

Aspekte visueller Epistemologie. Zur ‚Logik‘ des Ikonischen

Dieter Mersch, Berlin

Propositionalität und Visualität

In einem Gespräch zwischen Claude Lévi-Strauss, Roman Jakobson, François Jacob und Philippe L'Héritier aus dem Jahre 1968 erweisen sich alle Beteiligten – trotz profunder Unterschiede im einzelnen – in einem Punkt allerdings als einig: Sprache, oder allgemeiner die Kommunikation, ist die universelle Grundlage des Menschen und seiner Kultur (vgl. Jakobson 1992). Auffallend ist, dass das Bildliche in seinen vielseitigen Fassetten keinerlei Erwähnung findet, geschweige denn, dass den kulturellen Techniken des Visualisierens gegenüber den Regimen der Sprache eine eigene Rolle zufiele. Tatsächlich manifestiert sich hier ein klassischer Topos philosophischen Denkens nach dem *linguistic turn*: Denken geschieht im Medium von Sprache, und wo die Sprache, genauer: das Symbolische oder Propositionale fehlt, ermangelt es auch des eigentlichen Denkens. Mehr noch: Intentionalität, bei Edmund Husserl die allgemeinste Form des *cogito*, die vor allem die Gerichtetheit des Bewusstseins auf etwas anzeigt (vgl. Husserl 1968¹), fällt zugleich zusammen mit der Aussage, der Bestimmung von etwas ‚als‘ etwas. „Der Gedanke ist der sinnvolle Satz“, hatte Ludwig Wittgenstein in Anlehnung an den gleichermaßen für ihn wie für Husserl maßgeblichen Logiker Gottlob Frege geschrieben (Wittgenstein 1989, Satz 4, 4.002, 4.01), sodass ‚etwas denken‘ in erster Linie ‚etwas meinen‘ und, korrespondierend dazu, sich auf etwas beziehen, ‚etwas ausdrücken‘ oder ‚zu verstehen geben‘ bedeutet. Entsprechend gehören ‚Intentionalität‘ – ein Ausdruck, der noch ganz den Direktiven klassischer Bewusstseinsphilosophie folgt – und ‚Referenzialität‘ – die den Akt der Bezogenheit als Sprachakt rekonstruiert – zusammen (vgl. Searle 1973). Allen gemeinsam ist die Möglichkeit von Wahr-Falsch-Distinktionen, die für Wissen konstitutiv zeichnet und welche Aristoteles – und später übereinstimmend die

gesamte Analytische Sprachphilosophie – als Eigenschaft von Sätzen auswies (vgl. u. a. Sinnreich 1972, Skirbekk 1977). Dann erschließt sich ein kompletter Kreis von Verbindungen – zusammen mit ihren diskursiven Verbindlichkeiten –, denn Denken bedeutet nunmehr Sprechen, während sich Wissen in Aussagen manifestiert, die – im Sinne propositionaler Bestimmungen – auf die Welt referieren und deren Referenzen sich in Wahr-Falsch-Unterscheidungen erfüllen – andernfalls erweisen sie sich, wie die übertragene Rede, die Metapher oder das Bühnenwort, als erratisch, sinnlos oder nichtepistemisch.

Die Behauptung ist folglich keine geringere als die, dass jedes Zeichensystem, „das vom Menschen angewandt wird“, wie Jakobson präzisierte, „die Existenz der Sprache miteinschließt, dass die Sprache in der Semiotik das zentrale Phänomen ist, zwar nicht das einzige, aber eben das zentrale und fundamentale“ (Jakobson 1992, 418). Jakobson unterstrich auf diese Weise den imperialen Anspruch des Linguistischen – und, wie es scheint, wiederholte er damit nur eine Auffassung, wie sie – jedenfalls in bestimmten Lesarten – auch für die Philosophie Wittgensteins wie gleichermaßen für die Philosophische Hermeneutik Hans-Georg Gadamers, die Diskursphilosophie von Jürgen Habermas, die Postanalytik Donald Davidsons oder die Systemtheorie Niklas Luhmanns gilt, um nur einige der maßgeblichen zeitgenössischen Positionen zu nennen. Tatsächlich ignorieren diese, dass zumindest für Charles Sanders Peirce die logische Diagrammatik ein mächtiges Argumentationsinstrument bildete (vgl. vor allem Krämer 2009, Pape 1997, 404 ff., Bogen 2007, 45 ff.), wie sich auch Wittgenstein in jeder Phase seines Schreibens nicht nur in hohem Maße auf Bilder bezog und sogar in Teilen eine eigene Bildtheorie entwickelte, sondern selbst *in* Bildern und *mit* Bildern dachte (vgl. insbesondere Mersch 2006). Blickt man zudem jenseits der Hauptschriften in die Tage- und Notizbücher oder die von Friedrich Waismann aufgezeichneten *Gespräche im Wiener Kreis*, auf das *Big Typescript* oder die unter dem Titel *Vermischte Bemerkungen* zusammengefassten Überlegungen aus den 1930er und 40er Jahren, ist augenfällig, wie sehr Bilder in Form von Handzeichnungen, Skizzen, schematischen Abbildungen oder Graphiken, z. T. von Wittgenstein selbst angefertigt, als konstante Referenzpunkte dienen, nicht nur, um sie als Vergleichspunkte für seine Sprachanalysen zu verwenden, sondern auch um sie als Medien eigenen Rechts zu behandeln und ihre genuinen epistemischen Leistungen zu entschälen. So benutzte Wittgenstein Bilder und Abbildungen unterschiedlicher Typen sowohl als Erkenntniswerkzeuge als auch als Argumentationshilfen, um sich die verschiedensten Problemstel-

lungen, mit denen er rang, teils *graphisch*, teils diskursiv zu vergegenwärtigen und an ihnen Lösungen zu finden. Allerdings erweist sich der Bildgebrauch als äquivok, wie schon der flüchtige Blick auf den frühen *Tractatus* und die späteren *Philosophischen Untersuchungen* erhellt – *ersterer* bezieht sich hauptsächlich auf Modelle und Diagramme, während *letzterer* Illustrationen, Genrebilder, Porträts sowie Erläuterung räumlicher Lagen und die Topologie der Farben mit einbezog (vgl. z. B. Kunzmann 1998, 134 ff.; Gabrielli 2004, 156 ff.; Nyíri 2004; Scholz 2004, 163 ff.; Lorenz 1992)², sowohl um an ihnen die Beziehung zwischen Sprache und Bild zu klären, als auch, um Fragen der Wahrnehmung und des visuellen Denkens zu studieren. Es ist somit einer spezifischen Auffassung philosophischen Denkens – und einer bestimmten Philosophie der Kognition – geschuldet, dass dem Bildlichen kein eigener Platz im Denken zugewiesen wird, es sei denn, es handelt sich um direkte bildliche ‚Aussagen‘, um visuelle Belege oder ‚Tatsachenbehauptungen‘, die homolog zu sprachlichen Sätzen funktionieren oder eine Übersetzung in propositionale Ausdrücke erlauben; und wo dies *nicht* gilt oder wo solche Übertragungen oder Isomorphien als unmöglich erscheinen, handelt es sich lediglich um etwas *Vorsprachliches*, gleichsam eine Vorstufe der Kognition, die die eigentliche Bestimmung noch nicht erreicht hat und bestenfalls die Heuristik oder Ästhetik betrifft, keinesfalls jedoch die Darstellung eines wissenschaftlich begründeten Urteils.

Zwei projektive ‚Vor-Urteile‘

Warum ist das so? Zwei Gründe lassen sich anführen: *Erstens* die Auszeichnung der Intentionalität und folglich der Referenz im Denken, die das seit Jahrhunderten gültige Schema der Repräsentationalität wiederholt und variiert; sowie *zweitens* das projektive Vorurteil, dass im Philosophischen das Medium der Sprache und mit ihm der Begriff dominiert. Denn wo, wie im ersten Falle, das Referenzielle als Kriterium dient, kann das Bild den Wettstreit mit der Sprache nicht gewinnen. Jede Behauptung eines visuellen Denkens schließt dann nämlich die Fähigkeit des Bildes zur angemessenen Darstellung oder Abbildung der Wirklichkeit – oder ihre Teile – ein, sei diese verstanden als *Idea*, Repräsentation, *Designo*, *Semiosis* oder auch ‚Vorstellung‘, Verkörperung und Symbolisation. Noch gilt hier nicht notwendig die Wahr-Falsch-Distinktion, wohl aber Figurationen, die das Wirkliche als diese abzubilden vorgeben. Sie

gehen nicht, wie im Bereich der diskursiv vermittelten *Episteme*, auf Kausalität oder logische Richtigkeit, sondern auf ‚Ähnlichkeit‘ als zentrale Kategorie bildlicher Mimesis. Deswegen herrscht in der philosophischen Betrachtung des Ikonischen der Ähnlichkeitsdiskurs vor (vgl. Goodman 1985, 36ff., Eco 1987, 254ff.): Etwas als etwas auffassen, bedeutet im Bild nicht aussagen, dass die Bestimmung ‚p‘ gilt, sondern dass sie ‚so aussieht wie‘ die Abbildung ‚P‘ (wobei ‚p‘ für *Proposition*; ‚P‘ für *Picture* steht). Die Geltung der Proposition schließt ihre Begründung im Sinne der Kausalität oder Richtigkeit ein; Gründe können ‚wahr‘ oder ‚falsch‘ sein, sodass die Bestimmung „dass ‚p‘“ zugleich einem Wahrheitsdiskurs gehorcht, wohingegen Ähnlichkeiten nur auf Ähnlichkeiten zurückgeschlossen werden können: Für Ähnlichkeit gibt es kein Argument, sondern nur Verfahren des Vergleichs (‚so wie‘), welche wiederum in Anschauungen wurzeln, solange nicht Bilder – wie im Digitalen – mathematisiert sind und die Vergleichung rechnerisch auf der Grundlage von Algorithmen, seien sie algebraischer (Funktionen) oder geometrischer Art (Kongruenzsätze), geschieht. Offenbar ist Ähnlichkeit ein zirkulärer Terminus; ihre Behauptung kann nicht wahr oder falsch sein, es sei denn, es handelt sich um syntaktisch beschreibbare Isomorphien, weil sie kein ‚als‘, das propositional ausdrückbar wäre, einschließen, sondern lediglich ein ‚so wie‘, das, wie Wittgenstein es ausgedrückt hätte, keinen Grund im Sinne eines ‚deshalb‘ aufruft, sondern einzig ein ‚Schau!‘ im Sinne eines Appells an Evidenz.

Ist dies nicht der Grund, weshalb auch schon Platon, trotz aller Zweideutigkeit seiner Bildtheorie, das Bildliche aus dem Hof der allein diskutierbaren *Episteme* ausschloss und der Herrschaft der *simulatio*, der Täuschung zuordnete (vgl. Platon, *Politeia* 595a ff.)³? Allerdings muss man sich an dieser Stelle klar machen, dass damit die Bildlichkeit – und folglich das Visuelle – allein auf die Funktion der Repräsentation, sei sie mimetisch oder als *Designo*, ‚Vorstellung‘ oder Verkörperung und Ähnliches verstanden, kleingeschnitten wird. Die Repräsentation aber zeichnet im Bild den Realismus aus. Ihr höchster Punkt wäre entsprechend die mit allem Perfektionismus ausgeführte Abbildlichkeit, die die Wirklichkeit *genau so* wiedergibt, wie sie ist, was nicht nur das logische Prinzip der Identität aufs Ikonische überträgt, sondern dessen *Telos* in der Zentralperspektive und sein technisches Ideal in der Fotografie festschreibt. Wir haben es also durchweg mit einem Reduktionismus, einer bestimmten Bildauffassung zu tun, die es in der Kunst nie gab – man könnte sagen: mit einem *epistemischen Dogmatismus*, der die Fähigkeit von Bildern in ihre äußerste Verkennung treibt, und es ist gewiss kein Zufall, dass

es vor allem die Wissenschaften der Aufklärung mit ihrem Anspruch auf strenge Rationalität waren, die in diesem Sinne entweder für alles Bildliche blind blieben oder es auf die strikte Funktion einer bijektiven Abbildung festlegten, die allein ihrem ebenso naiven wie törichten Wahrheitsglauben entgegenkam. Man kommt aus der Falle einer Abweisung visuellen oder ikonischen Denkens nicht heraus, solange man an diesem Paradigma der Abbildlichkeit oder Referenz festhält. In der Tat hat die Kunst demgegenüber Anderes gelehrt – insonderheit die verschiedenen Ästhetiken der Avantgarde.

Indessen lässt sich noch ein weiterer Grund für die Verfehlung des bildlichen Denkens anführen. Er liegt im philosophischen Diskurs selber. Denn die Sprache bedeutet im Philosophischen stets beides: Sie ist Medium der Analyse gleichwie Medium der Reflexion auf die Bedingungen der Möglichkeit der Analyse selber. Ihr fällt daher in der Vorstellung des Zusammenhangs von Denken und Sprache immer schon eine Doppelrolle zu: Sie ist Diskurs und Apriori in einem. Notwendig wird so das Denken entlang den Maßstäben des Linguistischen vorgestellt, eben weil diejenigen Argumentationen, die das Denken zu denken versuchen, schon sprechen und auf Sprache rekurren, um umgekehrt gleichsam die eigene Sprachlichkeit in den Prozess der Reflexion mit einzuspeisen. Diese Figur, die freilich abermals einen Zirkel beschreibt, kommt sogar mit der Würde eines ‚transzendentalen Arguments‘ daher: Jedes Sprechen über nichtdiskursives Denken wie insbesondere über Bilder oder Visualität bediene sich selbst schon der Sprache und referiere damit bereits auf deren präsupponierte Transzendentalität. Hier spricht die Philosophie gleichsam über ihre eigene Medialität, die sie auf diese Weise absolut setzt. Gleichwohl lässt sich das Argument auch verkehren, denn dieselbe Reflexionsschleife, die im Grunde nichts anderes als eine *petitio principii* vollzieht, verwehrt der Sprachlichkeit der Sprache jede angemessene Bestimmung – Martin Heidegger hatte dies in seinen späten sprachphilosophischen Überlegungen in *Unterwegs zu Sprache* dadurch treffend auf den Punkt gebracht, dass er jedes Sprechen über die Sprache in eine unvermeidliche Selbstreferenzialität verwickelt sah, weil sich im Nachdenken über Sprache die Sprache schon in Anschlag gebracht haben muss. Denn „(d)ie Sprache als die Sprache zur Sprache bringen“, wie es heißt, sieht sich von Anfang an in den Kreislauf eines Sprechens „verflochten“, „das gerade die Sprache freistellen möchte, um sie als die Sprache vorzustellen und das Vorgestellte auszusprechen, was zugleich bezeugt, dass die Sprache selber uns in das Sprechen verflochten“ habe (Heidegger 1975, 241–242 passim). Der Anspruch dieser Verflechtung,

ihre implizite Totalisierung, erweist sich damit in Bezug auf die Frage des bildlichen oder visuellen Denkens als repressiv: Sie avanciert zur Projektionsfläche eines philosophischen Diskurses, der mit sich selbst beschäftigt bleibt. In diesem Sinne gleicht die Zurückweisung ikonischen Wissens durch Verweis auf die transzendente Vorgängigkeit der Sprache einer *self-fulfilling prophecy*.

Unterscheidung und Negativität

In seinen Überlegungen zu Friedrich Wilhelm Hegels Begriff der Negativität kommt freilich Heidegger, ohne allerdings das Bildliche zu nennen, zu einem anderen Resultat (vgl. Heidegger 2009, 3 ff.). Er setzt dabei erneut an der Frage des Denkens und seiner Logik an, nicht jedoch, um sie von der ‚Als‘-Bestimmung, der Form der Propositionalität und der Möglichkeit von Wahr-Falsch-Distinktionen her aufzurollen, sondern von der Struktur der Unterscheidung selbst. Danach heißt Denken Unterscheiden-können, wobei der Negativität eine Schlüsselrolle zufällt, weil sie – entsprechend des Spinozistischen *Omnis determinatio est negatio* – als Grund allen Unterscheidens anzusehen ist. Nimmt man hinzu, dass Denken, so die klassische Bestimmung des Deutschen Idealismus und darüber hinaus, nicht zuerst ein ‚Sichbeziehen‘ im Sinne der *intentio* bedeutet, sondern ein Setzen von Unterschieden – Johann Gottlieb Fichte hatte sie mit spekulativer Etymologie aus dem ersten „Ur-Teilen“ oder Trennen von Ich und Nicht-Ich hergeleitet⁴ –, avanciert die Negativität zum Ursprung der menschlichen Rationalität und wird auf diese Weise bei Hegel – und mit Hegel, so Heidegger, für die gesamte abendländische Philosophie – im Denken selbst verortet. Wir haben es folglich mit einer Auffassung des Denkens zu tun, die nicht schon die Sprache in Anschlag gebracht hat, sondern vor die Sprache die Negation als wesentliches Merkmal platziert – ein Begriff des Denkens, wie auch Heidegger ergänzt, der weit in die Tradition bis zu Platon und Aristoteles zurückreicht (Heidegger 2009, 9), und die Vermutung liegt nahe, dass es ebenfalls diese Bestimmung des Denkens ist, die das Bildliche und mit ihm das Visuelle aus sich selbst ausschließt. Doch liegt dieser Ausschluss, so die weitere Vermutung, an einer *bestimmten Auffassung von Negativität*, die im übrigen selbst schon mit der Grundbestimmung des Denkens, die sie vornimmt, zu tun hat (Heidegger 2009, 6) – denn die Negativität, so Heidegger weiter, bezeichnet die „Energie“ des Denkens, d. h. dasjenige, was das Denken in ein Werden und die Reflexivität des

Begriffs allererst in Bewegung bringt (Heidegger 2009, 14, 27). Denken bedeutet also für Hegel „Negation“, aber diese Negativität wird, wie Heidegger hinzufügt, nicht vom „Nichts“ her gedacht, sondern als *Verneinung* des Seienden, als *Nicht-Sein* (Heidegger 2009, 12 ff.), d. h. als *actio*, die immer schon das Sein ausgezeichnet und dem Seienden den Vorrang erteilt hat. Kurz, die Negation betrifft ‚etwas‘, von dem sie behauptet, es sei nicht oder dessen Bestimmung sie leugnet – die Wahr-Falsch-Distinktion ist entsprechend davon abgeleitet. Dennoch darf man nicht vergessen, dass wir bei Hegel mit einer dreifachen Verneinung konfrontiert sind: *einmal* mit einer abstrakten, die die *Indifferenz* von Sein und Nichts herausstellt, *sodann* zwischen *Einem und Anderem* – oder Andersheit überhaupt –, sowie *schließlich* zwischen Etwas und etwas anderem, der Differenz zwischen verschiedenen Seiendheiten (vgl. dazu insbesondere Hegel 1986, 82 ff.). Alle drei generieren unterschiedliche Differenzformen, zunächst dazwischen, *dass etwas ist und nicht nichts*, wie es schon Gottfried Wilhelm Leibniz ausgedrückt hat, zweitens die Distinktion zwischen *Bestimmtem und Unbestimmtem* und drittens die *bestimmte Unterscheidung zwischen zwei Entitäten*. In allen dreien ist die Funktion der Negation für die Konstitution von Unterschieden oder, wie man auch sagen könnte, als Generator von Differenzen sowie, damit zusammenhängend, der Bestimmung *von etwas als etwas* entscheidend – mithin ebenfalls dafür, was man das ‚propositionale‘ oder – mit Heidegger – das „apophantische“ und „hermeneutische Als“ nennen könnte (vgl. Heidegger 1976).

Die Unterscheidung – das ist der Gedanke – bedarf, um etwas gegen Anderes oder ein Bestimmtes gegen ein anderes Bestimmtes abzugrenzen, der Negation in dem Sinne, dass das Andere nicht dieses ist, dass etwas und etwas anderes *nicht dasselbe* sind sowie dass etwas überhaupt *vor dem Hintergrund eines Anderen hervortritt* oder dieses *als* dieses im Unterschied zu anderen Gegebenheiten erscheint. Etwas und Anderes verhalten sich dabei zueinander im *Modus absoluter Negation*, etwas und etwas anderes im *Modus bestimmter Negation*. Doch fragt man danach, welcher Art diese Negationen sind, lautet die Antwort: eine aus dem *principium contradictionis* geborene und hervorgegangene Negation; ja alle Bestimmungen der klassischen Logik einschließlich des *tertium non datur* sind vorauszusetzen, um allererst über eine Kette unterschiedlicher Negationen das ‚Als‘ der Bestimmung hervorzubringen. Anders formuliert: Die Struktur der Unterscheidung ist von der Art eines *Entweder-oder*, einer strikten oder ausschließenden Opposition, und entsprechend: die dabei im Spiel befindliche Gestalt der Negativität ist das *kontradiktorische* – oder

exklusive Negative. Tatsächlich erweist es sich für die gesamte klassische Logik und Metaphysik sowie für die Kennzeichnung der Rationalität des Denkens als leitend. Das Denken begreift etwas als dieses, indem es dieses von *anderem*, das es *nicht* ist oder das *überhaupt nicht ist*, kontradiktorisch abgrenzt. Mithin bedeutet Denken – und das ist die Pointe Heideggers – bei Hegel und mit ihm in der gesamten Geschichte der Philosophie, ein Unterscheiden-können im Sinne kontradiktorischer bzw. ausschließender Negativität. Genauer: Unterscheiden heißt Urteilen im Sinne der Bestimmung von etwas ‚als‘ etwas, das zugleich das *Nicht-dieses* und *Nicht-als*, ja das sogar noch die *Differenz zwischen Sein und Nichtsein* in der Bedeutung von Anwesenheit und Abwesenheit oder Wahrheit und Falschheit einschließt (Heidegger 2009, 22 f., 45).

Kurz, das ‚Als‘ hat seinen Grund im Unterschiedensein oder Unterscheiden-können, das auf dem *principium contradictionis* und seiner spezifischen Negativität beruht. Dabei erweist sich – neben der Unterscheidung von Sein und Nichts und dem Ausschluss des Nichtseins, mithin der Betonung der Existenz selbst – die Unterscheidung im Sinne einer Bestimmung von ‚etwas‘ unter Abscheidung des Unbestimmten als ausschlaggebende Weise der Negation. ‚Als‘ inkludiert folglich dieses: ‚*Etwas*‘ – und *nichts anderes*, mithin ein Bestimmtes – und nichts Unbestimmtes. Die Bestimmung ‚als etwas‘ setzt damit die Kontradiktion zu Anderem voraus, weil beide Bestimmungen – *als* ‚A‘ und *als* Anderes (B, C, etc.) – nicht gleichzeitig ‚wahr‘ sein können. Das bedeutet auch: wenn ‚als A‘ *wahr* ist, sind alle anderen Bestimmung *falsch*, weil auch schon mit Bezug auf Wahrheit und Falschheit dieselbe Exklusion gilt, sodass die Bestimmung selber auf einer Ausgrenzung, einem Ausschluss oder einer Opposition basiert. Die Konstitution des Objekts hängt daran: ‚A‘, und ‚nicht B‘, ‚nicht C‘ etc: *Tertium non datur*. Für das Visuelle gilt dies jedoch nicht, jedenfalls nicht in gleicher Weise, weil das Sehen unmittelbar die ganze Reihe von Alternativen eröffnet und alle zugleich sichtbar werden. Der Wahrnehmungsraum ist nicht ‚diskretiert‘, er zerfällt nicht in eine disjunkte Ordnung, eine bereits vorliegende Klassifikation, wie sie hier vorauszusetzen wäre. Darum scheint ein Grund für den Ausschluss des Visuellen und im besonderen der Bildlichkeit aus dem Bereich des Denkens und den Strukturen des Symbolischen darin zu liegen, dass das Bild strikten Unterscheidungen und damit dem kontradiktorischen Negativen keinen rechten Platz gibt: Bilder sind, wie es Nelson Goodman etwas missverständlich ausdrückte, „dicht“.⁵ Zwar gibt es, wie auch Gottfried Boehm konstatierte, Kontraste in Bildern (vgl. insbesondere Boehm 1995) – doch sind Kontraste stets doppelt besetzt und in ihrer Duplizität simultan

sichtbar, weil stets beide Seiten des Gegensatzes erscheinen. Mit anderen Worten: Im Bild besitzen wir bestenfalls ein *konträres Negatives*, kein kontradiktorisches – das Bildliche folgt vielmehr einer Logik des *Sowohl als auch*; wir werden noch darauf zurückkommen. Solange, das wäre die *erste* Konsequenz, das Denken auf ein Bestimmen und Unterscheiden im Sinne einer *Logik exklusiver Distinktion*, des *Entweder-oder* bzw. ausschließender Oppositionen festgelegt wird, scheint es ein visuelles Denken *strictu senso* nicht zu geben, scheint vielmehr das Bildliche bestenfalls zum Vorhof eines eigentlich bestimmenden Denkens zu gehören. Und ‚Vorhof‘ bedeutet an dieser Stelle: Dem Bildlichen käme die Rolle eines Eröffnenden, aber keines Begründenden zu.

Pluralitäten des Zeigens

Als Zwischenergebnis kann festgehalten werden: ‚Bildliches‘ oder ‚visuelles Denken‘ ist kein Denken, solange ein bestimmter Begriff von Denken, der schon den *Logos* und mit ihm die Prinzipien der klassischen Logik und insonderheit das kontradiktorische Negative einschließt, zugrunde gelegt wird. Ist dies nicht der Fall, schließen wir also nichtklassische Logiken und nichtoppositionelle Unterscheidungen, also Kontraste, Paradoxa und Ähnliches ein, gelangt man nicht nur zu einem erweiterten Kreis des Kognitiven, sondern auch zu einer Auffassung, die durchaus der Bildlichkeit oder dem Visuellen einen eigenen Platz im Denken zusichert. Ein solcher anderer Begriff des Denkens lässt sich mit Wittgenstein über Wittgenstein hinaus aus der Duplizität – bzw. Dialektik – von *Sagen und Zeigen* entwickeln. Diese Duplizität, oder um genau zu sein: ihr ‚Chiasmus‘, gilt vor allem für das Mediale, das mit der Struktur des Denkens aufs engste verwoben ist. Der Philosophie der Sprache in ihrem Bezug zu einer Philosophie der Kognition ist insoweit Recht zu geben, als sie die Aufmerksamkeit vom Denken im engeren Sinne auf seine *Medialität* lenkte, so allerdings, dass sie der Sprache den ausschließlichen Vorzug erteilte. Erweitert man den Kreis des Medialen und schließt das Bildliche, aber auch die Arbeit mit Gesten, Bewegungen, Klängen und dergleichen, also alle klassischen Formen der Künste ein, ändern sich auch die Mittel der Kognition und damit der Zusammenhang von Denken und Medialität. Dabei kann – heuristisch – dem Bildlichen oder Visuellen das Format des ‚Zeigens‘ zugeschrieben werden kann, dem Begrifflichen oder Propositionalen das des ‚Sagens‘: Beide verweisen auf die unterschiedlichen Register *aisthetischer* und *diskursiver* Medien (vgl. Mersch 2003).

Klar ist, dass *erstens* diese Differenzierung zu schematisch ist, weil in allen medialen Formen Sagen und Zeigen miteinander verschränkt sind, allerdings kommt es darauf an, ob wir es – wie im Bildlichen – primär mit einem *zeigenden Sagen* oder – wie im Linguistischen – mit einem sagenden Zeigen zu tun haben. *Zweitens* reicht der primäre Modus des Zeigens weit über das Bildliche hinaus: auch Körper zeigen (vgl. Mersch 2000), desgleichen Minenspiel, Gebärden, performative Handlungen oder Schweigen, ebenso wie sprachliche Äußerungen, etwa Metaphern, Ironie oder indirekte Rede; wie überhaupt Heidegger Sprache sowohl aus der „Sage“ als auch der „Zeige“ verstanden hat (vgl. Heidegger 1976, 256 ff.). Anders gewendet: Zeigen bezeichnet eine Praxis, die nicht allein für das Bildliche reserviert werden kann, wie auch das Umgekehrte gilt, dass Bilder nicht allein in Zeigeakten aufgehen, weil, bei allen bildlichen Verfahren, auch noch andere Dimensionen eine Rolle spielen – erinnert sei an das Symbolische der Kunst, die spezifische Lesbarkeit von Bildern und insonderheit an Graphen und Diagramme, die explizit abstrakte Strukturen oder logische Beziehungen ausdrücken. Wenn an dieser Stelle dennoch auf den primären Modus des Zeigens abgehoben wird, dann, um den Ort des Bildes in erster Linie im *Ästhetischen* zu verankern, das anderen Gesetzen als dem Diskursiven oder Referenziellen gehorcht; insbesondere geht es darum, jenseits der klassischen philosophischen Überlegungen zum Bild, die sich stets entlang des Themas der Repräsentation, der Ähnlichkeit, der Differenzen zwischen Imagination und Begriff oder Wahrheit und Schein bewegten und damit – buchstäblich – unbesehen das Paradigma der Aussage, der propositionalen Bestimmung privilegierten, dasjenige in den Vordergrund zu rücken, worin die genuine Leistung des Bildes besteht. *Zeigen ist anders als Sagen*;⁶ darum bietet der Zugang über das Zeigen – auch schon deshalb, weil der Begriff des ‚Zeigens‘ vom Visuellen, worin gezeigt wird, nicht zu trennen ist – einen *anderen Zugang zum Bildlichen* als über die Fragen der Repräsentationalität oder Ähnlichkeit, und zwar, so die These, *im Durchgang durch seine Ästhetik*. Sofern wir also beim Zeigen als genuiner Bildpraxis ansetzen, haben wir die Ebene des Ästhetischen bereits betreten – und eine Philosophie des Bildes, so die weitere These, hat genau hier anzusetzen, weil die Medialität des Bildlichen, seine Darstellungsform allererst im Ästhetischen aufgeht und vom Ästhetischen her gedacht werden muss. Anders ausgedrückt: Zeigendes Denken ist ästhetisches Denken, und fragt man nach der Besonderheit des Bildes, der Spezifik des Visuellen, ist man je schon auf die *Struktur und Logik des Zeigens* verwiesen.

Dabei enthüllt sich Zeigen als ein ebenso interessanter wie sperriger Begriff, und es lohnt sich, den Ausdruck in seiner Eigenart mit Blick auf das Bildliche genauer zu untersuchen. Denn zunächst lässt sich der Ausdruck ‚Zeigen‘ – linguistisch gesprochen – ebenso *transitiv* wie *intransitiv* verwenden; auch darauf hatte bereits Wittgenstein hingewiesen.⁷ Zwar wird philosophisch im Rahmen der *Deixis* nahezu ausschließlich das transitive Zeigen behandelt – Zeigen meint dann: auf etwas zeigen, hindeuten oder hinweisen –, ebenso geläufig sind jedoch Praktiken der Vorführung oder Ausstellung bis hin zur Selbstpräsentation, dem *Sichzeigen*. Gleichzeitig erweist sich – als weiterer Punkt – die relationale Struktur des Zeigens, sei sie transitiv oder intransitiv, als unmittelbar mehrdeutig. So gibt es *zum einen* das Zeigen im Sinne des *monstrare*, wie es ebenso das Monstrum, das Monströse und die heilige Monstranz gibt: Sie weisen über das Zeigen im engeren Sinne auf sich selbst; sie sind gleichsam, was sie sind und nichts darüber hinaus, es sei denn, wir versehen sie, z. B. im Augenblick religiöser Zeremonie, mit einer symbolischen Struktur. *Zweitens* funktioniert die *Deixis* im engeren Sinne – die im Griechischen direkt mit dem Sagen verbunden war –, genauso wie der zugehörige Fingerzeig *dreistellig*: Er weist auf etwas anderes, lenkt den Blick auf eine bestimmte Stelle, wie er ebenso sehr auf den Zeigenden zurückweist, denn kein Zeigen vermag mitzuzeigen, worauf es zeigt. Das lässt sich auch so formulieren: Der Zeigende bezeugt sein Zeigen. Schließlich erweist sich der Ausdruck ‚Zeigen‘ im Deutschen – wie auch in anderen Sprachen – als mit einer Vielzahl von Konnotationen durchsetzt: Ich kann *etwas zeigen*, wie auch *auf* etwas zeigen, ferner *etwas anzeigen* oder *aufzeigen*, ich kann aber auch etwas – wie in einer *Show* – *demonstrieren* oder performieren; schließlich vermag ich *mich selbst*, z. B. im Reden, *coram publico* darzustellen oder vorzuführen und dergleichen mehr, sodass davon auszugehen ist, dass Zeigen an allen diesen möglichen Bedeutungen gleichzeitig partizipiert.

Zeigen eröffnet also eine ebenso reiche wie komplexe Modalität von Möglichkeiten – und tatsächlich haben wir es in seiner Gesamtheit mit einer philosophisch eher vernachlässigten Kulturtechnik zu tun. Vergleicht man dessen Ausdrucksreichtum mit dem der Sprache, steht es dieser kaum nach. Dann ist die These, dass das Bildliche und nicht nur dieses an allen diesen Bedeutungsfassetten partizipiert. Mit anderen Worten: Zeigen verläuft nicht einfach; vielmehr haben wir es mit einer *Pluralität von Zeigespielen* zu tun, die durchaus in Analogie zur Komplexität und Pluralität der Wittgensteinschen „Sprachspiele“ gesetzt werden können – und wie diese erlaubt gleichermaßen

die Untersuchung des Zeigens die Bereisung eines ebenso weiten wie ausgedehnten Gedankengebietes (Wittgenstein 1971, 9f.). Das bedeutet auch: Die Vielfalt und Leistung des Zeigens – wie auch des visuellen Darstellens im Modus des Zeigens und Sichzeigens – sind schwerlich im Ganzen auszuloten; überdies wären sie im Bildlichen mit anderen Darstellungsmodi zu verbinden, etwa wenn ich, wie bei einer Karte, eine bestimmte Wegestruktur aufzuzeigen trachte, dies aber gleichzeitig mit ikonischen und symbolischen Elementen tue, die nicht nur ein mannigfaches ästhetisches Spiel eröffnen – die klassische Kartenkunst ist von dieser Art, wenn sie in ihre Rahmung gleichzeitig ganze Stadtansichten mitimplimentiert –, sondern auch anagogische Lektüren erlauben – mittelalterliche Karten waren von dieser Art; sie waren, im Wortsinne, heilsgeschichtlich ‚orientiert‘. Mehr noch: Zu jedem Zeigen, sei es ostentativ, deiktisch oder intransitiv, gehört, über die Duplizität von Sagen und Zeigen hinaus, eine noch in die Zeigepraxis selbst eingelassene Duplizität, die mit jedem Akt gleichzeitig eine *oblique* Dimension eröffnet, denn *tatsächlich weisen Zeigen und Sichzeigen aufeinander*. Denn mit jeder Geste, die auf etwas deutet oder jeder Vorführung, die etwas darzustellen sucht, stelle ich *mich* zugleich *in meiner Leiblichkeit* mit aus. Dann bilden Transitivität und Intransitivität nicht nur verschiedene Praktiken des Zeigens, sondern sie sind auch stets ‚chiasmisch‘ miteinander verschränkt. Der Chiasmus erhellt gleichzeitig, dass die Dimension des Ästhetischen immer unausweichlich ist: Indem ich *auf etwas zeige*, kann ich nicht umhin, *mich im Zeigen mitzuzeigen*, d. h. die Weise meines Zeigens mit zu ‚performieren‘ und seine Eigenart zu kennzeichnen. Das gilt für jeden körperlichen Akt: Die Bewegungen, die ich ausführe, um meine Aussagen zu unterstreichen und ihnen eine eigene Emphase zu verleihen, sind mir eigentümlich – wie auch kein Maler oder Fotograf der Unverwechselbarkeit seines Stils entgeht, weil sich im Bild, in der Fotografie gleichsam sein eigener Leib wie auch seine eigene Blickweise mit imprägniert. Jacques Lacan hatte insbesondere darauf abgehoben: Ein Bild machen bedeutet in erstere Linie, einen Blick ‚schenken‘, eine „Blickgabe“ vollziehen: Der Künstler zeigt nicht nur etwas, *sondern er vergibt mir seine Sicht*.⁸ Kurz: Transitivität und Intransitivität des Zeigens verbinden sich – wie Erscheinen, *Ekphanes* und *Ekstasis* – unmittelbar im Ästhetischen.⁹

Als Einschränkung sei hinzugefügt, dass dieser ästhetischen Struktur gleichzeitig eine Reihe von *ideosynkratischen Eigenschaften* unterliegt. Sie dementieren ihren reflexiven Status. Nicht nur vermag kein Zeigen mitzuzeigen, worauf es zeigt, vielmehr geschieht das Sichzeigen im Zeigen gleichsam beiläufig und

außerhalb jeder Kontrolle. Es lässt sich nicht beherrschen; es ereignet sich. Das gilt auch für die Lacansche Blickgabe. Zwar zeige ich mich mit, wenn ich etwas oder mich vorführe oder eine bestimmte Sicht präsentiere, sogar wenn ich etwas sagen will oder schweige, *aber ich vermag dieses selber nicht wieder zeigend zu explizieren*, ich kann mich ihm nur hingeben. *So entgeht das Sichzeigen im Zeigen selbst*. Es verbleibt im reflexiven Modus implizit und stets ausgestattet mit einer charakteristischen Vagheit oder Unbestimmtheit. Die Mehrdeutlichkeit, ja konstitutionelle ‚Unschärfe‘ vom Bildern, wie Gottfried Boehm es ausgedrückt hat, hängt daran (vgl. Boehm 2009).

Das konträre Negative und die ‚Logik‘ nichtoppositioneller Unterscheidungen

Bisher haben wir lediglich einen alternativen Modus zum ‚Sagen‘ und ‚Aussagen‘ gefunden, um ihn auf Bilder anzuwenden; im weiteren wird es allerdings darauf ankommen, seine Leistungsfähigkeit mit Blick auf ein erweitertes Konzept des Denkens zu testen. Der Vorschlag lautet: Wenn es visuelles Denken gibt, das anders als diskursives Denken ist, dann lässt sich die Differenz beider anhand einer ‚Logik des Bildlichen‘ exemplifizieren, die *einer anderen als propositionalen Logik folgt*, nämlich einer *Logik des Zeigens*. Zeigen ist so komplex wie Sagen, jedoch ausgestattet mit anderen Ausdruckspotentialen und Reflexionsformen. Sucht man im engeren Sinne dessen Struktur zu erfassen, lässt sich in Bezug auf Heideggers Überlegungen zur Hegelschen Negativität sagen, dass Zeigen eine *nichtdichotome, nichtoppositionelle Logik* eröffnet; und die hier vertretene These ist, dass diese in der *Nichtausdrückbarkeit des kontradiktorischen Negativen* wurzelt. Man kann dies bereits anhand der einfachsten und grundlegendsten Form von Negativität, der Differenz von Sein und Nichts ablesen. Was wäre das Aufzeigen eines Nichtseins bzw. Nichtfaktums im Visuellen? Gibt es ‚negative Fakten‘ – oder, im Sinne des Wittgensteinschen *Tractatus* – negative Elementarsätze (vgl. Wittgenstein 1989, 4.21–4.22, 4.5, 5, 5.5)? Zumindest wären deren Möglichkeit für die Wahrnehmung zurückzuweisen, denn das Ästhetische hat es stets mit dem *Erscheinen* zu tun, vom Nichterscheinen gibt es aber allenfalls eine indirekte, wiederum im Erscheinen statuierte Spur, gleichsam der paradoxe Verweis auf eine Abwesenheit durch eine Anwesenheit, eine *absentia in praesentia*.¹⁰

Das bedeutet hinsichtlich des Zeigens: Entweder ich zeige etwas – oder ich unterlasse überhaupt jedes Handeln, was ebenfalls heißt, nicht einmal das Unterlassen markieren zu können. Analog gilt: etwas *zeigt sich* – oder *nichts*, wobei das Nichts nicht vom Sein her gedacht werden darf, sondern eher das Sein vom Nichts her im Sinne eines *Ereignens*. Zeigen, sowenig wie Sehen, erlaubt folglich einen Spielraum: Ich zeige auf dieses, hebe jenes hervor oder übergehe ein anderes ausdrücklich, lasse es aus, aber jedes Mal gibt es dabei ein Zeigen, sogar ein solches, das auf eine Auslassung zeigt. Und wiederum analog: Entweder es gibt ein Sehen oder vollkommene Blindheit, denn noch die bewusste Ausblendung ist einem Sehen geschuldet, *das nicht sehen will*: Die Wahrnehmung gestattet keinen Übergang, kein Zwischenglied, keine Unterscheidung zwischen Wahrnehmung und Nichtwahrnehmung – ich muss, gleichsam, schon gesehen haben, dass ich etwas *übersehen* habe. Offenbar kann ich also nicht Nichtzeigen – oder genauer: *nicht zeigend etwas nicht zeigen* –; zwar gibt es Verneinungen und Verfehlungen, Vortäuschungen oder Verdeckungen, doch sowenig wie eine negative Faktizität existiert, existiert auch eine negative Performanz: Die Entscheidungen zwischen Zeigen und Nichthandeln gehen gleichsam immer aufs Ganze. Darum kann ich bestenfalls durch mein Zeigen etwas anderes zu verbergen oder zu verhüllen trachten; ich kann etwas maskieren oder eine Illusion, ein Pseudozeigen aufbauen, sogar eine Illusion als Illusion vorführen, aber allen diesen Varianten ist gemeinsam, dass sie selbst noch *Weisen des Zeigens* sind, dass sie noch *zeigend* vollzogen werden müssen und dabei *sich selbst zeigen*, wie vor allem Masken bekunden, die als Masken stets entdeckend-verbergend verfahren. „Erst in einem komplizierten *Ausdrucksspiel* gibt es Heuchelei und ihr Gegenteil“, lautet eine sporadische Notiz Wittgensteins aus den *Letzten Schriften über die Philosophie der Psychologie* (Wittgenstein 1984; 473) – in einem ähnlichen Sinne lässt sich sagen, dass eine Verweigerung oder Zurückhaltung im Zeigen ein komplexes Muster von Akten evoziert, die es erst als solches zu erkennen geben. So gewinnt beispielsweise die Auswischung eines Bildes wie Robert Rauschenbergs *Erased de Kooning Drawing* (1953) erst in einem Raum des Zeigens seinen Sinn; die Auslöschung ist dem Zeigen buchstäblich aufgepfropft, zeigt in der Verwischung noch die Reste der Verwischung, die als solche dem Bild unutilgar imprägniert bleiben.

Verneinung im Bild partizipiert darum immer schon an der *Duplizität einer Positivität und Negativität* – während sie in der Sprache zur Grammatik und ihren Regeln gehört. „Den Begriff der Negation/Verneinung besitzen wir nur

in einem Symbolismus“, heißt es bei Wittgenstein im *Big Typescript* (Wittgenstein 2000a, 83), der sie ebenso definiert wie ausführt; demgegenüber bilden ikonische Negationen nachträgliche Hinzufügungen oder sekundäre Anwendungen, die als solche nicht ohne weiteres verständlich sind:

Daß z. B. ein gezeichneter Plan eines Weges ein Bild des Weges ist[,] verstehen wir ohne weiteres, wo sich der gezeichnete Strich nach links biegt, biegt sich auch der Weg nach links etc. etc. Daß aber das Zeichen „nicht“ den Plan ausschließt[,] sehen wir nicht. (Wittgenstein 2000b, 54)

Ikonische Negativitäten betreffen, anders ausgedrückt, ein bereits Gemaltes oder Dargestelltes, das erst einer Subtraktion unterzogen werden muss und dabei selbst nicht abzuziehen ist. Jörg Immendorfs *Hört auf zu malen* (1965), dessen Titel in groben und pastos aufgetragenen Lettern quer über das Bild geschrieben steht, bildet dafür ein anschauliches Beispiel: Die Skriptur, die im übrigen selbst Teil des Bildes, d. h. seiner Visualität ist, negiert nicht das Bild, sondern den Akt des Malens, freilich so, dass das Bild als Bild ebenso sehr vernichtet wie bestätigt wird: Die Schrift bleibt noch ein Teil des Bildes und beglaubigt gerade dadurch die Malerei von Neuem. Sogar der Ikonoklasmus als rigoroseste Form der Zerstörung oder Vernichtung des Bildlichen, der vom Bild nurmehr den Rückstand einer Höhlung oder Asche übrig lässt, bestärkt in seinem Affekt gegen das Bildliche umgekehrt dessen Macht umso deutlicher und bildet auf diese Weise vielleicht die radikalste Form seiner Anerkennung. Die Arbeit der Destruktion zehrt dabei von der Illusion einer Auslöschung, die die affirmative Kraft des Ikonischen unwillentlich noch unterstreicht. Im selben Sinne bedeutet *nicht sehen wollen* durch den Akt einer Blendung, sich zuletzt dem Sehen zu unterwerfen und ihm desto eindringlicher zu huldigen. Deswegen hatte Heidegger angesichts der Frage des Negativen gleichzeitig das Problem des ‚Nichts‘ in der klassischen Metaphysik aufgeworfen, weil dieses stets schon ein *Nichtsein*, d. h. die Verneinung eines primordialen Seins betrifft – während dem ‚Nichts‘ in Ansehung des *Zeigens* und der ‚Logik‘ des Visuellen ein anderer Status zukommt, eben weil wir nicht schon in Alternativen operieren, sondern uns stets schon im ‚Affirmativen‘ – oder besser: jenseits von Affirmation und Negation – in dem aufhalten, was wir als die *Nichtnegativität oder Unverneinbarkeit der Existenz* bezeichnen können.

In der Tat hat das Gesagte seine Entsprechung in der Nichtnegativität des Wahrnehmungsraumes selbst: Denn die Negation kann ebenfalls kein Modus

der Wahrnehmung sein, soweit ihr stets ‚etwas‘ – ein *Dass*, eine Existenz – vorliegt; der Begriff der Negativität wäre hier gänzlich verfehlt, wie es ebenso verfehlt wäre zu sagen, ‚etwas‘ an der Stelle *k* zum Zeitpunkt *t* bedeutet bereits die Verneinung aller anderen Tatsachen an dieser Stelle zu diesem Zeitpunkt, weil der Bezug auf ‚alle‘ hier keinen Sinn macht: Das ‚Alles andere‘ wäre gar nicht explizierbar. Auch darauf ist immer wieder hingewiesen worden, sowohl in der Wahrnehmungstheorie des Aristoteles als auch bei Maurice Merleau-Ponty (vgl. Aristoteles 1996, Kap. 5 416b ff.; Merleau-Ponty 1966, 245 ff.):¹¹ Zwar kann ich mich darin irren, was ich sehe, aber nicht darin, *dass* ich sehe, was ich sehe (oder dass mir das, was ich sehe, *so* erscheint und nicht anders). Dieselbe Differenz wird von Wittgenstein anhand des Beispiels einer Kugel erläutert, die zwar *als* Kugel zweifelhaft sein kann, nicht aber, dass sie mir *als solche* vorkomme: „Der Mechanismus der Hypothese würde nicht funktionieren, wenn der Schein auch noch zweifelhaft wäre; [...] Wenn es hier Zweifel gäbe, was könnte den Zweifel heben?“ (Wittgenstein 2000b, 19). Diese Bemerkung aus dem Jahre 1930, die zu den späteren Erörterungen von *Über Gewissheit* herüberzuleiten scheint, berührt sich direkt mit der Frage der Negativität des Zeigens bzw. der Negation im Bild. Denn sowenig wie ‚Nichtsein‘ ein Objekt der Wahrnehmung sein kann, kann es auch kein Gegenstand bildlicher Darstellung sein, weil diese stets ‚etwas‘ sichtbar macht und sich allein durch eine Sichtbarkeit zeigt; andernfalls hieße es, das Paradox auszuhalten, gleichzeitig etwas zu sehen und nicht zu sehen. Das meint nicht, dass das ‚Nicht‘ auf keine Weise im Bild vorkommt – man könnte sich mannigfache konventionelle Weisen einer Definition von Verneinungen ausdenken, etwa übermalen, durchstreichen oder ausixen; Otto Neurath hat Vergleichbares in seiner Piktogrammatik versucht, desgleichen Peirce in seinen „logischen Graphen“ (vgl. Peirce 1990, 392 ff.; Peirce 2000, 87 ff.) – doch erweisen sich diese Formen von Verneinungen keineswegs als eindeutig, denn Durchstreichen oder Ausixen kann z. B. beim Ankreuzen eines Fragebogens auch Zustimmung bedeuten, zumal im Bild, trotz aller verspätet aufgetragenen Verneinung, das Verneinte, Durchgestrichene oder Übermalte immer noch durchscheint und sich zu erkennen gibt bzw. mit technischen Mitteln sichtbar gemacht werden kann – etwa Richard Hamiltons *My Marilyn* (1965), das nach der Manier von Fotografen aus einer Serie von Bildern Marilyn Monroes mittels Ausstreichung eine geeignete Wahl trifft.

Sehr früh hat Wittgenstein diese Schwierigkeit im Visuellen anhand einer Gegenüberstellung des *Nicht* in diskursiven und ikonischen Schemata

diskutiert. So heißt es bereits in den *Bemerkungen* aus dem Jahre 1929, dass „[m]an [...] nicht das kontradiktorische Negative sondern nur das konträre zeichnen (d. h. positiv darstellen)“ kann (Wittgenstein 2000b, 56). Immer wieder ist Wittgenstein auf diesen auffallenden Unterschied zurückgekommen. So lautet eine Passage aus den *Philosophischen Untersuchungen*: „[E]in gemaltes, oder plastisches Bild, oder ein Film [...] kann [...] jedenfalls nicht hinstellen, was nicht der Fall ist.“ (Wittgenstein 1971, 174; Wittgenstein 2000c, 76; vgl. dazu auch Mersch 2004). Und eine frühere Bemerkung, ebenfalls von 1929, wie auch Notizen aus den *Philosophischen Bemerkungen* und dem *Big Typescript* präzisieren: „Ich kann ein Bild davon zeichnen, wie Zwei einander küssen; aber doch nicht davon, wie Zwei einander nicht küssen (d. h. nicht ein Bild, das bloß dies darstellt).“ (Wittgenstein, 2000b, 56).¹² Die Reflexionen stammen aus dem Kontext einer Vergleichung zwischen Satz und Bild, deren Beziehung bekanntlich im *Tractatus* eine wichtige Rolle spielt und welche hinsichtlich der Frage der Verneinung in beiden Medien auf besondere Probleme stößt. Die Konsequenz ist, dass offenbar der Übergang von Tatsachen zu Bildern zu Sätzen, wie er im *Tractatus* postuliert wird, nicht haltbar ist (vgl. Wittgenstein 1989, 2.1 ff., 3 ff.). Ähnliche Probleme stellen sich jedoch ebenfalls für die „Elementarsätze“, die lediglich, „was der Fall ist“, ausdrücken (vgl. Wittgenstein 1989, 6). Kontradiktorische Negationen, insbesondere ihre Notation, setzen, wie Wittgenstein weiter festhält, einen diskreten Zeichenapparat voraus, der allererst konstruiert werden muss – eine Prämisse, die wiederum außerhalb diskursiver Schemata, besonders im Visuellen, jede Gültigkeit verliert.

Die Einsicht lässt sich wiederum für die Unterscheidung zwischen *kontradiktorischen Negationen* und *Kontrasten* und vor dem Hintergrund einer Bestimmung des Denkens als ‚Unterscheidenkönnen‘ fruchtbar machen: Sie führt zu zwei unterschiedlichen Denkkonzepten, wie sie aus den *dichotomen* bzw. *oppositionellen Distinktionen* einerseits und den *nicht-oppositionellen* bzw. *konträren Unterscheidungen* andererseits entwickelt werden können. Denn tatsächlich geht es ja nicht darum zu behaupten, dass Bilder, sofern sie zeigen, unfähig zur Verneinung wären und damit jede Form von ‚Negativität‘ ausschließen, sondern dass wir mit einer *anderen Form des Negativen* konfrontiert sind – anders auch als der Gegensatz zwischen ‚kontradiktorischen‘ und ‚konträren‘ Sätzen in der Logik und ihrer Einteilung im „logischen Quadrat“. Anders ausgedrückt: Wenn es visuelles oder bildliches Denken gibt, dann muss es auch *nichtdiskursive* bzw. *nicht-dichotome* oder *nicht-oppositionelle Weisen des*

Unterscheidens geben, wobei sich die ‚Logik‘ des Zeigens als ein Beispiel solchen Unterscheidens ausweisen lässt. Sie operiert, das ist bis hierhin das Resultat unserer Überlegungen, vorzugsweise mittels *Kontrasten*, deren spezifische Leistungen im Visuellen freilich noch genauer zu untersuchen wären.

Kontrast und Distinktion: Zur Frage der visuellen Darstellbarkeit des Logischen

Als vorläufiges *erstes* Resultat unserer Überlegungen gilt also: Bilder zeigen; zeigen erlaubt keine Kontradiktion, insbesondere keine absolute Negativität im Sinne der Scheidung zwischen Sein und Nichts. Ferner gibt es jenseits des *kontradiktorischen Negativen* andere Formen von Negationen, insbesondere solche, die mit Kontrasten arbeiten und auf dem Prinzip des *Konträren* fußen. Konträre Ausdrücke oder Implikationen gibt es auch in Logik und Sprache – Kontraste als Spezifikum ikonischer Darstellungsweisen verfahren jedoch topologisch und beziehen den Raum, auf dem sie operieren, stets mit ein. Immer wieder ist herausgestellt worden, dass Bilder räumliche Ordnungen generieren, dass Diagramme Relationen im Raum anordnen, ja dass der Überschuss des Ikonischen gerade an seine Spatialität gebunden ist.¹³ Räumliche – oder nicht-diskursive – Kontraste bilden wiederum die Grundlage dessen, was Gottfried Boehm „ikonische Differenz“ genannt hat (vgl. Boehm 2007, Waldenfels 2001);¹⁴ wir werden diese noch näher in Betracht ziehen. Dann erzeugen Bilder andere Arten von Differenzen und verfahren damit anders als propositionale bzw. diskursive Schemata, insbesondere erschöpfen sie sich nicht in ‚Als‘-Bestimmungen, die nach ‚wahr‘ oder ‚falsch‘ beurteilt werden können, sondern bauen mittels Kontrastbildungen ihre Gegenstände allererst auf. Entscheidend ist damit zunächst nicht ihre Referenzialität – auch nicht das Urteil über vermeintliche Ähnlichkeiten –, sondern ihre *Kompositionalität*, die das, was sie zeigen, aus räumlichen Gegensätzen allererst fügen. Darauf hatte bereits Johann Wolfgang von Goethe in seiner *Farbenlehre* abgehoben:

Wir sagten, die ganze Natur offenbare sich durch die Farbe [...]. Nunmehr behaupten wir, wenn es auch einigermaßen sonderbar klingen mag, dass das Auge keine Form sehe, indem Hell, Dunkel und Farbe zusammen allein dasjenige ausmachen, was den Gegenstand vom Gegenstand, die Teile des Gegenstandes von einander fürs Auge unterscheidet. (Goethe 1998, 323)

Ein weiteres kommt hinzu. Wir hatten herausgestellt, dass Zeigen in dem Sinne auf Affirmationen basiert, als es seine Gesten im Visuellen setzt, das stets mit der Unterstellung von ‚Existenzen‘ verbunden ist. Darum erscheint umgekehrt jeder Strich, jede gezogene Linie, jeder Farbtupfer, jedes freigelassene Element oder jedes Stück durchscheinender Leinwand relevant. Es gibt im Bild keine Lücken, keine Leerstellen oder freie Plätze, die *nicht* zu ihm gehörten; vielmehr ist alles gleichmächtig am Platz und sichtbar. Selbst das Kontingente, der zufällige Fehler, irgendein überraschendes Ereignis wird unmittelbar aufgesogen und ins Bild integriert – Bildgebungen in den Naturwissenschaften haben darin ihr Problem. Wenn also, anders ausgedrückt, Zeigen – als mediale Form – kein Nichtzeigen duldet, wenn es – sowenig wie Bilder – keine exklusiven Differenzen und damit auch keine Ausschlüsse, Unmarkiertes oder aus der Betrachtung ausgegrenzte Bereiche hervorzubringen vermag, dann gibt es auch nicht Falschheit oder, wie der zu Unrecht vergessene Albrecht Fabri gesagt hat, „Rätsel“ im Bild, weil „nichts [...] verborgen ist, vielmehr alles offen da liegt“ (Fabri 1986, 28). Folglich beruhen die Mittel ikonischen Ausdrucks nicht auf Ja/Nein-Entscheidungen, sondern auf Schwarz-Weiß- oder Farb-Kontrasten, auf sich überschneidenden Linien, Schraffuren oder Figur-Hintergrund-Vexierungen, die stets beide Seiten der Differenz zur Anschauung bringen, ohne die eine gegen die andere auszuspielen oder zu bevorzugen. Entsprechend besteht die besondere Eigenart solcher Kontrastierungen darin, dass wir nicht nur *entweder* das eine *oder* das andere wahrnehmen – anders als beim Wittgensteinschen „Aspektwechsel“, der eine Kippfigur und den plötzlichen Umschlag der Wahrnehmung von A nach B oder B nach A ohne den Umweg über die Nuance beinhaltet (vgl. Wittgenstein 1971, 2. Teil, XI, 227 ff.) –, sondern unmittelbar *Simultaneitäten*. Zu Kontrasten gehören diese Simultaneitäten, die im Repertoire kontradiktorischer Logiken als Widersprüche oder Paradoxa rekonstruiert werden müssen, während sie im Modus des Zeigens unter die gleichzeitige Anerkennung des Gegensätzlichen fallen – wie ebenfalls das Nebeneinander komplementärer Farben oder die Verwobenheit männlicher und weiblicher Züge in einer einzigen Figur. Statt oppositioneller Logiken haben wir es dann mit räumlichen Mustern zu tun, die wiederum Grenzen, Lagen oder Positionen usw. zueinander sichtbar machen. Das bedeutet auch, dass zwar ein Raum oder eine Fläche durch eine Linie oder eine Reihe von Figuren und Farben unterteilt werden kann, dass aber das Unterteilende, wie Walter Benjamin bemerkte hat, sowohl das Unterteilte von seinem Grund

abhebt als es gleichzeitig den Grund *als* Grund markiert und so beide – die *Linie selbst* als auch den *Grund* – zu identifizieren erlaubt.¹⁵

Bemerkenswert ist zudem, dass diese ‚Aufteilung‘ keinerlei Gewichtung vornimmt: Kontraste behaupten stets die Gleichwertigkeit aller ihrer Teile, *sie enthierarchisieren die Differenz*. Das Ziehen einer Scheidelinie erzeugt demnach keine Disjunktion, sondern eine Konjunktion: Die Disparität des Entweder-oder geht in die Gleichzeitigkeit des Sowohl-als-auch über, die eine gegenseitige Partizipation einschließt, nicht schon die Kluft zwischen Aufwertung und Abwertung. Das lässt sich insbesondere anhand des Farbenspiels deutlich machen: Vier Farben vermögen nach dem Vierfarbensatz eine Fläche so aufzuteilen, dass nirgends dieselben Farben aneinander stoßen und ihre Unterscheidbarkeit vereiteln – dann wird zwar der Raum durch Kontrastbildung vollständig zerlegbar, doch sind dabei stets *alle* Farben und Flächen sowie ebenfalls die *Struktur ihrer Aufteilung* sichtbar. Wir erhalten mithin ein topologisches Differenzschema, wie es durchaus mathematischen Bedingungen genügt, deren spatiale Konfigurationen, gemessen an den Doktrinen der klassischen Logik, sich jedoch weder als eindeutig noch als widerspruchsfrei erweisen. Aus der Diagrammatik, der Kartografie, aber auch der Falschfarbenmethode technischer Visualisierungen ist die Produktivität solcher Verfahren bekannt; in der Tat funktioniert an dieser Stelle das Bildliche nicht minder analytisch als der Diskurs, *aber auf andere Weise*. Mehr noch: Die ‚Logik‘ der Farben bildet insoweit einen interessanten Sonderfall, als sie sowohl kontrastiv als auch exkludierend verwendet werden können, weil jede Farbe, korrelativ zum Raum, der sie aufnimmt, gleichzeitig eine andere ausschließt. Das hatten schon Husserl und Alexius Meinong bemerkt – Wittgenstein diskutiert denselben Umstand vor allem in seinen *Gesprächen im Wiener Kreis* (Wittgenstein 1967, 63 ff.). So mag eine Fläche mit ‚Rot‘ oder ‚Grün‘ belegt sein, doch können sie sich unmöglich topologisch am selben Ort befinden. Anders formuliert: Entweder erscheint eine Raumstelle ‚rot‘ oder ‚grün‘, weshalb Farben auch als Differenzmarker eingesetzt werden können, wie die verschiedenen Methoden der Colorierung demonstrieren, um Temperaturunterschiede, Aktivitätsgrade, Höhenunterschiede usw. zu markieren. Dennoch haben wir es hier nicht im strikten Sinne mit einer oppositionellen Logik auf der Grundlage des Identitäts- und Widerspruchsprinzip zu tun, eben weil Farbdifferenzierungen nicht hierarchisch funktionieren und aus ihnen keine Schlüsse, die als ‚richtig‘ oder ‚falsch‘ bezeichnet werden können, abgeleitet werden können: ‚Falsch‘ ist immer logisch abhängig von ‚wahr‘, was für Farben nicht gilt.

Gleichzeitig besitzen Farben *präsentative* Funktionen, die synoptische Aufgaben übernehmen und Übersichten stiften, aber sie repräsentieren nicht diskrete Werte, bestenfalls Grade.

Allerdings bedeutet das nicht, dass nicht auch Farben als Differenzmarker komplexe Strukturen aufbauen können – insbesondere lassen sich, wo lediglich *eine* Alternative vorliegt, auch 0/1- oder Ja/Nein-Unterscheidungen mittels Komplementärfarben modellieren, aber erstens gilt dies nur in begrenzten, also *endlichen* Räumen, während binäre Algorithmen oder Turing-Maschinen mit potenziell unendlichen Mengen rechnen, *zweitens* übernehmen hier Farben allein *syntaktische* Eigenschaften jenseits ihrer besonderen ästhetischen Qualität, was zuweilen, wo mit Farbgebungen symbolische Strukturen oder Erfahrungsintuitionen assoziiert werden, zu Verwirrungen führt.¹⁶ Schließlich bleibt *drittens* die Kernfrage der Negativität, weil ‚Ja‘/‚Nein‘- oder 0/1 = ‚An‘/‚Aus‘-Entscheidungen – bzw. Anwesenheit/Abwesenheit oder Sein/Nichts – ihre Negation schon inkludieren, ‚Rot‘ und ‚Grün‘ hingegen nicht (es sei denn, sie werden als solche konventionell definiert, was den diskursiven Kommentar schon voraussetzt). Daraus folgt, dass sich mit Hilfe von Kontrasten zwar in begrenzten Umgebungen veritable ‚Logiken‘ aufbauen lassen, wie insbesondere Venn-Diagramme zeigen, die den Begriff der Menge sowie Mengenbeziehungen visualisieren und die wiederum das Vorbild für die Notation der Peirceschen „existenziellen Graphen“ lieferten (vgl. Bogen 2007, 40f.), doch bleiben gegenüber klassischen ‚Widerspruchs-Logiken‘ profunde Differenzen. So lassen sich durch Äquivalenz von logischen Operatoren wie ‚und‘ oder ‚oder‘ mit mengentheoretischen Operatoren wie ‚Durchschnitt‘ und ‚Vereinigung‘ mit ausschließlich graphischen Mitteln komplexe logische Ableitungen notieren, wobei die Negation über Komplementmengen konstruiert wird, doch wird, was *mengentheoretisch über das kontradiktorische Negative* eingeführt wird, in Venn-Diagrammen *kontrastiv* abgebildet. Ausnahmslos gilt dies zudem für die elementaren Teile der Aussagenlogik und unter Absehung jeglicher Ästhetik, wobei erneut der springende Punkt das ‚Komplement‘ bzw. die Negation darstellt, die im Diagramm z. B. durch Schraffur oder ähnliches und ohne Gewichtung gegenüber der Ursprungsmenge dargestellt wird. Als ikonisches Element bleibt sie überdies ohne jede Auszeichnung. Nur als *syntaktische Graphen* haben darum Venn-Diagramme Relevanz; sie verlieren hingegen ihre Bedeutung, wenn der Rahmen verschoben, die Geltungsbereiche variiert oder nichtsyntaktische Merkmale wie Materialitäten und ähnliches mit einbezogen werden müssen. Sie besitzen daher ausschließlich *formale*

Eigenschaften, selbst wenn sie Farben enthalten oder auf ästhetische Dimensionen rekurrieren – so wie Wittgenstein in Satz 2.0251 des *Tractatus* dogmatisch postulierte: „Raum, Zeit und Farbe (Färbigkeit) sind Formen der Gegenstände.“ (Wittgenstein 1989, 2.0251) Sie sind es, weil sie zur *logischen Struktur* der Welt gehören, mithin auch einzig in ihrer Logizität betrachtet werden. Das, was Farben und Stoffen ihre ästhetische Kraft verleiht und die Gegenstände allererst ‚lebendig‘ hervorspringen lassen, fällt in ihnen aus (vgl. dazu Mersch 2011).

Topologische Differenz: Zur ‚ikonischen Episteme‘

Entscheidend ist somit, als *zweites Resultat* unserer Überlegungen, dass das konträre Negative unter formalen Einschränkungen und innerhalb eines vorgegebenen Rahmens durchaus zur Exklusion taugt, nicht jedoch zur Generierung von Positiv-Negativ-Einteilungen. Das einander Ausgeschlossene ist topologischer, nicht logischer Art: A exkludiert zwar B am selben Platz, aber aus A *folgt* nicht ‚nicht B‘ sowenig wie aus B ‚nicht A‘ – Farbdifferenzen oder Vordergrund-Hintergrund-Vexierungen geben dafür ein perfektes Beispiel. Entsprechend lassen sich mit ihnen auch keine Bestimmungen im Sinne des ‚als A‘ und *nicht* ‚als B‘ vornehmen: Räumliche Verhältnisse bleiben gegenüber begrifflichen Entscheidungen neutral. Darum versagen Kontraste dort, wo wir es mit Prädikationen zu tun bekommen: Zwar gibt es im Bild ein ‚Als‘ – jenes ‚ikonische Als‘, von dem wir noch zu sprechen haben (vgl. insbesondere Goodman 1995, 36 ff.)¹⁷ –, nicht jedoch, wie bereits ausgeführt, ein ‚nicht Als‘ oder ein ‚Als nicht‘, wie es für diskursive Bestimmungen gilt: ‚Nicht Rot‘ ist eben nicht durch ‚Grün‘ ersetzbar, sondern ‚Grün‘ stellt ‚Grün‘ dar. Visuelle Darstellungen funktionieren hier grundsätzlich tautologisch: „What you see is what you see“,¹⁸ heißt es deshalb bei Frank Stella, trotz mancher pro-vokanter Äußerungen von Jiri Dokupil oder Albert Oehlen und anderen Malern der *Jungen Wilden*: „Wenn kein Rot mehr da ist, wird eben mit Grün weitergemalt“. Das heißt auch: Kontraste teilen eine Fläche oder einen Raum auf; sie verfahren dabei symmetrisch und egalitär, insbesondere dulden Figur-Grund-Unterscheidungen nicht von sich her eine visuelle Auszeichnung, selbst wenn sie bildhistorisch nahezuliegen scheint – man denke an Kasimir Malewitschs *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* (1915), dessen Titel die Rangfolge zwar festlegt, das *als Bild* aber offen lässt, ob es sich um ein schwarzes Quadrat auf

weißem Grund oder um einen weißen Rahmen auf schwarzem Grund handelt: Das ‚metastabile‘ Spiel der Paradoxie funktioniert gerade dadurch, dass beide Seiten den gleichen Stellenwert besitzen.

Das unterscheidet Kontrastbildungen von diskursiven Differenzsetzungen: Das Spinozistische *Omnis determinatio est negatio* generiert die Bestimmung durch eine Negation, indem *etwas Bestimmtes* gegen ein *Unbestimmtes*, den Abgrund einer Alterität abgeschieden wird. Die Produktion einer Bestimmung bedeutet dann die Diskriminierung des Unbestimmten: ‚Etwas‘ wird aus einem selbst indeterminierten Horizont herausgeschnitten, der an dieser Stelle wie ein Hintergrund wirkt. Das gilt auch noch für den Differenzmarker George Spencer-Browns, der ansonsten Ähnlichkeit mit einer graphischen Inskription aufweist: Mit „Draw a Distinction“ (vgl. Spencer-Brown 1997) ist lediglich eine Alternative zwischen ‚Etwas‘ und ‚Anderes‘ bezeichnet, sodass die Distinktion eine Seite des Unterschieds hervorhebt, während die andere als „unmarked space“ frei bleibt. *Indem so Innen und Außen oder System und Umwelt voneinander abgetrennt werden, funktionieren solche Differenzsetzungen anders als die kontrastiven Logiken des Visuellen und erzeugen damit andere Muster.* Gleichzeitig lassen sie, anders als binäre Ordnungen, andere Operationen im Raum zu – denn es ist kein Zufall, dass die ‚Logik der Disjunktion‘ formal durch das Scheffer-Symbol des ‚Weder-noch‘ notiert werden kann, während sich visuelle Strukturen immer auf positiv gesetzte Simultaneitäten berufen müssen. Zwar gibt es – erneut im begrenzten und wohldefinierten Rahmen von Venn-Diagrammen – eine visuelle Repräsentation des Weder-noch, z. B. durch die Markierung des Komplements zweier disjunkter Kreise, doch ist damit *erstens* noch nicht entschieden, was genau markiert ist – erneut ergibt sich eine Indifferenz zwischen Figur und Hintergrund –, und *zweitens*, was noch viel wichtiger ist, kann auf diese Weise nicht gezeigt werden, dass das Scheffer-Symbol ausreicht, um ‚und‘-, ‚oder‘- und ‚Folge-Beziehungen‘ der klassischen Logik zu repräsentieren: Eher irritiert das visuelle Ergebnis.

Dies impliziert allerdings nicht, dass es visuelle Argumente nicht gäbe: Geometrische Beweise mit Zirkel und Lineal beruhen auf anschaulichen Deduktionen; manchmal reicht die sprunghafte Evidenz einer Linienführung; Ähnliches gilt für Beweise mittels Venn-Diagrammen, auch wenn sie die gewünschte Exaktheit formaler Ableitungen missen lassen, weil sie immer schon die Verräumlichung mathematischer Eigenschaften unterstellen. Bedeutende Bereiche der Mathematik bleiben dadurch, trotz der dramatischen „Wiederkehr der Bilder“,¹⁹ einer angemessenen Visualisierung

verschlossen; wo allerdings der Raum den entscheidenden Parameter liefert, sowohl in der Geometrie als auch in der Graphentheorie und Topologie, vermag der Überschuss der Räumlichkeit Ableitungen zu erzeugen, die anders nicht zu gewinnen gewesen wären. Gerade darin besteht der Mehrwert einer „Diagrammatik“: Ihr epistemisches Potenzial liegt in der Darstellung von relationalen Strukturen, Verteilungen und Richtungen, deren Inskription auf einer Fläche eigene Manipulationen – Verschiebungen, Verknüpfungen, Grenzziehungen, Kombinationen und ähnliches – gestatten, sodass sich Erkenntnis im graphischen Modus selbst vollziehen kann. Sie gründet zuletzt in dem, was wir schon mehrfach als „ikonische Differenz“ angesprochen haben: Der Ausdruck, der von Gottfried Boehm zur Charakterisierung der spezifischen Medialität der Bildlichkeit eingeführt, und vielfach missverstanden worden ist, berührt sich unmittelbar mit der Frage des ‚ikonischen Als‘ im Unterschied zum ‚propositionalen‘ oder ‚diskursiven‘. Ist mit der „ikonischen Differenz“ im allgemeinsten Sinne die Kontrastbildung mittels Linien, Farben, Flächen, Umrissen, Schattierungen, aber auch – im bildlichen Medium – zwischen Schrift und Bild, Gemaltem und Fotografiertem, Dingen und Malgründen und dergleichen gemeint, bildet die grundlegendste Form des Kontrastes, ihr ‚Ur-Kontrast‘ allerdings die Rahmung selbst, sofern sie das, was ‚Bild‘ ist, von seinem Anderem abtrennt und damit unterstreicht, mithin den Blick und die Aufmerksamkeit so lenkt, dass ‚etwas‘ allererst ‚als Bild‘ erscheinen und gesehen werden kann.

Die Rahmung, sei sie eine gegebene Einfassung, der Abstand zwischen zwei Bildern, ihre leichte Abhebung von der Wand oder die Eigenart der Hängung und Ähnliches, gehört mithin zum Bild, bildet seine buchstäbliche ‚Be-Dingung‘, seine eigentliche *Medialität*. Als Grenze ist sie Teil der Ikonizität, die die Bildlichkeit des Bildes allererst konstituiert, d. h. *ereignen* lässt. Zugleich *ereignet* sie (im aktiven Sinne) die Möglichkeit anderer Kontraste. Entsprechend lässt sich von einem *ikonischen Différance-Prinzip* wie auch beim ‚Ur-Kontrast‘ von einem Analogon zur „Ur-Schrift“ Jacques Derridas sprechen:²⁰ Jener Prozess einer fortlaufenden Kontrastierung, der nicht selbst wieder durch einen besonderen Kontrast markiert werden kann, aus dem jedoch alle anderen Kontrastbildungen hervorgehen und sie konturieren. Aller ästhetische Ausdruck basiert darauf, wie ebenso die diagrammatische Formierung einer Fläche, ihre Aufteilung in eine Gitterstruktur, die Separierung der Felder, deren Skalierung durch eine Metrik, das jeweilige Beziehungsgefüge der Relationen und vieles mehr. Alle diese besonderen Differenzen,

Relationen oder strukturellen Muster breiten sich auf der Oberfläche aus, machen sich dadurch sichtbar oder können nicht anders, als sich in ihrer jeweiligen Präsenz, aber auch in ihrer Genauigkeit oder Fehlerhaftigkeit zu zeigen. Sie *sind* gleichsam ohne Reserve, denn das Bild offenbart sich rückhaltlos, gibt sich ohne Einschränkung selbst preis.

Gleichzeitig regieren die vielfältigen Formen von Kontrasten im Sinne räumlich-qualitativer Unterscheidungen den Aufbau einer Sichtbarkeit: *Bilder sind Konstruktionen*; was sie in eine Sichtbarkeit bringen, beruht, wie Paul Klee zu Recht bemerkt hat, auf einer *Sichtbarmachung*, nicht auf dem ‚Ab-Bild‘ einer anderswo gewahrten ‚Wirklichkeit‘. Dann konditioniert die „ikonische Differenz“ das Bild ‚als‘ Bild und erlaubt dadurch allererst jenen doppelten Blick – das Sehen von etwas *als* Bild und das Sehen von etwas *im* Bild –, der sich für das Bildsehen überhaupt als grundlegend erweist.²¹ Gleichzeitig richtet es jene visuelle ‚Welt‘ auf, in der wir ‚etwas als etwas‘ zu erkennen glauben – das, was Husserl das „Bildobjekt“ nannte und die phänomenologische Bildtheorie zum Ausgangspunkt ihrer ‚thaumaturgischen‘ Bildtheorie gewählt hat (vgl. besonders Wiesing 2005). Nicht schon die zu Figuren verdichteten Anordnungen, etwa ein Gesicht, ein nackter Körper oder eine Anekdote,²² die uns ein Imaginäres als Reales vorzuspiegeln trachten, erscheint daher relevant, sondern das, was *zuvor* geschieht, noch bevor eine Referenz ins Spiel kommt, die stets das Produkt einer Interpretation ist. Was wir als visuelles Denken oder ‚ikonische Episteme‘ – *ein Denken in und mit Bildern* – bezeichnen, ist vielmehr der ikonischen Differenz als bildliches *Différance-Prinzip* geschuldet: jener permanenten Generierung von visuellen Unterscheidungen, in denen sich ‚etwas‘ sehen oder mit denen sich – soweit sie indexikalisch verfahren und auf ‚Existenzen‘ verweisen – etwas belegen lässt.²³ Sie werden problematisch erst, wenn wir in ihnen Realitäten erblicken und sie mit Vorstellungen von der Welt kurzschließen – wenn wir also versuchen, dem vermeintlichen ‚Realismus‘ der Bilder blinden Glauben zu schenken.

Anmerkungen

- 1 Besonders Bd. II/1, 1. Untersuchungen S. 23 ff., V. Untersuchung, S. 343 ff. und II/2, 6. Untersuchung, S. 8 ff.
- 2 Scholz bezieht sich vor allem auf die Frage des Verstehens von Bildern mit Bezug auf die Spätphilosophie; für Lorenz ist der Bildbegriff überhaupt nur metaphorisch zu verstehen, wobei der Unterschied zwischen Frühphilosophie und Spätphilosophie in den „représentations iconiques“ im *Tractatus* und „représentations symboliques“ in den *Untersuchungen* besteht.
- 3 Zu den verschiedenen Verwendungen von ‚Bild‘ bei Platon siehe Gernot Böhme, *Theorie des Bildes* (Böhme 1999, 14 ff., 22 f.).
- 4 Dazu Johann Gottlieb Fichte: „Urtheilen, ursprünglich theilen [...]. Es liegt ein ursprüngl. Theilen ihm zum Grunde [...]“. „Bei den negativen [...] ziehe ich eine Grenzlinie [...]. Dort schließe ich aus“. „Bei jedem Setzen ist auch ein *Ausschließen* u. das positive Urtheil kann auch betrachtet werden als ein negatives“ (Fichte 1962 ff., 182–184 passim).
- 5 Das Missverständliche besteht darin, dass der mathematische Begriff für Dichte auch auf gewisse diskrete Ordnungen anwendbar ist, z. B. die Menge der rationalen Zahlen (vgl. Goodman 1995, 133 ff.).
- 6 Hier sei auf die verschiedenen Formulierungen Wittgensteins verwiesen (vgl. vor allem Wittgenstein 1989, 3.262, 4.022, 4.12–4.1212, 4.126, 5.62, 6.12, 6.36, 6.522).
- 7 Dies gilt insbesondere hinsichtlich des Ausdrucks „Sich zeigen“ (vgl. Wittgenstein 1989, 6.36, 6.522).
- 8 Ein Bild zeigen, heißt danach, einen Blick ‚geben‘ (vgl. Lacan 1995, 70 f.)
- 9 Vgl. zur theoretischen Grundlegung: Mersch (2002).
- 10 Zum Spiel von *praesentia* und *absentia* vgl. Mersch (2010, S. 97 ff., 2007).
- 11 Insbesondere versteht Aristoteles die Wahrnehmung vom „Erleiden“ her, d. h. wesentlich aufnehmend-passiv.
- 12 Ähnlich auch an anderer Stelle: „Ich kann ein Bild davon zeichnen, wie Zwei miteinander fechten; aber doch nicht davon, wie Zwei miteinander nicht fechten [...]“. (Wittgenstein 2000c, 83)
- 13 Zusammenhang zu Raum und Bild vgl. bereits Gotthold Ephraim Lessing (Lessing 1989, 92 ff., 115 ff.). Die phänomenologische Bildforschung und zuletzt Begründungen einer Diagrammatologie berufen sich auf diesen Topos (vgl. Lammert et al. 2007, 10 f.; Schmidt-Burkhardt 2007). Gleichfalls unsere Überlegungen (Mersch 2006).

- 14 Ferner auch Axel Müller, der der Differenz einen noch anderen Sinn gibt (vgl. Müller 1997).
- 15 „Die graphische Linie“, heißt es in der kleinen Fröhschrift *Über die Malerei oder Zeichen und Mal*, „ist durch den Gegensatz zur Fläche bestimmt. [...] Es ist nämlich der graphischen Linie ihr Untergrund zugeordnet. Die graphische Linie bezeichnet die Fläche und bestimmt damit diese, indem sie sich selbst als ihrem Untergrund zuordnet. Umgekehrt gibt es auch eine graphische Linie nur auf diesem Untergrunde, sodaß beispielsweise eine Zeichnung, die ihren Untergrund restlos bedecken würde, aufhören würde eine solche zu sein.“ (Benjamin 1977, 603–604).
- 16 Es ist dies, nebenbei gesagt, auch der Grund, weshalb Falschfarbendarstellungen oft entlang konventioneller Assoziationen verwendet werden: je gelber und weißer, desto heißer, je blauer, desto kälter.
- 17 Ferner auch unser Begriff der Rahmung (vgl. Mersch 2007).
- 18 Vgl. Titel der Ausstellung am San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA): Frank Stella and the Anderson Collection at SFMOMA, 2004.
- 19 Zur Wiederkehr der Bilder in der Mathematik vgl. Peitgen (1994).
- 20 Zu den Begriffen der *Différance* und der „Ur-Schrift“ bei Jacques Derrida (vgl. Derrida 1974, 49 ff., 459 ff.)
- 21 Vgl. zum doppelten Blick Mersch (2004).
- 22 In diesem Sinne heißt es bereits bei Maurice Denis, ein Bild sei, bevor es eine „nackte Frau oder eine Anekdote“ werde, „wesentlich eine plane, von Farben in einer bestimmten Anordnung bedeckten Oberfläche“ (Denis zitiert nach Haftmann 1965, 50).
- 23 Vgl. die ausgedehnte Diskussion um die ‚Indexikalität‘ der Fotografie, wie sie wieder Philippe Dubois angestoßen hat (Dubois 1998). Zur Belegpraxis indexikalischer Bilder vgl. Mersch (2005, 2006).

Literatur

- Aristoteles. 1996. *De Anima*, Philosophische Schriften, Band 6 (Hamburg: Meiner).
- Benjamin, Walter. 1977. „Über die Malerei oder Zeichen und Mal“ in: *Gesammelte Schriften* II.2 (Frankfurt/M: Suhrkamp).
- Boehm, Gottfried. 1995. „Die Wiederkehr der Bilder“, in: *Was ist ein Bild?* herausgegeben von Gottfried Boehm (München: Fink), 11–38.
- Boehm, Gottfried. 2009. „Indeterminacy: On the Logic of the Image“, in: *Dynamics and Performativity of Imagination*, herausgegeben von Bernd Huppau, Christoph

- Wulf (New York: Routledge), 219–229.
- Boehm, Gottfried. 2007. *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeichens* (Berlin: Berlin University Press).
- Böhme, Gernot. 1999. *Theorie des Bildes* (München: Fink).
- Bogen, Steffen. 2007. „Logische und ästhetische Experimente. Diagramme bei Peirce und Duchamp“, in: *Räume der Zeichnung*, herausgegeben von Angelika Lammert et al. (Berlin: Verlag für moderne Kunst), 38–56.
- Schmidt-Burkhardt, Astrid. 2007. „Gezeichnete Geschichte. Im Koordinatenraum der Faktographie“, in: *Räume der Zeichnung*, herausgegeben von Angelika Lammert et al. (Berlin: Verlag für moderne Kunst), 25–37.
- Derrida, Jacques. 1974. *Grammatologie* (Frankfurt/M: Suhrkamp).
- Dubois, Philippe. 1998. *Der fotografische Akt* (Amsterdam & Dresden: Philo Fine Arts).
- Eco, Umberto. 1987. *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen* (München: Fink).
- Fabri, Albrecht. 1986. „Wie man eine Ausstellung eröffnet“, in: *Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt*, herausgegeben von Herzogenrath, Wulf, Lueg, Gabriele (Köln: Kölnischer Kunstverein u. die Autoren).
- Fichte, Johann Gottlieb. 1962ff. *Gesamtausgabe der Bayrischen Akademie der Wissenschaften* (Stuttgart-Bad Cannstadt: frommann-holzboog), II, 4.
- Gabrielli, Paolo. 2004. *Sinn und Bild bei Wittgenstein und Benjamin* (Bern et al.: Peter Lang).
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1998. *Entwurf einer Farbenlehre*, Werke Band 13, Naturwissenschaftliche Schriften I (München: C. H. Beck).
- Goodman, Nelson. 1995. *Sprachen der Kunst* (Frankfurt/M: Suhrkamp).
- Haftmann, Werner. 1965. *Malerei des 20. Jahrhunderts* (München: Prestel).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1986. „Wissenschaft der Logik I“, in: *Werke* Bd. 5 (Frankfurt/M: Suhrkamp).
- Heidegger, Martin. 1976. „Logik. Die Frage nach der Wahrheit“, in: *Gesamtausgabe* Bd. 21 (Frankfurt/M: Klostermann).
- Heidegger, Martin. 1975. „Der Weg zur Sprache“, in: *Unterwegs zur Sprache*, herausgegeben von Martin Heidegger (Pfullingen: Günther Neske), 239–268.
- Heidegger, Martin. 2009. „Hegel. 1. Teil: Die Negativität“, in: *Gesamtausgabe* Bd. 68 (Frankfurt/M: Klostermann).
- Husserl, Edmund. 1968. *Logische Untersuchungen*, 5. Auflage (Tübingen: Max Niemeyer Verlag).
- Roman, Jakobson. 1992. „Leben und Sprechen. Ein Gespräch zwischen François Jacob, Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss und Philippe L'Héritier“, in Roman Jakobson, *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982*, herausgegeben von Elmar

- Holenstein (Frankfurt/M: Suhrkamp).
- Kunzmann, Peter. 1998. *Dimensionen von Analogie. Wittgensteins Neuentdeckung eines klassischen Prinzips* (Düsseldorf u. Bonn: Parerga).
- Lacan, Jacques. 1995. „Linie und Licht“, in: *Was ist ein Bild?* herausgegeben von Gottfried Boehm (München: Fink), 60–74.
- Lammert, Angelika et al. (Hg.). 2007. *Räume der Zeichnung* (Berlin, Verlag für moderne Kunst).
- Lessing, Gotthold Ephraim. 1989. „Laokoon: oder die Grenzen der Poesie und Malerei“ in: *Werke und Briefe in 12 Bänden, Band. 5/2* (Frankfurt/M: Suhrkamp).
- Lorenz, Kuno. 1992. „La valeur métaphorique du mot ‚image‘ chez Wittgenstein“ (1992) in: *Wittgenstein et la philosophie aujourd’hui*, herausgegeben von J. Sebestik, A. Soulez (Paris: Meridiens Klincksieck), 299–308.
- Mersch, Dieter. 2000. „Körper zeigen“, in: *Verkörperung. Theatralität 2*, herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Matthias Warstat (Tübingen & Basel: A. Francke), 75–91.
- Mersch, Dieter. 2002. *Was sich zeigt, Materialität, Präsenz, Ereignis* (München: Fink).
- Mersch, Dieter. 2003. „Wort, Bild, Ton, Zahl. Modalitäten medialen Darstellens“, in: *Die Medien der Künste*, herausgegeben von Dieter Mersch (München: Fink), 9–49.
- Mersch, Dieter. 2004. „Bild und Blick. Zur Medialität des Visuellen“, in: *Media Synaesthetics*, herausgegeben von Christian Filk, Manfred Lommel, Mike Sandbothe (Köln: Herbert von Halem Verlag), 95–122.
- Mersch, Dieter. 2005. „Das Bild als Argument“, in: *Ikonologien des Performativen*, herausgegeben von Christoph Wulf und Jörg Zirfas (München: Fink), 322–344.
- Mersch, Dieter. 2006. „Wittgensteins Bilddenken“, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 6: 925–942.
- Mersch, Dieter. 2006. „Naturwissenschaftliches Wissen und bildliche Logik“, in: *Konstruierte Sichtbarkeit. Wissenschafts- und Technikbilder seit der frühen Neuzeit*, herausgegeben von Martina Heßler (München: Fink), 405–420.
- Mersch, Dieter. 2006. „Visuelle Argumente. Zur Rolle der Bilder in den Naturwissenschaften“, in: *Bilder als Diskurse, Bilddiskurse*, herausgegeben von Sabine Maasen, Torsten Mayerhauser, Cornelia Renggli (Weilerswist: Velbrück), 95–116.
- Mersch, Dieter. 2007. „Blick und Entzug. Zur Logik ikonischer Strukturen“, in: *Bild – Figur – Zahl*, herausgegeben von Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter, A. von Müller (München: Fink), 55–69.
- Mersch, Dieter. 2007. „Absentia in Praesentia. Negative Medialität“, in: *Mediale Gegenwärtigkeit*, herausgegeben von Christian Kiening (Zürich: Chronos), 81–94.
- Mersch, Dieter. 2010. *Posthermeneutik* (Berlin: Akademie Verlag).

- Mersch, Dieter. 2011. „Diagramme, Graphen, Modelle“ (im Erscheinen) in: *Materialität der Bildlichkeit. Schrift/Bild – Zeichnung/Graph – Linie/Markierung. Bildepisteme und Strukturen des ikonischen ‚Als‘*, herausgegeben von Dieter Mersch (im Erscheinen).
- Müller, Axel. 1997. *Die ikonische Differenz. Das Kunstwerk als Augenblick* (München: Fink).
- Nyíri, Kristóf. 2004. „Wittgensteins Philosophie der Bilder“ (2004) in: *Vernetztes Denken. Philosophie im Zeitalter des Internets*, herausgegeben von Kristóf Nyíri (Wien: Passagen), 107–129.
- Pape, Helmut. 1997. *Die Unsichtbarkeit der Welt* (Frankfurt/M: Suhrkamp).
- Peirce, Charles Sanders. 1990. *Semiotische Schriften*, Band 2 (Frankfurt/M: Suhrkamp).
- Peirce, Charles Sanders. 2000. *Semiotische Schriften*, Band 3 (Frankfurt/M: Suhrkamp).
- Peitgen, Heinz Otto. 1994. „Mit den Fraktalen kehren die Bilder in die Mathematik zurück“, in: *Vom Chaos zur Endophysik*, herausgegeben von Florian Rötzer (München: Boer), 98–114.
- Platon, „Sophistes 235d–236b“; in: *Politeia*.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1966. *Phänomenologie der Wahrnehmung 2. Teil: Die wahrgenommene Welt* (Berlin: de Gruyter).
- Scholz, Oliver. 2004. *Bild, Darstellung, Zeichen* (Frankfurt/M: Suhrkamp).
- Searle, John Rogers. 1991. „Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay“ [1973] in *Intentionalität* herausgegeben von John R. Searle (Frankfurt/M: Suhrkamp).
- Sinnreich, Johannes (Hg.). 1972. *Zur Philosophie der idealen Sprache* (München: dtv).
- Skirbekk, Gunnar (Hg.). 1977. *Wahrheitstheorien* (Frankfurt/M: Suhrkamp).
- Spencer-Brown, George. 1997. *Laws of Form – Gesetze der Form* (Leipzig: Bohmeier).
- Krämer, Sybille. 2009. „Operative Bildlichkeit. Von der ‚Grammatologie‘ zu einer ‚Diagrammatologie‘. Reflexionen über erkennendes ‚Sehen‘“, in: *Logik des Bildlichen*, herausgegeben von Martina Heßler, Dieter Mersch (Bielefeld: transkript), 94–122.
- Waldenfels, Bernhard. 2001. „Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes“, in: *Homo Pictor, Colloquium Rauricum*, Band 7, herausgegeben von Gottfried Boehm (München & Leipzig: Saur), 14–31.
- Wiesing, Lambert. 2005. *Artifizielle Präsenz* (Frankfurt/M: Suhrkamp).
- Wittgenstein, Ludwig. 1967. *Wittgenstein und der Wiener Kreis*. Gespräche, aufgezeichnet von Friedrich Waismann, Schriften, Band 3 (Frankfurt/M: Suhrkamp).
- Wittgenstein, Ludwig. 1971. *Philosophische Untersuchungen* (Frankfurt/M: Suhrkamp).
- Wittgenstein, Ludwig. 1987. *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie, Letzte Schriften*, Band 7 (Frankfurt/M: Suhrkamp).
- Wittgenstein, Ludwig. 1989. *Tractatus logico-philosophicus*, Kritische Edition, herausge-

geben von B. McGuinness und J. Schulte (Frankfurt/M: Suhrkamp).

Wittgenstein, Ludwig. 2000a. „The Big Typescript“, *Wiener Ausgabe* Band 11, herausgegeben von M. Nedo (Wien: Springer), Nr. 30.

Wittgenstein, Ludwig. 2000b. „Bemerkungen“, *Wiener Ausgabe* Band 3, herausgegeben von M. Nedo (Wien: Springer).

Wittgenstein, Ludwig. 2000c. „The Big Typescript“, *Wiener Ausgabe* Band 11, herausgegeben von M. Nedo (Wien: Springer), Nr. 27.