

I. Das Bild und die Kontrolle seiner Nicht-Diskursivität

1. DAS BILD IM BEGRIFFSDENKEN

Die Vermutung, dass eine Gestaltungslösung der Philosophie jenseits der Schrift ein besonderes, weitgehend unerschlossenes und noch nicht analysiertes Potential aufweist, ist im Verlauf dieser Arbeit mit konkreten Zügen ausgestattet worden. Schrift zeigte sich als Ermöglichungsgrund der Philosophie, der begonnen hat, sich zu überleben und immer weniger plausibel ist; im Sinne Derridas und drastischer ausgedrückt: als sowohl lebenserhaltendes als auch todbringendes pharmakon, so dass alles auf die richtige Dosierung ankommt. Der Ausgleich zwischen Diskursivität und Nicht-Diskursivität erwies sich jedoch als wenig stabil und kaum je richtig zu dosieren – jedenfalls im Medium der Schrift.

Das Medium des Bildes scheint die längste Zeit und bis heute keine ernsthafte Alternative darzustellen. Philosophen schreiben zumeist, sie zeichnen oder malen in der Praxis sehr selten. Es gibt nicht einmal Maler-Philosophen, obwohl immerhin »Dichter-Philosophen« leidlich anerkannt sind. Zudem ist das Bild theoretisch marginalisiert, wofür es erkenntnistheoretische und semiotische Gründe gibt, die nicht schlecht sind. Bilder sind berühmt und berüchtigt für ihre suggestive Macht einer Evidenzerzeugung, die mit den Begriffen auch die Vorteile des Begriffsdenkens suspendiert.¹

1 Dieter Mersch und Martina Heßler haben die »Evidenz und Affirmität« von Bildern unter anderen Eigenschaften in deren »Nichtnegativität« und »Nichthypothetizität« (Heßler/Mersch (2009) S. 22f; vgl. auch Mersch (2006a) S. 413ff) ausgemacht, die deren Eignung als Medien der Wissenschaft manchmal attraktiv, vor allem aber in den Geisteswissenschaften fragwürdig machen. Im Fokus ihrer Analysen stehen freilich als Abbilder wahrgenommene Bilder, etwa »Wissenschaftsbilder« (vgl. ebd.). Eine weniger auf Sprache ausgerichtete Wahrnehmung würde Bilder nicht in den Dienst

Das erste Verdikt gegenüber Bildern hat in der Philosophie Platon ausgesprochen. Im *Staat* werden Maler als »Nachbildner« bezeichnet, die sogar nur »Nachbildner der Erscheinung« und nicht »der Wahrheit« trieben,² also »nur ein Spiel [...] und kein Ernst«,³ ohne »Einsicht [...] noch richtige Vorstellung [...] was Güte und Schlechtigkeit anlangt.«⁴ Diese Nachbildner sind durch und durch verderblich: »Selbst also schlecht, und mit schlechtem sich verbindend erzeugt die Nachbildner auch schlechtes.«⁵

Die Schärfe dieses Urteils lässt eine undifferenzierte Eindeutigkeit vermuten, die im platonischen Text tatsächlich nicht gegeben ist. Im Kontext der oben zitierten Bildkritik zeigt sich immerhin, dass sich Platons Urteil auf eine besondere Art von Bild bezieht: auf das »nachbildende« Abbild, das sich im Gegensatz zum Urbild konstituiert. Darauf verweist auch die Verwendung des Wortes »eidolon« (Bild), des Diminutivs von »eidos« (Idee).⁶ Wie Liebsch betont, schöpft Platon jedoch aus einem reichen begrifflichen Vokabular für »Bild«, das neben »eidolon« auch »eikon«, »mimema«, »phantasma«, »typos« umfasst.⁷ Dabei ist die Semantik von »Bild« nicht ausdifferenziert und noch wenig entwickelt. Platon hat beispielsweise noch keinen Begriff für »Metapher«,⁸ obwohl er sprachliche Bilder durchaus kennt,⁹ und auch ästhetische Bilder sind bei ihm noch nicht auf den Begriff gekommen. Er betont im Anschluss an seine Kritik der nachbildenden Kunst fast resümierend, dass sein Verdikt der »Nachbildner« – primär spricht er über die Dichtung – weder pauschal ist noch absolut:

»Dennoch sei ihr [der Dichtung; H.D.] gesagt, dass wir ja, wenn nur die der Lust dienende Dichtung und Nachbildner etwas anzuführen weiß, weshalb auch ihr ein Platz zukomme

des »Diskurses« oder in die schiere Opposition der »Aisthesis« (vgl. Heßler/Mersch (2009) S. 29) dazu stellen, wie Heßler/Mersch betonen: »Bild und Logik, Denken und Visualität gelten nicht mehr als unvereinbare Gegensätze, sondern versucht wird vielmehr, ihren spezifischen Zusammenhang zu erkunden« (ebd. S. 8) Diese kurz zusammengefasste Analyse von Bildlichkeit nimmt den weiteren Vorlauf der vorliegenden Arbeit vorweg, bis diese sich dem Diagramm zuwendet.

2 Vgl. Rep. 597e-598b.

3 Ebd. 602b.

4 Ebd. 602a.

5 Ebd. 603b.

6 Vgl. Scholz (2004) S. 10f.

7 Vgl. Liebsch (2012) S. 64.

8 Erst Aristoteles hat die Metapher definiert; vgl. Weinrich (1980) S. 1180.

9 Vgl. Scholz (2004) S. 11f.

in einem wohlverwalteten Staate, sie mit Freuden aufnehmen würden, da wir es uns bewusst sind, wie auch wir von ihr angezogen werden. [...]

Denn es wäre ja unser eigener Vorteil, wenn sich zeigte, sie sei nicht nur angenehm sondern auch heilsam. [...]

So lange sie aber ihre Verteidigung nicht zu Stande bringt, wollen wir [...] als sicher annehmen, dass man sich um diese Dichtkunst nicht ernsthaft bemühen dürfe, als ob sie selbst ernsthaft sei und die Wahrheit treffe.«¹⁰

Die erhoffte Ehrenrettung scheint von Aristoteles durchgeführt zu werden, allerdings legt er dabei endgültig Bilder im Besonderen wie Kunstwerke insgesamt auf ihre Abbildfunktion fest. In der *Poetik* werden sie als »nachahmend«¹¹ charakterisiert. Damit erfahren sie eine Festlegung und Verengung, die der Festlegung und Verengung der Nicht-Diskursivität sowie der neuen Dominanz der Diskursivität bei Aristoteles – wie sie in A.6 dargestellt wurde – entspricht. Innerhalb dieser Grenzen wird Bildern und Kunstwerken jedoch eine Hochachtung und Aufmerksamkeit entgegengebracht, wie sie bei Platon nicht zu finden ist. Ein prominentes Aristotelisches Konzept ist die Katharsis, die Reinigung von negativen Gefühlen durch deren Erregung, die einen positiven emotionalen Effekt der Kunst benennt. Zudem nobilitiert Aristoteles die Rezeption von Kunstwerken, ob als rein sinnlichen Genuss oder als durch den sinnlichen Genuss angeregtes »Lernen«¹² – eine Art Schließen.¹³ Noch größere Wertschätzung erfahren besondere, nämlich sprachliche Bilder, die Metaphern: »Es ist aber bei weitem das Wichtigste, dass man Metaphern zu finden weiß.«¹⁴ Die Fähigkeit, Metaphern zu finden, verbindet den Dichter sogar mit dem Philosophen, wie Aristoteles in der *Rhetorik* ausführt:

»Man muss aber Metaphern bilden, wie schon vorher gesagt wurde, von verwandten aber auf den ersten Blick nicht offen zutage liegenden Dingen, wie es z.B. auch in der Philosophie Charakteristikum eines richtig denkenden Menschen ist, das Ähnliche auch in weit auseinander liegenden Dingen zu erkennen.«¹⁵

10 Rep. 607c,d, 608a.

11 Poet. 1447a.

12 Ebd. 1448b.

13 Vgl. ebd.

14 Ebd. 1459a.

15 Rhet. 1412a.

In der folgenden Passage der *Rhetorik* zeigt sich die Kehrseite dieser Wertschätzung, wenn die Metapher als Hilfsmittel beschrieben wird, mit dem Plausibilität im Dienst von diskursiver Erkenntnis erreicht wird. Eine Täuschung wird eingesehen und durch eine richtige Erkenntnis ersetzt. Der Hörer sagt zu sich: »Wie richtig, doch befand ich mich im Irrtum. [...] Auch die wohlformulierten Rätsel sind aus dem gleichen Grund angenehm; sie vermitteln nämlich ein Lernen und werden durch eine Metapher zum Ausdruck gebracht.«¹⁶

Auf ein bloßes didaktisches Hilfsmittel reduziert, erscheint die epistemische Mächtigkeit von Kunstwerken vergleichsweise dürftig. Mag der Künstler dem Philosophen in der Fähigkeit gleichen, Ähnlichkeiten zu entdecken, so stehen diesem mit der Logik doch weit stärkere Mittel der Erkenntnis zu Gebote als es die Metapher ist oder das Abbild. Mag die Rezeption von Abbildungen eine Art Schließen sein, so ist es doch kein logisches Schließen, das die Wahrheit über einen Sachverhalt verbürgt. So beginnt im Begriffsdenken die Regel zu greifen, die später Thomas von Aquin formuliert: »Ex tropicis locutionibus non est assumenda argumentatio.« (Den tropischen Reden ist keine Beweisführung zu entnehmen.)¹⁷

Während sprachliche Bilder nach Aristoteles immerhin in der blühenden Disziplin der Rhetorik – wenn auch abseits der epistemisch relevanten Disziplinen – ihren Platz finden, spielen gemalte Bilder in der Philosophie eine maximal marginale Rolle. Schon Aristoteles widmet der Malerei nur wenige, eher andeutende Bemerkungen. Der für das Verständnis von Bildern bedeutende Byzantinische Bilderstreit ist wie andere Dispute um die Legitimität von Abbildungen weniger epistemologisch als religiös motiviert; und die Resultate solcher Kontroversen blieben vorrangig theologisch von Belang und gewannen keine epistemische Dignität.

Mit der Distanzierung vom Begriffsdenken in der Moderne erfolgt eine Umgestaltung des Bildbegriffs. Während das Bild im Begriffsdenken auf die Rolle des Abbilds festgelegt und als Schmuck oder didaktisches Werkzeug wahrgenommen wurde und wird, gerät in der Distanzierung vom Begriffsdenken das ästhetische Bild in den Vordergrund. 1758 (gleichsam die Epochenschwelle um

16 Ebd.

17 Zit. nach Weinrich (1980) S. 1180. Heßler/Mersch räumen ein, es gebe zwar »auch eine Tradition der Beschäftigung mit nicht-diskursiven Symbolformen« (Heßler/Mersch (2009) S. 9) sowie die Anerkennung der Macht von Bildern, was »Ikonophilien nicht weniger als Ikonoklasmen« bezeugen (vgl. ebd. S. 8). Die Hauptströmung der Philosophie ist jedoch eine andere: »Dennoch rangierte das Bild philosophisch stets unterhalb von Diskurs und Sprache.« (Ebd.)

1800 einleitend) macht Baumgarten mit der Publikation des 2. Bandes seiner *Aesthetica* die von ihm begründete, eigenständige Disziplin bekannt, in der Sinneswahrnehmungen und Kunstwerken eine gemeinsame, eigenständige Erkenntnisart zugesprochen wird. Als niederes Erkenntnisvermögen ist das sinnliche Erkennen immer noch der höher eingestuftem begrifflichen Erkenntnis untergeordnet. Bei Kant wird diese Unterordnung schrittweise in Frage gestellt. War die Urteilskraft in der *Kritik der reinen Vernunft* immerhin schon die Schnittstelle zwischen den beiden Stämmen der Erkenntnis, den Sinnen und dem Verstand, so fungiert sie seit der *Kritik der Urteilskraft* auch als zentrale Schaltstelle zwischen Theorie und Praxis und etabliert sich als Zentrum der Transzendentalphilosophie überhaupt. In der Folge wird die ästhetische Distanzierung vom Begriffsdenken radikal vorangetrieben, was bisweilen sogar zu einer triumphalistischen Umkehrung der bisherigen Rangordnung der Erkenntnisvermögen führt: Ästhetik, bislang ein Nebenschauplatz des Erkennens, wird in Teilen des Sturm und Drang, der Romantik und schließlich im Ästhetizismus zu dessen Zentrum.

2. BOEHMS ICONIC TURN

Das zunehmende Interesse am Bild hat Gottfried Boehm 1994 prominent als »iconic turn« bezeichnet.¹⁸ Die Wendung zum Ikonischen versteht er sowohl als Abwendung von der Abbildlichkeit¹⁹ als auch vom Begriffsdenken, in dessen Dienst Abbilder stehen. Er stellt diese Wendung (unter anderem) in die diskursivitätskritische Tradition von Romantik, Hermeneutik, Phänomenologie und in die überwindende Nachfolge des »linguistic turn«.²⁰ Die Wendung zum Ikonischen ist nicht zuletzt eine Hinwendung zur Nicht-Diskursivität:

»Bildsinn ist nicht-prädikativ, deshalb auch nicht auf die Ja/Nein-Logik von Aussagesätzen zurückzuführen. ›Wahr‹ oder ›falsch‹ sind Bilder nicht, wohl aber deutlich bzw. dunkel. Ihre Evidenz ist nicht die des Satzes. Eher sollte man von einer *Logik der Intensität* oder der Kräfte sprechen.«²¹

18 Vgl. Boehm (2007) S. 17.

19 Vgl. Boehm (1994a) S. 16f.

20 Vgl. ebd. S. 7ff und Boehm (2007) S. 43f.

21 Boehm (2007) S. 211.

Indem sich das Ikonische der Diskursivität entzieht, öffnet es sich »dem Unbestimmten, dem Potenziellen, Abwesenden oder Nichtigen.«²² Das »Mannigfaltige, das Vieldeutige, Sinnliche und Mehrwertige«,²³ die »produktive Vieldeutigkeit«²⁴ deutet Boehm nun nicht als Makel, sondern als Merkmal einer Bildlichkeit, die keine Abbildlichkeit ist. Um die »neue Rolle und Legitimität«²⁵ des Ikonischen zu beschreiben, verwendet er emphatische Begriffe wie »Zuwachs an Sein«,²⁶ »Ereignis des Zeigens selbst«,²⁷ »Energie«,²⁸ »Macht, imstande, unsere Zugänge zur Welt vorzuentwerfen und damit zu entscheiden, wie wir sie sehen, schließlich: was die Welt ›ist‹«,²⁹ »Überzeugungskraft, Suggestivität, Evidenz, Luzidität, Aura etc.«.³⁰ Boehm bescheinigt damit dem Ikonischen einen eigenen³¹ »Überschuss«³² oder »Überhang«,³³ mitunter anscheinend sogar überlegenen Sinn im Gegensatz zum Logos der Sprache:

»Jenseits der Sprache existieren gewaltige Räume von Sinn, ungeahnte Räume der Visualität, des Klanges, der Geste, der Mimik und der Bewegung. Sie benötigen keine Nachbesserung oder nachträgliche Rechtfertigung durch das Wort. Der Logos ist eben nicht nur die Prädikation, die Verbalität und die Sprache. Sein Umkreis ist bedeutend weiter.«³⁴

Trotz emphatischer und beinahe triumphalistischer Abgrenzung des Ikonischen gegenüber der Sprachlichkeit verwahrt sich Boehm dagegen, Bildern eine »romantische Ursprünglichkeit«³⁵ zuzuschreiben oder ihren vieldeutigen Sinn als Beliebigkeit misszuverstehen. Mit besonderer Vehemenz wendet er sich gegen die »*Bildeuphorie*« der 1980er Jahre, die »fröhliches Endzeitbewusstsein«

22 Ebd. S. 47.

23 Ebd.

24 Boehm (1994a) S. 28; vgl. auch Boehm (2007) S. 46f.

25 Boehm (1994a) S. 12.

26 Ebd. S. 33.

27 Boehm (2007) S. 32.

28 Ebd. S. 211.

29 Ebd. S. 14.

30 Ebd. S. 16.

31 Vgl. ebd. S. 208.

32 Ebd. S. 49.

33 Ebd. S. 52.

34 Ebd. S. 53.

35 Vgl. ebd. S. 15 und Boehm (1994b) S. 327.

zelebrierend das Ende der »Gutenberg-Galaxie« und den »Beginn eines *ikonischen* Zeitalters« ausrief.³⁶ Postmodernen »Simulationstheorien« wie Baudrillards »Agonie des Realen« bescheinigt er eine Verzeihung des Bildes. Die Simulation, auch wenn sie das Bild aus seiner Abbildfunktion befreien möchte, »überanstrengt« es »bis zur ikonoklastischen Aufhebung«.³⁷ Damit endet die Bild-euphorie dort, wo das zur Illusion perfektionierte Abbild endet, denn »denkt man diesen Gedanken zu Ende, stellt man überrascht fest, dass die vollendete Abbildlichkeit, d.h. der *Illusionismus*, mit der perfekten *Ikonoklastik* konvergiert«.³⁸

Der ungezügelten Nicht-Diskursivität der Bilder begegnet Boehm mit Versuchen, einen Ausgleich zwischen Nicht-Diskursivität und Diskursivität zu schaffen³⁹ – ohne jedoch diese Versuche als grundsätzliche Infragestellung der Unterscheidung zwischen Sprache und Bild zu thematisieren. Nichts anderes als die Verschränkung von Nicht-Diskursivität und Diskursivität versucht beispielsweise der Begriff der »ikonischen Differenz«, mit dem Boehm das Merkmal des Ikonischen fasst. Sie meint den »Grundkontrast« zwischen »dem anschaulichen Ganzen und dem, was es an Einzelbestimmungen (der Farbe, der Form, der Figur etc.) beinhaltet«⁴⁰ – mithin zwischen »Inhalt« und »Materie«⁴¹ beziehungsweise zwischen dem, was das Bild darstellt (und was sich diskursiv sagen lässt), und seiner materiellen Beschaffenheit, die darin nicht aufgeht.⁴²

Zum Ausdruck dieser Verschränkung verwendet Boehm eine begriffliche Strategie, die an Schleiermachers Retraktionen und vor allem an Derrida erinnert. Die ikonische Differenz ist »zugleich flach und tief, opak und transparent, materiell und völlig ungreifbar«.⁴³ Die Wirkungsweise des Ikonischen wird bevorzugt als Paradox, Oxymoron oder Selbstreflexion beschrieben. Boehm spricht von der »Selbstreflexion des Bildes«,⁴⁴ der »Implikation des Unsichtbaren im

36 Vgl. Boehm (1994a) S. 12 und 34f und Boehm (1994b) S. 325.

37 Ebd.

38 Boehm (1994b) S. 336.

39 Vgl. auch Boehm (2007) S. 15.

40 Boehm (1994a) S. 30.

41 Vgl. Boehm (1994a) S. 33 – oder »*Substrat aus Material*« und immateriellem »*Sinn*«, vgl. Boehm (2007) S. 9.

42 Vgl. Boehm (1994a) S. 30ff.

43 Ebd. S. 35.

44 Boehm (1994b) S. 338.

Sichtbaren«,⁴⁵ der »Umwandlung des Faktischen ins Imaginäre«,⁴⁶ der »Verbindung von Transparenz und Opazität«,⁴⁷ von »Negation und Hervorbringung«,⁴⁸ »Verhüllung und Enthüllung«,⁴⁹ »produktivem Oszillieren«. ⁵⁰ Zudem versammelt er vergleichbare Begriffsfiguren anderer Bildtheoretiker und zitiert beispielsweise Merleau-Pontys »leibhafte Überkreuzung der Blicke«, ⁵¹ Polanyis »Integration von Inkompatiblen«⁵² und Husserls »»unmögliche« Synthese von Sichtbarem und Unsichtbarem, von thematisch identifizierbarem und unthematischem Horizont«. ⁵³ Das Ikonische lässt sich also nicht rein diskursiv bestimmen, sondern seine diskursiven Bestimmungen müssen irgendwie durchkreuzt werden.

Um den Ausgleich zwischen Diskursivität und Nicht-Diskursivität, den solche Begriffskonstruktionen markieren, ist Boehm auch mit zahlreichen »dichten«, phänomenologisch-hermeneutischen Bildbeschreibungen bemüht. Immer wieder wendet er sich Bildern beschreibend zu, um seine Annäherungen an die Frage nach dem Ikonischen zu realisieren und zu formulieren. Zwei besonders aufschlussreiche Beispiele sind Boehms beschreibende Analysen von René Magrittes »La condition humaine« und Robert Delaunays »La fenêtre simultanée sur la ville«. An beiden Gemälden soll sich die Wirkungsweise des ikonischen Kontrasts zeigen.

»Magritte führt ihn ein mit Mitteln der Paradoxie. Die Leinwand steht so *vor* dem Fenster, dass sie selbst zum wirklichen Fenster wird, die dargestellte Realität ersten und zweiten Grades hebt sich wechselseitig auf, und leistet schließlich einem konventionellen Anblick Vorschub, in dem wir doch niemals zur Ruhe kommen. Delaunays Verfahren benutzt eine in der Moderne oft gebrauchte Zerlegung in Elemente, aus denen ein synchrones und poetisches Sehen eine virtuelle Realität entspringen lässt, die ihre Ausgangsbedingungen nie verleugnet.«⁵⁴

45 Boehm (2007) S. 210.

46 Ebd. S. 211.

47 Boehm (1994b) S. 338.

48 Ebd. S. 340.

49 Ebd. S. 342.

50 Boehm (1994a) S. 32.

51 Ebd. S. 20.

52 Ebd. S. 32.

53 Boehm (2007) S. 210.

54 Boehm (1994b) S. 335f.

Boehm beschreibt hier zwei verschiedene Gestaltungsweisen der ikonischen Differenz, die den Gestaltungslösungen Kants und Wittgensteins, respektive Rortys frühem und späten Derrida analog sind. Delaunays Verfahren ist quasi transzendentalistisch: Seine kubistische Zersplitterung des Dargestellten macht die Bedingungen der Darstellung sichtbar. Magritte hingegen irritiert (wie der frühe Wittgenstein) mit einem Paradox und hebt ironisch (wie der spätere Derrida) den Unterschied zwischen Darstellung und Dargestelltem in einem Vexierbild auf.

Was weder aus Boehms begrifflichen Umschreibungen noch aus seinen Bildbeschreibungen klar hervorgeht, ist, ob – oder unter welchen Umständen – der Ausgleich zwischen Diskursivität und Nicht-Diskursivität im jeweiligen Bild oder im Bild überhaupt besonders stabil oder vielleicht besonders prekär ist. Boehm geht meistens einfach davon aus, dass das Ikonische einen »eigenen« Sinn und doch keinen Unsinn erzeugt, vieldeutig aber nicht beliebig ist. Als nicht hinterfragtes Mittel der Kontrolle dient ihm das Paradigma des künstlerisch gestalteten Bildes.

Die Kriterien von Kunst lässt Boehm allerdings weitgehend offen. Er fasst schon die Grenze des Ikonischen prinzipiell weit: Bilder gehören »mit Musik, Mimus, Gebärden oder Tanz«⁵⁵ zur »Sphäre des Nicht-Propositionalen«;⁵⁶ selbst Bilder der Natur, selbst mentale, selbst sprachliche Bilder⁵⁷ können Bild sein, als Bild wahrgenommen werden, die Funktion eines Bildes bewirken. Theoretisch könnte sich die ikonische Differenz also überall zeigen; praktisch wird sie von Boehm bevorzugt an künstlerisch gestalteten Bildern, insbesondere der modernen Kunst aufgezeigt. Auch deren Spektrum ist breit, und Boehm weist darauf hin, dass sich gerade moderne Kunst durch einen ungeahnten Formenreichtum auszeichnet und dabei die Grenze der Kunst selbst infrage stellt. Immer wieder greift Boehm das Wort von der »Entgrenzung der Kunst« auf.⁵⁸ Und doch stammen seine bevorzugten Beispiele, mögen sie auch Beuys oder Duchamps umfassen, nicht von außerhalb des etablierten Kunstkanons.

Selbst wenn Boehm bisweilen Wissenschaftsbilder⁵⁹ oder Modelle und Schemabilder⁶⁰ untersucht, die an der Grenze der Kunst sowie im Grenzbereich zwischen Begriff und Bild angesiedelt sind: Sein Impetus, das Bild im Gegensatz

55 Boehm (2007) S. 14; vgl. auch Derridas »erste Schrift«.

56 Ebd. S. 15.

57 Vgl. Boehm (1994a) S. 11.

58 Vgl. Boehm (1994b) S. 326 und 332.

59 Vgl. Boehm (2007) S. 94ff.

60 Vgl. ebd. S. 114ff.

zur Sprache zu verstehen, richtet sein Interesse zunächst und zumeist auf das »starke Bild«. ⁶¹ In ihm wurde, wie Boehm behauptet, die ikonische Differenz »vom Künstler auf irgendeine Weise optimiert«, ⁶² wobei der es verstanden habe »die ikonische Spannung kontrolliert aufzubauen und dem Betrachter sichtbar werden zu lassen«. ⁶³ Diese Fokussierung auf das Kunstwerk jedoch verschleiert, wie prekär die Trennung von ästhetischem Bild und Abbild sowie der Ausgleich zwischen Diskursivität und Nicht-Diskursivität ist. Sie thematisiert nicht, dass das Oszillieren der ikonischen Differenz jederzeit zu erlöschen und ins Abbildhafte umzuschlagen droht (wenn auch umgekehrt der Funke des Oszillierens jederzeit aus dem Abbild geschlagen werden kann).

Mit der Ausrichtung auf das sich von der Sprache abhebende Bild ⁶⁴ stellt sich Boehms ästhetische Bildbetrachtung in die Tradition der Hermeneutik und liefert sich deren Risiko aus, in den Schwerkraftbereich des Diskursiven zurückzufallen. Zwar betont Boehm verschiedentlich, nicht auf Philosophie oder theoretisches System zu zielen ⁶⁵ und lediglich »Phänomene mit Argumenten zu verknüpfen«; ⁶⁶ doch sein Duktus hermeneutischer Abgeklärtheit, der Kunstbild von Abbild unterscheiden zu können vorgibt, riskiert mutwillig, von jenem »Schatten der Sprache« eingeholt zu werden, der das Ikonische seit jeher bedroht, ⁶⁷ und dessen Dimension des Nicht-Diskursiven preiszugeben. Wo die Kontrolle des Ausgleichs zwischen Diskursivität und Nicht-Diskursivität so wünschenswert wie möglich scheint, und sich dabei nicht selbst aufs Spiel setzt, da macht sich das Beharrungsvermögen des Begriffsdenkens unhinterfragt geltend.

61 Vgl. Boehm (1994a) S. 35.

62 Ebd. S. 30; vgl. auch ebd. S. 29.

63 Ebd. S. 35.

64 Boehm gibt zu, sich vor allem mit der »Struktur des Bildes« und der »Logik des Zeigens« zu beschäftigen. »Andere damit engstens verbundene Fragen, wie die Dispositive des betrachtenden Auges oder gesellschaftliche Kontexte, kommen nur mittelbar zur Geltung.« (Boehm (2007) S. 18) Diese Einschränkung bezieht sich zwar nur auf den Sammelband *Wie Bilder Sinn erzeugen*, sie kann aber durchaus für Boehms ikonische Forschung insgesamt stehen.

65 Vgl. Boehm (2007) S. 16.

66 Ebd.

67 Vgl. ebd. S. 40.

3. DAS ÄSTHETISCHE UND DAS DIAGRAMM IN GOODMAN'S SEMIOTIK

Nelson Goodmans semiotischer Ansatz ist weniger stark auf den Kontrast zwischen Diskursivität und Nicht-Diskursivität ausgerichtet und beschäftigt sich eingehender mit der Frage, was Kunst sei. Goodman entwirft eine allgemeine Semiotik, die sich nicht auf sprachliche Symbole im engeren Sinn beschränkt. Mit ihr zeigt sich, dass Wissenschaft nicht nur in einer einzigen Sprache, der Diskursivität, spricht; sondern die mannigfaltigen »Sprachen der Kunst« – so ein titelgebender Terminus Goodmans – gehen als »Weisen der Welterzeugung« – so ein weiterer Titel – nahtlos in das über, was Wissenschaft tut.

Passenderweise wählt Goodman das Problem der Repräsentation als Ausgangspunkt,⁶⁸ also die problematische Beziehung zwischen Urbild und Abbild und damit auch zwischen Nicht-Diskursivität und Diskursivität. Dabei stellt er einem naiven Realismus einen analytisch disziplinierten Nominalismus entgegen. Symbole – so könnte seine These wiedergegeben werden – lassen sich ebenso wenig auf die Rolle von Repräsentanten reduzieren wie Bilder oder sogar Kunstwerke auf ihre mimetische Funktion. Hier liegt Goodmans Fokus: Tatsächlich können Symbole, Bilder beziehungsweise Kunstwerke repräsentieren; allerdings tun sie das auf sehr unterschiedliche, sozusagen pluralistische Weise, wenn überhaupt. Es gilt zu differenzieren.

Goodman entwickelt sein semiotisches Differenzierungsvokabular in ständiger und kenntnisreicher Auseinandersetzung mit überwiegend zeitgenössischer Kunst. Es hat inzwischen zu Recht fast kanonischen Charakter. Besonders folgenreich war Goodmans Absage an die Übermächtigkeit des Begriffs der Repräsentation. Er subsumiert ihn in einem ersten Schritt unter den Begriff der »Denotation«⁶⁹ und setzt diesem im nächsten Schritt den Begriff der »Exemplifikation« entgegen. Denotation ließe sich in der Begrifflichkeit der vorliegenden Arbeit als »Abbildfunktion« verstehen, Exemplifikation als »Urbildfunktion«. Die erste verläuft vom Zeichen zurück zum Urbild, dessen Stellvertreter oder Kopie (oder eben »Abbild«) es ist, indem es von ihm denotiert wird; die zweite bezieht sich – wie bei einer Probe oder einem Muster – vom Zeichen gewissermaßen voraus auf etwas, das es denotieren kann oder soll (oder dessen »Urbild« es wäre). Die inverse Relation zwischen beiden nennt Goodman auch »Richtungswechselk«. ⁷⁰

68 Vgl. SdK S. 15.

69 Vgl. ebd. S. 50.

70 Vgl. ebd. S. 64.

Oliver Scholz hat darauf hingewiesen, dass es sich bei der Exemplifikation »nicht einfach um die Umkehrung der Denotationsrelation« handelt,⁷¹ sondern um einen Sonderfall der Umkehrung (eine »Subrelation der Konversen der Denotation«).⁷² Exemplifikation ist nämlich »eine sehr selektive Funktion: Aus den vielen Prädikaten, die ein Gegenstand instantiiert, werden einige wenige umgebungs- und interessenabhängig herausgehoben«. ⁷³ Ein Sonderfall dieses Sonderfalls wiederum ist die metaphorische Exemplifikation, die Abstraktes wie Stimmungen exemplifiziert und von Goodman auch als »Ausdruck« bezeichnet wird.⁷⁴ Nicht nur, dass sie nicht denotiert; mit ihr wird auch die Grenze zwischen Zeichen und Bezeichnetem – wie das bei Metaphern eben geschieht – überschritten oder in Frage gestellt. Insofern ist die metaphorische Exemplifikation nicht nur eine sehr spezielle, sondern auch eine besonders unscharfe⁷⁵ und schwer zu kontrollierende Weise der Bezugnahme,⁷⁶ die dem Rezipienten (und seiner vorhandenen oder fehlenden Kompetenz) besonders viel Spielraum lässt. Als weiteren Sonderfall einer Exemplifikation lässt sich die Anspielung verstehen: Sie besteht aus der Kombination mit wörtlichen und metaphorischen Denotationen, und weist insofern einen besonderen Komplexitätsgrad auf.⁷⁷ Zeichenfunktionen – so wäre eine für die Gestaltung von Philosophie entscheidende Schlussfolgerung daraus – sind nicht gleichwertig, was Deutungsspielraum und Kompetenz des Nutzers betrifft.⁷⁸ Hierin liegt eine semiotische Erklärung dafür, warum einige Zeichen leichter, andere schwerer zu verstehen sind, warum schwierig oder

71 Vgl. Scholz (2004) S. 183.

72 Vgl. ebd.

73 Vgl. ebd., vgl. auch WdW S. 83ff.

74 Vgl. SdK S. 88ff.

75 Vgl. ebd. S. 82f.

76 Vgl. ebd. S. 96.

77 Vgl. Scholz (2004) S. 186.

78 Mehrstufig aufgebaute Bildsemiotiken, die auf jeder Stufe eine höhere Nutzerkompetenz vorsehen, entwerfen zum Beispiel Scholz (2004) S. 169ff und Posner (2004) S. 33ff. Scholz nennt seine Kompetenz-Stufen: 1. Perzeptuelles Verstehen, 2. Plastisches Verstehen, 3. Etwas als Zeichen verstehen, 4. Etwas als bildliches Zeichen verstehen, 5. Verstehen des Bildinhalts, 6. Verstehen des denotativen Sachbezugs, 7. Verstehen nicht-denotativer Bezüge: Exemplifikation und Ausdruck, 8. Modales Verstehen: Erfassen der kommunikativen Rolle des Bildes, 9. Verstehen des indirekt Mitgeteilten. Posner spricht sehr ähnlich von 1. perzeptueller Kompetenz, 2. plastischer, 3. signitiver, 4. syntaktischer, 5. piktoraler, 6. referenzieller, 7. exemplifikationaler, 8. funktionaler, 9. pragmatischer, 10. modaler Kompetenz.

unmöglich zu erklären ist, was höherstufige Zeichenfunktionen (wie eine Andeutung oder ein Witz) bezeichnen, und warum sich die Effekte und Nutzungsweisen höherstufiger Zeichenfunktionen nicht festlegen, sondern höchstens nahelegen lassen.

Wenn Goodman die Effekte und Nutzungen von Exemplifikation beschreibt, ruft er oft die voraussetzungsvollen Topoi ästhetischer Wirkung auf. Beispielsweise klingt deutlich das »freie Spiel der Erkenntniskräfte« und die ruhelose Tätigkeit der Urteilskraft an, wenn er hervorhebt, dass »stets eine Suche ohne Ende vonnöten [ist], um das genau bestimmen zu können, was exemplifiziert wird oder zum Ausdruck gebracht wird.«⁷⁹ An anderer Stelle erklärt er das der Kunst zugerechnete Gefühl von »Unmittelbarkeit« zu einem Effekt von Exemplifikation.⁸⁰ Oder er stellt die für Kunst typische Umkehrung der Hierarchie von Form und Inhalt als Werk der Exemplifikation dar: »Was ein Portrait oder ein Roman ausdrückt oder exemplifiziert, reorganisiert eine Welt oft drastischer als das, was das Werk buchstäblich oder figurativ sagt oder abbildet; und manchmal dient das Sujet bloß als Vehikel für das Ausgedrückte oder Exemplifizierte.«⁸¹ Gelegentlich weist er darauf hin, dass der der Kunst zugeschriebene Zug von Selbstreflexivität – beziehungsweise das Verweisen auf die eigene Gestaltung, Materialität oder Medialität – nichts anderes als die Bezugnahme der Exemplifikation meint.⁸² Diese Deutung findet sich emphatisch in der *Diagrammatik* von Matthias Bauer und Christoph Ernst, die sich auf Eco beziehen und Iser zitieren: »Wie die anderen Versionen von Welt, so ist auch das Kunstwerk nur eine solche; doch es zielt nicht – wie die übrigen – auf eine bestimmte Praxis, ohne dadurch schon weniger pragmatisch als die anderen zu sein. Seine Pragmatik ist, die Operationen zu exemplifizieren, durch die Welten gemacht werden.«⁸³

Tatsächlich spielt die Exemplifikation für Goodman ästhetisch eine besondere Rolle. Sie erklärt nicht einfach nur die Symbolisierungsart der (urbildlichen) Probe im Gegensatz zum Abbild. Sie ist vielmehr dazu geeignet, eine Frage zu beantworten, die von der Ästhetik und insbesondere angesichts moderner Kunst mit Dringlichkeit gestellt wird.

»Die Frage ›Was ist Kunst?‹ [...] spitzt sich zu im Fall des *objet trouvé* – wenn ein auf der Straße aufgelesener Stein in einem Museum ausgestellt wird –, und sie wird noch weiter

79 SdK S. 221f, vgl. auch ebd. S. 218.

80 Vgl. ebd. S. 233.

81 WdW S. 131f.

82 Vgl. ebd. S. 86f, SdK S. 239; vgl. auch Scholz (2004) S. 185f.

83 Zit. nach Bauer/Ernst (2010) S. 88.

verschärft durch die Werbung für sogenannte Environment- und Konzeptkunst. Ist der verbogene Automobillkotflügel in einer Kunstgalerie ein Kunstwerk? Wie steht es mit etwas, das nicht einmal ein Objekt ist und auch nicht in einer Galerie oder in einem Museum ausgestellt wird – zum Beispiel dem Ausgraben und Wiederauffüllen eines Lochs im Central Park, wie es von Oldenburg vorgeschrieben wurde?⁸⁴

Goodmans Antwort lautet: In Kunst können ganz verschiedene Symbolisierungsarten wirksam sein. Kunst muss nicht darstellen, um symbolisch Bezüge herzustellen. Kunst kann auch metaphorisch exemplifizieren (und tatsächlich tut sie das sehr oft). Und sogar Kunst, die weder Darstellung ist noch Ausdruck hat – Goodman nennt sie »puristische Kunst« – stellt immer noch symbolische Bezüge her: nämlich indem sie (nicht-metaphorisch) exemplifiziert.⁸⁵

Die Exemplifikation konstituiert einen ästhetisch relevanten Symbolprozess und ist insofern ein »Symptom« des Ästhetischen. Wenn Goodman sich dem »Ästhetischen« anhand von semiotischen Symptomen nähert, verweigert er sich dem »mehrfach misslungene[n] Versuch« und »einfalllosen Ansatz«,⁸⁶ »Kunst« anhand von Kriterien oder gar mit einem Einheitskriterium zu definieren. Mit seinem neuen Ansatz hingegen lässt sich Kunst zwar von Wissenschaft trennen, allerdings nicht umstandslos oder endgültig, und genau darauf kommt es Goodman an. Statt der Frage »Was ist Kunst?« lasse sich allenfalls die Frage »Wann ist Kunst?« beantworten – und zwar dergestalt, dass sie bestimmte semiotische Symptome, wie zum Beispiel die Exemplifikation, aufweisen müsse.

Was nach Goodmans semiotischem Eingriff vom Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft übrigbleibt, ist »eher ein Unterschied in der Dominanz bestimmter spezifischer Charakteristika von Symbolen«.⁸⁷ An dem einen Pol des nunmehr stark verbreiterten Spektrums sind mit den Symptomen des Ästhetischen diejenigen Zeichensysteme angesiedelt, die zum Suchen und Entdecken – oder: zur Nicht-Diskursivität – tauglich sind und zu einer ebensolchen Haltung verleiten. Sie sind mit einer Haltung der Ruhelosigkeit und Erprobung verbunden,⁸⁸ erwecken den Eindruck von Unsagbarkeit,⁸⁹ lenken – wie schon die Exemplifikation – die Aufmerksamkeit vom Bezugsobjekt auf das Symbol

84 WdW S. 86f.

85 Vgl. ebd. S. 86.

86 SdK S. 232.

87 Ebd. S. 243.

88 Vgl. SdK S. 223.

89 Vgl. ebd. S. 233.

selbst⁹⁰ und rufen die traditionellen Konnotationen von Kunst auf: Gefühl, Einbeziehung, Unmittelbarkeit, Schönheit.⁹¹ Am anderen Pol sind mit den »Erkennungszeichen für das Nichtästhetische« jene Zeichensysteme angesiedelt, die eher nach Abschluss von Erkundungsphasen, wenn Ergebnisse formuliert werden müssen,⁹² nützlich sind und zu diesem Gestus – der Diskursivität – verleiten. Neben den denotierenden befinden sich hier die artikulierten Zeichensysteme. Mit anderen Worten: Neben Denotation ist Artikuliertheit ein weiteres Symptom des Nichtästhetischen – während neben Exemplifikation Dichte ein weiteres Symptom des Ästhetischen ist.⁹³

Dichte und Artikuliertheit sind ein Gegensatzpaar, das sich auf den zwei Ebenen der Semantik und der Syntax konstituiert. Semantische Dichte meint, dass sich nicht einzelne Bedeutungseinheiten voneinander abgrenzen lassen, während semantische Artikuliertheit die Identifizierbarkeit von Bedeutungseinheiten bedeutet.⁹⁴ Syntaktische Dichte beschreibt die Unmöglichkeit, Elemente des Aufbaus voneinander abzugrenzen, während syntaktische Artikuliertheit sich auf ein bestimmtes Arsenal von Elementen bezieht, aus denen sich der Aufbau zusammensetzt.

Mit diesem – hier nur ansatzweise wiedergegebenen – semiotischen Raster lässt sich präzise und differenziert die Abneigung des Begriffsdenkens gegen das Bild und seine Vorliebe für den Begriff erklären (und diese semiotische Erklärung passt zur Erklärung der Konstituierung des Begriffsdenkens aus der Schrift, vgl. A.5-9): Die Marginalisierung von Bildern – im semiotisch präzisen Sinne von »pikturalen Systemen« beziehungsweise »Skizzen« – lässt sich auf deren Dichte zurückführen. Bilder eignen sich aufgrund ihrer Dichte nicht zur Proposition, noch auch zur Kontradiktion und schon gar nicht zur logischen Verknüpfung von Sätzen. Sie sind eher ein Mittel des Suchens als des Findens: »Wo es Dichte in Symbolsystemen gibt, da ist Vertrautheit niemals vollkommen und

90 Vgl. S. WdW 89f, SdK S. 239.

91 Vgl. SdK S. 243.

92 Vgl. ebd. S. 155.

93 Vgl. ebd. S. 234.

94 In diesem Absatz wird besonders deutlich, dass ich Goodmans Terminologie gelegentlich durch allgemeiner verständliche Begriffe ersetze. Schließlich geht es hier nicht darum, Goodman bis in jedes Detail wiederzugeben, sondern darum, die Bezüge deutlich zu machen, in die ich ihn stelle – was ich freilich mit dem Anspruch verbinde, Goodman nicht zu verfälschen. Eine Definition der Symptome des Ästhetischen in Goodmans eigener Terminologie findet sich in SdK S. 232ff und noch besser in WdW S. 88f.

endgültig; ein weiteres Hinschauen kann stets entscheidende neue Subtilitäten aufdecken.«⁹⁵ Bilder lassen sich dieses Moment des Suchens und Öffnens nicht nehmen: Es ist gerade ihre Dichte, worin sich »Skizzen« von begrifflichen Aufzeichnungen, von »Skripten« oder »Partituren« unterscheiden.⁹⁶ Das Begriffsdenken hat also allen semiotischen Grund, Wissen bevorzugt in Begriffen zu konservieren und Bilder abzuwerten.

Bilder (»Skizzen«) unterscheiden sich jedoch nur auf syntaktischer Ebene immer durch Dichte von begrifflichen Aufzeichnungen.⁹⁷ Auf semantischer Ebene sind »natürliche Sprachen«, die in Form von »Skripten« aufgezeichnet werden, nämlich selbst dicht. Das gilt nicht für »notationale Sprachen«, die in Form von Notationen aufgezeichnet werden. Sie – beispielsweise die Formensprache der Geometrie oder des logischen Syllogismus – sind (wie auch Partituren) sogar semantisch differenziert. Diese Arten von begrifflicher Aufzeichnung sind also weder auf syntaktischer noch auf semantischer Ebene dicht. Wenn sie damit auch Vorbildcharakter im Sinne des Begriffsdenkens haben: Wissenschaft bedient sich in den meisten Fällen einer natürlichen Sprache. Das Begriffsdenken versucht allerdings, deren semantische Dichte durch die Forderung von Eindeutigkeit und Kohärenz zu disziplinieren und damit Notationen anzunähern. Das ist der semiotisch formulierte Grund, weswegen ihm Metaphern (also sprachliche Bilder) als anrühig oder irrelevant gelten und diskreditiert werden, wo sie nicht zu übersehen sind.

Wenn Goodmans Semiotik das Begriffsdenken gut erklären kann, löst sie doch dessen zentralen Gegensatz von (nicht-diskursivem) Bild und (diskursivem) Begriff auf, indem sie seine Dominanz in einer Vielfalt semiotischer Funktionen zum Verschwinden bringt. Der Gegensatz von Nicht-Diskursivität und Diskursivität scheint sich eher in Goodmans Gegenüberstellung von Ästhetischem und Nicht-Ästhetischem durchzuhalten.

Das diskursive Wissen des Begriffsdenkens weist nämlich möglichst viele Symptome des Nichtästhetischen auf. Pikturale Systeme hingegen weisen immer schon zwei der in *Sprachen der Kunst* aufgestellten vier Symptome des Ästhetischen auf und bringen so gewissermaßen eine natürliche Affinität zum Ästhetischen mit – was sie aus Sicht des Begriffsdenkens untauglich zur Wissenschaft macht. Bilder und Kunst stehen also schon aufgrund ihrer semiotischen Eigenschaften dem Wissensbegriff des Begriffsdenkens entgegen.

95 SdK S. 239.

96 Vgl. ebd. S. 232.

97 Vgl. ebd. S. 157.

Wie oben betont, distanziert sich Goodman vom Begriffsdenken nun nicht, indem er dieses Entgegenstehen mit ästhetizistischem Triumphalismus hervorhebt, sondern indem er auf die Durchlässigkeit zwischen Kunst und Wissenschaft verweist. (Statt wie Boehm einen Gegensatz zu konstruieren versucht er eher, einen Ausgleich zu schaffen.) Kunst weist nicht Kriterien, sondern nur Symptome auf, Symptome, die je nach Kontext demselben Objekt zu- oder abgesprochen werden.

»Der Stein ist normalerweise kein Kunstwerk, während er auf der Straße liegt, aber er kann eines sein, wenn er in einem Kunstmuseum ausgestellt wird. Auf der Straße erfüllt er gewöhnlich keine Symbolfunktion. [...] Andererseits kann ein Gemälde von Rembrandt aufhören, als Kunstwerk zu fungieren, wenn es als Ersatz für eine zerbrochene Fensterscheibe oder als Decke gebraucht wird. [...] Dinge fungieren nur dann als Kunstwerke, wenn ihre Symbolfunktion gewisse Merkmale aufweist. Unser Stein in einem Geologiemuseum übernimmt eine Symbolfunktion, er steht nämlich als Beispiel für die Gesteine eines bestimmten Erdzeitalters, einer bestimmten Herkunft oder Zusammensetzung, aber er fungiert nicht als Kunstwerk.«⁹⁸

Goodman wiegt sich allerdings oft, ähnlich wie Boehm, in der trügerischen Sicherheit, ein unkontrolliertes Zusammenfließen von Kunst und Wissenschaft vermeiden zu können. Immerhin zeigt er sich an zahlreichen Stellen sehr bewusst, dass er idealtypisch argumentiert und Übergänge, Problemzonen, Unsicherheiten ausblendet. Darauf, dass hier eine Lücke zu schließen wäre, ist regelmäßig angesprochen worden, nicht zuletzt von Oliver Scholz. Scholz geht mit Goodman davon aus, dass die Gemeinsamkeit von Bildern darin besteht, dass sie zu einem Zeichensystem mit bestimmten semiotischen Merkmalen gehören. Allerdings lässt sich nicht einfach anhand der Eigenschaften eines Objekts allein bestimmen, zu welchem Zeichensystem es gehört, weil nicht ausgemacht ist, welche Eigenschaften als relevant zu gelten haben. Je nachdem, welche Eigenschaften für relevant gehalten werden, kann ein Objekt auf verschiedenste Weise benutzt, oder semiotisch gesprochen: als Symbol verschiedenster Art verwendet werden. Deshalb kann ein Objekt auch ganz unterschiedlichen Symbolsystemen zugeordnet werden. »Ob, wie und was ein Gebilde darstellt, hängt zumindest teilweise davon ab, wie Menschen mit ihm umgehen. Zu selten wird dieser Sachverhalt in philosophischen Bildtheorien gewürdigt.«⁹⁹ Scholz zieht daraus

98 WdW S. 87.

99 Scholz (2004) S. 139, vgl. auch ebd. S. 103.

die Konsequenz, in Richtung einer »Gebrauchstheorie der Bilder« weiterzuarbeiten.¹⁰⁰

Tatsächlich scheint Goodmans allgemeine Semiotik genau darauf, auf eine Bildpragmatik oder sogar auf eine allgemeine Symbolpragmatik, hinauszulaufen, aber auch davor zurückzuschrecken. Wie bei Boehm bleiben nämlich die Fälle des Zweifels und des Konflikts ausgeblendet.¹⁰¹ So bleibt unterbelichtet, dass ein Objekt *im selben Kontext* von verschiedenen Personen *unterschiedlich* verstanden und genutzt, und sogar *von derselben Person im selben Kontext* zu *verschiedenen Zeiten unter verschiedenen Aspekten* gesehen werden kann oder dass diese Person zu einem Zeitpunkt in ihrem Urteil hin- und hergerissen sein kann. Unterbelichtet bleibt, dass ein Objekt nicht nur einen paradigmatischen Kontext haben kann, sondern besonders versatil gebraucht werden kann. Und unterbelichtet bleibt schließlich, dass ein Objekt absichtsvoll so vielseitig gestaltet sein kann.

Anschaulich wird diese Einseitigkeit an Goodmans Umgang mit dem Diagramm. Das Diagramm scheint ein mustergültiges Anschauungsobjekt von Goodmans These zu sein, dass Kunst und Wissenschaft ineinander übergehen. Dennoch untersucht er es eher beiläufig und wenig ausführlich. Vielleicht hat das seinen Grund: denn es legt bloß, wie hilflos die semiotische Rasterung und die Symptome des Ästhetischen allein sein können – und damit, wie vergeblich der Versuch ist, den Ausgleich von Kunst und Wissenschaft kontrollieren zu wollen. Mit seinem Ansatz bleibt Goodman gleichwohl (und gerade deswegen) ein wichtiger Gewährsmann der Diagrammatik.

Gleich bei seiner ersten Erwähnung in *Sprachen der Kunst* würdigt Goodman das Diagramm in seiner ganzen symbolischen (beziehungsweise formalen) Hybridität wie auch seiner pragmatischen Unterbestimmtheit:

»Einige [Diagramme], maßstabgerechte Zeichnungen für Maschinen etwa, sind in der Tat analog, einige andere dagegen, Diagramme von Kohlenhydraten etwa, sind digital; und wieder andere, gewöhnliche Straßenkarten etwa, sind gemischt. Die bloße Anwesenheit oder Abwesenheit von Buchstaben oder Zahlen macht den Unterschied nicht aus. Bei einem Diagramm kommt es [...] darauf an, wie wir es lesen.«¹⁰²

In dieser Eigenart von Diagrammen liegt eine besondere Qualität, die Goodman allerdings nicht würdigt. Jedes Objekt kann prinzipiell immer ganz verschiedenen

100 Vgl. ebd. S. 137.

101 Vgl. WdW S. 90f.

102 SdK S. 163.

Symbolsystemen zugeordnet werden, wie oben anhand von Kotflügel, Stein, Rembrandt gezeigt wurde. In den meisten Fällen gibt es jedoch einen paradigmatischen Kontext, in dem ein Objekt auftritt, einen paradigmatischen Gebrauch, dem es unterworfen wird, und insofern ein paradigmatisches Zeichensystem, dem es zugeordnet wird. Der Kotflügel etwa ist paradigmatisch ein Teil der Automobilkarosserie, der gelegentlich zu Schaden kommt und repariert oder ausgetauscht werden muss. Freilich gibt es den Ausnahmefall eines Kotflügels im Museum: Hier wird er gewöhnlich als Kunst verstanden werden. Ein Stein ist paradigmatisch ein Objekt aus dem »Natur« genannten Kontext, der gewöhnlich nicht symbolisch verstanden wird. Freilich gibt es Steine in einer großen Zahl anderer Kontexte: etwa in Kunst- oder Naturkundemuseen. Hier wird der Stein als Kunst oder als geologisches Exponat verstanden. Ein Gemälde von Rembrandt hängt gewöhnlich im Museum, freilich kann es anders verwendet, zum Beispiel als Baumaterial eingesetzt werden.

Was aber ist der paradigmatische Kontext eines Diagramms, wenn es schon keine paradigmatische Gestalt des Diagramms gibt? Es kann beispielsweise Maschinenzeichnung sein, chemische Formel, Karte, Infografik, Tortendiagramm oder Graph. Wie Goodman – bezeichnenderweise an verschiedenen Stellen von *Sprachen der Kunst* – schreibt, kann ein Diagramm als Modell gestaltet sein und ist dann denotativ;¹⁰³ es kann, in Gestalt eines Bauplans, »als digitales Diagramm und als Partitur« verstanden werden;¹⁰⁴ ein »rein graphisches Diagramm«¹⁰⁵ wiederum wird als eine Art schematisches Bild verstanden werden und gehört damit zu den »syntaktisch dichten Systemen«.¹⁰⁶

Selbst ein und dasselbe Diagramm – beispielsweise das Pentagramm – lässt sich nicht einem bestimmten paradigmatischen Kontext zuordnen. Es kann als geometrische Zeichnung mathematische Sätze demonstrieren, als Ornament eine dekorative Funktion einnehmen oder als heraldisches Emblem (»Drudenfuß«) bestimmte oder weniger bestimmte Assoziationen hervorrufen. Bei Goodman findet sich das Beispiel der »schwarzen Schlangenlinien auf weißem Hintergrund«.¹⁰⁷ Dabei kann es sich um den Ausschnitt eines Elektrokardiogramms wie auch um ein Detail aus einer Zeichnung des Fudschijama von Hokusai handeln. Dasselbe graphische Element wird also einmal einem Bild, einmal einem

103 Vgl. ebd. S. 165.

104 Vgl. ebd. S. 205.

105 Ebd. S. 212.

106 Vgl. ebd. S. 212f.

107 Ebd. S. 212.

Diagramm zugeordnet. Der Unterschied, so sieht es auch Goodman, liegt in der Sichtweise, die vom Gebrauch bestimmt ist:

»Die einzig relevanten Merkmale des Diagramms sind die Ordinate und Abszisse von jedem der Punkte, durch die die Mitte der Linie hindurchgeht. Die Dicke der Linie, ihre Farbe und Intensität, die absolute Größe des Diagramms etc. spielen keine Rolle [...]. Für die Skizze trifft dies nicht zu. Jede Verdickung oder Verdünnung der Linie, ihre Farbe, ihr Kontrast mit dem Hintergrund, ihre Größe, sogar die Eigenschaften des Papiers – nichts von all dem wird ausgeschlossen, nichts kann ignoriert werden.«¹⁰⁸

Goodman benennt nun diesen Unterschied des Gebrauchs in seinem semiotischen Vokabular als relative syntaktische Dichte (der Skizze) und relative syntaktische Abschwächung (des graphischen Diagramms). Eine Grafik gilt dann als Diagramm – so könnte man sagen –, wenn von ihren ästhetischen Qualitäten abgesehen wird, wenn sie abstrakt und schematisch verstanden wird.

Die formale Hybridität der Schlangenlinie, die dem Betrachter in besonderem Maße erlaubt, sie durch ihren Gebrauch bestimmen zu lassen, scheint bei Goodman dadurch berücksichtigt zu werden, dass Fülle und Abschwächung als *relativ* bezeichnet wird, als »eine Frage des Grades«. ¹⁰⁹ Goodman geht allerdings nicht so weit, die Schlangenlinie im Vergleich zu Kotflügel, Stein oder Gemälde als formal besonders hybrid zu würdigen, und auch nicht als besonders von ihrem Gebrauch, ihrer Anwendung oder Aneignung bestimmbar. Der Sonderfall des Kotflügels, der auch anders gebraucht werden kann, ist bei der Schlangenlinie die Regel: Sie wird immer »anders« gebraucht, weil sie nicht »eigentlich« gebraucht werden kann. Die Schlangenlinie macht besonders deutlich, dass eine Semiotik ohne pragmatische oder phänomenologische Züge hilflos ist. Umgekehrt: Weil Goodman primär Semiotik betreibt, kann bei ihm das Diagramm nicht im Mittelpunkt stehen; er kann es nicht ausreichend würdigen.

108 Ebd. S. 212f.

109 Ebd. S. 213.