

FRANK LIEDTKE

Bild – Sprache – Zeichen

Bildtheorie der Sprache

„Wir machen uns Bilder der Tatsachen“, schreibt Ludwig Wittgenstein im *Tractatus logico-philosophicus*, den er im Jahre 1921 veröffentlicht hatte (TLP 2.1).¹ Die ersten beiden Sätze des *Tractatus* handeln indes nicht über Bilder, sondern sie legen die ontologische Grundlage für die gesamte Abhandlung. Sie lauten: „Die Welt ist alles, was der Fall ist“ (TLP 1). Und: „Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge“ (TLP 1.1). Wenn wir die ontologischen Festlegungen mit der Bildauffassung zusammendenken, gelangen wir zu folgender Aussage: Dinge bzw. einzelne Gegenstände kommen nur vor in Verbindung mit anderen Dingen/Gegenständen; eine existierende Verbindung von Dingen stellt eine Tatsache dar; was abgebildet wird, sind jeweils Tatsachen, nicht einzelne Dinge. Wenn man die Perspektive der Bilder einnimmt, dann heißt die letzte Festlegung: Tatsachen sind die Entsprechung der Bilder in der Welt.

Wie Wittgenstein im *Tractatus* weiter schreibt, existieren auch Bilder in der Welt. Daraus folgt: „Das Bild ist eine Tatsache“ (TLP 2.141). Wenn wir diesen Satz mit TLP 2.1 zusammendenken, können wir schreiben: Eine Tatsache bildet eine Tatsache ab. Tatsachen nun - dies sahen wir in dem zweiten Satz des *Tractatus* - bestehen offenbar aus Dingen oder Gegenständen. Sie sind also strukturierte Gebilde, und somit ergibt sich: Die relevante Ebene der Welt, wie diejenige des Bildes, ist nicht der einzelne Gegenstand, sondern die Verbindung mehrerer Gegenstände zu einer Tatsache.

Die Beziehungen, die die Gegenstände untereinander haben, machen die Struktur der Tatsache aus. Wir beziehen uns mit einem Bild also auf ein strukturiertes Gebilde aus Gegenständen. Bilder als Tatsachen sind ebenfalls strukturierte Gebilde aus (Bild-)Gegenständen. Die Beziehung eines Bildes zur Welt wird im *Tractatus* folgendermaßen gefasst:

Dass sich die Elemente des Bildes in bestimmter Art und Weise zueinander verhalten, stellt vor, dass sich die Sachen so zueinander verhalten. - Dieser Zusammenhang der Elemente des Bildes heiße seine Struktur und ihre Möglichkeit seine Form der Abbildung (TLP 2.15).

Wenn die Struktur des Bildes und die Struktur der abgebildeten Tatsache übereinstimmen, dann ist das Bild wahr, falls nicht, ist es falsch - eine gemeinsame Form vorausgesetzt. Eine bestimmte Form von Bildern sind logische Bilder. An dieser Stelle kommt der Begriff des Gedankens ins Spiel: „Das logische Bild der Tatsachen ist der Gedanke“ (TLP 3). Und: „„Ein Sachverhalt ist denkbar“ heißt: Wir können uns ein Bild von ihm machen“ (TLP 3.001). Wenn wir diese Bemerkung mit denjenigen zum Bildbegriff zusammenführen, ergibt sich: Da ein Gedanke eine Art Bild ist (ein logisches), besteht er auch aus Elementen oder Bildgegenstnden, die sich in gewisser Weise aufeinander beziehen

¹ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt a.M. 1973 (1921) (= TLP). Ich folge der Konvention, dass die Nummerierung der Sätze die Seitenzahl ersetzt.

und so eine Struktur bilden. Der Gedanke bezieht sich auf Tatsachen in der Welt, und er ist wahr, wenn die Gedankenstruktur und die Tatsachenstruktur übereinstimmen.

Nach den beiden Instanzen der Abbildtheorie, dem gedanklichen Bild und der abgebildeten Tatsache, kommt nun die dritte Instanz ins Spiel: Wir benötigen ein wahrnehmbares Zeichen für das jeweilige logische Gedankenbild, denn Gedanken liegen nicht offen zutage. Dieses Zeichen ist der Satz, den wir aussprechen oder niederschreiben: „Das Zeichen, durch welches wir den Gedanken ausdrücken, nenne ich das Satzzeichen. Und der Satz ist das Satzzeichen in seiner projektiven Beziehung zur Welt“ (TLP 3.12). Mit dem Satz sind somit drei wesentliche Elemente der Bildauffassung Wittgensteins eingeführt: Die Tatsache in der Welt, der Gedanke im Geist, der Satz in der Sprache. Natürlich sind auch Sätze strukturierte Gebilde ihrer Elemente, der einzelnen Wörter, und es gilt auch hier: „Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit. Der Satz ist ein Modell der Wirklichkeit, so wie wir sie uns denken“ (TLP 4.01).

Was Wittgenstein in der kristallinen Klarheit seiner Ausführungen darlegt, ist eine logische Auffassung des Bildes in seiner Beziehung zur Welt und in der Ausdrucksweise eines Satzes. Daraus ergibt sich eine Bildauffassung der Sprache, die sich historisch am ehesten auf Spinoza zurückführen lässt. Spinoza ging es ebenfalls um das Abbilden der Dinge und ihrer Ordnung in den Ideen mit einer analogen Ordnung, sodass - im Falle eines wahren Bildes - folgendes gilt: „Die Ordnung und Verknüpfung der Ideen ist dieselbe, wie die Ordnung und Verknüpfung der Dinge.“² Die Struktur-analogie von Bild (im Sinne einer Ideenordnung) und Wirklichkeit (im Sinne einer Anordnung von Dingen) ist in ähnlicher Weise wie in Wittgensteins *Tractatus* das entscheidende Wahrheitskriterium. Eine andere Metapher, diejenige der Widerspiegelung, erreichte im Kontext der marxistisch-leninistischen Erkenntnistheorie einen grundlegenden Stellenwert.

W.I. Lenins Auffassung wurde im Zuge einer teils polemisch geführten Auseinandersetzung mit der empfindungstheoretischen und empiriekritischen Haltung der naturwissenschaftlichen Erkenntnisvorstellung entwickelt. Diese wurde um die Jahrhundertwende vor allem von Mach und Avenarius vertreten und verbreitet. Für die Anhänger Letzterer - die Lenin gerne die ‚Machisten‘ nennt - stand die Existenz einer Wirklichkeit, die unabhängig von unseren Wahrnehmungen und Empfindungen existiert, durchaus nicht fest - das ‚Ding an sich‘ wurde negiert. Lenins Gegenentwurf bündelt sich in folgender Kernaussage: „Unsere Empfindungen widerspiegeln die objektive Realität, d. h. das, was unabhängig von der Menschheit und von den menschlichen Empfindungen existiert.“³ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Bildvorstellung des frühen Wittgenstein, der die Leninsche Unabhängigkeitsthese der Realität offenbar nicht teilt - bezieht er sich im *Tractatus* doch auf die „Wirklichkeit, so wie wir sie uns denken.“⁴ Die Struktur des Satzes als Modell der Wirklichkeit ist bei ihm also nicht ganz ohne Einfluss auf die Struktur der abgebildeten Wirklichkeit.

In ihrem Kommentar zur Leninschen Widerspiegelungstheorie heben Georg Klaus und Manfred Buhr den gesellschaftlichen Charakter des Abbildungsprozesses hervor. Als die gegenüber vorherigen Ansätzen „neue Qualität der dialektisch-materialistischen Abbildtheorie“ (vgl. Anmerkung 5) bestimmen sie „den sozialen Charakter und die soziale Determiniertheit des Abbildungsprozesses. Die gesellschaftliche Praxis in ihren vielfältigen Formen ist die Grundlage, auf welcher der Abbildungsprozess im menschlichen Bewußtsein erfolgt.“⁵ Der Hinweis auf die „vielfältigen Formen“ verweist allerdings auf einen Punkt, mit dem sich jede Abbildtheorie der Sprache und des Bewusstseins auseinandersetzen muss. Sprache und Bewusstsein haben in der gesellschaftlichen Praxis jeweils einen sehr verschiedenen Stellenwert und sie erfüllen unterschiedlichste Funktionen, die nur

² Baruch de Spinoza: *Die Ethik*, übers. u. hg. v. Carl Vogl, Leipzig: Kröner 1909. Ethik II, Siebenter Lehrsatz, S. 26. Ein Hauptwerk von Baruch Spinoza trägt bezeichnenderweise den Titel *Theologisch-politischer Traktat - Tractatus theologico-politicus*. Hg. u. übersetzt v. Wolfgang Bartuschat, Hamburg 2012.

³ W.I. Lenin: *Materialismus und Empirio-kritizismus*. Band 14. Berlin 1971, S. 304.

⁴ Vgl. ebd. Hervorhebung v. Verf.

⁵ Georg Klaus/Manfred Buhr: *Marxistisch-leninistisches Wörterbuch der Philosophie*. Reinbek 1973, Artikel „Abbildtheorie“, S. 33.

mit einem sehr weiten und komplexen Begriff des Abbilds oder der Widerspiegelung zu erfassen sind. Klaus und Buhr konzedieren in ihrem Wörterbuchartikel darüber hinaus, dass der Vorgang der Abbildung aufgrund der beteiligten psychischen und neurologischen Prozesse sehr komplex ist, so dass das in der einzelnen Person entstehende Bild der Wirklichkeit ein über viele Verarbeitungsstufen vermitteltes Ergebnis ist. Die Frage ist dann, wie dieses Ergebnis sich zur wahrgenommenen oder empfundenen Wirklichkeit verhält und ob der Begriff der Widerspiegelung oder des Abbilds damit nicht entleert und eher zur Worthülse wird.

Wenn wir auf Wittgensteins Konzeption und Terminologie zurückgehen, so stellt sich die Frage nach den Funktionen hier ebenfalls: Angenommen, wir sehen ein Bild oder vernehmen einen Satz. Woher wissen wir, auf welche Weise sich das Bild/der Satz auf die Welt bezieht? Zum Beispiel kann es eine Beschreibung einer Tatsache sein, die als bestehend vorgestellt wird, wie in dem Satz (i) *Hans geht die Post holen*; es kann aber auch eine Aufforderung sein, eine Tatsache herzustellen, die zurzeit noch nicht besteht. Dies ist der Fall, wenn Satz (i) gebraucht wird, um in einem ziemlichen Kommandoton Hans aufzufordern, die Post zu holen. Halten wir an der Abbildtheorie fest, so müssten wir diese Aufforderung einfach als Ausdruck eines falschen - weil mit der Wirklichkeit (noch) nicht übereinstimmenden - Gedankens auffassen. Dies ist unangemessen, denn es war gar nicht die Absicht des Produzenten, eine bestehende Tatsache abzubilden - sie soll ja erst im Handeln des Angesprochenen hergestellt werden.

Zusätzlich zum Bild müssen wir also wissen, wie das Bild gebraucht wird, um seinen Sinn vollständig zu erfassen. Dies gilt, wie wir gerade sahen, auch für die Sprache und ihre Sätze, die zum Behaupten, aber auch zum Befehlen, zum Theater spielen, zum Rätsel raten oder Witze erzählen gebraucht werden können. So schreibt Wittgenstein in den Philosophischen Untersuchungen, die allgemein als Teilrevision seiner frühen Gedanken gelesen werden:

Es ist interessant, die Mannigfaltigkeit der Werkzeuge der Sprache und ihrer Verwendungsweisen, die Mannigfaltigkeit der Wort- und Satzarten, mit dem zu vergleichen, was Logiker über den Bau der Sprache gesagt haben. (Und auch der Verfasser der Logisch-Philosophischen Abhandlung) (PU, § 23).⁶

Worauf Wittgenstein in seiner Selbstkritik hinwies, war also das Fehlen einer wichtigen Dimension des Verständnisses von Bildern und Sätzen, nämlich der Art und Weise, wie sie gebraucht werden.

Der Gebrauch von Bildern und Sätzen

Wenn Wittgenstein die Mannigfaltigkeit der Verwendungsweisen einklagt, die in jeder Sprachtheorie und -philosophie zu berücksichtigen sind, dann gilt dies im Rückblick als Beginn und Auslöser der pragmatischen Wende, die zeitgleich von J.L. Austin und H.P. Grice und danach auch von J.R. Searle, einem Schüler Austins, eingeleitet wurde. Der Sinn eines sprachlichen Zeichens besteht in seinem Gebrauch, die von Wittgenstein verwendete Werkzeugmetapher wurde methodisch und theoretisch ausbuchstabiert. Neben dem Behaupten, das vielleicht noch mühsam als Vorgang der Abbildung einer Wirklichkeit konzipiert werden konnte, wurden eine ganze Reihe von Sprechakten identifiziert, die sich mit dem Begriff der einfachen Abbildung nicht mehr vereinen ließen: Aufforderungen, Versprechen, rituelle und expressive Sprechakte sowie amtliche Deklarationen. Ihre Funktionen beinhalteten nicht lediglich eine Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern teilweise eine Herstellung oder Schaffung einer institutionellen Wirklichkeit. Die Austinsche Schiffstaufe ist hierfür das bekannteste Beispiel: Es wird mit der Taufe nicht behauptet, dass das Schiff getauft ist, sondern es wird ihm mit der Taufe erst der Name verliehen - die Wirklichkeit hat sich so verändert, dass eine Bezugnahme auf dieses Schiff nun in anderer und spezifischer Weise möglich ist.⁷

⁶ Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a.M. 1971 (1958) (=PU). Auch hier stehen die Paragraphenzahlen anstelle der Seitenzahlen.

⁷ Vgl. J.L. Austin: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)*. Stuttgart 1972. Hier vor allem die Erste Vorlesung, S. 23 - 32.

Jedoch ging der Impuls für eine Beschäftigung mit Aspekten der Sprache, die über das reine Behaupten oder Feststellen hinausgehen, nicht nur von der angelsächsischen Philosophie der normalen Sprache aus, sondern auch von der ‚kontinentalen‘ Psychologie, namentlich von Karl Bühler. Dieser hatte in seiner 1934 erschienenen Sprachtheorie neben der von ihm so genannten Darstellungsfunktion der Sprache, die auf die Wirklichkeit gerichtet ist, zwei weitere Funktionen nachgewiesen, nämlich die Funktion des Ausdrucks als vom Sender ausgehend, sowie die Funktion des Appells als an den Empfänger gerichtet.⁸ Für die hier relevante Fragestellung wichtiger ist jedoch seine Zweiteilung der sogenannten Felder der Sprache: Er unterscheidet ein Zeigfeld und ein Symbolfeld der Sprache. Das Symbolfeld umfasst dasjenige, was man als den umgebenden Kontext oder die Situation der Sprachverwendung bezeichnen kann, also ihre Einbettung in ein praktisches, physisches oder semantisches Umfeld.⁹ Im Zusammenhang mit dieser Begrifflichkeit kommt Bühler auf das der Sprache analoge Medium der Malerei zu sprechen. Auch wenn er ein gesondertes Malfeld ablehnt, lässt er doch eine gewisse Verwandtschaft zu, wenn er schreibt: „Aber ebenso wie die Farben des Malers einer Malfläche, so bedürfen die sprachlichen Symbole eines Umfeldes, in dem sie angeordnet werden. Wir geben ihm den Namen *Symbolfeld* der Sprache.“¹⁰ Ein Nachweis für das Zusammenspiel von Sprachverwendung und Symbolfeld sind für Bühler die sogenannten empraktischen Äußerungen, die beispielsweise im knappen „Einen schwarzen“ des Kaffeehausgastes bestehen, was dem Kellner sofort sagt, *dass* der Gast einen Wunsch äußert und auch, *was* er wünscht.¹¹ Ergiebiger für unser Thema - auch mit Blick auf später zu besprechende Ansätze - ist jedoch das erste der von Bühler unterschiedenen Felder, das Zeigfeld. Es wird relevant für die Untersuchung von deiktischen Ausdrücken wie *ich*, *hier* oder *jetzt*, deren Gebrauch man nur verstehen kann, wenn man über die Identität, den Standort des Senders oder den Sprechzeitpunkt informiert ist; teilweise benötigt man auch hinweisende Gesten. Bühler schreibt:

Daß es in der Sprache nur ein einziges Zeigfeld gibt und wie die Bedeutungserfüllung der Zeigwörter an sinnliche Zeighilfen gebunden, auf sie und ihre Äquivalente angewiesen bleibt, ist die tragende Behauptung, die ausgelegt und begründet werden soll.¹²

Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang der Begriff der Origo, die den Ausgangspunkt des Zeigfelds bildet. Von dieser Origo aus ‚zeigt‘ der Sender innerhalb einer zeitlichen, einer räumlichen oder einer identifikatorischen Dimension, auf sie sind seine Äußerungen bezogen. Der Begriff der Origo ist für die folgenden Bemerkungen deswegen interessant, weil sich an ihn Überlegungen zur (Zentral-)Perspektive der bildlichen Darstellung anschließen lassen. Er wird so erläutert: „Von der Origo des anschaulichen Hier aus werden sprachlich alle anderen Positionen gezeigt, von der Origo Jetzt aus alle anderen Zeitpunkte.“¹³ Von der Origo Ich aus, kann man ergänzen, werden alle anderen Identitäten gezeigt. Die räumlichen, zeitlichen oder identifikatorischen Referenzpunkte des Zeigens sind jedoch nicht nur Gegenstände oder Personen der umgebenden Wirklichkeit. Neben der *demonstratio ad oculos*, also dem hinweisenden Zeigen, wird auch die Deixis am Phantasma, das Hinweisen auf einen fiktiven Gegenstand, zugelassen, etwa in einer fiktionalen Erzählung. Des Weiteren sind auch Verweise innerhalb eines Textes mit einbezogen, wenn man sich auf eine Passage ‚weiter unten‘ bezieht. Gerade die Deixis am Phantasma ist für die bildliche Produktion im Rahmen eines künstlerischen Ziels aufschlussreich.

Das Zeigen spielt allerdings nicht nur eine wichtige Rolle im sprachlichen Austausch von Sender und Empfänger in der aktuellen Kommunikationssituation. Der Entwicklungspsychologe Michael Tomasello weist ihm eine zentrale Rolle beim Erwerb grundlegender kommunikativer Fähigkeiten durch das Kleinkind zu. Das hinweisende Zeigen, das einen gemeinsamen Aufmerksamkeitsraum

⁸ Vgl. Karl Bühler: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena 1934, Stuttgart 1999.

⁹ Vgl. Bühler 1934, S. 154 ff.

¹⁰ Bühler 1934, 150 f.

¹¹ Vgl. Bühler 1934, 155.

¹² Bühler 1934, 80.

¹³ Bühler 1934, 107.

zwischen Kind und Erwachsenem schafft, ist eine für den Menschen spezifische kommunikative Praxis. Bei intelligenten Säugetieren, den Primaten, kommt ein solches kommunikatives Verhalten nicht vor. Der Vorgang des Zeigens lässt sich mithilfe des Begriffs der Intention genauer beschreiben: Das Kind richtet intentional seine Aufmerksamkeit auf einen Gegenstand, und es intendiert ebenfalls, dass der Erwachsene seine Aufmerksamkeit auf diesen Gegenstand richtet, und zwar als Folge der deklarativen Geste. Gemeinsame Aufmerksamkeit als Folge des hinweisenden Zeigens ist somit nicht ein paralleles Wahrnehmen eines Gegenstandes, sondern es besteht in dem gemeinsamen Wissen von Kind und Erwachsenem, dass es beiden um eben diesen Gegenstand geht. Dies bildet den Kern der triadischen Interaktion, die von Tomasello folgendermaßen definiert wird: Triadische Interaktion besteht in der Ausbildung eines referenziellen Dreiecks zwischen dem Kind, dem Erwachsenen und dem interessierenden Gegenstand, das so geartet ist, dass sowohl das Kind als auch der Erwachsene ihre Aufmerksamkeit auf diesen Gegenstand richten und wechselseitig voneinander wissen, dass sie dies tun.¹⁴

Das hinweisende Zeigen wird von Tomasello somit als eine Form der Kooperativität aufgefasst, die zusammengefasst darin besteht, dass man den Anderen über einen für ihn relevanten Sachverhalt informiert. Ist man der Meinung, dass das Informieren des Anderen durch das Zu-Erkennen-Geben einer kommunikativen Intention die ‚Urszene‘ menschlicher Interaktion ausmacht, dann kann man das frühkindliche hinweisende Zeigen als anthropologisch fundierte Bedingung der kulturellen Entwicklung des Menschen auffassen. Dies ist genau der Stellenwert, den Tomasello dem Zeigen als Aufmerksam-machen zuweist.

Die pragmatische Wende, die wir oben mit den Namen Wittgenstein, Austin, Searle und Grice verbunden hatten und die mit den Analysen des sprachlichen wie hinweisenden Zeigens von Bühler und Tomasello ihre Vorbereitung und ihre Weiterentwicklung fand, erfasste jedoch nicht nur die Sprachtheorie. Sie schlug sich auch in den verschiedenen Konzeptionen einer pragmatischen Bildtheorie nieder wie beispielsweise in den neueren Publikationen von Klaus Sachs-Hombach oder in der thematisch einschlägigen Monographie von Horst Bredekamp.¹⁵ Sachs-Hombach richtet sich in den von ihm mitherausgegebenen Sammelbänden an der von Peirce und Morris vorgenommenen Dreiteilung der Semiotik in Syntax, Semantik und Pragmatik aus und widmet jeder dieser Disziplinen einen eigenen Band. Die pragmatische Dimension erfährt dabei in den Beiträgen zu diesem Band eine weitgefächerte Behandlung, für die exemplarisch der Aufsatz von Andreas Schelske über ‚*Visuelles kommunikatives Handeln mittels Bildern*‘ erwähnt werden soll. Ihm geht es darum, „wie Bedeutungen, mit der bildhafte Zeichen belegt werden, aus dem pragmatischen Handeln interagierender Individuen zu verstehen sind.“¹⁶ Seine Analyse des pragmatischen Gehalts von Bildern wurzelt in der Theorie kommunikativen Handelns von Jürgen Habermas, die ganz grundsätzlich von einer an Bühler erinnernden Dreiteilung der Zeichenfunktionen in die Darstellungs-, die Appell- und die Ausdrucksfunktion ausgeht. So unterscheidet Habermas einen objektiv/teleologischen, einen sozial/normenregulierten und einen subjektiv/dramaturgischen Geltungsanspruch kommunikativen Handelns.¹⁷ Schelske weist seinerseits Bildern in ihrer kommunikativen Funktion den ersten sowie den dritten der genannten Geltungsansprüche zu, nicht jedoch den sozial/normenregulierten; Bilder seien wesentlich auf Normenüberschreitung und nicht auf deren Einhaltung hin konzipiert.¹⁸ Der erste Geltungsanspruch zeigt sich in folgender Eigenschaft:

¹⁴ Vgl. Michael Tomasello: *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens*. Frankfurt a.M. 2006, S. 84.

¹⁵ Vgl. Klaus Sachs-Hombach/Klaus Rehkämper (Hg.): *Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*. Magdeburg 2001. Horst Bredekamp: *Der Bildakt*. Berlin 2015.

¹⁶ Andreas Schelske, *Visuelles kommunikatives Handeln mittels Bildern*, in: Klaus Sachs-Hombach/Klaus Rehkämper (Hg.), 2001, *Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*. Magdeburg 2001, S. 150.

¹⁷ Jürgen Habermas: *Theorie kommunikativen Handelns*, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1988, S. 18.

¹⁸ Vgl. Schelske 2001, S. 155.

In teleologischer Handlungsmotivation evoziert das visuell-kommunikative Bildhandeln eine Bedeutung, die innerhalb der Sozialintegration etwas Abwesendes zur unnegierbaren Anwesenheit einer sozialkommunikativen Kopräsenz verhilft.¹⁹

Der dramaturgische Geltungsanspruch wiederum ist von grundlegender subjekttheoretischer Bedeutung: „Bilder eignen sich für die dramaturgische Handlungsmotivation besonders, weil sie [...] der individuellen Selbstinszenierung ein Medium bieten, das innenorientiertem Darstellungswillen nahezu keine konventionellen Grenzen setzt.“²⁰

Bezieht sich Schelske in seinem Aufsatz auf sprechakttheoretische Unterscheidungen in der Tradition des Habermasschen Begriffs des kommunikativen Handelns, so nimmt Horst Bredekamp in seiner Bildakttheorie unmittelbar die sprechakttheoretische Begrifflichkeit von Austin und Searle auf. Vor ihm hatte schon der dänische Philosoph Søren Kjørup eine explizite Anlehnung an die Sprechakttheorie bis in die Formulierung hinein vorgenommen - der Titel seines Aufsatzes modifiziert den Titel von Austins Vorlesungen in diesem Sinne: *How to do things with pictures*.²¹ In seinem bildakttheoretischen Ansatz weicht Bredekamp allerdings in einer wichtigen Hinsicht vom zu erwartenden Gegenstand der Untersuchung - dem Bildproduzenten mit seinem Instrument, dem Bild - ab. Das Bild wird nicht in einer instrumentellen Beziehung zum Bildakt gesehen, sondern es ist vielmehr die vollziehende Instanz, es ist selbst der Träger des Bildakts. Bredekamps Ansatz „setzt das Bild nicht an die Stelle der Wörter, sondern an die des Sprechenden. Indem dessen Position durch das Bild eingenommen wird, werden nicht die Instrumente, sondern die Akteure vertauscht.“²² Natürlich ist dies nicht im Sinne eines Vitalismus gemeint, der Bilder kurzum zu handelnden Wesen erklärt. Vielmehr versteht Bredekamp „unter dem Bildakt eine Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln [...], die aus der Kraft des Bildes und der Wechselwirkung mit dem betrachtenden, berührenden und auch hörenden Gegenüber entsteht.“²³

Wie es die Analogie zur Sprechakttheorie nahelegt, wird die Beziehung zwischen Sprache und Bild keineswegs als eine der Konkurrenz aufgefasst. Bilder, die in modernen Gesellschaften einen hohen Stellenwert als Kulturtechniken besitzen, „fordern [...] Sprache nicht heraus, um diese zu schwächen, sondern um ihr jene Selbststärkung aufzuerlegen, die allein aus einer Bewährungsprobe gelingen kann.“²⁴ - schreibt Bredekamp in einer parzivalischen Wendung. In Bezug auf das *auch* bildliche Zeigen, das am Beginn der menschlichen Kulturentwicklung stand, bezieht er sich explizit auf Michael Tomasellos evolutionären Ansatz, denn an dieser Entwicklung ist „die gestisch-körperliche Kommunikation mit ihren Stadien des gestischen Zeigens und dessen Übergang zu Formen gemeinsamer Aufmerksamkeit und Intentionalität [...] beteiligt.“²⁵ Programmatisch formuliert Bredekamp seine Zielsetzung unter Rückgriff auf den Begriff der *potentia*: „Im Zentrum steht die Ausbildung einer bildaktiven Phänomenologie, die auf die in der Form steckende *potentia* abzielt: zur Kraft der Bilder selbst.“²⁶ Man ist versucht, angesichts dieser Ausführungen und durchaus in Übereinstimmung mit dem sprechakttheoretischen Begriff der *illocutionary force* von einer Bildkrafttheorie zu sprechen, die Bredekamps Herangehensweise kennzeichnet.

Theorie des bildlichen Zeigens

Die Dimension des Gebrauchs von Bildern ist auch das zentrale Thema eines neueren Ansatzes der Bildtheorie, die der Philosoph Lambert Wiesing vorgestellt hat.²⁷ Mit diesem möchte ich mich im

¹⁹ Ebd.

²⁰ Schelske 2001, 157.

²¹ Søren Kjørup: *George Inness and the Battle of Hastings, or Doing Things with Pictures*. In: *The Monist* 58. 1974, S. 216 - 233.

²² Horst Bredekamp: *Der Bildakt*. Berlin 2015, S. 59.

²³ Bredekamp 2015, S. 60.

²⁴ Ebd., 2015, S. 61.

²⁵ Ebd., 2015, S. 62.

²⁶ Ebd.

²⁷ Lambert Wiesing: *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*. Berlin 2013.

Folgenden etwas ausführlicher auseinandersetzen. Wiesing sieht Bilder und Sätze - um mit Wittgenstein zu sprechen - als eng miteinander verwoben an, und er schreibt unmittelbar in der Einleitung zu seinem Buch: „Das Sprechen und das Zeigen sind beides menschliche Praktiken; man hat es in beiden Fällen gleichermaßen mit Handlungen von Menschen zu tun.“²⁸ Ganz im Sinne der schon dargestellten gebrauchstheoretischen Bildauffassungen, allerdings in einer streng instrumentellen Perspektive, hebt er hervor: „Es sind Menschen, die mit Bildern Dinge zeigen [...] Man hat es mit instrumentellen Praktiken zu tun, die das Ziel verfolgen, jemanden etwas Bestimmtes sehen zu lassen.“²⁹

Am Beispiel einer Postkarte, auf der der Eiffelturm in Paris abgebildet ist, veranschaulicht Wiesing seine Position. Diese Postkarte kann zu vielerlei Dingen gebraucht werden, sei es zur Dekoration oder zu anderen Zwecken. Selbst wenn man sie als Darstellung eines Gegenstandes auffasst, gibt es immer noch vielerlei Möglichkeiten der Interpretation. So kann es sein, dass gar nicht der Eiffelturm gezeigt werden soll, sondern das Auto, das vor diesem steht, oder das Hochzeitspaar, das sich vor ihm abbilden lässt. In diesem Fall ist der Eiffelturm nicht das Gezeigte, sondern eher ein Gegenstand im Hintergrund, der das tatsächlich Gezeigte lediglich aufwerten soll. Dieser Punkt lässt sich so zusammenfassen: „Derjenige, der etwas zeigt, muss die Aufmerksamkeit von jemand anderem beabsichtigt auf etwas lenken, und ausschließlich das, was aufgrund der gelenkten Aufmerksamkeit gesehen wird, ist von jemandem gezeigt worden.“³⁰ Wir sehen hier durchaus den Einfluss, den Tomasellos Analyse des hinweisenden Zeigens auf die Bildtheorie Wiesing ausübt. Für den vorliegenden Fall heißt dies: Ist die Absicht des Zeigenden auf den Eiffelturm gerichtet, so ist er auch dasjenige, was gezeigt wurde - und nicht das teure Auto, das vor diesem steht. Diese Zeige-Absicht muss vom Betrachter, also demjenigen, dem das Bild gezeigt wurde, rekonstruiert werden, damit er den Zeigeakt versteht. Richtet er versehentlich seine Aufmerksamkeit auf das teure Auto, so hat er den Zeigeakt und damit auch den Zeigenden missverstanden.

Indem Wiesing das Zeigen als Handlung modelliert, die wesentlich auf einer entsprechenden Absicht des Zeigenden beruht, schafft er eine begriffliche Voraussetzung für sein bildtheoretisches Programm, nämlich eine Alternative zu modellieren u dem, was er Bildmythologie nennt. Nicht Bilder zeigen irgendetwas - nicht die Postkarte zeigt den Eiffelturm - sondern der Zeigende zeigt mit dem Bild etwas, beispielsweise mit dem Präsentieren der Postkarte den Eiffelturm. Das Bild wird in diesem Fall von einer Person zum Zeigen verwendet. Man muss „die Zeige-Handlung pragmatisch als eine Praxis des Menschen beschreiben.“³¹ Die Aussage ‚Das Bild zeigt Paris‘ beinhaltet demnach einen Kategorienfehler, denn Bilder können nichts zeigen, weil sie nicht handeln können.³² An dieser Stelle wird die grundlegende methodische und begriffliche Differenz zu Bredekamps Bildakttheorie deutlich - der Fokus liegt eindeutig wieder auf dem Bildproduzenten.

Allerdings muss man auch hier differenzieren, denn derjenige, der das Bild zeigt, und derjenige, der es produziert, müssen nicht dieselbe Person sein. Daraus folgt, dass die Absicht des Bildproduzenten nicht diejenige des Zeigenden sein muss, denn Letzterer kann etwas anderes zu zeigen intendieren als den Eiffelturm, den der Produzent zeigen wollte. Was mit einem Bild geschieht, wenn es einmal produziert ist, liegt nicht mehr in der Macht des Produzenten.³³ Wir können also festhalten, dass die Produktion und die Verwendung eines Bildes voneinander entkoppelt sind, sie sind unabhängig voneinander. Innerhalb der pragmatischen Domäne eines Bildes sind somit die Produktion eines Bildes und die Bildverwendung zwei unabhängige Größen, die zu unterscheiden sind. Sicher gibt es negativ zu formulierende Verwendungsgrenzen eines produzierten Bildes, man kann nicht beliebig alles zeigen mit einem bestimmten Bild. Gleichwohl ergibt sich aus der Entkoppelung von

²⁸ Wiesing 2013, S. 13.

²⁹ Wiesing 2013, S. 14; vgl. hierzu a. Liedtke 1987.

³⁰ Wiesing 2013, S. 20.

³¹ Ebd., 2013, S. 43.

³² Ebd., 2013, S. 44.

³³ Vgl. ebd., 2013, S. 46 f.

Produktion und Verwendung eines Bildes ein zentraler Unterschied zur Sprache, der die von Wiegand postulierte Gleichsetzung von Sprechen und Zeigen relativiert: Produktion und Verwendung fallen beim Sprechen weitgehend zusammen, sie sind nicht entkoppelt. Sprachproduktion ist geradezu gleichzusetzen mit Sprachverwendung, jedenfalls dann, wenn man unter Produktion nicht lediglich das Hervorbringen von Lauten oder Strichen auf Papier versteht. Die Produktion eines Satzes wie „Ich stehe vor dem Eiffelturm“ kann so beschrieben werden, dass ich diesen Satz dazu verwende, um zu sagen, dass ich vor dem Eiffelturm stehe. Anders gesagt: Mit der Produktion des Satzes vollziehe ich *eo ipso* einen behauptenden Sprechakt mit dem entsprechenden propositionalen Gehalt. Natürlich obliegt es nicht nur mir, über die Lesart eines sehr spezifischen Sprechakts zu entscheiden, nicht immer bin ich Herr über die illokutionäre Kraft der vollzogenen Äußerung. Sie sollte aber zumindest im Nachhinein von mir ratifiziert werden, wenn mir von meiner Zuhörerschaft vorgehalten wird, ich hätte eigentlich den-und-den Sprechakt vollzogen, auch wenn mir im Moment der Produktion ein anderer vorschwebte. Ich kann mich dieser anderen Zuschreibung beugen, aber es ist immer noch der von mir produzierte Sprechakt, und die neue illokutionäre Kraft wird mir als meine neue Verwendung des Satzes zugeschrieben und nicht meiner Zuhörerschaft.

Demgegenüber zeigt die Entkoppelung von Produktion und Verwendung bei Bildern sehr deutlich, dass sich ihr Sinn auf gänzlich andere Weise konstituiert. Er wird nicht durch die Produktion determiniert, ja er entsteht in vielen Fällen erst in der Verwendung - hier kann man auf das Phänomen der Stock-Fotografie verweisen, die Bilder zur Verfügung stellt für welchen Verwendungszweck auch immer. Dies ist sicher ein Grenzfall der Unterdetermination, aber er zeigt diesen charakteristischen Zug der Entkoppelung. Um es auf den Punkt zu bringen kann man sagen, dass einmal produzierte Bilder verwendungsoffen sind, sie bieten lediglich ein intentionales Angebot, eine Affordanz für ihre Verwendung. Weiter gehen sie nicht.

Nun könnte man gegen die hier aufgestellte Unterscheidung einwenden, dass sich das mit der Sprache grundsätzlich genauso verhalte, denn nicht in jedem Fall hat der Produzent eines Satzes die volle Kontrolle über seine Verwendung. Ich denke, dass man an dieser Stelle weiter differenzieren muss, und zwar in Bezug auf die Medialität der Äußerung. Bei mündlich vollzogenen Sprechakten ist es nur schwer vorstellbar, dass sich die Verwendung von der Produktion ablöst, vorausgesetzt, man akzeptiert das grundsätzliche Recht auf abschließende Lesartenratifikation durch den Produzenten. Bei schriftlichen Produkten sieht es aufgrund der dauerhaften Präsenz des entstandenen Produkts anders aus. Hier kann man sich vorstellen, dass ein einmal aufgeschriebener Satz - oder eine Verkettung von mehreren - zu einem späteren Zeitpunkt eine andere Verwendung findet als ursprünglich vom Produzenten intendiert, beispielsweise wenn sie in einen anderen Kontext gestellt wird. Jedoch versucht man auch hier in der Regel, durch eine ‚historische‘ Lesart den Zeitfaktor zumindest klein zu halten, indem man den ursprünglichen Produktionszusammenhang des Geschriebenen reflektiert - dies ist wohl ein Ziel der philologischen Methode. Andererseits ist aber nicht zu leugnen, dass die schriftliche Medialität für eine größere Entfernung von Produktion und Verwendung sorgt, beides fällt nicht zwangsläufig zusammen. Es ist gut möglich, dass diese Verwendungstoleranz schriftlicher Produktion ein Anzeichen für die Nähe der Schrift zum Bild ist. Die Idee der Schriftbildlichkeit erfährt unter diesem Gesichtspunkt vielleicht eine neue Perspektive und sicher eine neue Bestärkung.³⁴ Wir können also festhalten, dass es ein medialitätsabhängiges Kontinuum von mündlicher Sprachperformanz über schriftliche Produktion bis hin zur Bildproduktion gibt, das sich von einer relativ festen Korrelation von Produktion und Verwendung hin zu einer immer loseren Korrelation bewegt. Die Grenze der Verwendungstoleranz von Zeichenproduktion ist nur negativ zu formulieren, indem bestimmte Korrelationen als nicht mehr vereinbar mit dem ursprünglichen Produkt angesehen werden müssen. Diese Grenze ist sehr weit gezogen und in jedem Fall anhängig von der Lesekultur von Schrifterzeugnissen und Bildern.

³⁴ Ich verwende diesen Begriff im Sinne des Ansatzes von Sibylle Krämer und Kolleg*innen. Vgl. beispielsweise die Publikation: *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Hg. von Sibylle Krämer/Eva Cancik-Kirschbaum/Rainer Totzke, Berlin 2012.

Exemplifikation, Ostension und das Bildobjekt

Der Ausgangspunkt von Lambert Wiesings Bildauffassung ist das Zeigen und damit das intendierte Sehen-lassen. Der Ansatz seiner handlungstheoretischen Bildtheorie läuft somit darauf hinaus, dass man den Satz ‚Das Bild zeigt den Eiffelturm‘ als Abkürzung versteht, als Ellipse, deren vollständige Form so lauten muss: „Das Bild soll vom Betrachter so verstanden werden, dass ihm jemand mit dem Bild den Eiffelturm zeigt - und entsprechend soll der Betrachter das Bild verwenden.“³⁵ - nämlich dazu, um sich vom Eiffelturm ein Bild zu machen. Bilder handeln nicht, und wir verstehen Bilder dann, wenn wir die Absicht rekonstruieren, die der Zeigende mit seinem Zeigeakt uns gegenüber verfolgt. Der Akt des Zeigens selbst wird dabei in Anlehnung an die Symboltheorie Nelson Goodmans als eine Form der Bezugnahme aufgefasst, bei der auf bestimmte Eigenschaften des Bezugsobjekts hingewiesen wird.³⁶ Das Objekt der Bezugnahme weist dabei die gleichen Eigenschaften auf, die das Mittel der Bezugnahme selbst besitzt - dies entspricht der landläufigen Definition eines ikonischen Zeichens. Zeigen ist ein Akt der Exemplifikation im Goodmanschen Sinne, wobei unter Exemplifikation einerseits Besitz einer spezifischen Eigenschaft dessen verstanden wird, was exemplifiziert wird, und andererseits eben Bezugnahme.³⁷ So exemplifiziert ein Stoffmuster spezifische Eigenschaften des Stoffes, aus dem dann der Anzug gemacht wird, also die Farbe, die Textur etc., andere aber nicht, wie beispielsweise die Größe oder die Form. Des Weiteren findet eine Bezugnahme auf den in Frage stehenden Stoff statt, es ist eine Probe dieses bestimmten Stoffes.

Der Goodman-Rezeption von Wiesing ist ein Punkt hinzuzufügen: In Goodmans Terminologie ist Exemplifikation eine Beziehung zwischen einer Probe und einem Etikett, wobei die Probe ein Gegenstand, das Etikett ein Prädikat ist. Die Prädikat-Gegenstand-Beziehung ist also für seinen Symbolbegriff zentral; Goodman schreibt dazu:

Von einem Gegenstand, der buchstäblich oder metaphorisch von einem Prädikat denotiert wird und auf dieses Prädikat oder die entsprechende Eigenschaft Bezug nimmt, kann man sagen, daß er dieses Prädikat oder diese Eigenschaft exemplifiziert.³⁸

Wichtig für den Begriff des Zeigens ist nun, dass dieser zwar mit Exemplifikation eng verwandt ist, aber nicht mit ihm zusammenfällt. Zeigen ist ein dynamischer Vorgang, eine - wie auch Wiesing betont - Handlung des Zeigenden. Dies wird in Goodmans Terminologie berücksichtigt:

Ostension hat es wie Exemplifikation mit Proben zu tun; aber während Ostension der Akt des Zeigens auf eine Probe ist, ist Exemplifikation die Beziehung zwischen einer Probe und dem, worauf sie Bezug nimmt.³⁹

Ostension ist also auf Exemplifikation angewiesen, aber sie fällt nicht mit ihr zusammen - dies muss man ergänzend zu Wiesings Referat anmerken.

Ich möchte im Folgenden an einem zweiten Punkt von Wiesings Theorie des Zeigens ansetzen: der Unterscheidung zwischen Bildträger, Bildobjekt und Bildsujet und der Beziehung, die diese Instanzen zueinander haben. Dies geschieht mit dem Ziel, zu klären, was Wiesing genauer damit meint, wenn er von einem Zeigen mittels eines Bildes spricht. Diese Wendung ist nämlich anfällig für ein Missverständnis. Nehmen wir folgendes Szenario an: Ein Reiseführer steht mit einer Gruppe Touristen vor dem Eiffelturm und will auf diesen hinweisen, hat also die Absicht, den Teilnehmenden den Turm zu zeigen. Mangels eines Stocks oder Schirms nimmt er ein Bild des Eiffelturms, das er zufällig bei sich hat, und weist mit diesem auf den Turm. Die Touristen müssen dabei gar nicht sehen, was auf dem Bild ist. *Prima facie* würde dieses Szenario als Zeigen mittels eines Bildes gelten müssen; andererseits würden wir uns dagegen sträuben, zu sagen, dass der Reiseführer mit dem Bild den Eiffelturm gezeigt hat. Wir würden eher sagen wollen, dass der Reiseführer mithilfe eines Bildes, das er provisorisch als Zeigemittel verwendet, auf den Eiffelturm gewiesen hat. Interessant ist nun

³⁵ Wiesing 2013, S. 109.

³⁶ Vgl. ebd., S. 121 ff.

³⁷ Vgl. Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst*. Frankfurt a.M. 1997, S. 59 ff.

³⁸ Goodman 1997, S. 59.

³⁹ Ebd., S. 60.

die Frage, woher unser Sträuben kommt, dies als einen Fall des Zeigens-mit zu betrachten, worauf es also zurückzuführen ist, dass wir damit ein Problem haben. Die Antwort ist, dass in der Beschreibung unseres Szenarios die Unterscheidung zwischen Bildträger und Bildobjekt gemacht werden muss. Der Reiseführer zeigt mit dem Bildträger auf den Eiffelturm, jedenfalls dann, wenn die Touristen das Bild selbst nicht sehen (müssen). Gegenstand der Wiesingschen Analyse ist aber das Zeigen des Eiffelturms mittels des Bildobjekts, und dies ist auch das alternative Szenario, das wir standardmäßig mit dem Begriff des Zeigens verbinden.

Was besagt nun der Begriff des Bildobjekts und welche Rolle spielt er genau beim Zeigen? Das Bildobjekt zeichnet sich gegenüber dem Bildträger, der beispielsweise aus Papier oder Pappe ist, durch seine immaterielle Natur aus. Es hat eine „artifizielle Präsenz ohne körperliche Anwesenheit“⁴⁰, es ist auf dem Bild sichtbar, ohne physisch gegenwärtig zu sein. Am schon eingeführten Beispiel gezeigt heißt dies: „wenn eine Postkarte zum Zeigen des Eiffelturms genutzt wird, dann zeigt nicht das Papier diesen Turm, sondern das auf dem Papier sichtbare und zwar nirsichtbare Bildobjekt.“⁴¹ Es ist in Goodmanschen Termini eine „Sichtbarkeitsprobe, [...] ein nicht-physisches Betrachtungssubstitut.“⁴² Der Begriff des Zeigens beinhaltet also nicht die Beziehung zwischen dem Bildträger und dem Bildobjekt, sondern diejenige zwischen dem immaterialen, nirsichtbaren Bildobjekt und dem Bildsujet, dem Bildgegenstand. Allerdings entsteht und besteht diese Beziehung nicht von allein, sondern ist Ergebnis einer Sinngebung - und dies ist durchaus im Sinne der Sprechakttheorie John R. Searles oder der intentionalen Semantik von Paul Grice gemeint. „Ein Betrachter muss einem Gegenstand, der etwas zeigt, und sei dies ein Bildobjekt, zuvor einen Sinn gegeben haben, damit er etwas zeigt; er muss zum Beispiel die Intention des Produzenten oder einen durch den Kontext festgelegten Zweck der zeigenden Sache kennen.“⁴³ Ist dieser Sinn einmal gegeben, dann wird „das Aussehen des nirsichtbaren Bildobjekts [...] verwendet, um etwas zu zeigen, das mit dem nirsichtbaren Bildobjekt Eigenschaften teilt.“ Wiesing erläutert seinen Begriff des Bildobjekts und die Beziehung zwischen Bildträger, -objekt und -sujet - die nebenbei bemerkt hinreichende Ähnlichkeit mit dem semiotischen Dreieck zwischen Ausdruck-Gegenstand-Bedeutung hat - in ausführlicher Weise, allerdings möchte ich es hier bei der gegebenen Charakterisierung belassen, weil die wesentlichen Bestandteile seiner Auffassung des Zeigens als Sehen-lassen schon deutlich geworden sind.

Stattdessen soll an dieser Stelle eine kritische Frage gestellt werden, die genau die Auffassung des Zeigens mitsamt der instrumentellen Rolle des Bildobjekts betrifft. Dieses Bildobjekt hat sehr spezifische Eigenschaften, es ist vom Bildträger einerseits, vom realen Bildsujet andererseits unterschieden; es ist immateriell, metaphysisch und phantomhaft; es ist stofflich nicht anwesend; und es ist eine Exemplifikation.⁴⁴ Ich möchte meinen Einwand in der Frage kondensieren: Kann man mit einem Phantom etwas zeigen? Oder anders formuliert: Kann ein Phantom ein Werkzeug für etwas, beispielsweise für das Zeigen sein? Wenn man sich an der Alltagsverwendung der Sprache orientiert, dann würde man die Frage wohl eher negativ beantworten. Spontan würde man in der Tat sagen, dass ich einem Freund den Eiffelturm mit oder mittels der Postkarte gezeigt habe, diese ist das Werkzeug des Zeigens oder das Zeigzeug. Die Postkarte ist aber der Bildträger. Abgesehen von der alltagssprachlich nicht unbedingt gedeckten Redeweise von dem Bildobjekt als Instrument des Zeigens, also dem Problem der Verdinglichung einer abstrakten und artifiziellen Entität zu einem Werkzeug, gibt es ein weiteres Problem, nämlich dass die Analyse des Zeigens mittels eines Bildobjekts nicht weiter ausdifferenziert wird. Dies ist bedauerlich, denn die Argumente für eine Theorie des Bildes und der Bildhaftigkeit in Begriffen des Zeigens sind durchaus schlüssig. Man wüsste aber gerne genauer, auf welche Weise das Aussehen des nirsichtbaren Bildobjekts verwendet wird, um

⁴⁰ Wiesing 2013, S. 125.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd., 130.

⁴⁴ Vgl. ebd., vor allem die Charakterisierungen auf S. 138.

etwas mit den gleichen Eigenschaften zu zeigen. Die Möglichkeiten, die diese Analyse des Zeigens bietet, werden nur zum Teil ausgespielt.

Es soll nicht beim Stellen einer wenn auch wichtigen Frage bleiben, sondern zumindest umrisshaft aufgezeigt werden, wie eine der Alltagssprache nähere Konzeption des Verhältnisses von Bildträger, Bildobjekt und Bildsujet gedacht werden kann. Ich gehe davon aus, dass Bildträger und Bildobjekt eine semiotische Einheit bilden, die es nahelegt, beide als ein zusammengesetztes Instrument zum Zeigen eines Bildsujets zu behandeln.

Ich möchte dies in folgenden Formulierungsvorschlag kleiden:

Ein Bildträger wird verwendet, um etwas zu zeigen, das mit dem nur-sichtbaren Bildobjekt hinreichende Eigenschaften teilt, so dass der Bildträger-mit-dem-Bildobjekt als Ostension des Bildsujets gelten kann. Die Verwendung des Bildträgers-mit-dem-Bildobjekt wird nicht positiv determiniert von der Absicht, mit der das Bild produziert wurde, sondern von ihr negativ limitiert.

Ich möchte, um diesen Alternativvorschlag zu plausibilisieren, eine Analogie ziehen zum Gebrauch eines sprachlichen Ausdrucks - bei gebührender Berücksichtigung der festgestellten medialen Differenz im Verhältnis von Produktion und Verwendung. Es sei dafür das Wittgensteinsche Beispiel des Bauenden und seines Gehilfen herangezogen. Wenn der Bauende zu seinem Gehilfen „Platte“ ruft, dann intendiert er mittels der Äußerung des Wortes „Platte“, dass der Gehilfe ihm diese bringt. Dabei spielt die geäußerte Lautkette natürlich eine Rolle, aber nicht die entscheidende. Es muss in der gemeinsamen Sprache von Bauendem und Gehilfen eine Regel geben, die dieser Lautkette die Bedeutung des Wortes „Platte“ verleiht, sonst geht die Aufforderung in Leere. Man würde aber nicht sagen wollen, dass die *Bedeutung* des Wortes „Platte“ vom Bauenden dazu verwendet wird, um dem Gehilfen zu signalisieren, dass er die Platte bringen soll. Vielmehr würde man sagen, dass das Ausrufen oder Artikulieren des Wortes „Platte“ mit der Bedeutung, die dieses Wort in der Sprache und insbesondere in dem besonderen Sprachspiel der Baustelle hat, vom Bauenden dazu verwendet wird, den Gehilfen zum Bringen der Platte zu veranlassen.

In analoger Weise wäre die Verwendung eines Bildes zum Zeigen zu modellieren. In diesem Modell wäre der Bildträger analog zu dem Ausruf „Platte“, das Bildobjekt wäre vergleichbar mit der Bedeutung des Ausrufs in diesem Sprachspiel, und das Bildsujet wäre auf der Ebene der Wirklichkeit anzusiedeln, ebenso wie das Herbeibringen der Platte. Wir kommen auf diese Weise zur Terminologie, die in dem oben vorgestellten Definiens des Zeigens gewählt wurde. So wie der Ausruf *zusammen mit* seiner sprachspielspezifischen Bedeutung das Instrument ist, das vom Bauenden zur Aufforderung an den Gehilfen genutzt wird, so wird der Bildträger aus Papier *zusammen mit* dem immateriellen Bildobjekt als Instrument genutzt, um dem Betrachter den Eiffelturm zu zeigen. Dass der Bildträger allein nicht ausreicht, um etwas zu zeigen, ist bei Wiesing überzeugend nachgewiesen; dass das Bildobjekt ohne Bildträger nicht in Frage kommt, dafür haben wir durch die Analogisierung mit der Sprachverwendung argumentiert. Es ergibt sich daraus, dass als Instrument des Zeigens plausiblerweise nur der Bildträger-mit-dem-Bildobjekt in Frage kommt.

Wenn wir auf die sprachliche Seite gehen, dann kann man unter einem evolutionären Gesichtspunkt die Entstehung von Aufforderungen als kulturelle Praxis verstehen, die es ermöglicht hat, dass der/die Auffordernde eine Handlung nicht selbst ausführen muss, sondern an jemand anderen delegieren kann - was in manchen Situationen von Vorteil ist. In ähnlicher Weise kann man das Zeigen eines Bildes, beispielsweise vom Eiffelturm, aber auch das Zeigen mittels Bildern insgesamt, als kulturelle Praxis verstehen, die es ermöglicht, anderen einen Gegenstand zu zeigen, ohne dass man diesen herbeischaffen oder sich zu ihm hinbewegen muss. Wie auch immer man diese Analogie und die ihr unterliegende evolutionär-anthropologische Spekulation einschätzt: Klar ist, dass in allen Fällen des Sprechens sowie des Zeigens das materielle Substrat des Zeigemittels sowie der immaterielle Sinn dieses Mittels zusammenspielen, wenn es darum geht, den Anderen sprachlich oder bildlich zu instruieren oder zu orientieren. Dies ist die semiotische Position, für die in diesem Beitrag plädiert wird.

Dieser Aufsatz stellt die erweiterte Fassung eines Kurzbeitrags dar, den ich für den von Elmar Hermann und Constanze Müller herausgegebenen Reader zur Buchstäblichkeit von Sprache und Kunst verfasst habe.

Bibliographie

J.L. Austin: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)*. Stuttgart 1972.

Horst Bredekamp: *Der Bildakt*. Berlin 2015.

Jürgen Habermas: *Theorie kommunikativen Handelns, Bd. 2*. Frankfurt a.M. 1988.

Karl Bühler: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena: Fischer 1934. Stuttgart 1999.

Georg Klaus, Manfred Buhr: *Marxistisch-leninistisches Wörterbuch der Philosophie*. Reinbek 1973, Artikel „Abbildtheorie“, 32-35.

Sibylle Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum, Rainer Totzke (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2012.

Wladimir I. Lenin: *Materialismus und Empiriokritizismus* (= Gesamtausgabe Band 14), Berlin 1971.

Frank Liedtke: 'Sehen' und 'Sehen als' in Wittgensteins Spätphilosophie. In: P. Weingartner / G. Schurz (Hg.), *Neuere Entwicklungen in der Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie*, Wien 1987, 150-154.

Klaus Sachs-Hombach/Klaus Rehkämper (Hg.): *Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*. Magdeburg 2001.

Andreas Schelske: *Visuelles kommunikatives Handeln mittels Bildern*, in: Klaus Sachs-Hombach/Klaus Rehkämper (Hg.), *Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*. Magdeburg 2001.

Baruch de Spinoza: *Die Ethik*, übers. u. hg. v. Carl Vogl, Leipzig 1909.

Michael Tomasello: *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens*. Frankfurt a.M. 2006.

Lambert Wiesing: *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*. Berlin 2013.

Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt a.M. 1973 (1921) (= TLP).

Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a.M. 1971 (1958) (=PU).