

Raumbildungsprozesse.

Zur Logik des dynamischen Bildraums bei Goodman, Boehm und Foucault. Mit einem Exkurs über den Fetischcharakter der Dingwahrnehmung

LUDGER SCHWARTZ

Goodman, Boehm et Foucault comprennent la picturalité respectivement en tant que matérialisation et analogie de l'écriture. La matérialité de l'image ne dépend pas du système symbolique, mais émerge des conditions de la présentation et de la construction, qui sont spécifiques de la structuration de l'espace. Dans notre contribution, nous allons analyser cette structuration de l'espace. Ensuite, on s'intéressera à l'articulation de la spatialité par le biais des images. Notre réflexion s'oppose à une conception des espaces comme une mise en ordre.

1. Raum als Bild

Räume hat man sich lange als statisches Koordinatensystem vorgestellt, als Relation zwischen Punkten, Linien, Körpern. Dass diese Relationen nicht unabhängig von einem Betrachter, der diese konstatiert, bestehen, lenkte die Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang zwischen der Beobachterposition und dem Wahrnehmungsapparat sowie auf den Körper als Grund der Unterscheidung der Richtungen. Räume können nicht einfach als gegeben unterstellt werden. Sie hängen von der Materialität dessen ab, woran sie zur Erscheinung kommen. Räume werden in der Wahrnehmung konstruiert und für diese inszeniert. Je mehr sich diese Auffassung durchsetzt, desto deutlicher kommen die raumbildenden Handlungen in den Blick. Werden Räume von diesen Akten aus dynamisch gedacht, so verstehen wir ihre Struktur nach dem Muster des Bildes, als Möglichkeit, etwas als ein Arrangement zu sehen.

Längst haben wir uns abgewöhnt, nur dann von Bildern zu spre-

chen, wenn wir eine rechteckige Fläche, sei es eine Leinwand, eine Photographie oder einen Bildschirm vor uns haben. Dennoch bleibt die transportable rechteckige Fläche eigentümlich dominant in den Philosophien des Bildes, wenn auch die Erscheinungsbedingungen des Bildes in der vorgestellten Fläche meist unbefragt bleiben.

Dass etwas nicht einfach als Relation, als Figur, oder als Zeichen, sondern als Bild gesehen wird, schält sich aus der Geschichte des Bildbegriffs und aus Bildpraktiken parallel zu der Transformation des Raumbegriffs heraus. Die Frage lautet nun nicht mehr statisch: Was ist ein Bild? Sondern dynamisch: Wann kann etwas als Bild erscheinen oder als Bild erkannt werden?

2. Wann ist ein Bild?

Die Bildwerdung dekomponiert das Gedächtnis, die Gestalt, die Dauer, die Transparenz und die materielle Konfiguration und stellt daraus den Augenblick eines Bildes zusammen. Auch die banalste Photographie wird immer vom Spannungsfeld einer dekomponierten Installation überzogen, damit sie überhaupt als solche gesehen werden kann. Die Installation der Transparenz, der Nähe, des Lichtes bindet in dieser Dekomposition die Schatten und die Volumengrößen zurück an die Symboltechniken der Flächen, die zunächst aufgrund des Sehhabitus auftauchen. Jedes Bild enthält mehrere Schichten, die miteinander, je nach Blickwinkel, Lichteinfall und Aufmerksamkeitsgrad, in Konkurrenz stehen. Weil Bilder erscheinen, sind sie multipel, polyphon, konzertant, stets verschwindend. Die Rechtecke und Quadrate, die traditionellen Bildflächen, auf denen sich dieses Blickkonzert abspielt, treten wiederum durch die Art, wie Lichtvolumen, Galerieraum, Spiegelung und inhaltlicher Bezug aufeinander abgestimmt sind, in eine mehrdimensionale Fluktuation, innerhalb derer die Bildflächen und die Zuschauerkörper Turbulenzen und Abstoßungspunkte bilden.

Angeleitet durch die Schnittflächen aber sind wir es gewohnt, die Erscheinungsbedingungen auszublenden und wir sehen ein Bild. Keine geometrische Form und keinen Farbauftrag, sondern eine abgelöste symbolische Einheit. Dies wird erzeugt durch die Erforschung der Elemente des Bildes, die es gleichermaßen als Speicher wie als Wirkungsmacht qualifizieren. Die dynamischen Kräfte werden herausgefiltert, um das Bild auf seine Abbildungsfunktion zu reduzieren. Diese Reduktion operiert auf zwei Stufen: Die Funktion der Bildelemente wird durch die vorausgesetzte Fläche, den Bildraum, bestimmt, während der Raumbegriff davon abhängt, das Gesehene als Bild zu organisieren, indem der Bildkörper den Raum ausfüllt und seine Einheit markiert.

Körper bilden Räume nicht erst im Kontext der Kunst, also in

dem Moment, wo der ikonische Wert strahlender Materialien beispielsweise ein Landschaftsportrait erkennen lässt. Bereits die äußere Landschaft als Bildraum setzt sich aus solchen Körpern zusammen. Dieses ›Bildwerden‹ unterstellt einen speziellen Parcours, eine alltägliche Szenographie der Initiation und der Referenz, die sich ins Innere von Bildassemblagen fortspinnt, so dass materiale Qualitäten intelligenten Werten unterstellt werden.

Als Möglichkeit der Bezugnahme ist der so gebildete Raum zugleich Bild der Wahrheit, eine Ausbildung von Räumlichkeit und das Zeigen des Raums als Bild; es ist, wie Didi-Huberman sagt, der Ort einer Transformation auf materialer, formaler und inhaltlich-theologischer Ebene:

- a) Material präsentiert der Bildraum sich als Abdruck, als ein Feld unbeschreibbarer, kaum sichtbarer Spuren, welche noch kein Bild sind.
- b) Formal, weil es sich als Matrix von Bildlichkeit überhaupt präsentiert, da es dem Negativ-Bild als Prototyp jeder Bilderzeugung Legitimität verleiht.
- c) Inhaltlich, weil es keine Nachahmung von Menschenhand ist, sondern Übertragung. Es ist eine Vision des Raumes als natürlichem Bild, wodurch das Kreatürliche nicht nur Abbild, sondern Bild des Ideals ist, das Erkennen des Bildes also Ausweis der Berechenbarkeit, welche der Mensch sich durch die wissende Vision aneignet.¹

Der klassische Bildraum ist genau die Entfaltung dieses Zwischenraumes von Abdruck, Spur und Vorbild als Einheit des Maßes. Weil dieser Bildraum folglich die Möglichkeit des Erscheinens konkret erkennbarer Bilder in Form von Ausdrucksrelationen ist, begreift die zeitgenössische Bildphilosophie Bilder noch weitgehend nach dem Muster der Sprache, als rhythmische Messung, als eine Variante der Schrift. Bild und Schrift haben auch als geistige Bilder und Traumschriften die Idee gemeinsam, dass sie etwas (Abwesendes) einer Struktur des Erkennens zuordnen können, etwa durch die Wiedergabe charakteristischer Züge, durch die Einordnung in Größenverhältnisse, durch die Benennung. Und: Sie funktionieren nur innerhalb (sichtbarer oder unsichtbarer) Linien, die sie von ihrem äußeren Gebrauchszusammenhang und von ihrer inneren Materialität trennen. Bild und Schrift beruhen auf der Entgegensetzung unterschiedlich strukturierter Räume, die es ihnen gestatten, Felder der Gleichzeitigkeit oder der regelmäßigen Abfolge abzuheben von Unsichtbarem. Der Blick wird

1. Siehe Georges Didi-Huberman: Ähnlichkeit und Berührung, Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln 1999, 46.

gesteuert: Irgendwann sind wir gewillt, die Rußflecken auf der Felswand und die Tintenflecken auf dem Papier zu übersehen zugunsten eines Sinnzusammenhangs, der mehr ist als die Summe dieser Flecken. Bevor wir lesen können, müssen wir typische Eigenschaften des Bildes, auf denen die Schrift als System der Einschnitte und Gliederungen bereits aufbaut, in den Blick bekommen. Wenn wir den Sinnzusammenhang nicht immer schon von der Sprache und von der Schrift her denken wollen, gilt es, das Bild als Voraussetzung von Bedeutungsmustern und als Voraussetzung der Schrift zu verstehen. Das Lesenkönnen einer Schrift ist in einen bestimmten Bezugsrahmen eingespannt, innerhalb dessen Symbole erkennbar werden. Dieses bildräumliche Bezugssystem kann Bedeutung nicht ohne eine materiale Entsprechungsebene evozieren.

In dieser Richtung will ich ausgehend von Goodman und Foucault untersuchen, wie die Akte des Lesens und Verstehens von Bildern sich letztlich auf Bedingungen stützen, die außerhalb der Bildfläche liegen. Davon ausgehend werde ich die Reduktion des Bildes auf einen wie auch immer erweiterten Schriftbegriff kritisieren, denn wir erwarten von einem Bild nicht nur Ähnlichkeit, Richtung (Sinn) und Bedeutung, sondern ein Spiel mit Farbigkeit, Textur, undimensionierte Bewegung und dergleichen. Für alle Bereiche meiner Erörterung genügt es allerdings, das Bild zunächst als ein um eine ästhetische Dimension erweitertes Symbolsystem aufzufassen.

Frappant begegnet eine derartige Definition bei Nelson Goodman. Dessen Theorie der graphischen Welterzeugung entfaltet sich im Horizont der bekannten Auseinandersetzung darüber, was Kunstwerke von perfekten Kopien oder von industriell gefertigten Objekten unterscheidet. Goodman fasst Bild und Schrift als Notationssysteme auf. Zunächst stellt er fest: Was ein Bild ist, kann nicht durch eine Ähnlichkeitsbeziehung bestimmt werden, denn Ähnlichkeit ist reflexiv: Ein Porträt kann Karl Marx repräsentieren, aber Marx ist nicht dem Gemälde ähnlich. Ich ähnele nicht meinem Passbild, sondern mein Passbild zeigt mich. Andererseits sind zwei Campbell-Suppendosen einander sehr ähnlich, aber keine Suppendose repräsentiert die andere. Kein Grad der Ähnlichkeit ist eine Bedingung für Repräsentation bzw. Abbildung. Die perfektste Kopie ist zugleich eine Konstruktion des Gegenstandes. Wichtig an Goodmans Diskussion erscheint mir hier, dass er die Herstellung von Referenzzusammenhängen und das Hervorheben von Aspekten nicht ausschließlich der Konvention zuschreibt. Die Konstruktion von Aspekten geschieht nicht nur ›sozial‹, d.h. durch Konventionen bzw. durch Aushandeln, sondern zunächst in Abhängigkeit von Distanz und Licht. Die objektiv messbare Identität der Lichtstrahlen oder eine perfekte perspektivische Illusion hängen Goodman zufolge immer von experimentellen Aufbauten ab. Bestimmte Bildtypen wirken realistisch, wenn sie in Galeriebedingungen einge-

bettet sind, welche unter Absehung von Bewegung eher Ähnlichkeit vermitteln als einfangen, wie Goodman unterstreicht. Realistische Abbildungen müssen eine ganz andere Gestaltung aufweisen, als das, was sie »richtig erscheinen« lassen, abhängig von Lage, Entfernung, Beleuchtung und vom gesamten Wissen über Gegenstände.² Erst die Installation möglicher Blickpunkte räumt das Aushandeln und die Habitualisierung des Sehens ein. Unsere Sichtweise ist zunächst durch diese bildräumliche, und dann erst durch die konventionelle Organisation geprägt. »Realistische Repräsentation hängt, kurz gesagt, nicht von Imitation oder Illusion oder Information, sondern von Impfung ab.«³ Diese Impfung vollzieht sich durch die Ausstellung von Wahrnehmungssproben.

Bilder sind pikturale Inschriften, die dem Gegenstand etwas hinzufügen. Weil sich Bild und Gegenstand somit gegenseitig erhellen, sind es nicht Eigenschaften des abgebildeten Objektes, sondern die symbolischen Strukturen, deren Gestaltung für die Richtigkeit des Bildes ausschlaggebend ist.⁴ Ein Bild als »pikturales Symbol« unterscheidet sich von einem anderen Symboltyp zunächst durch die Relationen der Farbe. Seinem Schrift-Paradigma treu hebt Goodman letztlich jedoch das Relationale gegenüber dem Materialen hervor und verallgemeinert: pikturale Repräsentation – ein Bild – unterscheidet sich

2. Nelson Goodman: Sprachen der Kunst, Frankfurt/Main 1995, 30f.

3. Ebd., 46. Keineswegs entgeht ihm dabei, dass spezielle Kunstwerke die Zeichen so manipulieren, dass sie eine Bedeutung evozieren, die nur aus der Komposition der Zeichen, nicht aber aus den bezeichneten Sachverhalten abzuleiten ist.

4. »Das Erkennen von Strukturen besteht in hohem Maße darin, sie zu erfinden und aufzuprägen. Begreifen und Schöpfen gehen Hand in Hand« (ebd., 36f.). Der Betrachter erschafft daher jedesmal das Bild, indem er über das Vorliegende hinausgeht. Die Übereinstimmung mit »der Welt« oder »dem Bild« kann nicht als Kriterium für die Abgeschlossenheit der Wahrnehmung dienen, denn »die Welt« besteht nur in einem denotationalen Organisationsmodus. Das Repräsentierte gibt keinen Hinweis auf die Exaktheit der Repräsentation. Übereinstimmungskriterien werden Goodman zufolge aus zwei Bereichen bezogen: aus übergeordneten Begriffen, d.h. aus Vorschriften und aus Hintergrundüberzeugungen, zu denen Vorstellungen über die Gesetze der Logik gehören oder Reflexionen über Beobachtungen aus dem Gedächtnis. Bildern ist keine Aussage-wahrheit zuzueignen, sondern eine mit der Leistung von Theorien vergleichbare Richtigkeit (ebd., 33). Diese Richtigkeit zielt also weniger auf eine Übereinstimmung, die doch nur mithilfe von Theorien oder Bildern festgelegt werden kann, sondern vielmehr auf Triftigkeit, Bündigkeit, Reichweite, Informationsgehalt und die »organisierende Kraft des ganzen Systems.« Doch reicht die Aufzählung derartiger Relevanzfaktoren kaum aus, uns zu erklären, wann ich es mit einem Fragment, und wann mit einem Bild zu tun habe, es sei denn, man wollte dies aus den kognitiven Strukturen und Überzeugungen herleiten, was allerdings an unserer Intuition fehlginge.

von Beschreibungen, aber auch von Diagrammen durch seine dichte Syntax: Ein Diagramm ist durch wenige ausdrückliche Merkmale bestimmt – Punkte relativ auf Ordinate und Abszisse –, während in der Zeichnung alle Eigenschaften, die Dicke der Linie, ihre Farbe und Intensität, die absolute Größe, die Kontraste, die Eigenschaften des Papiers eine bedeutsame Rolle spielen können.⁵ Bilder unterscheiden sich von Diagrammen, von Schrift (Notationssystemen) und Sprache aufgrund der fehlenden Differenzierung und Disjunktivität, aufgrund des Fehlens der Artikulation. Bildern sind keine diskreten Inskriptionen eigen, sondern zweideutige Dichte und Fülle. Nichts ist jedoch an sich Bild, sondern fungiert innerhalb eines Symbolsystems als ein solches.

Wenn dies auch eine brauchbare Unterscheidung von Bild und Schrift sein mag, so ist sie doch als Definition des Bildes unbefriedigend: Indem Goodman das Bild von der Denotation her definiert, kann er es nur als primitive oder defekte Schrift begreifen. Beachten wir aber, was wesentlich zum Herstellen von Bildern gehört, so fällt auf, dass dies erheblich voraussetzungsvoller ist als das Schreiben: Weil so viele Aspekte bei einem Bild ins Gewicht fallen, sind viel grundsätzlichere Entscheidungen zu fällen. Die bestimmten materialen Relationen, welche mit der Schrift als kontingent wegfallen, müssen jedoch erst hergestellt sein, damit Schriftlichkeit funktionieren kann. Die Schrift arbeitet bereits mit Bildklischees, mit industriellen Bildstandards, mit erprobten Flächenschnitten. Ein Bild erschafft einen bestimmten materialen Bezug zwischen Pigmenten, Flächen, Intensitäten, Kontrasten, Texturen, Licht, Distanzen, welche als Variablen des Blicks von Denotationssystemen immer schon vorausgesetzt werden.

Auf diese Einwände kann man innerhalb der Philosophie Goodmans partiell eine Antwort finden, an den Stellen nämlich, wo die spezifisch ästhetische »Organisierung« zur Sprache kommt. Je mehr Goodman sich nämlich auf die »Organisierung« der ästhetischen Qualitäten eines Bildes einlässt – anstatt nur seine syntaktische und semantische Dichte zu diskutieren – rekurriert er auf die alte Wittgensteinische Unterscheidung von Sagen und Zeigen, in Goodmans Terminologie Ausdrücken und Exemplifizieren.

Goodmans Begriff der Exemplifikation unterstreicht, dass die Einschreibung und Nutzung eines Bildes als Ausdrucksmedium nur durch die Aktion des Bildobjektes selbst ermöglicht wird: »Die Eigenschaften, die auf einem [...] Gemälde zählen, sind [...] jene Eigenschaften, die es nicht bloß besitzt, sondern exemplifiziert, für die es als Probe steht.«⁶ Die Intensität der Exemplifikation hängt ab von der Ge-

5. Vgl. Nelson Goodman: Sprachen der Kunst, 212f.

6. Gleichwohl führt er zur Rettung des Sinns fort: »Wenn ich damit recht ha-

staltung des Bildobjektes. Im Hinblick auf das pikturale Symbolsystem beschäftigt Goodman daher die Frage, warum ein guter Van Meegeren immer noch ein gefälschter Vermeer ist, mit anderen Worten, warum es das Phänomen der Fälschung in der Malerei gibt, aber nicht in der Musik oder der Literatur. In der Malerei ist es letztlich die Handschrift des Meisters, die eine Materialität erschafft, von der wir annehmen, dass sie ästhetisch relevant ist. Die Entwicklungsgeschichte ist in einem Maße relevant, dass es uns nicht gelingt, in der Malerei eine Werkdefinition zu ermitteln, die unabhängig von allen Eigenarten des Originals ist.⁷ Dementgegen ist eine Partitur die Werkdefinition, an der sich alle Drucke und Aufführungen einer Komposition orientieren. Deswegen unterscheidet Goodman autographische von allographischen Künsten.⁸

Die Notation definiert das, was als wesentlich für das Werk gilt. Jede korrekte Aufführung einer Partitur ist Einzelfall eines Werkes, wohingegen ein Bild nicht von einer Notation festgehalten werden kann, da es selbst das Werk ist, bei dem alle sichtbaren oder (noch) unsichtbaren Nuancen als wesentlich gelten.⁹ Obwohl es Bildformen gibt, wie z.B. Diagramme, die eindeutig allographisch sind, und Textformen, wie z.B. Manuskripte, die autographisch sind, etabliert Goodmans Argumentation einen Spannungsbogen zwischen Bild und Schrift. Diesem Spannungsbogen scheint, ähnlich wie bei Cassirers Fluchtpunkt einer objektivierten Erkenntnis, ein historischer Prozess unterlegt zu sein, der sich – in Abhängigkeit von Mitteln (Notationssystemen) und Autorität (Klassendefinition) – vom Autographischen (Analogen) hin zum Allographischen (Digitalen) bewegt.

be, symbolisiert auch das puristische Gemälde des Puristen. Es exemplifiziert einige seiner Eigenschaften. Doch exemplifizieren ist sicherlich symbolisieren, denn Exemplifikation ist nicht weniger als Darstellung oder Ausdruck eine Form des Bezugnehmens. Ein Kunstwerk, so frei von Darstellung und Ausdruck es auch sein mag, ist immer noch ein Symbol, selbst wenn das, was es symbolisiert, keine Dinge, Menschen oder Gefühle sind, sondern bestimmte Muster der Gestalt, der Farbe und der Textur, die es vorzeigt« (Nelson Goodman: Weisen der Welterzeugung, Frankfurt/Main 1990, 85).

7. Vgl. Nelson Goodman: Sprachen der Kunst, a.a.O., 182.

8. Ebd.

9. Ebd., 197. Ein interessanter Zweifelsfall ist die Architektur: hier gibt es zwar Pläne, die es gestatten, jedes korrekt danach errichtete Gebäude als Exemplar des Werkes zu begreifen. Dennoch würden wir als gelungene Architektur erst das Gebäude gelten lassen. Eine identische Replik des Taj Mahal wäre gleichwohl immer noch eine Kopie, eine Fälschung (ebd., 206). Ebenso würden wir bei poetischer »Plan-Architektur«, wie zum Beispiel der revolutionären Architektur Boullées oder Ledoux, kaum davon ausgehen, dass es mehrere gelungene Interpretationen im Sinne von Bauten geben könnte oder sollte.

»Die wirklichen Vorzüge von digitalen Instrumenten sind die von Notationssystemen: Bestimmtheit und Wiederholbarkeit des Ablesens. Analoge Instrumente bieten möglicherweise größere Empfindlichkeit und Flexibilität. Bei einem analogen Instrument werden wir nicht durch eine willkürliche untere Unterscheidungsgrenze in Schranken gehalten; die einzige Grenze für den Feinheitsgrad unseres Ablesens liegt in der (sich verändernden) Grenze [...] unserer Genauigkeit [...].«¹⁰

Ästhetische Erfahrung sei aber dynamisch in dem Sinne, dass sowohl das Gemälde als auch das Gedicht gelesen werden müssten.¹¹ Das Lesen von Bildern ist analog, das Lesen von Texten digital. Für Gemälde und Radierungen ließen sich durchaus notationale Sprachen entwickeln, um sie aus der Abhängigkeit von einem bestimmten Autor oder einem Ort, einem Datum oder von bestimmten Produktionsmitteln zu befreien, aber dies käme einer Revolution (Nominaldefinition) gleich.¹²

Bestimmt aber der Blick, was ein Symbol ist? Nicht nur bei Bildern räumt Goodman immer Gestaltungsbedingungen ein, die dieser Möglichkeit des Gebrauchs vorgeordnet sind. Dass ein Stein ein Kunstwerk ist, hängt zum Beispiel von den Ausstellungsbedingungen einer Galerie oder eines Museums ab.¹³ Der Stein muss gewisse Merkmale aufweisen; welche Merkmale dann interpretiert werden können, wird vom Ausstellungskontext beeinflusst.¹⁴ Dass Dinge Merkmale zeigen, hängt folglich von ihrer Gestaltung ebenso ab wie

10. Ebd., 155.

11. Ebd., 223.

12. Ebd., 186f.

13. »Wann ist Kunst?: Meine Antwort lautet: ebenso wie ein Objekt zu gewissen Zeiten und unter gewissen Umständen ein Symbol sein kann – zum Beispiel eine Probe –, so kann es sein, dass ein Objekt zu gewissen Zeiten ein Kunstwerk ist und zu anderen nicht. Tatsächlich wird ein Objekt gerade kraft dessen, dass es in gewisser Weise als Symbol fungiert, und solange es so fungiert, zum Kunstwerk. Der Stein ist normalerweise kein Kunstwerk, während er auf der Straße liegt, aber er kann eines sein, wenn er in einem Kunstmuseum ausgestellt wird [...]. Im Kunstmuseum exemplifiziert er einige seiner Eigenschaften – zum Beispiel Eigenschaften der Gestalt, der Farbe, der Oberflächenstruktur. Das Ausgraben und Wiederauffüllen eines Lochs fungiert als Werk, sofern es als exemplifizierendes Symbol unsere Aufmerksamkeit erregt. Andererseits kann ein Gemälde von Rembrandt aufhören, als Kunstwerk zu fungieren, wenn es als Ersatz für eine zerbrochene Fensterscheibe oder als Decke gebraucht wird« (Nelson Goodman: Weisen der Welterzeugung, a.a.O., 87).

14. »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« (ebd.).

von den Umständen, welche diese Merkmale hervortreten lassen.¹⁵ Diesen Umständen erkennt Goodman jedoch keine systemkonfigurierende Kraft zu, sondern hält seiner Definition gemäß an syntaktischen Gestaltungsmerkmalen fest, durch die ein Gegenstand weitgehend unabhängig von den Umständen und dem Gebrauch die »Symptome des Ästhetischen« zu evozieren im Stande ist.

Dass es nicht erst der Blick und das Fungieren innerhalb eines Symbolsystems ist, wodurch ein Ding zu einem Symbol gemacht wird, sondern dass die Bezugnahme eine bestimmte Gestaltung voraussetzt, welche wiederum den Gegenstand in Aktion versetzt, zeigt sich unter anderem auch bei den materialen Hintergründen der Wahrnehmung. So erkennt Goodman: »Praktisch (hängt) jeder klare Fall von visueller Bewegungswahrnehmung von einer abrupten Farbveränderung ab.«¹⁶

Wer also Bewegung wahrnimmt, die Bewegung des Sinns oberhalb der Buchstaben, der befindet sich bereits in einem Bildraum. *Das Sehen hängt von einer räumlichen Einrichtung ab, von Konventionen und von den Möglichkeiten eines Dinges, Merkmale ins Spiel zu bringen. Die Palette der Nuancen liefert jedoch nicht das Auge, sondern der Bildraum; die »Richtigkeit« des Sehens hängt vom wahrnehmenden Körper in diesem Raum ab.* Diese Implikation des Sehens im Bildraum verkennt Goodman, wenn er schreibt:

»Wenn man Sehen, welche Eigenschaften ein Bild exemplifiziert oder zum Ausdruck bringt, mit der Verwendung eines skalenlosen Messgerätes vergleichen kann, dann ist Sagen, was das Bild exemplifiziert, eine Frage des Einpassens der richtigen Wörter aus einer syntaktisch unbegrenzten und semantisch dichten Sprache.«¹⁷

Mit diesen Beobachtungen hätten wir Goodman folgend wohl geklärt,

15. »Ich wage den vorläufigen Gedanken, daß es fünf Symptome des Ästhetischen gibt: (1) Syntaktische Dichte, bei der gewisse minimale Differenzen zur Unterscheidung von Symbolen dienen – zum Beispiel ein skalenloses Quecksilberthermometer im Gegensatz zu einem elektronischen Instrument mit Digitalanzeige; (2) semantische Dichte, bei der Symbole für Dinge bereitstehen [...]; (3) relative Fülle, bei der vergleichsweise viele Aspekte eines Symbols signifikant sind – zum Beispiel die aus einer einzigen Linie bestehende Zeichnung eines Berges von Hokusai, bei der jede Eigenart der Gestalt, Linie, Dicke usw. zählt, im Gegensatz etwa zu der gleichen Linie als Kurve der täglichen Börsenindexwerte [...] (4) Exemplifikation, bei der ein Symbol, ob es denotiert oder nicht, dadurch symbolisiert, daß es als Probe von Eigenschaften dient, die es buchstäblich oder metaphorisch besitzt; und schließlich (5) multiple und komplexe Bezugnahme, bei der ein Symbol mehrere zusammenhängende und aufeinander einwirkende Bezugnahmefunktionen erfüllt« (ebd., 88f.).

16. Ebd., 111.

17. Nelson Goodman: Sprachen der Kunst, a.a.O., 217.

inwiefern etwas die Probe einer Eigenschaft sein kann, aber noch nicht, wodurch diese Probe zur Schau gestellt wird. Goodman bleibt damit einer Idee von Bildlichkeit verhaftet, welche die Dinge als Ausdrucksform neutralisiert und konstatiert, indem sie Distanz und Dauer durch Rahmung voraussetzt. Diese klassische Idee von Bildlichkeit lässt sich durch vier Merkmale bestimmen:

1. Die Abtrennung vom Sehvollzug.
2. Die Simultaneität als Kopräsenz in einem umgrenzten Feld.
3. Die Erzeugung von Übersicht durch Distanz.
4. Das Festhalten des vermeintlich Substantiellen gegenüber veränderlicher Wahrnehmung.

Der operative Grundzug des klassischen Bildbegriffs kann in der Herstellung von Distanz und Dauer durch Rahmung gesehen werden. Trotz seiner treffenden Kritik an diesem Bildbegriff, an der Distanzierung und an der Abstraktion von den Bildenergien stützt sich auch Gottfried Boehms Versuch, der Dynamik und Ereignishaftigkeit des Sehprozesses Geltung zu verschaffen, weiterhin auf die traditionelle Bildkonstruktion, nämlich auf das Bild als Fläche. Boehm geht vom Wechselspiel von Anschauung und faktischer Realisierung aus. Dabei unterscheidet er den Erkenntnisrahmen realer Dinge, nämlich das Gesichtsfeld, vom Bildfeld der Darstellung, welches eine eingeschränkte Fläche ist. Simultaneität und Sukzessivität der pikturalen Elemente vermitteln sich durch eine ikonische Differenz, das Unausdrückliche, das Leere in der Statik der Bildfläche, welches den Konvergenzpunkt von Bildsinn und Sinnesenergie repräsentiert und dem geübten Auge die Mitwahrnehmung der Übergänge gestattet. So schreibt Boehm:

»[...] Jede noch so oberflächliche Wahrnehmung von Einzelheiten auf einem Bild [blendet] schon immer die Mitwahrnehmung der unausdrücklichen Übergänge zwischen solchen isolierten Elementen [ab]. Indem ich z.B. eine Figur, oder Figuren in szenischem Verbund für die »Sache« ansehe, abstrahiere ich vom Zusammenhang, den sie notwendigerweise mit der Kontinuität der Fläche innehaben [...]. Lassen wir uns dagegen auf das unausdrücklich Mitwahrgenommene ein, verlassen wir das sukzessive Wiedererkennen von diesem und jenem, dann ergibt sich erst der wirkliche Zusammenhang des Bildes als simultanes Feld und Kontinuum.«¹⁸

Diese Kritik möchte ich im Folgenden ergänzen. Denn ich glaube, dass Boehms Aufmerksamkeit für die faktische Binnenorganisation der Fläche im Wechselspiel mit den Bewegungen des Auges zwar der Implika-

18. Gottfried Boehm: Bildsinn und Sinnesorgane, in: Jürgen Stöhr (Hg.): Ästhetische Erfahrung heute, Köln 1996, 154f.

tion des Leibes im Bildrahmen gerecht wird, die Distanzierung und Rahmung zur Konstitution der Fläche jedoch vernachlässigt. Die Organisationsbedingungen des Wahrnehmungsvollzuges müssen, wie ich finde, ebenso wie die Aktivität der Bildfläche auf die Kontingenzen des Raumschnittes zurückgeführt werden.

3. Bildraum

Um nun die Fläche als lediglich eine Möglichkeit zur Organisation von Simultaneitätsgeweben deutlich werden zu lassen, folge ich zunächst Foucaults Analyse der Schriftlichkeit des Bildraums. Foucault bestimmt das Bild aus der Verschränkung von Worten und Dingen im Raum. Dieser Bildraum kann als Möglichkeit der Sichtbarkeit verstanden werden. Er hat zwei Schichten. Die erste ist der »lieu commun«, der Ort, welcher in Abhängigkeit von kultureller Organisation die Kohärenz und die Seinsweise der Ordnung der Dinge angibt. Diese erste Schicht lenkt den Blick der Ähnlichkeit, welchen die Dinge aufeinander richten. Die zweite Schicht ist die Sichtbarkeit dieses Netzes, welche erst durch die Leerstellen eines sprachgeleiteten Blickes hergestellt wird.¹⁹ Wie Foucault näher ausführt, lassen sich zumindest für das Zeitalter der klassischen Repräsentation Modi der Ähnlichkeit (similitude) ausmachen, welche das Volumen der Welt als Erfahrungsraum generieren, allen voran der Raum der Anziehung und der Abstoßung. Dieser Raum reguliert Nähe und Distanz, reguliert und garantiert somit Identität auf der Ebene der Dinge.²⁰

Ohne die Signatur des Blicks blieben die Ähnlichkeiten jedoch im Dunklen. Der Blick schreibt die Ähnlichkeiten zwischen den Dingen fest und hebt sie heraus. Erst die Graphismen verleihen der Welt eine Figur. Das Gesicht der Welt ist, so Foucault, überzogen mit derartigen Hieroglyphen. Noch vor der Bezeichnung und der Denotation im stren-

19. »L'ordre, c'est à la fois ce qui se donne dans les choses comme leur loi intérieure, le réseau secret selon lequel elles se regardent en quelque sorte les unes les autres et ce qui n'existe qu'à travers la grille d'un regard, d'une attention, d'un langage; et c'est seulement dans les cases blanches de ce quadrillage qu'il se manifeste en profondeur comme déjà là, attendant en silence le moment d'être énoncé« (Michel Foucault: Les mots et les choses, Paris 1966, 11).

20. Foucault nennt vier Modi: »Convenientia, aemulatio, analogie et sympathie«. Das Problem der Nähe ist dabei vorherrschend: »Tout le volume du monde, tous les voisinages de la convenance, tous les échos de l'émulation, tous les enchaînements de l'analogie sont supportés, maintenus et doublés par cet espace de la sympathie et de l'antipathie qui ne cesse de rapprocher les choses et de les tenir à distance. Par ce jeu, le monde demeure identique« (ebd., 40).

gen Sinne geschieht diese Figuration durch die Einrichtung einer Oberfläche. Aus der Figuration einer Oberfläche erhebt sich Sichtbarkeit.²¹

Der Bildraum baut folglich auf einer doppelten Unsichtbarkeit auf. Das Zusammenspiel dieser Unsichtbarkeiten bei der Produktion von Sichtbarkeit führt Foucaults berühmter Interpretation gemäß Velasquez' Gemälde *Las Meniñas* vor: Die beiden Dimensionen schneiden sich in der Figur des Souveräns, des Subjekts, welches die Linien des Bildes erst durch Verkörperung vervollständigt. Im Bildraum ist das betrachtende und eintretende Subjekt der große Abwesende. Dieses souveräne Subjekt repräsentiert das Bild als Fläche und Linie.

Ohne das Subjekt, das die bildliche Repräsentation als Affirmation seiner selbst und der Ordnung der Dinge erfährt, ist dieser Bildraum eine Fiktion. Doch diese Fiktion ist nicht einfach eine Zufügung innerhalb eines existierenden Raumes durch das Denken. Die Existenz von Dingen und Räumen basiert auf der diskursiven Affirmation durch die bildliche Repräsentation. Indem Foucault das Bild eher über die Raumfiktion als über die Darstellungsfunktion analysiert, schlägt er einen radikal anderen philosophischen Kurs vor: Anstatt die Wahrheit zu suchen im Sinne der Gewissheit des Existierenden, kommt es ihm darauf an, durch die Fiktion das Draußen des Denkens und seiner Kategorien zu verstehen. Diese großartige philosophische Orientierungsänderung führt von der Epistemologie zur Ästhetik. Sie macht nur Sinn, wenn man bereit ist, zuzugestehen, dass die Konstruktion jener Leere, welche das Subjekt erst ausfüllt, begriffen werden kann. Die Leere, welche folglich das Objekt der Untersuchung ist, zeigt den Platz an, welchen die Existenz des Denkens ausfüllen wird, nämlich die äußere Möglichkeit des Sprechens. Das Draußen vermag eine andere Gewissheit zu enthüllen als diejenige, welche ihren Ausgangspunkt in der Innerlichkeit, im »Ich denke« hat.²² Die Ästhetik des Draußen hält sich außerhalb der Subjektivität, um deren Grenzen von Außen zu bestimmen. Sie bestimmt den Raum, in dem sich die Subjektivität erst als Distanz konstituiert und die unmittelbaren Gewissheiten sich abzeichnen,

21. »Il faut que les similitudes enfouies soient signalées à la surface des choses ; il est besoin d'une marque visible des analogies invisibles« (ebd., 41).

22. »Or ce qui rend si nécessaire de penser cette fiction – alors qu'autrefois il s'agissait de penser la vérité –, c'est que le »je parle« fonctionne comme au rebours du »je pense«. Celui-ci conduisait en effet à la certitude indubitable du Je et de son existence; celui-là au contraire recule, disperse, efface cette existence et n'en laisse apparaître que l'emplacement vide. La pensée de la pensée, tout une tradition plus large encore que la philosophie nous a appris qu'elle nous conduisait à l'intériorité la plus profonde« (Michel Foucault: *La pensée du dehors*, Montpellier 1986, 13).

sobald sich der Blick darauf richtet.²³ Die Unsichtbarkeit des Sichtbaren enthüllt sich als die Fiktion, welche der Raum ist. Der Raum funktioniert in der Erfahrung ganz analog dem, was man in der Photographie ein Negativ nennt.²⁴

Mit Foucault können wir darüber hinausgehend unterscheiden zwischen a) der Fiktion als dem *Raumnegativ*, b) der *Leere*, welche die Formen auflöst, und c) dem Raum, innerhalb dessen das Leere eine *Verortung* (emplacement) markiert. Dieser letzte Raum kann als das *Draußen* angesehen werden, das auch noch in der Sprache als Figuren der Auslöschung spürbar bleibt.²⁵

Das Denken des Draußen, ein Erfassen des Draußen vor aller gesicherten Beziehung schafft die begriffliche Hegemonie ab, welche die Existenz des Denkens als Zentrum der Unterscheidung von Innen und Außen behauptete. Foucault zielt stattdessen mit der Unterscheidung von Draußen und Drinnen auf eine materiale Gesetzeslandschaft jenseits des sich bildenden Bewusstseins. Dabei begreift er ein Gesetz als das, was »jede Geburt sofort in einen Eintrag ins Archiv transformiert«. Im Unterschied zu Heideggers Begriff des »Gestells« unterstellt Foucault nicht, dass dieses Gesetz notwendigerweise ein festsetzendes Labyrinth organisiert oder ein Dispositiv unumgänglicher Souveränität. Vielmehr markiert das Gesetz Differenzierungspunkte, ohne welche man es nicht umgehen könnte. Das verortende Gesetz kennt also um sich herum einen *Freiraum*, es markiert damit zugleich das Unvorhersehbare.²⁶

Im Bildraum ist das Gesetz die Anordnung, aus der sich die Sichtbarkeit des Bildes ergibt. Die Implikation als Gesetz ist der Bezug zwischen dem Raum als Draußen und dem Bild, das der Raum sichtbar macht. Dieser Bezug klärt das, was man Offenbarung *oder die Enthüllung der Sprache auf der Ebene der Dinge* nennen könnte. Das Vermögen der Dinge zu zeigen gründet sich nämlich auf der Einrichtung ei-

23. »Cette pensée qui se tient hors de toute subjectivité pour en faire surgir comme de l'extérieur les limites, en énoncer la fin, en faire scintiller la dispersion et n'en recueillir que l'invincible absence, et qui en même temps se tient au seuil de toute positivité, non pas tant pour en saisir le fondement ou la justification, mais pour retrouver l'espace où elle se déploie, le vide qui lui sert de lieu, la distance dans laquelle elle se constitue et où s'esquivent dès qu'on y porte le regard ses certitudes immédiates, – cette pensée, par rapport à l'intériorité de notre réflexion philosophique et par rapport à la positivité de notre savoir, constitue ce qu'on pourrait appeler d'un mot »la pensée du dehors.« (ebd., 16).

24. Ebd., 24.

25. Ebd., 25.

26. Vgl. Michel Foucault: Dits et Ecrits, Paris 1992, Band 2: Pouvoir et cellules.

nes Innenraumes. Dieser Innenraum als Dispositiv der Demonstration setzt den Bezugsrahmen (das Bindemittel) verschiedener Oberflächen (Gemälde, Bildzeichen, Text, Stimme ...) ²⁷ und Kurven.

Das klassische Bildwissen bestimmte den Raum als Bildinnenraum. Der Raum verleiht in dieser Vorstellung demjenigen eine Gestalt, wodurch etwas der Erfahrung zugänglich wird. Etwas als ein Bild zu erkennen und die Wahrheit eines Bildes zu wissen, hieß, die syntaktischen und semantischen Beziehungen zu erfassen, welche ein Sichtbares mit dem unterhält, was es ausschließt. Das Sichtbare wurde als Fläche vorgestellt, und die konstitutiven Einflüsse von Kurven und Transparenzen wurden vernachlässigt. Ein Gesicht auf einer Mauer oder in den Wolken zu erkennen hieß, ein bestimmtes Beziehungsgefüge einzugrenzen und zu positionieren. Dieses Bildwissen basierte auf einer Taxonomie des Sichtbaren. Die Wahrheit hob sich vom Relief der Formen ab, von ihrem Dispersionsmodus und von ihren Maßen. ²⁸ Der

27. Der Bildinnenraum ist der Vektor der Ostentation, in der sich die Performanz des Wissens durch die Entsprechung von Bilddefinition und Nominaldefinition abspielt. Vgl. Michel Foucault: *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier 1973, 36.

28. Die Botanischen Gärten und die naturgeschichtlichen Kabinette waren derartige Bilder. Diesem klassischen Bildwissen stellt Foucault die ikonoklastische Geste eines Cuvier entgegen, der die Glasbehälter des Naturgeschichtlichen Museums zerstörte, um die animale Sichtbarkeit zu sezieren und eine Mutation im Naturraum auszulösen, indem er die Struktur durch den Organismus ersetzte, den sichtbaren Charakter durch die interne Subordination und das Tableau durch die Serie: »Jardins botaniques et cabinets d'histoire naturelle étaient, au niveau des institutions, les corrélatifs nécessaires de ce découpage, et leur importance, pour la culture classique, ne tient pas essentiellement à ce qu'ils permettent de voir, mais à ce qu'ils cachent et à ce que, par cette oblitération, ils laissent surgir: ils dérobent l'anatomie et le fonctionnement, ils occultent l'organisme, pour susciter devant des yeux qui en attendent la vérité, le visible relief des formes, avec leurs éléments, leur mode de dispersion et leur mesures. Ils sont le livre aménagé des structures, l'espace où se combinent les caractères, et où se déploient les classements« (Michel Foucault: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, 150). Doch das Ende des Tableaus ist nicht das Ende des Bildes. Die Serie organisiert auch einen imaginären Raum, dessen Schnitt als Zusammenfügung von Unsichtbarkeiten allerdings nicht mehr auf die Sehpyramide bezieht: »désormais les ressemblances contemporaines et observables simultanément dans l'espace ne seront que les formes déposées et fixées d'une succession qui procède d'analogie en analogie« (ebd., 230). Die serielle Organisation als ein anderes Prinzip imaginärer Komposition funktioniert ebenso gemäß einer »bestimmten inneren Architektur«, als Programm der Modifikationen. Das serielle Bild ist die Form und die Quantität einer Handlung (»action«), welche die Repräsentationselemente schriftgemäß verbindet: »C'est à partir de l'architecture qu'elles cachent que [...] les choses [...] viennent se donner [...] à la représentation [...]. L'espace d'ordre qui servait de lieu commun à la représentation et aux

flächige Raumschnitt produziert eine Architektur der Maße, einen Weltbau. Hier kreuzen sich die Dinge und das Denken, jedoch so, dass die Maße erst von einem Schnittpunkt aus bestimmbar sind, nämlich nur aus dem (ausgewischten, unsichtbaren) Nullpunkt der Figuration, welchen das Ding einnimmt. So wird erst aus der Wiederholung der Designation eine Ordnung bestimmbar, die über die Szenographie der Linien die Materialität als Aufweis einer abzulesenden Bestimmung begreift. Die nach den Regeln der Optik geschnittenen Linien bzw. die theatrale Positionierung von Ding und Auge formen aus dem unsicheren Gegenstand ein sicheres Bild.²⁹

Begreift man den Innenraum des Bildes nicht wie noch Clement Greenberg einfach als Flachheit der Oberfläche, dann versteht sich die Interiorisation (Verinnerung) als Ausweitung der Bezugnahmen. Als Ausfaltung/Erklärung verknüpft der Innenraum die verschiedenen Arten der Sichtbarmachung und der Bedeutung durch eine Kohäsionsaxe. Diese Grundspur der Bildlichkeit nennt Foucault Kalligraphie.³⁰ Die Kalligraphie markiert den gemeinsamen Wurzelgrund von Bild und Schrift, indem sie den gemeinsamen Ort von Verräumlichung, Imagination und Bedeutung umreißt. Der Fluchtpunkt dieses Innenraumes wird jedoch zugleich ausgestrichen³¹ durch die Sichtbarkeit der Dinge. Der Gemeinplatz der Kalligraphie gewinnt die Evidenz der Dinge aus der Naht zwischen Linien und Zeichen. Die Räumlichkeit der Dinge ist fortan ihre Schriftlichkeit, ihre Bezugnahme.³²

Mit Schriftlichkeit ist zunächst nichts anderes gemeint als die *Organisation von Diskontinuitäten*. Buchstaben beruhen auf diskontinuierlichen Linien, wie Roland Barthes bemerkt.³³ Um die Dinge zum

choses, à la visibilité empirique et aux règles essentielles [...] va être désormais rompu: Il y aura les choses [...], l'espace qui les articule, le temps qui les produit; et puis la représentation, pure succession temporelle [qui ne peut plus] définir le mode d'être commun aux choses et à la connaissance» (ebd., 252).

29. Hinsichtlich der Theatralität und Szenographie von Gemälden schließt sich Foucault Jean-Louis Schefer (Ders.: *Scénographie d'un tableau*, Paris 1969, 86ff.) an. Da Foucault aber den Umräum vernachlässigt und sich eher für die Ursprünge des Diskurses im Bild interessiert, kümmert er sich nicht um Ausstellungsarchitekturen und Inszenierungsbedingungen von Flächen oder Serien, sondern entfaltet nur die Serialität von äußerungsähnlichen Figuren im Bildinnenraum.

30. Foucault: *Ceci n'est pas une pipe*, a.a.O., 20, 25.

31. Der Strich ist der Platzhalter des souveränen Körpers. Das Bild wird als Fläche und Strich von bestimmten Begehrensstrukturen, wie schon Barthes wusste. Vgl. Roland Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/Main 1990, 177.

32. Foucault: *Ceci n'est pas une pipe*, a.a.O., 34.

33. »Die Schrift besteht aus Buchstaben, schön und gut. Aber woraus beste-

Sprechen zu bringen, müssen wir Figuren ausmachen, Formen begreifen. Der Blick durchläuft einen Parcours, ein Gemälde, welches die verschiedenen Züge und Richtungen der visuellen Operation anatomisiert. Der Blick muss sich verorten zwischen diesem Präsentationsraum und dem Gewebe, in dem Ähnlichkeit, Referenz und Dinglichkeit verwoben sind.³⁴ Über diese strukturelle Verknüpfung hinaus leistet das von der Kalligraphie zusammen genähte Gewebe eine funktionale Einfaltung der Erfahrung in Verortung und Differenzierung.³⁵ Insbesondere der gebrochene Raum künstlerischer Präsentationen erlaubt Foucault die enthüllende Rekonstruktion dieses Gewebes. Bei Magritte beispielsweise fällt immer wieder die Perspektive ins Figürliche, die Fläche ins Wort; Zeichen werden Linien.³⁶ Denn der Parcours des Blickes, den Foucault Gemälde nennt oder Anatomie, wird von einer Leere orchestriert, einem Nicht-Ort, welcher sich von der Materialität des Kompositionsraums bis zum Draußen des Blicks erstreckt.³⁷

Aber auch bei Magritte wird der Raum, welcher Bild und Schrift ermöglicht, von zwei Bezugsserien getragen: der Ähnlichkeit (sich-äh-

hen die Buchstaben? Man kann nach einer historischen Antwort suchen – die bezüglich unseres Alphabets unbekannt ist, aber man kann die Frage auch benutzen, um das Problem des Ursprungs zu verlagern, um eine fortschreitende Konzeptualisierung des *Dazwischen* herbeizuführen, der fluktuierenden Beziehung, deren Verankerung wir immer auf irreführende Weise festlegen. Im Orient, in dieser ideographischen Kultur, ist die Linie das, was zwischen Schrift und Malerei liegt, ohne daß sich das eine auf das andere beziehen ließe; dadurch kann jenes ruchlose Gesetz der Aufeinanderfolge durchkreuzt werden [...], aber die Schrift ist unteilbar. Das Diskontinuierliche, auf dem sie überall beruht, macht aus allem, was wir schreiben, malen und zeichnen, einen einzigen Text. [...]. Der Spielraum, den wir dem einräumen, was man als das Barocke bezeichnen kann [...], ist der Ort schlechthin, an dem der Schriftsteller, der Maler, der Graphiker, mit einem Ort, der Textperformator, arbeiten soll« (Roland Barthes: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, a.a.O., 109).

34. Über das Gemälde als Kreuzungspunkt und anderen Raum, siehe: Foucault: *Ceci n'est pas une pipe*, a.a.O., 42.

35. Ein zeitgenössischer Exponent dieser Hypothese, dass die Aussagen und die Dinge sich in kulturellen Praktiken entsprechen oder widersprechen können, ist Robert B. Brandom: *Making It Explicit, Reasoning, Representing, and Discursive Commitment*, Cambridge/Mass. 1998, 333.

36. Foucault: *Ceci n'est pas une pipe*, a.a.O., 48.

37. *Non lieu = espace dessous*: »Les incisions qui dessinent les figures et celles qui ont marqué les lettres ne communiquent que par le vide, par ce non-lieu [...]. Le vide [...] dénoue l'espace que composaient le volume des corps vivants, le déploiement des robes, la direction du regard et tous ces visages prêts à parler, le »non-lieu surgit »en personne« – à la place des personnes et là où il n'y a plus personne« (ebd., 57).

neln, vergleichbar sein: »Similitude«) und der Gleichheit (sich gleichen, verbunden sein: »Ressemblance«). Der künstlerische Akt verschneidet beide Fluchten; Malen ist Vermischen und Schreiben.³⁸ Das Kalligramm basiert auf jenem Raumschnitt, dessen Nullpunkt das »Ding selbst« ist. Das Kalligramm sagt und zeigt nie zugleich: dasselbe Ding, welches man im Kalligramm sieht, schweigt im Blick und wird von der Lektüre maskiert.³⁹ Doch konstituiert es den Raum des »Dinges selbst«, auf welches sich Schrift und Bild beziehen. Das Verweisungsspiel bei Magritte weiß nun, dass das, worauf verwiesen wird, sich nirgends befindet, schon gar nicht außerhalb des Gemäldes. Der Betrachter wird einbezogen in das Gemälde: Das »Selbst« des Dinges ist nun die Wahrnehmungsaktion, der Prozess des Betrachtens. Sein Lesen, sein Sehen, das Selbst zeigt sich, indem der Betrachter negiert: »Dies ist keine Pfeife!« Der Leser ist im Bild, sein Denken führt die Souveränität der Ähnlichkeitsbeziehung wieder ein, er affirmiert und stabilisiert den einheitlichen Raum, welcher vom Gemälde auf das Bild, vom Bild auf den Text und vom Text auf seine lesende Stimme einen Vektor konstruiert, der auch noch in der Negation dem Verweisungssystem folgt, das in der Kalligraphie angelegt ist.

Wie bei einem Historiker des Diskurses zu erwarten ist, grenzt Foucault dieses Modell historisch ab: Die historische Verschiebung des Malereibegriffs betrifft das Verhältnis von Bild und Sprache, jeweils bestimmt von diskursiven Räumen. Zwei Prinzipien konstituieren Foucault zufolge die wesentliche Spannung der klassischen Malerei: 1.) Die Trennung von linguistischen Zeichen und plastischen Elementen. 2.) Die Äquivalenz zwischen Ähnlichkeit (*ressemblance*) und Affirmation. Dieses zweite Prinzip führte den Diskurs wiederum in eine Malerei ein, von der man sorgfältig die linguistischen Elemente ausgeschlossen hatte. Obschon sie sich nämlich außerhalb der Sprache konstituierte, sprach die klassische Malerei doch, denn sie reproduzierte stillschweigend im diskursiven Raum den Gemeinplatz, von dem aus sie die Beziehungen von Bild und Zeichen wiederherstellen konnte. Unter »Gemeinplatz« (*Lieu commun*) versteht Foucault hier wiederum die »Oberfläche«, die Isotopie oder auch die Raumgewissheit, auf der die nachahmende klassische Malerei basierte und in dem die Figuren stets der Syntax der Zeichen untergeordnet waren.

Dem stellt er die moderne Malerei entgegen. Klee und Magritte verknüpfen die Zeichen und die plastischen Elemente ohne diesen Gemeinplatz. Er weicht dem Grund des affirmativen Diskurses aus, auf

38. »La peinture est sans doute là, en ce point où viennent se couper à la verticale une pensée qui est sur le mode de la ressemblance et des choses qui sont dans des relations de similitude« (ebd., 58).

39. Vgl. ebd., 28.

dem die Ähnlichkeitsbeziehung beruhte, indem er reine Gleichheiten/Vergleichbarkeiten (»similitudes«) und nicht-affirmative Ausdrücke in einem orientierungslosen Volumen und einem ›Raum ohne Flächen‹ ins Spiel bringt. Dieses Spiel basiert, wie Foucault zusammenfasst, auf der Freisetzung (Negation) des Kalligramms. Das Kalligramm besteht in der simultanen Sichtbarmachung von Bild, Text, Ähnlichkeit, Affirmation und Gemeinplatz. Es wird schlagartig geöffnet durch *die Dekomposition der Simultanität*, welche nur ihre Leere hinter sich lässt. Diese Leere ist ein Raum, der keine Oberfläche mehr als Absicherung der Souveränität des Bildmodus enthält. Der Diskurs wird Zeichnung, in der sich die Gleichheiten/Entsprechungen (similitudes) in Selbstbezüglichkeiten vervielfältigen und um die Negation ihrer Bezeichnungsfunktion zirkulieren.

Den nächsten historischen Schritt skizziert Foucault auch noch: »Un jour viendra où c'est l'image elle-même avec le nom qu'elle porte qui sera désidentifiée par la similitude indéfiniment transférée le long d'une série. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell.«⁴⁰ Magrittes irritierendes Verweisungsspiel beruhte noch auf der Bildidentität, die durch Rahmung, Flächigkeit und Distanz konstruiert wird. Das Bild ist die Raumkomposition, in der das Zusammentreffen von Blick und Übergängen Texturen schafft. Das moderne Bild ist jedoch weder Fläche noch Träger von Informationen oder Subtilitäten: es ist kein Reservoir, sondern Spannungsraum, Generator von Systemen (solange es als Bild gesehen wird).

Auf der nächsten Stufe nun, der Warhol-Stufe, gibt es kein Bild mehr, sondern Serien von Bildern, deren Identität sich in Serien von Dingen, in Serien von Betrachtern und schließlich in der Gleichheit der Serie verliert.

4. Der Fetischcharakter der Dingwahrnehmung

Goodmans und Foucaults historische Modelle, die den Zug von der Schrift zum Bild und von dort zum frei flottierenden Zeichen beschreiben, erinnern stark an Marx' Analyse des Kapitals. Das Bild als tauschbare Form des Gegenstandes ähnelt der Entwicklungsstufe einer relativen Äquivalentform des Warenwertes. Die Schrift entspricht Marx' Definition des Geldes als allgemeiner Äquivalentform. Der Fetischcharakter des Bildes liegt in dem Glauben, die Form hafte dem Gegenstand an. Marx betont, dass Form und Wert nicht den Gegenständen eigen sind, sondern aus den Produktionsverhältnissen stammen. Die Äquivalentform verschleiert dies:

40. Foucault: Ceci n'est pas une pipe, a.a.O., 79.

»Durch dieses quid pro quo werden die Arbeitsprodukte Waaren, sinnlich übersinnliche oder gesellschaftliche Dinge. So stellt sich der Lichteindruck eines Dings auf den Sehnerv nicht als subjektiver Reiz des Sehnervs selbst, sondern als gegenständliche Form eines Dinges außerhalb des Auges dar.«⁴¹

Marx verliert zwar im Weiteren den Fetischcharakter der Dingwahrnehmung aus den Augen. Seinen Ausführungen ist jedoch zu entnehmen, dass die Lichtprojektion eines Gegenstandes auf einen anderen ebenso wenig dessen Form bestimmt wie die physische Natur der Arbeitsprodukte ihren Warenwert. Auch für die »Dingform« ist das gesellschaftliche Verhältnis der Menschen konstitutiv. Die gesellschaftliche Organisation der Wahrnehmung verleiht den Dingen eine phantasmagorische Form. Bei der Bildbetrachtung scheinen, wie Marx ausführt, »die Produkte des menschlichen Kopfes mit eigenem Leben begabte, unter einander und mit den Menschen in Verhältniß stehende selbständige Gestalten« zu sein. Die Entzifferung des Lichtverhältnisses als Form ist eine gesellschaftliches Produkt wie die Sprache. Form ist das Zeitäquivalent einer Reizung:

»Aber beim Sehen wird wirklich Licht von einem Ding, dem äußeren Gegenstand, auf ein andres Ding, das Auge, geworfen. Es ist ein physisches Verhältniß zwischen physischen Dingen. Dagegen hat die Warenform und das Werthverhältniß der Arbeitsprodukte, worin sie sich darstellt, mit ihrer physischen Natur und den daraus entspringenden dinglichen Beziehungen absolut nichts zu schaffen. Es ist nur das bestimmte gesellschaftliche Verhältniß der Menschen selbst, welches hier für sie die phantasmagorische Form eines Verhältnisses von Dingen annimmt [...]. Hier scheinen die Produkte des menschlichen Kopfes mit eigneem Leben begabte, unter einander und mit den Menschen in Verhältniß stehende selbständige Gestalten. So in der Warenwelt die Produkte der menschlichen Hand. Dieß nenne ich den Fetischismus, der den Arbeitsprodukten anklebt, sobald sie als Waaren producirt werden, und der daher von der Waarenproduction unzertrennlich ist.«⁴²

Nun haben wir bereits mit Goodman gesehen, dass auch die Aspekte, welche die Dingwahrnehmung leiten, nicht Produkte sozialer Beziehungen oder willkürlichen Aushandelns sind. Das bestimmte gesellschaftliche Verhältnis von Menschen und Dingen nimmt hier die phantasmagorische Form von Aspekten an, wenn der Dingcharakter der Wahrnehmungsprodukte sich durch ihre Betätigung als objektive Größen verstetigt. Die Bestimmung der objektiven Größen durch die Wahrnehmungszeit ist daher ein unter den erscheinenden Bewegun-

41. Karl Marx: Das Kapital. Kritik der Politischen Ökonomie, Hamburg 1890, Berlin 1991 (MEGA, Zweite Abteilung, Band 10), 71.

42. Ebd., 72.

gen der relativen Dingeigenschaften verstecktes Geheimnis.⁴³ Der Fetischismus der Dingwahrnehmung ist daher nicht das Resultat eines Aushandelns, sondern einer vorgängigen Installation, die über die Takung der Wahrnehmung festlegt, was überhaupt als physisches Verhältnis in Frage kommt. Der scheinbaren Objektivität von Bildern entstammt die Möglichkeit der Akkumulation von Macht durch Raumschnitte, durch Schrift, oder, wie Goodman sagen würde, durch Impfung.

Impfung durch Bilder? Den hier diskutierten Philosophien gemäß sind Bilder zur Schau gestellte Proben, dichte nicht-artikulierte Notate, basierend auf einer Struktur von Flächen und Linien. Diese Struktur evoziert Simultaneität und Sukzession, Exemplifikationen, sofern Distanz und Rahmung den Blick bestimmen. Diesem Bildbegriff könnte man noch folgende Kriterien hinzufügen: Mediale Differenz (Übertragungsdauer), Materiale Differenz (Abheben). Das Bild wird nun nicht mehr als Inhalt gesehen, sondern als Einheit einer raum-schaffenden Handlung: Das Bild macht einen unterstellten Verweisungsraum als Zeitrahmen sichtbar. Man könnte dies auch die Einrichtung nennen. Die hier diskutierten Bildphilosophien begreifen Bildlichkeit als Materialität (Analogizität) der Schrift. Materialität emergiert aus Gestaltungsbedingungen und Wahrnehmungsprozessen, als Mittel abhängig von definitorischer Autorität.

Sucht man das Bild demnach eher über eine Aktion oder einen Prozess zu bestimmen, sollte die dieser Subjektivierung zugrunde liegende Disposition des Objekts allgemein gefasst werden: Nicht nur eine Komposition von Fläche und Linie leistet die Emergenz des Bildes. Auch die Dispersion, die Grundierung, der zufällige Aufstrich verkörpern Sichtbarkeit. Grundsätzlicher kann definiert werden: Sichtbarkeit beruht auf der Artikulation des Raum-Negativs, auf Transparenz. Ein Bild als gegenständliche Form eines Dinges ist darauf aufbauend das Produkt eines kollektiven Wahrnehmungsverhältnisses, das sich als Negativ des Dingverhältnisses installiert. Damit wird es ein Austauschmedium von Wahrnehmung auf der Ebene von Zeitäquivalenten im Rahmen eines Weltbaus. Transparenz ist die Einrichtung, die Durchsicht auf etwas, die Überschreitung von Widerständen zugunsten einer Wahrnehmungsarchitektur.

Jene vier Begriffe des Freiraums, des Raum-Negativs, der verortenden Leere und des Draußen setzen wiederum einen anderen Raum voraus. Dieser andere weite Raum umgreift die von Foucault analysier-

43. »In der That befestigt sich der Werthcharakter der Arbeitsprodukte erst durch ihre Bethätigung als Werthgrößen [...]. Die Bestimmung der Werthgröße durch die Arbeitszeit ist daher ein unter den erscheinenden Bewegungen der relativen Waarenwerthe verstecktes Geheimniß« (Karl Marx: Das Kapital, a.a.O., 74).

ten Räume ebenso wie das farbige Leuchten den Stadtraum, die Perspektive, den Zuschauerraum und das Theater umgreift. Dieser lichte, körnige, poröse, umgreifende Raum öffnet die Sichtbarkeit und damit Dauer und Bewegung. Foucault übersieht diesen Raum allerdings vollständig. Seine Vorstellungen der Sprache und der Wahrnehmung entwickelt er aus einem systematisch-flächigen Raumbegriff. Zwar vergisst Foucault dabei nicht, dass Artikulation, die Dynamik der Äußerungsereignisse, vor allem das Hervorbringen von Zeitfragmenten ist. Doch leitet bei ihm der Raumschnitt als Dispositiv die jeweilige Äußerung.

In seiner Grundschrift ist dieser Raumschnitt vergleichbar mit der bergsonianischen Idee der Dauer, denn die Artikulation identifiziert, so Foucault, »die Erosion der Zeit, das Vergessen und die transparente Leere der Erwartung.«⁴⁴ Die Artikulationsbewegung löscht die Leerstellen der Erwartung aus mit Objekten, welche sie erfüllen. Die Körperbewegung selbst ist Foucault zufolge aber nicht auf Objekte gerichtet, sondern qua Sprache, qua Diskursordnung, qua Dispositiv, auf das Nichts, welches das Objekt zunächst eingeräumt hat. Dass Foucault überhaupt von Raumbegriffen ausgeht, lässt sich durch seine Aufmerksamkeit für das Unselbstverständliche der Dauer erklären. Sobald man nicht mehr von der Existenz der Innerlichkeit ausgeht, muss man die Zeit als Effekt auffassen, bedingt durch die Konstruktion von Transparenzen. Die Zeit als Artikulation ist die immer wieder aufgelöste Form des Draußen, welche Anfang und Ende eines Körperraums verbindet. Damit richtet sich die Ästhetik des Draußen gegen die absoluten Begriffe der transzendentalen Ästhetik – welche die Zeit als (momentane) Ewigkeit und die Existenz als (Erfahrungs-)Grenze angesetzt hatte.

Die Transparenz als Definition des Raumschnittes impliziert das Heteroklute und das Kontingente.⁴⁵ Indem Foucault aber die Dauer auf den Raumschnitt zurückführt, ähnlich wie man Bewegung auf das Verhältnis von Auto und Straße zurückführen könnte, denkt er den Raum gewissermaßen selbst als Energie und fetischisiert damit nach wie vor einen idealistischen Ordnungsbegriff. Raum ist für Foucault dasjenige, was serialisiert. Der umfassende, Sichtbarkeit eröffnende Raumbegriff, von dem oben die Rede war, ist nun aber gerade unsystematisch, unabhängig von der spezifischen Anordnung, die eine Artikulationsbewegung bedingt.

Während also einerseits der klassische Bildbegriff davon ausgeht, dass die pikturalen Symbolrelationen raumbildend sind, behauptet die Serialität einen unsichtbaren Raum, der Wahrnehmung hervor-

44. Foucault: *Ceci n'est pas une pipe*, a.a.O., 58.

45. Vgl. ebd., 60f.

bringt. Auch im seriellen Raum ist die Unsichtbarkeit des wahrnehmenden Subjekts situiert in dem, was es wahrnimmt, und in der Unsichtbarkeit, welches die Erscheinungen einer seriellen Ordnung entsprechend konfiguriert, d.h. in dem Raumfetisch. Wenn der Raum aber nicht nur eine Qualität dessen ist, was wahrgenommen wird, sondern dieses mit demjenigen Unsichtbaren verbindet, was außerhalb der Wahrnehmungsproportionen ist, so macht es Sinn, den Bildraum als lediglich eine kontingente Bedingung des Erscheinungsraums zu werten. Wenn solche Vorstellungen wie das Amorphe, das Versprühte, das Leere, die Spannung und die fließende Kraft auch als unsystematische, unordentliche Möglichkeiten der Erscheinung gedacht werden können, so implizieren sie doch alle ein Element, das sie in eine dialektische Opposition zu jeder Form der Aktualität setzt, womöglich aber gar in Opposition zu jeder Form, Ordnung oder Handlung, ohne dass sie dadurch schon zu rein negativen Begriffen würden.

5. Ein freier Raumbegriff

Wir müssen daher unseren Raumbegriff weiter entwickeln und auch über Michel Foucaults Definition des Raums als »ensemble de relations«⁴⁶ hinausgehen. Der Raum kann Rhythmus sein, Platzierung, ein Draußen, welches die Qualitäten des Körperlichen zur Erscheinung bringt, oder er kann verstanden werden als ein Organ (Chorà), welches Materie als räumliche Desorganisation hervorbringt. Raum kann die Möglichkeit der Simultaneität oder der Sukzession sein, er kann eine Konjunktion oder eine Disjunktion sein, ein Ursprung oder eine Grenze, eine Oberfläche, eine Serie oder eine Falte, ein Unterschied zwischen Innen und Außen, er kann statisch sein oder dynamisch, Ausdehnung, Leere oder Fülle, Strahlung oder Absorption, ein Fleck, eine Periode, eine chiastische Verschlingung, ein Rhizom, ein Strich, ein Muster, eine Explosion oder ein Riss.

Alle diese Varianten, welche den Raum noch als Zusammen, im Gegenteil als Wirnis oder auch als heterogene Räumung verstehen, gliedern das Werden materialer Qualitäten einem Prozess der Relationsbildung ein. Sie unterstellen die Raumwerdung der Notwendigkeit einer vorhergewussten souveränen Bildordnung, einer differenzierten Realität der Körper. Sie denken den Raum von der Sichtbarkeit her. Das amorphe Leuchten, das Sprühen und Rauschen, das Offene, die Spannung und das Fließen sollten nicht schon als Emanation begriffen werden; dann geben sie Hinweise auf die Zufälligkeiten in dem Pro-

46. Michel Foucault: *Des espaces autres*, in: Ders.: *Dits et écrits*, Paris 1984,

zess, bei dem sich Sichtbarkeit herauskristallisieren kann. Als Streuung, als Disparatheit oder als Porosität verstanden, befreit der Raum den Bildbegriff von oberflächlicher Dimensionierung und symbolischer Zurichtung.