

eikones

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt
Bildkritik an der Universität Basel

Bild-Performanz

Ludger Schwarte (Hg.)

Wilhelm Fink

Inhaltsverzeichnis

Schutzumschlag: Alexander Gardner, Lewis Payne, 1865.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2011 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn). Internet: www.fink.de

eikones NFS Bildkritik, www.eikones.ch
Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5079-1

11 **Einleitung: Die Kraft des Visuellen**

Emmanuel Alloa

33 **Darstellen, was sich in der Darstellung allererst herstellt: Bildperformanz als Sichtbarmachung**

Sybille Krämer

63 **Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexionen über ›Blickakte‹**

Emil Angehrn

91 **Bildperformanz und Sinnbildung**

Dieter Mersch

111 **Ikonzität. Theorie des Bildlichen nach Wittgenstein**

Ludger Schwarte

137 **Bilder bezeugen, was nicht ausgesagt werden kann. Überlegungen zur visuellen Performanz**

Bildperformanz und Sinnbildung

Emil Angehrn

I Die Frage der Performanz

Der Titel des Textes von Sybille Krämer: *Gibt es eine Performanz des Bildlichen?*, zu dem die folgenden Überlegungen als kommentierend-ergänzende Bemerkungen skizziert wurden, ist als Frage formuliert. Er fragt danach, ob es eine Performanz des Bildlichen gibt. Dies scheint eine eigenartige Frage im Rahmen eines Buches, das den Titel *Bildperformanz* trägt. In welchem Sinn kann sie gemeint sein? Als frag-würdig kann uns die Performanz des Bildlichen insofern erscheinen, als sie mit dem ontologischen Status des Bildes kontrastiert. Das Bild, so die naive Auffassung, ist ein materieller Gegenstand, nicht ein Akt oder eine Leistung – dies im Gegensatz zu anderen typischen Instanzen des Kulturellen, wo wir bei der Rede von Performanz etwa an konkrete Sprechakte oder an Theater- und Musikaufführungen denken. Wie aber lässt sich beim Bild als solchem, das wir schematisch der Ordnung des Raums, des Statischen und Simultanen zuordnen, von Prozessualität und Performanz oder gar von einem in der Zeit datierbaren und messbaren Vollzug sprechen? Wenn wir von speziellen Arrangements absehen, in denen das Bild in einen performativen Akt – als Bildinszenierung, Demonstration – integriert wird oder als digitales Bild zum

Medium der Interaktion wird,¹ so lautet die Frage: In welcher Weise ist mit dem Bild selbst ein Akt, ein lokalisierbarer Vollzug, eine Operationsweise, eine Leistung – oder zumindest eine Kraft, das Vermögen zu einer Leistung – verbunden?

Dabei soll nicht die Frage nach der ›Subjektfunktion‹ des Bildes im Vordergrund stehen; infrage steht nicht primär, wieweit das Bild selbst in die Rolle eines leistenden Subjekts rückt oder seine Wirksamkeit in der Leistung des herstellenden, betrachtenden oder das Bild in irgendeiner Weise verwendenden Subjekts gründet. Gefragt ist nach der Macht und Wirkungsweise, die in spezifischer Weise im Bild liegt, durch das Bild ermöglicht wird; gefragt ist nach der Performanz, die im Medium des Bildlichen vollzogen wird. Ich nenne zunächst drei Richtungen,² in denen solche Performanz in neueren Diskussionen herausgestellt wird, um anschließend eine vierte, die den anderen in gewisser Weise zugrunde liegt, näher zu betrachten.

II Drei Vorschläge

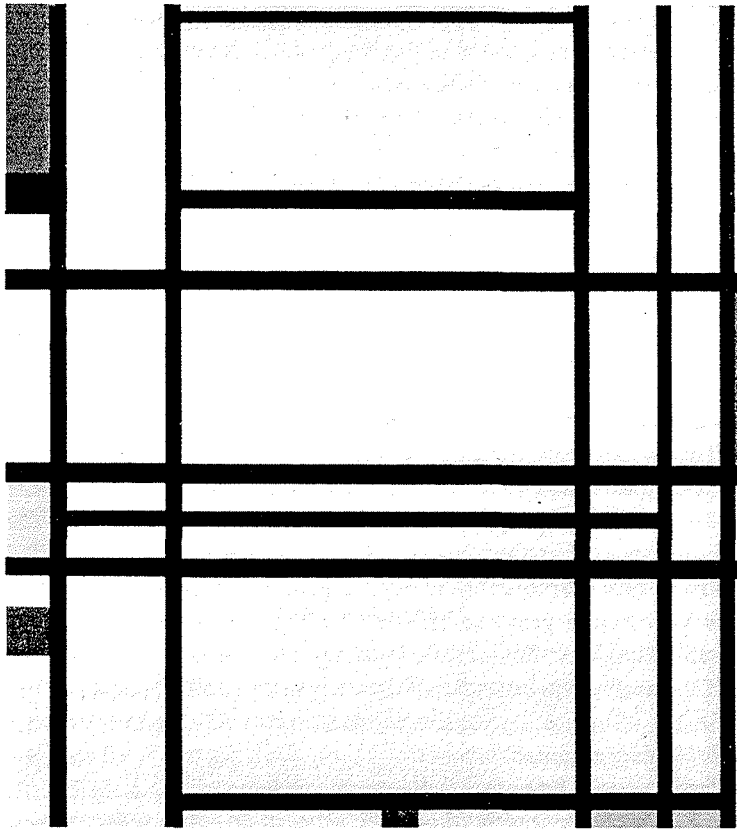
II.1 Erschaffung von Wirklichkeit

Eine erste, nahe liegende Antwort ist von Ludger Schwarte dahingehend formuliert worden, dass es darum geht, »die wirklichkeitserschaffende Kraft der Bilder« in ihrer genuinen Eigenart zu untersuchen: »Bild-Akte können auf andere Weise als Sprach-Akte Wirklichkeit konstituieren.« Die in heutigen Debatten geläufige konstruktivistische Sichtweise tritt als Antithese zu einem traditionellen Verständnis auf, welches die Funktion des Bildes über das Abbild oder die Repräsentation definiert; der Antirepräsentationalismus gilt geradezu als gemeinsames Merkmal des Ansatzes bei der Performanz oder Pragmatik.³ Das Bild, so die These, ist weder Kopie noch Stellvertreter, weder Verdoppelung eines Originals noch ein Zeichen, das für anderes steht oder etwas bedeutet. Es hat sein Sein, seine Referenz und seine Bedeutung gleichsam in sich selbst. Aber was heißt das? Dass das Bild Wirklichkeit erschafft – oder gar: *die* Wirklichkeit erschafft – entspricht einer Figur, die im Kontext der Sprache und der Medien vertraut ist und einen basalen Sachverhalt generalisiert. Dass unsere Welt nicht einfach ein Vorgegebenes, sondern ebenso von uns erzeugt ist und im Medium unserer Interpretation zu der bestimmten Welt wird, der wir begegnen und in der wir leben, scheint zumal für bestimmte Segmente unserer Erfahrung – die menschliche, kulturelle Welt – unstrittig und trivial. Nicht trivial, vielmehr explikations- und rechtfertigungsbedürftig

sind die Generalisierungen, die auf unser Wirklichkeitsverhältnis im Ganzen Bezug nehmen und etwa, gerade mit Bezug auf die Omnipräsenz der Bilder, auf eine Diffusion von Realität und Virtualität, Wirklichkeit und Simulation ausgreifen. Auch wenn wir von solchen spekulativen Ausweitungen absehen, ist mit der realitätskonstituierenden Funktion der Bilder ein unübersehbarer Zug der – sozialen, geschichtlichen, privaten – Lebenswelt benannt, eine ›Schicht‹ oder ›Dimension‹ unserer Welt, die unter vielfältigen Aspekten beschrieben und wissenschaftlich erforscht werden kann.

II.2 Produktion von Präsenz und Sichtbarkeit

Eine verwandte, aber anders fokussierte und in gewisser Weise schwächere Version ist die, welche in den Bildern eine Macht der Präsenz ausmacht. Im Bild wird die Sache gegenwärtig, erfahrbar, sichtbar. Gegen die Repräsentation steht die Produktion von Präsenz. Diese Figur lässt sich in verschiedener Weise spezifizieren. In einer generellen Gegenwendung gegen die Hermeneutik hat Hans Ulrich Gumbrecht die Produktion von Präsenz zur Chiffre des Kulturellen gemacht.⁴ Gegen die Verweisungsstruktur eines Zweiwelten- oder Zeichen-Bedeutungs-Dualismus soll die Materialität und Eigengeltung des Phänomens ins Zentrum rücken. Die Präsenz, sei es im Modus des ästhetischen Erscheinens oder einer mit Heidegger gedachten Wahrheit-als-Entbergung, wird zu einer suisuffizienten Seinsform, die gerade einem starken Verständnis des Bildlichen entgegentreten scheint. In einer anderen Wendung, sozusagen auf reflexiver Stufe, hat Maurice Merleau-Ponty die Malerei als Kunst des Sichtbarmachens des Sichtbaren expliziert, die in ihrem innersten Kern an der Seinsgenese partizipiert, sofern sie, analog zur *natura naturans*, nicht einfach gegebenes Seiendes ins Licht stellt, sondern das Werden des Seienden, genauer: sein Sichtbarwerden erfahren lässt. In beiden Fällen haben wir nicht mehr mit der Doppelung zwischen dem Bild und dem vorausliegenden Gegenstand, sondern mit dem im Bild gegebenen, in ihm gegenwärtigen, gegenwärtig werdenden Gegenstand zu tun. Das Bild ist in gewisser Weise das Wirklichwerdenlassen, Erzeugen des Wirklichen im Bild. In ihm sehen wir nicht nur etwas, sondern in ihm zeigt sich etwas. Die Kunst des Bildes besteht darin, das Sichzeigen, Sichöffnen, Sichmanifestieren des Wirklichen sehen zu lassen. In dieser intimen Verflechtung liegt eine Macht, aber auch eine Grenze des Bildes – eine Grenze insofern, als das Bild sich nicht im gleichen Akt kritisch von der Sache distanzieren, sie negieren,⁵



t Mondrian,
osition No. 10,
42.

über sie reflektieren kann, sofern es sich im Spannungsverhältnis zwischen Präsenz und Abwesenheit, Entbergung und Verbergung, nicht zwischen Wahr und Falsch, Richtig und Unrichtig bewegt.⁶ Sofern man die Wirkungsmacht der Bilder über die Potentialität dieser Präsenz definiert, ist es wichtig, sowohl diese Macht wie diese Grenze zu bestimmen und sie in ihrem Verhältnis zu reflektieren. Indessen bleibt zu prüfen, wieweit die performative Kraft des Bildes durch diese Potenz zugänglich charakterisiert wird.

II.3 Kulturtechnische Praxis

Eine andere Richtung schlagen Sybille Krämer und Horst Bredekamp ein, wenn sie die Leistung des Bildes – wie anderer kultureller Praktiken – über den Begriff der Kulturtechnik definieren.⁷ Weder Repräsentation noch Präsentation, sondern das praktische Umgehen, das handgreifliche Operieren mit Entitäten wie

Bild, Schrift oder Zahl macht danach die Quintessenz kultureller Performanz aus. Das Umgehenkönnen mit Zeichen oder Bildern scheint in einer solchen Sicht in größere Nähe zum Arbeitenkönnen mit einem Computer als zur Lektüre eines Textes zu rücken. Konsequenterweise verbindet sich die Ausrichtung auf diesen Modus kultureller Performanz mit einer dezidierten Abwendung von der ›Diskursivierung‹ der Kultur, d. h. von einer Universalisierung des Modells der Sprache, wie sie sich etwa in der kulturtheoretischen Verallgemeinerung der Textmetapher niederschlägt, wenn von der Textur der Kultur oder der Lesbarkeit von Städten, Landschaften, Geschichten und Bildern die Rede ist. Die Antithese gegen den Logozentrismus scheint den Ansatz bei der Kulturtechnik dem Bemühen um die Eigenlogik des Visuellen und des Ikonischen anzunähern. Sprache wird aus ihrer Ursprungs- und Paradigmenfunktion verdrängt und zu einer Figur neben anderen im umfassenderen

Horizont des kulturellen und medienvermittelten Wirklichkeitsbezugs herabgesetzt. In welcher Weise Bilder in praktischen und technisch-operativen Handlungszusammenhängen fungieren, wird durch Hybrid- und Übergangsfiguren (Bildschriften, Diagramme, Karten) eindrucksvoll vorgeführt.⁸ Wie die Idee der sprachlichen Performanz ihren Ausgang von der Entdeckung nahm, dass wir etwas »mit Worten tun«,⁹ so lässt sich mit Bezug auf Kulturgebilde und -medien generell herausarbeiten, wie diese in Operationen des kognitiven, sozialen, ästhetischen, technischen Weltbezugs integriert sind und diese Leistungen mit konstituieren. Eine andere Frage – die nicht generell, sondern mit Bezug auf die verschiedenen Kulturformen, auch die unterschiedlichen Instanzen des Bildlichen je spezifisch zu beantworten ist – lautet, wieweit Kulturgebilde in dieser Funktion aufgehen. Es ist die Frage, wieweit kulturelle Formen und Gegenstände durch die Ermöglichung kultureller Praktiken definiert sind oder ihre Performanz noch unabhängig von solcher Funktionalität – vorgängig zu ihr oder über sie hinausgreifend – zu bestimmen ist.

III Der Sinn der Bilder

Ich möchte in diesem Sinn als viertes eine fundamentale, den genannten Operationen vorausliegende Bestimmung der Performanz der Bilder diskutieren: Danach besteht die genuine Macht und Leistung der Bilder darin, dass sie Sinn erzeugen.¹⁰ Mit dieser Umschreibung scheint mir in der Tat der innerste Kern dessen benannt, was Bilder können, ja, was sie letztlich tun – jene Leistung, die bestimmte Gegenstände zu Bildern macht. Die Fundamentalität dieser Bestimmung, deren Exploration das Forschungsprogramm von *eikones* mit ausmacht, brauche ich hier nicht zu demonstrieren. Sie bildet den Ausgangspunkt ganz unterschiedlicher Fragestellungen, die Gegenstand der Bearbeitung und Erforschung sind. Die vielfältigen Untersuchungen zur Funktion und Wirkungsweise der Bilder sind zentral oder sekundär auch Beiträge zur Aufhellung dieser Leistung, die sich als Erzeugung von Sinn umschreiben lässt. In Frage stehen die konkreten Modalitäten, Vollzugsformen und Regeln, in denen und gemäß denen sich diese Erzeugung vollzieht. Bildkritik will die Grammatik der Bilder, die Logik des Zeigens, die Vollzugsform bildhafter Konstitution explizieren. Dazu sind Begriffe zu erarbeiten, Hypothesen zu formulieren und Konzepte zu entwickeln, welche die Sinngenese explizierbar machen und sich zugleich am Phänomen – an der diversifizierten, vielgestaltigen Phänomenalität – des Bildlichen zu bewähren haben.

Zu dieser genuin bildwissenschaftlichen Arbeit leisten die folgenden Überlegungen keinen Beitrag. Sie greifen das Thema, wie Bilder Sinn erzeugen, nicht primär vonseiten der Wirkungsweise des Bildes, sondern der Erzeugung des Sinns auf, um einige Aspekte herauszustellen, die mit dieser – wenn man so will: hermeneutischen – Ausrichtung der Frage nach dem Bild verbunden sind. Auch darüber Rechenschaft abzulegen scheint mir wichtig, um die Performanz des Bildes zu bestimmen.

Dabei könnte man vorweg die grundsätzliche Frage aufwerfen, wieweit die Frage nach der Sinnkonstitution einen geeigneten Zugang zur Performativität des Bildes bietet. Zweierlei Bedenken legen sich nahe. Das eine geht dahin, die Rede von Sinn und Bedeutung auf den Bereich der Sprache zu beschränken (um beim Bild eher von der Herstellung von Präsenz oder einer bedeutungsfreien ästhetischen Formung zu sprechen). Inwiefern hier die Rede von Sinn angemessen ist, soll im Folgenden mit zur Diskussion stehen; dabei ist die These leitend, dass von Sinn dort zu sprechen ist, wo ein Verstehen in Frage steht. Das andere ist der Vorbehalt dagegen, die basale Leistung, welche das Bild gleichsam ontologisch *als* Bild charakterisiert und von anderen Gegenständen abhebt, als »Performanz« zu bezeichnen, statt diesen Begriff für Praktiken und Leistungen zu reservieren, die *durch* das oder *mit* dem – schon als solches konstituierte(n) – Bild vollzogen werden. Von Performanz, so der Einwand, ist mit Bezug auf Handlungen und Vollzüge zu sprechen, die eine spezifisch ästhetisch-inszenierende Qualität haben und als Vollzüge temporal qualifizierbar sind (während die Sinnhaftigkeit eines Bildes wie eines Textes weder Dauer noch Datierung hat).¹¹ Zum Teil mag man diese Frage als terminologische behandeln. Man kann aber auch dafür optieren, die generelle Funktionsweise, die das Bild als Bild auszeichnet, als seine Performativität zu betrachten, wie man die sprachliche Performanz an der Handlungsdimension *jedes* Sprechens festmachen kann und sie nicht – wie in Austins ursprünglichem Ansatz – auf die besondere Klasse der performativen (neben den konstativen) Äußerungen zu beschränken hat.¹² Zu analysieren ist eine spezifische Leistung, ein spezifisches Potential, eine genuine Wirkungsweise, die dem Bild als solchem zukommt und die mit »höherstufigen« Vollzügen und Verwendungen des Bildes interferieren, sich mit ihnen überlagern und kombinieren kann. Dass diese Leistung, anders als eine musikalische Aufführung oder eine Sprechhandlung, gleichsam zeitlos scheint, hat mit dem genuinen Medium des Bildes zu tun, das nicht in derselben Weise

zeitlich-prozessual verfasst ist wie Zeitkünste und Tätigkeiten. Dass Bilder Sinn bilden, dass sie etwas sagen, dass wir sie lesen und verstehen (oder missverstehen) können, ist die grundlegende Performativität, die anderen Vollzügen zugrunde liegt.

III.1 Kontexte und Modalitäten des Sinnbildung

Wenn wir das Phänomen der Sinnbildung in den Blick nehmen, so ist als erstes daran zu erinnern, dass Sinnbildung in vielen Bereichen und in unterschiedlichen Medien und Gestalten stattfindet. Von der Konstitution von Sinn ist überall dort die Rede, wo ein Gegenstand verstanden wird. Sinn ist Korrelat des Verstehens: Sinn ist dasjenige, was verstanden wird – verstanden werden kann, verstanden werden sollte, sich dem Verstehen entzieht. Diese Bestimmung, als definitorische, lässt sich auch umkehren: Was verstanden werden kann, ist Sinn. Eine Bewegung im Ballett, eine Tonfolge im Musikstück, ein Strich in der Zeichnung, die ich verstehe – oder schlecht verstehe, falsch verstehe, zu verstehen versuche –, ist sinnhaft, fungiert als Sinngebilde. Insofern ist beim Bild wie bei der musikalischen Komposition in genuiner Weise von Sinn und Verstehen zu reden, auch wenn dieser Sinn von anderer Art als der verbal explizierbare und diskursiv erörterte ist. Das Bild ist ein spezifischer Modus des Sinns, nicht dessen Anderes und durch einen Hiatus von ihm getrennt.¹³ Grundlegend ist der vertraute Sachverhalt, dass ich ein Bild, eine Geste, eine Tonfolge irgendwie



2 Cy Twombly,
Untitled, 1970.

›verstehen‹, als nachvollziehbare Konstellation erfassen – oder aber nicht verstehen kann, dass sie mir fremd, verschlossen bleiben. Der hier verwendete Sinnbegriff entspricht einer von drei Verwendungen dieses Wortes, die nicht aufeinander rückführbar (wohl aber miteinander verknüpfbar) sind: Sinn als sensorium, Sinnesorgan, Wahrnehmungsfähigkeit (wie der Hörsinn oder Tastsinn), Sinn als das Verstehbare (zum Beispiel als Sinn einer Aussage oder einer Geste), Sinn als Wert und Zweck (etwa als Sinn eines Opfers oder Sinn des Lebens). Sinn (in der zweiten Bedeutung, die hier zunächst allein Thema ist) bilden wir in Gesten, in Worten, im Handeln, im Tun und Erleben – in all dem, wodurch die Welt für uns sinnhaft (erzählbar, assimilierbar, kritisierbar, interpretierbar) wird. Dinge, Dokumente, Ereignisse, Institutionen, Lebensformen werden durch diese sinnhafte Konstitution verstehbar, in dem, was sie meinen, erschließbar. Aus Fakten wird im Medium sinnhafter Auffassung eine Geschichte, aus einem Körperverhalten eine Handlung. Kulturwissenschaften haben ihren Gegenstand unter dem Gesichtspunkt sinnhafter Konstitution – und nicht nur nach gegenständlichen Merkmalen, Faktoren und Relationen – zu erfassen, ohne sich dadurch einer traditionellen Verstehenslehre zu verschreiben.

Zu einer Theorie der kulturellen Welt gehört eine Verständigung über die unterschiedlichen Modalitäten, in denen solche sinnhafte Konstitution zustande kommt; nicht zuletzt gehört zu dieser Verständigung die Frage, worin das Gemeinsame der

sinnhaften Weltkonstitution liegt und ob deren unterschiedliche Modalitäten von einem Prinzip, einem Urmodell her zu begreifen sind oder sich unmittelbar in die Vielfalt heterogener Formen diversifizieren. Für traditionelle Hermeneutik scheint ausgemacht, dass der Sprache in diesem Rahmen ein privilegierter Status zukommt, demzufolge sie nicht nur das prägende Modell und ursprüngliche Konstitutionsmedium des Sinns, sondern auch das Metamedium aller anderen Medien ist – auch wenn unbestritten ist, dass sich unser verstehender Wirklichkeitsbezug in keiner Weise im Sprachlichen erschöpft. Für ein heutiges Denken bildet diese Zentralität eine offene, kontroverse Frage.

Nicht selbstverständlich im heutigen Diskussionskontext ist indes bereits die Beschreibung des Bildes – wie der kulturellen Performanz überhaupt – in einer ›hermeneutischen‹ Perspektive. Nicht erst die Unterstellung unter das leitende Paradigma der Sprache, sondern schon die Ausrichtung auf Sinn und Verstehen wird zuweilen als Horizont kulturwissenschaftlicher Reflexion problematisiert. Zu dieser Debatte, die hier nicht prinzipiell aufzunehmen ist, sei nur die doppelte Feststellung gemacht, dass die antihermeneutische Wendung nicht selten ein vereinseitigtes, ›idealisiertes‹ Konzept von Sinn und Verstehen unterstellt (indem sie etwa das ›transzendente Signifikat‹ oder das subjektive Nachvollziehen als Maßstab fixiert und kritisch dekonstruiert), teils auch die oben auseinandergehaltenen hermeneutischen und normativen Verwendungen des Sinnbegriffs amalgamiert (und auf dieser Basis die Rede von Sinnfrage, Sinnsuche, Sinnleere etc. disqualifiziert). Dagegen ist festzuhalten, dass hier zunächst nicht mehr als ein Konzept des Sinns qua Korrelat des Verstehens im Spiel ist, das weder eine idealisierte Sinnhaftigkeit noch einen exklusiven internalistischen Zugang impliziert, sondern ein Moment der alltäglichen Praxis und sozialen Lebenswelt meint.

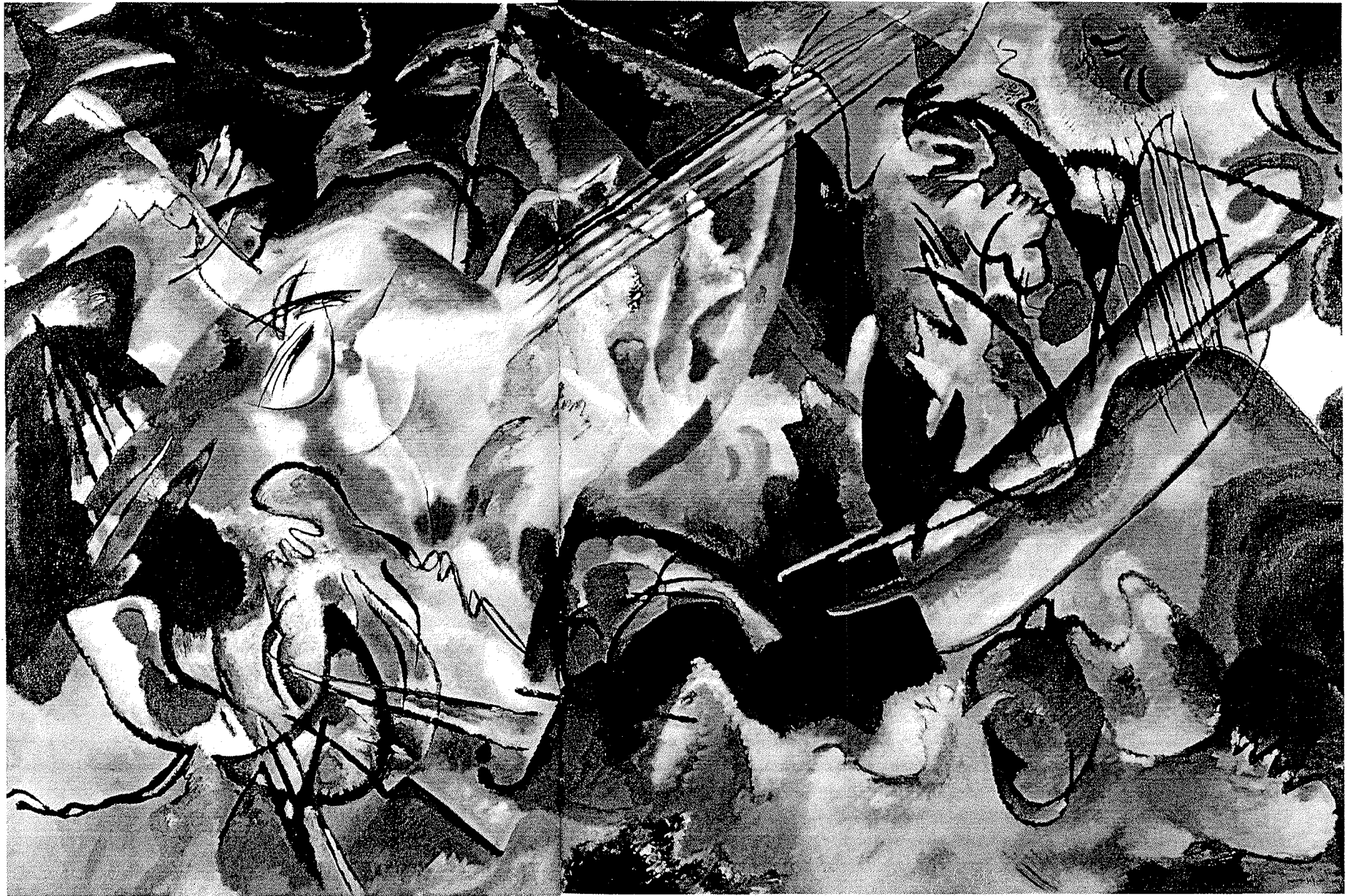
Mit Bezug auf solchen Sinn gilt, dass sich beispielsweise auch die kulturtechnischen Praktiken (Rechnen mit Zahlensymbolen, Operieren mit Karten und Diagrammen) im Raum sinnhaften Verhaltens bewegen, in welchem sie unserer praktischen Orientierung oder dem verstehenden Umgang mit Größen und Zahlen dienen. Gerade sofern von Praktiken und Techniken die Rede ist, ist auf eine Funktionalität Bezug genommen, die vom Subjekt, *für* welches die Operationen eine Funktion erfüllen, verstanden, in ihrem Sinn erfasst wird. Nur dort, wo solche Funktionen zur Gänze dem Computer übertragen, wo sie in automatisierte,

subjektlose Prozesse überführt werden (können), wird die Schwelle zwischen sinnhaftem und nichtsinnhaftem Operieren überschritten. Auch wenn es im Einzelnen (empirisch und begrifflich) schwierig sein kann, die genaue Grenze zu ziehen, steht für unsere Intuition fest, dass wir es mit grundsätzlich verschiedenen Prozessen zu tun haben, wenn eine Übersetzerin und ein Sprachcomputer einen Satz in derselben Weise ›übersetzen‹: Nur im einen Fall haben wir mit einem ›Verstehen‹ als konstitutivem Moment der verbalen Hervorbringung zu tun. Ähnlich verhält es sich bei der Produktion von Bild oder Musik und in vielfältigen Formen medialer Gestaltung. Soweit solche Prozesse für das erlebende, involvierte, tätige oder affizierte Subjekt ›Sinn haben‹, von ihm erfasst, nachvollzogen, ausgelegt, kritisiert werden können, finden sie im Raum des Verstehens statt. Hermeneutik ist nicht das Andere gegenüber diesen Prozessen, sondern definiert den umfassenden Horizont, innerhalb dessen sie explizierbar sind.

Allerdings ist hier eine Differenz zu markieren, die zwei-erlei Typen von intentionalen bzw. sinnhaften Prozessen unterscheidet. Eine kulturtechnische Praxis verkörpert Sinn und ist insofern sinnhaft interpretierbar, auf ihren Sinn hin zu lesen und zu befragen; doch ist ihre eigene Intention auf die Realisierung eines Zwecks, nicht die Instantiierung, Gestaltung, Inszenierung eines Sinns gerichtet – auf welche demgegenüber die bildnerische Darstellung (wie die musikalische Aufführung, der Tanz, das Sprechen) zielen können. Das Operieren mit einem Diagramm dient einer bestimmten Funktion, nicht einem Sagen. Die Differenz ist analog der idealtypischen Distinktion zwischen Sprechen und Handeln: Auch die Handlung *ist* Ausdruck einer Intention (und auf diese hin verstehbar), nicht *als* Ausdruck gemeint. Von der faktischen Realisierung ist die reflexive Erzeugung von Sinn zu unterscheiden, die *auf* diese Erzeugung – Darstellung, Gestaltung, Explikation, Vermittlung – gerichtet ist. So bestätigt sich vonseiten der Sinnproblematik, inwiefern die genuine Performanz des Bildlichen nicht im operativen Gebrauch aufgeht, sondern eine spezifische Leistung beinhaltet, die das Bild als solches, vorgängig zu seiner kulturtechnischen Verwendung, vollzieht.

III.2 Präsenz und Sinn: Sichtbarkeit und Verstehbarkeit

In einer spezifischen Weise lässt sich die hermeneutische Fragestellung mit der Ausrichtung auf Präsenz und Sichtbarkeit verknüpfen. Auch wenn die Produktion von Präsenz teils gerade als



3 Wassily Kandinsky,
Composition VI, 1913.

programmatische Antithese zur Hermeneutik proklamiert wird,¹⁴ bildet der Übergang, die innere Verflechtung zwischen Gegenwärtigsein, Sichtbarwerden und Verstehbarsein ein basales Phänomen. Merleau-Ponty, dessen gesamte Phänomenologie der Beschreibung der Sinnhaftigkeit der Existenz (vom leiblichen Erleben und Verhalten über die Äußerung zum umfassenden Wirklichkeitsbezug) verpflichtet ist, hat diese Sinnhaftigkeit nicht zuletzt am Paradigma der Malerei herausgestellt. Die Sichtbarkeit des Sichtbaren wird darin selbst zum Sinnbild für die Verstehbarkeit des Wirklichen. Wenn der optische Sinn seit der ältesten Theorietradition als leitende Metapher für das Erkennen dient, so wird hier ein spezifischer Aspekt in dieser Konstellation betont. Nicht einfach das subjektive Sehen eines vor den Augen liegenden Gegenstandes, sondern dessen eigene Sichtbarkeit, sein Sichtbarwerden und Sichzeigen fungieren als Modell. Der verstehende Zugang zu den Dingen nimmt auf etwas Bezug, was sich öffnet, sich mitteilt: Wir verstehen eine Geste, wenn sie sich als Ausdruck zu lesen gibt, ein Bild, wenn es uns ›etwas sagt‹ – wobei dies in keiner Weise beinhaltet, dass wir in der Lage sein müssten, das ›Gesagte‹ zu verbalisieren.

Wenn Merleau-Ponty als tiefstes Vermögen des Malens dieses Zeigen des Sichzeigens, das Sehenlassen des Sichtbarwerdens der Dinge beschreibt, so umreißt er eine Potenz, die zuallererst als Vorbild der Philosophie selbst fungiert, sofern diese als Phänomenologie das Geheimnis der Phänomenalität, des Zur-Erscheinung-Kommens, zu ergründen sucht. Wir sehen etwas, weil sich etwas zu sehen gibt. Dieses respondierende Verhältnis ist ein Grundmuster, nach dem wir den Prozess des Verstehens und Sichverständigens umschreiben. Eine Elementarform des Verstehens ist das Begreifen dessen, was ein anderer sagt. Bemerkenswert ist, dass wir in der Dialektik der Sichtbarkeit nicht einfach mit der Umkehrung des Blicks konfrontiert sind, wie sie in dialogistischen Positionen betont wird: nicht damit, dass der Blick des Anderen mich trifft, dass ich vom Anderen gesehen, angesprochen, herausgefordert werde.¹⁵ Im Vordergrund steht vielmehr die Tatsache, dass ich Zugang zum Anderen habe, weil er spricht und sich zeigt, zur Welt, weil sie sich manifestiert und uns entgegenkommt. Die Vorgängigkeit des Anderen ist nicht die des Appells, sondern die des Sichzeigens. Am Beispiel des Bildes und seiner Sichtbarkeit erschließt phänomenologische Beschreibung etwas von der Sinnhaftigkeit und Verstehbarkeit der Welt. Entgegen dem verbreiteten Vorbehalt gegen die Paradigmenfunktion der Sprache fungiert hier nicht die Sprache

als Vorbild des Bildes, sondern steht umgekehrt dessen deiktisches Potential für die Sinnhaftigkeit der Welt. Das Bild ist Sinnbild des Worts. Die herausgestellte Struktur beleuchtet einen Grundzug des Bilds, den eine vertiefende Reflexion auch als Grundzug des Worts zu bedenken hat.

Um den genuinen Sinnaspekt des Bildes zu verdeutlichen, sind zwei weitere strukturelle Merkmale des Sinnbezugs zu reflektieren. Das erste besteht in der konstitutiven Verweisung zwischen Sinn und Nichtsinn, das zweite im Spannungsverhältnis zwischen Konstruktivität und Nichtkonstruierbarkeit des Sinns.

III.3 Sinnbildung und Sinnrezeption zwischen Gelingen und Scheitern

Sinnbildung wie Sinnrezeption – das Erzeugen wie das Verstehen von Sinn – kann glücken oder misslingen. Hermeneutik, die die Frage nach Sinn und Verstehen thematisiert, stellt diese Frage von vornherein im Spannungsverhältnis zu deren Anderem. Sinn steht immer in Differenz zu Nichtsinn in Frage – zum verfehlten, verdeckten, unverständlichen, entzogenen, negativen Sinn; Verstehen vollzieht sich je schon in Auseinandersetzung mit dem Missverstehen und Nichtverstehen, in Konfrontation mit den Grenzen des Verstehens. Sinn versteht sich nicht von selbst, sondern ist immer in Frage gestellt. Das Spannungsverhältnis von Verstehen und Nichtverstehen gehört konstitutiv zu unserem Erleben und Bilden von Sinn. Ob ein Bild zu mir spricht, für mich Sinn hat, von mir verstanden werden kann, ist Kriterium dafür, dass es ein Bild, nicht bloß eine farbige Fläche ist. Dass sich mir eine Klangkombination im Hören erschließt und nicht bloßes Geräusch bleibt, ist Kriterium dafür, dass ich Musik höre, dass die Komposition und das Spiel der Instrumente Sinn erzeugen. Die Schwelle zwischen dem Wahrnehmen einer Körperbewegung und einer Geste, aber auch die höherstufige Schwelle des Nachvollziehenkönnens einer getanzten Figur – oder eben des Nichtnachvollziehenkönnens, des verständnislosen Anschauens – operiert mit dieser Differenz. Hermeneutik hat mit nichts anderem als mit dieser für Sinnverhältnisse konstitutiven Differenz Erfahrung zu tun: damit, dass wir uns im Ausdruck nicht umstandslos klar sind über das, was wir sagen wollen, dass wir nur partiell verstehen, was der andere meint oder tut, was ein Bild, eine Situation, ein Gefühl bedeutet. Sie hat damit zu tun, dass uns der Sinn entzogen bleibt und wir uns interpretierend an den Grenzen des Verstehbaren abarbeiten.

Immer bewegen sich Sinnerzeugung wie Sinnverstehen in diesem Raum, diesem Zwischenraum zwischen Sinn und Nichtsinn. Die Erforschung dieses Ausgespanntseins zwischen Gelingen und Misslingen, zwischen Treffen und Verfehlen, die je nach Medium und kultureller Form variiert, kann uns einen Einblick in die Performanz bieten, soweit diese mit der Konstitution von Sinn (und nicht nur der Erschaffung von Wirklichkeit oder Herstellung von Präsenz) zu tun hat. In paradigmatischer, privilegierter Weise kommt dieser Raum, innerhalb dessen die Performanz auf die Probe gestellt ist, dort zum Tragen, wo Erzeugung und Verstehen von Sinn zugleich in Frage stehen, wie etwa in der musikalischen Reproduktion, einer ›performativen‹ Gestalt par excellence. Sie ist ein Hören und Komponieren zugleich (Adorno, der ihr eindringliche Analysen gewidmet hat,¹⁶ spricht von ›Nachkomponieren‹), ein Lesen und Schreiben in eins; sie steht nach beiden Seiten unter einem Gelingensanspruch, den sie erfüllen oder verfehlen kann. Was hier als eigener Vollzug neben dem Komponieren und dem Hören ausdifferenziert, sozusagen mit eigener Kompetenz und Technik und einem Maßstab sui generis ausgestattet ist, kann als Sinnbild des Umgangs mit Sinn(gebilden) generell gelten. Verstehen ist, wie man zur Genüge weiß und die Rezeptionsästhetik ausbuchstabiert hat, nicht nur passives Aufnehmen, sondern selbst ein Leisten, ein Interpretieren und Konstruieren, ein Bilden von Sinn.

Auf unser Thema bezogen heißt dies: Die Frage, wie Bilder Sinn erzeugen, verlangt nicht nur Auskunft über den Mechanismus und die Modalität dieser Erzeugung (etwa die ikonische Differenz), sondern gleichermaßen über den Maßstab, den normativen Anspruch, angesichts dessen die Erzeugung gelingen oder scheitern kann. Zugleich wird die Performanz aufgehellert durch den Blick darauf, wie Sinn im Bild verstanden wird – und was es bedeutet, wenn ein Bild stumm und verschlossen bleibt, schlecht verstanden, fehlgedeutet oder gar nicht als Bild aufgefasst wird. Die Performativität des Bildlichen ist sowohl die der Bildproduktion wie die der Bildrezeption, und sie ist nach beiden Seiten nicht von vornherein dasselbe (auch wenn beide Leistungen und ihre Kriterien aufeinander bezogen sind). Verlangt ist die zweifache Doppelperspektive: Über die Modalität des Leistens hinaus muss der Maßstab des Gelingens Thema sein, und die Performanz ist als produktive wie als rezeptive zu reflektieren. Beide Doppelungen sind nicht nur beim Bildlichen, sondern in allen Sinnverhältnissen und Kulturleistungen relevant.

III.4 Sinnbildung und Konstruktion

Ein letzter Punkt ist anzufügen. Was verstehen wir, wenn wir verstehen, d. h. Sinn erkennen? Verstehen wir den Text oder das Gesagte, die Geste oder den sich äußernden Menschen? Verstehen wir den Sinn des Bildes oder verstehen wir über das Bild die Welt und uns selbst? In einer, wenn man so will, metaphysischen Diktion könnte sagen: Verstehbar ist letztlich die Welt. Das Zeichen, das Bild, die Sprache sind Medien, um uns über die Welt und uns selbst zu verständigen, um uns ein Bild der Welt, eine Beschreibung unserer selbst zu geben, um ein Verständnis der Dinge zu gewinnen. Ähnlich der im Bildsehen thematisierbaren doppelstufigen Referenz – auf das Bild und dessen Gegenstand – ist gerade im Kontext der Sinnproblematik eine Doppelstufigkeit herauszustellen. Wenn gesagt wird, dass Bilder Sinn erzeugen, so ist diese Erzeugung nicht einfachhin eine Schöpfung. Wenn eine bestimmte Passage in einem Musikstück für uns als Hörende Sinn hat, so kann man sich fragen, ob diese Phrase selbst Sinn hat oder uns Sinn erkennen lässt. Geht es darum, sie selbst, als Gestalt, zu erkennen – oder über sie, in ihrem Medium, Wirklichkeit zu erfahren, einen Sinn – oder Sinnlosigkeit – im Wirklichen zu verstehen? Mit Bezug auf die emphatische Sinnfrage – als Frage nach dem Sinn des Lebens, der Geschichte, der Wirklichkeit – hat man gesagt, dass man Sinn nicht konstruieren und machen, sondern nur erkennen (oder suchen, verkennen, verfehlen, auslegen, gestalten) kann.¹⁷ Was in herausgehobenen Figuren mit Bezug auf den normativen Sinnbegriff – als Gerechtfertigtsein der Welt, Vernünftigkeit der Geschichte – zum Thema wird, steht analog für den hermeneutischen Sinnbegriff, die Verstehbarkeit, Lesbarkeit der Welt zur Diskussion. Das ändert nichts daran, dass wir selbst etwas tun, etwas leisten und erzeugen, wenn wir etwas in seinem Sinn erfassen oder darstellen, wenn wir durch Deutung und Gestaltung die Dinge verstehbar oder sichtbar werden lassen. Die Frage ist, wieweit solches Tun auf ein Potential in den Dingen – ein Sichtbarwerden, einen ›entgegenkommenden‹ Sinn¹⁸ – angewiesen ist, wieweit Komponieren in einem Hören gründet, Schreiben ein Lesen ist. In Frage steht, mit anderen Worten, die autonome Macht und Konstruktivität der Performanz. Es ist die Frage, wieweit Sinnerzeugung, als kreativer Vollzug, zugleich mit einem Nichtkonstruieren zu tun hat. Die Frage des Konstruktivismus, die kulturelles Operieren als solches betrifft, stellt sich mit Bezug auf den Sinn in spezifischer Gestalt.

Endnoten

- 1 So ein Vorschlag von Lambert Wiesing, der den »Gedanken einer Performativität des Bildes [...] keineswegs nahe liegend« findet und im spezifischen Sinn von Performativität nur bei *Handlungen mit Bildern* sprechen möchte, wie sie durch die digitalen Medien ermöglicht werden: *Pragmatismus und Performativität des Bildes*, in: Sybille Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 115–128, (S. 124f.).
- 2 Vgl. die zum Teil analoge Unterscheidung idealtypischer Modelle der Performativität bei Sybille Krämer im Beitrag in diesem Band sowie in *Was haben »Performativität« und »Medialität« miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der »Aesthetisierung« gründende Konzeption des Performativen*, in: dies. (Hg.), *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 13–32, (S. 14–19).
- 3 Vgl. Lambert Wiesing, a. a. O., 116f.; S. Krämer, a. a. O., S. 19f.
- 4 Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a. M. 2004.
- 5 Vgl. Dieter Mersch, *Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine »negative« Medientheorie*, in: Sybille Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 75–95, (S. 85f.).
- 6 Vgl. Ernst Tugendhats Kritik am Wahrheitsbegriff von Heidegger, *Der Wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger*, Berlin 1967.
- 7 Sybille Krämer und Horst Bredekamp, *Kultur, Technik, Kulturtechnik. Wider die Diskursivierung der Kultur*, in: S. Krämer und H. Bredekamp (Hg.), *Bild, Schrift, Zahl* (Reihe Kulturtechnik), München 2003, S. 11–22.
- 8 Sybille Krämer, *Die Schrift als Hybrid aus Sprache und Bild. Thesen über die Schriftbildlichkeit unter Berücksichtigung von Diagrammatik und Kartographie*, in: Torsten Hoffmann und Gabriele Rippl (Hg.), *Bilder. Ein (neues) Leitmedium?*, Göttingen 2006, S. 79–92.
- 9 John Langshaw Austin, *How to do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press 1962.
- 10 Vgl. Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007.
- 11 Vgl. L. Wiesing, a. a. O., S. 124f.
- 12 Vgl. S. Krämer, *Was haben »Performativität« und »Medialität« miteinander zu tun?*, a. a. O., S. 14f.
- 13 So die These von D. Mersch, *Medialität und Undarstellbarkeit*, a. a. O., S. 84f.
- 14 Vgl. H.-U. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, a. a. O.
- 15 Allerdings verweist Merleau-Ponty auch mit Bezug auf die Dinge auf die Inversion des Blicks: »Eben deshalb haben so viele Maler gesagt, dass die Dinge sie anschauen, wie André Marchand nach Klee bemerkt: »In einem Wald habe ich zu wiederholten Malen empfunden, dass nicht ich den Wald betrachtete. An manchen Tagen habe ich gefühlt, dass es die Bäume waren, die mich betrachteten, die zu mir sprachen.«« (*L'Œil et l'Esprit*, Paris 1964, S. 31).
- 16 Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt a. M. 2001.
- 17 Vgl. Robert Spaemann, *Die Philosophie und die Frage nach dem Glück*, in: Günter Bien (Hg.), *Die Frage nach dem Glück*, Stuttgart/Bad Cannstatt 1978, S. 1–20.
- 18 Vgl. Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a. M. 1990. Als transzendentes Prinzip thematisiert Kants *Kritik der Urteilskraft* das Entgegenkommen der Welt gegenüber unserem Erkennen B XXIXff.

Abbildungsnachweis

- 1 Piet Mondrian, *Composition No. 10*, 1939–42, Öl auf Leinwand, 80 × 73 cm, Privatsammlung, in: Yves Alain-Bois, Joosten Joob, Angelika Zander Rudenstine, Hans Janssen (Hg.), *Piet Mondrian 1872–1944*, Ausstellungskatalog, Mailand 1994, S. 286, Taf. 161.
- 2 Cy Twombly, *Untitled*, 1970, Stift und Fassadenfarbe auf Papier, 70,5 × 100 cm, Privatsammlung, © Cy Twombly, Photo Courtesy Gagosian Gallery.
- 3 Wassily Kandinsky, *Komposition VI*, 1913, Öl auf Leinwand, 195 × 300 cm, Ermitage Museum, St. Petersburg, in: Jelena Hahl-Koch, *Kandinsky*, Stuttgart 1993, S. 203.