

Die Unsichtbarkeit des Bildes, oder: Ein Gemälde ist kein Bild

Ralf Simon

Während die Leinwand und der Farbauftrag auf ihr Stücke der Wirklichkeit sind, führt das Kunstwerk, das durch sie dargestellt wird, seine Existenz in einem ideellen Raum, der sich mit dem realen so wenig berührt, wie sich Töne mit Gerüchen berühren können.
(Georg Simmel XIV, 278)

I.

Man wird nicht sagen können, dass erst die Schrift die Logik der Unterscheidungen brächte. Aber dass man etwas sieht und etwas anderes nicht oder dass man einen fokussierten Gegenstand in den Vordergrund setzt und anderes nur im Hintergrund virtuell präsent sein lässt: dies sind als Unterscheidungen immer schon Operationen, die grundsätzlich durch eine sprachliche Tätigkeit explizierbar sein müssen. Dass etwas *ein* Ding ist und *sich* ins Bild stellt, setzt eine mentale Aktivität voraus, die aus Vielem ein Etwas *als dieses* Etwas aussondert. Die Aktivität des Aussonderns ist als solche stets markiert, denn sie erfolgt in einem Akt des Aufmerkens so, dass man sich seiner grundsätzlich erinnern können sollte. Mit der Erinnerbarkeit geht einher, dass man sagen kann, was man unterschieden und aufgrund der Unterscheidung gesehen hat. Man kann das Bild aussagen. Wir wissen oft nicht, ob das, was wir gesehen haben, von bildhafter Art gewesen ist, denn wir machen uns nicht jedes Gesehene *als dieses Etwas* vorstellig. Wenn wir uns des Gesehenen aber erinnern, entsteht die mentale Einheit, die wir Bild nennen. Als mentale Einheit bleibt sie innerlich. Die Erinnerung tritt als Bild erst dann in die Welt, wenn wir sie artikulieren, sei es als Zeichnung, als Gemälde oder als Rede.

Folgt man dieser Beschreibung, dann wird evident, dass *Bild* der Name für eine Operation ist, die *post festum* erzeugt wird, um aus ihrer Nachträglichkeit heraus an den Ursprung gesetzt zu werden. *Bevor* wir ein Bild *haben*, müssen wir *unterschieden* und aufgrund der Unterscheidung *gesehen* haben. *Dann* müssen wir diese durch Aktivität markierte Einheit *erinnert* und die Erinnerung *geäußert* haben. *Dann* haben wir ein Bild. *Nach alledem* sagen wir, wir hätten

ein Bild gesehen. Nach alledem wird also das Bild, das das Ergebnis dieser Operationen ist, als das behauptet, was erstens am Anfang gestanden haben soll, weshalb man es zweitens gesehen habe. *Post hoc, ergo propter hoc*.

Dieses *Schema*, welches die *Priorisierung der Nachträglichkeit* als Bild-Operation behauptet, kann als Schema für sich genommen werden. Dies meint: Bilder entstehen nicht nur, indem Gesehenes konzeptualisiert wird. Bilder entstehen auch aus dem *Imaginären*. Sie müssen nicht mimetisch sein, sie können einer originären *poiesis* entspringen. Aber selbst dann folgen sie dem Schema der Priorisierung der Nachträglichkeit. Denn das Imaginäre wird zum Bild durch seine Finitisierung, also durch Unterscheidungsoperationen, durch ikonische Realisierungen des Unterschiedenen, durch deren Markierung und durch das memoriale Gewusstsein des Markierten.

Man wird also nicht sagen können, dass erst die Schrift – oder vor der Schrift die Rede – die Unterscheidungen brächte. Aber dennoch ist es die Kompatibilität der Unterscheidungslogik mit der linguistischen Sequentialität, welche die Unterscheidungen als *archi-trace* immer schon ins Paradigma der Schrift einliest. Die Unterscheidungen sind die Matrix, und diese Matrix wird von der Schrift explizit gemacht. So ist die Schrift die Instanz, die die bildkonstituierenden Unterscheidungen in ihre manifeste Aktualität überführt. Es ist die Sichtbarkeit der Unterscheidung als solche: die Buchstaben unterscheiden sich voneinander durch den weissen Raum zwischen ihnen. Nur in diesem Sinne wird man sagen können, dass in der Sprache die Schrift die Spur legt, die ebenfalls in den Unterscheidungen arbeitet.

II.

In der Kernerzählung der abendländischen Bildkritik ist es die Schrift, die die Unterscheidung bringt. Denn die Erzählung bringt sich selbst ins Bild oder besser: in die Szene, die Urszene der *Bildkritik*. So wird die Schrift sichtbar als Einritzung in die Tafeln. Aber diese Schrift ist in bildtheoretischer Sicht vor allem die Allegorie der Unterscheidung selbst.

Während in sinnloser Verzückung, betört und gefangen durch das Bild, die Israeliten um das Goldene Kalb tanzen, kommt Moses vom Berg herab und bringt die Schrift, das explizit gewordene Unterscheidungskwissen: acht Verbote und zwei Gebote. Die bildtheoretische Exegese dieser Szene wird an der Mediendifferenz der in

die Steintafeln gegossenen Schrift einerseits, dem Kalb als Bildwerk andererseits eine Szene der kategorialen Konstitution des Bildes aus dem explizit gewordenen Unterscheidungswissen erblicken können.

Moses, die Figur der Unterscheidung, wird der heidnischen Bildanbetung gewahr. Ich nehme eine nahe liegende Terminologie von Jan Assmann auf.¹ Freilich ist dort die Unterscheidungstätigkeit auf die Differenz von wahr versus falsch im Bereich der Religion bezogen.² Die Geschichte vom Goldenen Kalb wird dieser Unterscheidung subsumiert.³ Die Unterscheidung, um die es mir hier geht, betrifft aber im engeren Sinne die Differenz von Sehen und Denken auf eine Weise, in der die Differenz selbst wieder in die Unterscheidung einkopiert wird. Denn das Gesehene Bild ist eben nur auf der Basis des Unterscheidens und Denkens möglich. So basiert also die Unterscheidung zwischen dem Bildwerk der Idolatrie und dem durch die Bildkritik gegangenen inneren Bild auf der Unterscheidung zwischen unkritisch vergessenem und bewusst gemachtem Denken. Diese Differenz lässt sich religionsunterscheidend benutzen, aber sie meint als solche erst einmal nur, dass das kritisch gewusste Bild dasjenige ist, welches den ihm inhärenten Akt des denkenden Unterscheidens erinnert. Dass Moses, den Berg herab kommend und die ganze Szene überblickend, die Schrift bringt, ist in diesem Sinne der bildkritische Grundakt der explizit gemachten Unterscheidung. Unterschieden wird das Bild vom Bildträger. In diesem Akt zieht sich die Materialität aus dem Bild zurück und das Bild tritt als Realisat einer stets vorangegangenen gedanklichen Aktivität hervor – immaterielles Erscheinen.

Moses spricht keine Bildtheorie, er inszeniert sie. Sein bildkritisches Tun ist selbst ins Bild gebracht, eine intensive Szene: «Dann nahm er das Kalb, das sie gemacht hatten, verbrannte es und zermalmte es zu Pulver, streute es auf Wasser und gab es den Israeliten zu trinken» (2 Mose 32, 20). Es geht hier um mehr als um den archaischen Akt, den Bildanbetern als Strafe ihre eigene Untat zum Fressen zu geben. Genau genommen wird hier das Bild hinsichtlich des Moments seiner materiellen Konkretheit, also als Bildträger, irrealisiert und dem Schacht des Inneren anheim gegeben, verinnerlicht. Indem die Israeliten ihre unkritische Bilderverehrung in eine Logik der reflexiven Umkehrung führen müssen, machen sie sich das Bild, das als äusserliches zur Idolatrie führte, zu einem in-

¹ J. Assmann, *Moses der Ägypter*, München 1998.

² Ebd., 17-23.

³ Ebd., 268-270.

nerlichen Bild. Sie vertilgen das Goldene Kalb und konstituieren in ihrer Innerlichkeit das Bild als eidetischen Gegenstand. Moses hat den Bildträger und mit ihm den Bildgegenstand einer radikalen Vernichtung unterzogen, den Frevlern aber zugleich dasjenige zur Vertilgung auferlegt, was sie, richtig verstanden, legitimer Weise anbeten sollen: das Bild Gottes, sofern es nicht missverstanden wird, sondern als eidetischer Gegenstand gewusst ist. Das goldene Pulver zu essen, heisst, den Bildträger vernichtet und den Bildgegenstand in seiner falschen Gestalt zerstückelt zu haben. Gleichwohl bleibt etwas übrig, und dieses Etwas – Etwas ist ein falsches Wort für eine Kategorie des Dritten – ist Gott, sofern das wahre Bild Gottes weder als Gegenstand vorstellbar noch als reales Ding vorhanden sein kann. In der Geschichte vom Goldenen Kalb führt Moses die doppelte Unterscheidung ein, die jeder kritischen Bildtheorie, und also auch jeder kritischen Theologie, zugrunde liegen muss. Ein Bild ist nicht identisch mit seinem Bildträger und es ist nicht identisch mit seinem Bildgegenstand. Es gilt, das Bild als solches zu denken, also am Goldenen Kalb weder das Bildwerk noch das Kalb. Was aber denkt man dergestalt? Zweifelsohne ist dies eine theologische Frage, aber es ist auch die Frage, die sich einem bildkritischen Bildbegriff stellt.

III.

Angenommen, Leonardo da Vinci hätte zweimal existiert, er-selbst und er-als-sein-Klon, aber ohne, dass jemand unterscheiden könnte, wer wer ist. Und angenommen, diese beiden würden gleichzeitig und doch unabhängig von einander dasjenige Bild malen, das man Mona Lisa nennt, also so, dass das eine Gemälde nicht die Kopie des anderen ist. Es wären in diesem Kalkül beide Gemälde Originale. Jedoch wäre das eine Gemälde mit Ölfarbe gemalt, das andere Gemälde mit Wasserfarbe. Zweifelsohne würde jedermann sagen, dass es zwei verschiedene Bilder seien.

Angenommen, zwei Personen öffneten gleichzeitig dieselbe Homepage und es erschiene auf dem Bildschirm dasjenige Bild, das man Mona Lisa nennt. Obwohl die Bildschirme vielleicht verschiedene Formate hätten, obwohl der eine Bildschirm mit der alten Röhrentechnik betrieben wird, der andere aber ein moderner Plasma-Bildschirm ist und obwohl die Farbeinstellungen der Bildschirme verschieden sein können und der Lichteinfall auf den Bildschirmen ebenfalls differieren könnte – trotz aller dieser Unterschiede würde doch jeder sagen, dass die beiden Personen dasselbe Bild sehen.

In der einen Sequenz von Annahmen steht offenkundig die materielle Erscheinungsweise des Bildes-als-Gemälde in einem nicht-arbiträren Verhältnis zum Bild. Was wir in unserem kulturellen Kode *Gemälde* nennen, ist der Name für eine so intensive *Inkarnation* des Bildes in seinen Bildträger, dass viele Menschen der Meinung sind, dass Gemälde Bilder seien. Jedenfalls sagt selten jemand, dass man auf einem Gemälde ein Bild sieht oder dass ein Bild in der Form eines Gemäldes erscheint.

In der anderen Sequenz von Annahmen ist es evident, dass die materiale Erscheinungsweise des Bildes in einem arbiträren Verhältnis zum Bild steht. Denn der Bildschirm steht in einem arbiträren Verhältnis zu dem, was in ihm erscheint. Auch der Spiegel hat ein arbiträres Verhältnis zu dem Spiegelbild, das auf ihm erscheint. Schon sprachlich ist es unsicher, ob etwas *auf* dem Spiegel oder *im* Spiegel erscheint.

Dasjenige Bild aber, das als Gemälde erscheint, ist derart intensiv in die Materialität des Bildmediums eingelassen (inkarniert), dass diese Materialität sogar die Bildlichkeit als solche mitformt. Das Altern der Ölfarbe trägt zum Charakter des Bildes bei. Es findet also im Gemälde eine Rückkopplung der Materialität auf das Bild statt. Eine kybernetische Schleife formiert das Bild durch seine materielle Erscheinungsweise. Ob die Farbe deckend oder nicht deckend ist, hat offenkundig einen konstitutiven Einfluss auf das Bild selbst, welches in diesem Fall, den man *Gemälde* nennt, von seinem Bildträger nicht ablösbar zu sein scheint. Niemand käme auf die Idee, einen ähnlichen Gedanken hinsichtlich dessen, was im Spiegel, auf dem glatten Wasser oder auf dem Bildschirm erscheint, zu denken.

Nun ist zweifelsohne der Name *Gemälde* zuerst die Bezeichnung für einen Gegenstand. Dieser Gegenstand ist tendenziell zweidimensional; er besteht sehr oft aus Leinwand, welche auf einen Rahmen (meist aus Holz) gespannt ist; auf die Leinwand ist Farbe aufgebracht. Das Verhältnis der Leinwand als solcher zum erscheinenden Bild ist genauso arbiträr wie das Verhältnis der Farbtöpfe als solcher und der Pinselarten als solcher zu dem, was als Bild erscheint. Sobald aber die Farbe gemischt und die Pinselart gewählt und die Malbewegung begonnen ist, tritt diese Arbitrarität, zumindest *in unserer kulturellen Wertung*, zurück.

Angenommen, es würden zu einem bestimmten Zeitpunkt alle Bildschirme dieser Welt einfrieren und just mit dem Bild, das sie gerade zeigen, für immer stillgestellt. Und analog: angenommen, alle Spiegel und stillen Wasser würden zu diesem Zeitpunkt dasjenige, das sich in ihnen zeigt, für immer auf ihrer Oberfläche festhalten.

Wahrscheinlich würden wir sehr schnell jeden einzelnen Bildschirm und jeden einzelnen Spiegel als ein Individuum bezeichnen, welches mit dem Bild, das er zeigt, symbiotisch verbunden ist. Unser kultureller Diskurs hätte bald verdrängt, dass Bildschirme und Spiegel früher einmal nur das Medium für Bilder gewesen sind. Wir würden denselben kategorialen Fehler begehen, den wir vollziehen, wenn wir wie selbstverständlich sagen, dass Gemälde Bilder seien.

Das Wort *Gemälde* ist der Name für eine bestimmte Sorte von Bildmedien, welche eine sehr intensive Rückkopplungsschleife ihrer Materialität auf ihr Bild kennen und wegen dieser Rückkopplungsschleife in der Regel mit ihrem Bild verwechselt werden. Da es sich aber trotz dieser nachgerade naturwüchsig erscheinenden kulturellen Wertung doch um eine Kategorienverwechslung handelt, wenn man die Rückkopplung der Materialitätsbedingungen auf das Bild einfach ins Bild hineinwachsen lässt, wird man sagen müssen: Gemälde sind keine Bilder.

Was ist aber ein Bild, wenn man es derart von seinem Bildmedium (oder: Bildträger) *unterscheidet*? Die Mona Lisa wäre als Bild nicht vorhanden, wenn nicht das Gemälde mit dem Namen «Mona Lisa» gemalt worden wäre. Das Bild-als-solches, abgezogen von seiner Erscheinungsweise, scheint als Bild gar nicht vorhanden zu sein.

Stimmt aber dieser Satz? Gibt es nicht auch Bilder, deren Erscheinungsweise keine manifeste Materialität kennt? Gibt es nicht innere Bilder, mentale Bilder, Vorstellungsbilder? Und wie steht es mit den sprachlichen Bildern? Zwar haben wir die Materialität eines Textes, also die Buchstaben auf dem Papier, aber diese Materialität hat weder eine Ähnlichkeit mit Achill noch eine Ähnlichkeit mit einem Löwen, wenn das Bild, Achill sei ein Löwe, evoziert wird. Gibt es also Fälle, in denen das Bild-als-solches *vorhanden* ist, *ohne sichtbar* zu sein?

Angenommen, *es gäbe* eben diese Fälle, in denen das Bild-als-solches *unsichtbar vorhanden* ist, wären diese Fälle dann nicht die nahe liegenden und primären Modelle für eine Bildtheorie, welche in ihrem Eröffnungsschritt die Idolatriegefahr, von Bildern-als-in-Materialität-inkarnierten auszugehen, hinter sich gelassen hat, weil sie *als Bildkritik* die Verwechslung des Sichtbaren mit dem Bild kritisch reflektiert hat bzw. bei dieser Sorte von Bildern in die Notwendigkeit einer Abwehr der Materialität erst gar nicht geraten kann?

Es scheint, dass die wesentliche Natur des Bildes, in seiner formierenden Kraft unsichtbar zu sein, zu einer Gleichgültigkeit gegenüber der Frage führt, ob es sich materialisiert oder nicht. Ein Gemälde

Ralf Simon

zeigt ein Bild in genau derselben Intensität wie Brentanos Verse *Wo der Schwan im Wellenspiegel / In sein Sternbild niedertaucht*⁴ oder der Blick von einem Berg in ein Landschaftsbild. Nur in einem vor-kritischen Sinne exponiert das Gemälde vermeintlich das reichere Bild. Der Vers spielt demgegenüber eine ikonische Sequenz in die Kombinatorik der anderen sprachlichen Elemente weiter. Und das Landschaftsbild unterläuft die Differenz zwischen Betrachter und Bild, da ja der Betrachter in der Landschaft steht, die er als Bild betrachtet. Jede ikonische Fokussierung findet eine je verschiedene Fortführung: im Gemälde die intensive und opake Materialität, im Vers die komplexe Kombinatorik der permanenten Rückkopplung aller Sinnsynthesen auf die erneut benutzten Elemente, im Landschaftsbild die paradoxe Inklusion des Betrachters. Man mag diese Realisationsbedingungen typologisch unterscheiden und je für sich betrachten. Dabei kann man sie interessanterweise sowohl die Materialität wie auch die Form des Bildes nennen. Es ist aber eine unhintergehbare gestalthafte Einheit, die sich als solche formiert, mitten inne zwischen Realität und Imaginärem, Begriff und Sichtbarem, Ding und Vorstellung, aber von allen diesen Positionen als Kategorie des Dritten geschieden. Es in seiner Unsichtbarkeit zu begreifen, öffnet gegen die Intuitionen des landläufigen Begriffs vom Bild überhaupt erst das Feld der Bildkritik.

— Dr. Ralf Simon ist Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft am Deutschen Seminar der Universität Basel.

⁴ C. Brentano, Werke, hg. von F. Kemp, Band 1-4, München 1963-1968, I, 392.

Hermeneutische Blätter
1/2 · 2007

UNSICHTBAR

Institut für Hermeneutik
& Religionsphilosophie
Theologische Fakultät
Universität Zürich

Thematisches

Editorial: Was sich <i>nicht</i> zeigt. Vom Sehen des Unsichtbaren <i>Philipp Stoellger</i>	4
Un-sichtbar. Den Nächsten sehen <i>Arne Grøn</i>	5
Un-sichtbar <i>Claudia Welz</i>	13
Creatura invisibilia. Zur Theologie der «Mächte und Gewalten» <i>Simon Peng-Keller</i>	24
Vom unsichtbaren Menschen <i>Rebekka Klein</i>	33
Gott kann sich sehen lassen. Einige Einblicke in Bewältigungen des Unsichtbarkeitsproblems <i>Stephan Schaede</i>	47
Von gnädiger Unsichtbarkeit. Zwischen der Sichtbarkeit des Menschen und der Unsichtbarkeit Gottes <i>Philipp Stoellger</i>	70
Religion im Jugendalter. Ein unsichtbares Phänomen mit offensichtlichen Herausforderungen <i>Thomas Schlag</i>	84
«Kein Aug hat je gespürt». Eine liturgiehermeneutische Skizze zum <i>Hymnus angelicus</i> <i>Thomas Klie</i>	99
Vom Sichtbarmachen des Unsichtbarwerdens – vom Unsichtbarmachen des Sichtbarwerdens <i>Pierre Bühler</i>	106
Unsichtbar Meditation zum Lukasevangelium 19,1-10 <i>Kirsten Busch Nielsen</i>	113

«... und ist doch rund und schön» Eine Mondbetrachtung <i>Ralph Kunz</i>	117
Das Geheimnis der Kirche: verborgen im Sichtbaren. Überlegungen zur interkonfessionellen Verständigung über das evangelische, orthodoxe und römisch-katholische Verständnis der Kirche <i>Hans-Peter Großhans</i>	121
Sehen, was man hören will? Ein Plädoyer gegen den Visualisierungswahn <i>Andrea Anker</i>	139
Sichtbarkeit des Kunstwerks und unsichtbarer Künstler. Überlegungen zum Zusammenhang von Moral, Ästhetik und der Bewertung von Kunst <i>Hartmut von Sass</i>	148
ich sehe was <i>Ute Sengebusch</i>	164
Mikroskopische Unschärfe. Emailwechsel über Unsichtbarkeit und Gedicht <i>Derek Bochmann / Andreas Mauz</i>	166
Invisibilia, an et quomodo sint intellecta <i>Paul Michel</i>	176
Die Wahrhaftigkeit sichtbarer Unsichtbarkeit <i>Kornelia Imesch</i>	182
Unsichtbar? <i>Jürg Albrecht</i>	195
Die Unsichtbarkeit des Bildes, oder Ein Gemälde ist kein Bild <i>Ralf Simon</i>	212
Unsichtbarkeiten im Bild. Zu einer «Kritik der Ikonizität» <i>Dieter Mersch</i>	219
Das Unsichtbare erzählen. Gedankenspiele während einer Bildbetrachtung <i>Adelheid Pohl</i>	234

«Das Wesentliche ist für die Augen unsichtbar». Literarische Sehhilfen in Antoine de Saint-Exupérys <i>Petit Prince</i> <i>Franzisca Pilgram-Frühauf</i>	243
«Das Hotel von Edward und Florence [...] gibt es nicht.» Von den Möglichkeiten der Literatur, unsichtbare Schauplätze zu schaffen <i>Barbara Piatti</i>	250
Unsichtbare Städte <i>Felix Keller</i>	261
«War es gestern, oder war's im vierten Stock?» Plädoyer für ein Wahrnehmen von Unsichtbarem in der Stadt <i>Anne Brandl</i>	273
Der T-Effekt <i>Wolfgang Marx</i>	280
Und nicht führen, wohin du willst? Über die «unsichtbare Hand», eine utilitaristische Lesart und das Ziel der Verteilungsgerechtigkeit <i>Stefan Grotefeld</i>	286
Schluss: Es git e Bueb mit Name Fritz	295
Impressum	