
Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache

Gottfried Boehm

I Ekphrasis und Deskription

Der alte Name der Ekphrasis, mehr als zwei Jahrtausende im Gebrauch, lässt an einer Gleichung zwischen der Sprache und den Bildern keinerlei Zweifel aufkommen. Als rhetorische Disziplin oder literarische Gattung zeugt die Ekphrasis von der Bildkraft der Sprache und von ihrer Fähigkeit, Bilder zu erzählen (vgl. Graf 1995, Halsall 1992). Sie gesellt sich anderen kulturellen Phänomenen hinzu, welche Synthesen zwischen verschiedenen Sinnesleistungen ausmünzen, wie das Schauspiel, die Oper, der Tanz u. a. Die lange und verwickelte Geschichte der Ekphrasis beweist, dass das *treffende* Wort gefunden wurde, so sehr sich zwischen Homers Schild des Achilleus, den spätrömischen Eikones des Philostrat, byzantinischen Ekphrasen, Vasaris Rückgriffen und Erneuerungen und der kunsthistorischen Bildbeschreibung bei Winckelmann, Burckhardt oder Panofsky Wandlungen der Funktion und der Struktur eingestellt haben. Bis ins 20. Jahrhundert stand nicht in Frage, dass Bild und Sprache in ein Verhältnis zueinander geraten könnten, in welchem sich ihre wechselseitige Verwandtschaft als brüchig erweist. Der alte Wetteifer zwischen den Künsten, wie ihn die horazische Formel *ut pictura poesis* oder die *paragone*-Literatur belegen, basierte auf ihrer prinzipiellen Vergleichbarkeit. An einen möglichen Abbruch der Referenz zwischen Wort und Bild dachte niemand.

Warum auch sollte das Bild verstummen und die Rede erblinden? Wo sie sich doch wechselseitig so glänzend zu erhellen und zu ergänzen vermochten? Erklärt diese kulturelle Prämisse bereits auch, warum wir zwar über eine reiche Geschichte der Bildbeschreibungen verfügen, sehr viel weniger aber über Reflexionen darüber, was die Konvergenz von Bild und Wort trägt und ermöglicht? Erst seit Ende des 18. Jahrhunderts erwachte ein Problembewusstsein, das sich seitdem – insbesondere unter Vorzeichen der vorgerückten Moderne – verschärfte:

bis zum Widerspruch, zur völligen Weglosigkeit. Es erfasst auch die Künstler in ihrem Tun. Sie folgten solchen ästhetischen Maximen, die auf die Scheidung des Verbundenen zielten. Die Forderung nach Reinigung und Reinheit, beispielsweise, führte seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts dazu, dass sich die Malerei um ein »rein visuelles« Bild bemühte, das allen Ballast der Sprache abwarf, die Fäden zu den Bedeutungswelten des tradierten Sprachhumanismus (zu Mythos, Religion oder Historie) zu kappen suchte, sie in ein Bildgewebe zurückband, das »rein malerische« oder »impressive« Zugänge zur Wirklichkeit eröffnete. Auch andere Zeugnisse belegen den Prozess einer Sprachskepsis, die das Bild als etwas »Un-sagbares« versteht, die Poesie als extrem vieldeutig und von der diskursiven Sprache weitgehend losgekoppelt. Diese Verschärfung der Gegensätze eröffnet auf die literarische Gattung der Ekphrasis einen ganz anderen Blick. Die Bildbeschreibung erscheint nicht länger als ein peripherer historischer Stoff oder eine rhetorische Übung, sie markiert jetzt vielmehr das *zentrale erkenntniskritische* Problem besonders derjenigen Disziplinen, die mit Bildern oder Bildtexten umgehen: den mit materieller Kultur befassten Kunstwissenschaften auf der einen, der Philologie bzw. Literaturgeschichte auf der anderen Seite. Auch eine Themenstellung wie die des vorliegenden Bandes¹ ist erst jetzt möglich, die darauf zielt, die Untersuchung von Bildbeschreibungen mit der Erkundung ihrer Voraussetzungen zu verbinden. Die Geschichte der Moderne vermittelt uns ein Bewusstsein davon, dass die Grenzen zwischen Bild und Sprache einen *ambivalenten* Bezug repräsentieren – sie trennen und sie verbinden.

Die erkenntniskritische Rolle der Beschreibung ist freilich nicht nur eine moderne Entdeckung. Sofern die Philosophie mit Problemen der Sprache befasst war, gehörte die Unterscheidung von verbalen Zeichen und Bildern bzw. von Beschreibung, Bericht oder Erzählung zu ihren angestammten Aufgaben. Bereits die Übersetzung des griechischen Wortes Ekphrasis ins Lateinische schloss eine Bedeutungsverschiebung ein. Die Kategorie *descriptio* gewann danach eine Weite und Wichtigkeit, die – wie wir sehen werden – den Bereich der *humaniora* überschritt. Dennoch hat sich das Bewusstsein von der Sprachabhängigkeit, beispielsweise des kunsthistorischen Tuns, bis heute noch kaum etabliert. Was immer der Interpret eines bildnerischen Werkes methodisch im einzelnen herausarbeiten mag: ob ihn historische Prämissen, philologische Kritik, ikonographischer Gehalt oder die ästhetische Physiognomie beschäftigen, das Nadelöhr seiner Arbeit ist die sprachliche Erfassung des Phänomens. Erst in der Sprache gewinnt der Wissenschaftler eine Instanz, die zur Kontrolle und Kritik seiner Einsichten geeignet ist. Erst in ihrem Lichte lässt sich die erforderliche Präzision erzielen und eine Verständigung, die das Wahrscheinliche vom Inplausiblen zu unterscheiden vermag.

1 Der Beitrag erschien zuerst in Boehm/Pfotenhauer (1995: 23–40).

Die ältere Tradition der *descriptio* führt uns nicht nur ins Feld der Rhetorik und der Kunsttheorie, sie erschließt – über die griechische Ekphrasis hinaus – auch die Bereiche des exakten Wissens. Schon seit der Antike spricht man (bis in den heutigen Schulunterricht) von der »Beschreibung einer Kurve«. Die Kategorie der *descriptio* meint jetzt weder ein rhetorisches Sprachbild noch die sprachliche Darlegung eines Gemäldes, sondern das bildbezogene Tun des Mathematikers. Es bezieht sich auf die vorgängige *Erzeugung* eines geometrischen Gebildes, nicht auf seine nachträgliche Betrachtung und Erfassung. Die Sprache ist jetzt die der Zahlen, die vermittelt mathematischer Gleichungen etwas Sichtbares allererst hervorbringen. Übrigens hat dieses mathematische Erzeugungsmodell auch auf die Geschichte des Bildes eingewirkt. In ihr vereinigen sich rhetorische und euklidisch-pythagoräische Traditionen. Von Villard de Honnecourt über Leonardo da Vinci bis zu Kandinsky oder Klee gab es ein Bewusstsein davon, dass sich das Bild auf die Handlung der Linie zurückführen lässt, die aus dem Punkt die Dimension der Fläche und des dargestellten Raumes hervortreten lässt (vgl. Boehm 1985: 45 ff., Kandinsky 1926, Klee 1925, 1964: 19 ff., 103 ff.). Diese mathematische *descriptio* (als eine Erzeugungsregel) lässt sich von der eigentlichen Ekphrasis, die das fertige Bild zu beschreiben trachtet, stets klar unterscheiden.

Diderot spricht in der Enzyklopädie anlässlich der *descriptio* ganz generell von einem »Handeln, welches eine Linie zieht«, wobei er zwei Arten unterscheidet, *eine* vermöge kontinuierlicher Bewegung, eine *andere* vermittelt mehrerer Punkte. Die Deskription in den »Belles-Lettres« sehe dagegen völlig anders aus. Sie sei eine unvollkommene und wenig exakte Definition, bei der es darum gehe, eine Sache vermittelt einiger Eigenschaften und Umstände kenntlich zu machen, so weit, dass eine Idee davon entstehe, um sie von anderen zu unterscheiden – ohne dass deren Natur oder Wesen entwickelt würde. Diese skeptische Einschätzung der Deskription in der Enzyklopädie hat Diderot (1754: 878) freilich nicht daran gehindert, die literarische Bildbeschreibung in seinen »Salons« (1759–81) besonders subtil zu kultivieren.²

Damit berühren wir aber auch eine philosophische Debatte, die – vor allem unter neuzeitlichen Vorzeichen – darüber geführt wurde, ob und inwieweit Beschreibungen überhaupt in das Wesen einer Sache einzudringen vermögen. Wenn sie die Sache nicht hervorbringen (wie im reinen Fall der Geometrie) scheinen sie etwas Nachträgliches und Unvollkommenes zu bleiben; einen geminderten Erkenntniswert zu behalten. In der polemischen Entgegensetzung von Beschreibung versus Erklärung übertrug sich dieses Problem auch auf den Paragone zwischen

2 Eine andere Art der Deskription bietet noch die Naturgeschichte, die es mit den »Produktionen der Natur« zu tun hat. Zu den »Salons« (1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1775 und 1781) und ihren Bildbeschreibungen vgl. Langen (1948).

Natur- und Geisteswissenschaften. Dilthey wies in diesem Sinne einer geisteswissenschaftlichen Psychologie das Verfahren der Beschreibung zu, der exakten Naturwissenschaft dagegen die Hypothesenbildung, die nach zwingenden Regeln der Kausalität das Erscheinungsbild der Dinge erklären (weil herleiten) könne (vgl. Angehrn 1995, Hilmer 1995, Orth 1995).

Edmund Husserls »Kunst der Betrachtung«, genannt Phänomenologie, kann als der großangelegte Versuch gewertet werden, jene unbefriedigende Diskrepanz zwischen einem erkenntnisschwachen Beschreiben und einem phänomenfernen Erklären aufzulösen. Das von ihm entwickelte Verfahren einer »reinen« Beschreibung arbeitet an der Sache selbst ihre wesentliche Gestalt, ihre apriorischen Konstitutionsbedingungen im Akt des Betrachtens heraus.³ Husserl erneuert, so gesehen, auf die Antike zurückgehende Traditionen, in denen die sprachliche Beschreibung wirklichen Sachaufschluss bietet, das »genaue Selbst« (auto to akribes) benannt wird (Platon 1988: 284-e ff.). Wie vermittelt auch immer: Auch die großen Kritiker der neuzeitlichen Naturwissenschaft (mit ihren mathematischen Erzeugungsmodellen) schlugen sich auf die Seite der Beschreibung, suchten deren Erkenntniskraft zu stärken. Nicht zuletzt der Anti-Newtonianer Goethe oder Alexander von Humboldt, dessen »Kosmos« eine physikalisch-physiognomische Erdbeschreibung zu liefern trachtet, die den emphatischen Titel seines Buches rechtfertigen soll?⁴

II Die Distanz von Wort und Bild in der Moderne

Der Verlust des Selbstverständlichen öffnet, nicht eben selten, die Augen. In diesem Sinne wollen wir unsere Fragestellung an dem präzisieren, was man die historische Lehre der Moderne nennen könnte. Sie besteht in der wachsenden Distanz, die Wort und Bild zu- und füreinander einnehmen. Die Ursachen dieses Vorgangs lassen sich an dieser Stelle nicht diskutieren, doch spricht einiges dafür, dass es

- 3 Husserl unterscheidet die phänomenologische Deskription von der geometrischen, welche deduktiv vorgeht. Der Geometer arbeite mit »Ideal-Begriffen«, die auch festhalten, was »man nicht sehen kann«, der Phänomenologe dagegen arbeite mit den Abschattungen der sichtbaren Dinge, gehe über die Modalitäten ihres Erscheinens auf deren Wurzeln und Prämissen, d. h. auf Konstitutionsbedingungen zurück (Husserl 1950: 168 ff., §§ 73 ff.).
- 4 Zu Goethes Bildbeschreibungen, den Grundlagen seiner Beschreibungskunst, vgl. Osterkamp (1991). Alexander von Humboldt suchte den »bisher unbestimmt aufgefassten Begriff einer physischen Erdbeschreibung« durch eine »erweiterte Betrachtung«, »durch das Umfassen alles Geschaffenen im Erd- und Himmelsraume in den Begriff einer physischen Weltbeschreibung« überzuleiten (1844: Vorrede). Seine Betrachtungen schließen die Kategorie des »Naturgenusses« ein, unternehmen es »den Geist der Natur zu ergreifen, welcher unter der Decke der Erscheinungen verhüllt liegt« (1844: Einleitung).

das moderne Bestreben nach Erfahrungserweiterung (im quantitativen wie qualitativen Sinne) gewesen ist, welches dazu führte, die einzelnen Sinnesvermögen (und ihre Ausdrucksformen) zu thematisieren, sie voneinander zu scheiden, ihre genuinen Potentiale zu erkunden. Die im 19. Jahrhundert rezente Tendenz zu Synästhesien, aber auch das Konzept des Gesamtkunstwerkes reagieren bereits auf diese Vereinzelung und suchen sie zu überwinden bzw. zu überhöhen.

In der Geschichte der Malerei war es ein Schlüsselereignis, als die französischen Impressionisten die künstlerische Annäherung an die sichtbare Natur unter der Devise betrieben, dasjenige, was man am jeweiligen Motiv sah, von dem zu trennen, was man von ihm *wusste*. Diese Scheidung eines konstatierenden Wahrnehmens (dessen Einsichten sprach- und begriffsförmig, d. h. beschreibbar sind), von einem sich realisierenden Sehen, das sich wenig an dingliche Sachverhalte hält, sondern die freien visuellen Latenzen am Gegebenen vollzieht, bedeutet auch für die Kunst der Beschreibung einen Einschnitt. Max Imdahl hat diese – theoretisch von Konrad Fiedler vorbereitete⁵ – Differenz in die begriffliche Formel vom »wiedererkennenden und sehenden Sehen« gebracht und sie vor allem an Paul Cézannes Malerei entwickelt (vgl. Imdahl 1996). Das sehende Sehen ist sprachfern, weil es sich nur im Vollzug entfaltet. Es stellt nicht fest, sondern involviert den Betrachter in einen Prozess, in dem er nicht Sichtbares wahrnimmt, sondern die Sichtbarkeit – nach Maßgabe der vom Künstler formulierten Spielräume – allererst entwickelt. Das Bild wird zu einer Welt des Auges, die sich jenseits bekannter Erfahrungsräume öffnet. Der Verlust an Wiedererkennbarkeit, die Fremdheit der künstlerischen Physiognomie wird ausgewogen durch die Aussicht, in eine neue und unbekannte Realität vorzudringen. Die Sonde für dieses malerische Experiment ist die artifizielle Konzentration auf visuelle Daten oder malerische Elemente. Im modernen Bedürfnis, die Kunst auf ihre Grundlagen, auf ihre »Buchstaben« und Mittel zurückzuführen, spiegelt sich auch das Bemühen, sie von allem Vorwissen, aller literarischen und begrifflichen Einbindung abzutrennen, sie zu reinigen. Für die Beschreibung bedeutet dies, dass sich das dargestellte Sujet nicht mit dem Universum des Erzählten bzw. Erzählbaren verbinden, von dort her verständlich machen lässt. Solange die bildende Kunst die Verbindung mit der geistigen Welt des Sprachhumanismus (eminenten Mythen, religiösen Offenbarungen und historischen Ereignissen) aufrechterhält, ließen sich ihre Produkte mit diesem Kontext in Verbindung bringen. Moderne Bilder – vom Impressionismus über die ›Rein Malerischen‹ (Leibl, Trübner, Schuch) bis zu den Puristen

5 Konrad Fiedlers Theorie der Sichtbarkeit unterscheidet ein entwickeltes Sehen, von einem anderen, das mit Begriffen, Vorstellungen, Affekten durchmischt, nicht zu seiner eigentlichen Erkenntnisfähigkeit durchgedrungen ist (vgl. Fiedler 1991, insb. die weiteren Hinweise in der Einleitung des Herausgebers, S. LXIII, LXVI, LXXVIII).

der Visualität (wie z. B. Piet Mondrian) – sind deswegen nicht völlig unbeschreibbar. Sie favorisieren stattdessen einen anderen Typ sprachlicher Zuwendung, der sich seiner eigenen Grenzen sehr viel bewusster ist. Wenn sich das Bild im visuellen Vollzug erschließt, sein künstlerisches Sein sich erst im Akt der Wahrnehmung erfüllt, dann kann die Beschreibung nicht hoffen, in Worten ein stabiles Äquivalent, eine Art sprachliches Abbild zu schaffen. Wohl aber ist sie imstande, die Elemente, die Ausgangsbedingungen, die Tempi, die Rhythmen und Richtungen zu kennzeichnen, die sich für den Betrachter des Bildes ergeben, auch die semantisch fassbaren Momente vermag sie zu benennen. Dass sich der Betrachter in Mondrians abstrakten Bildern der zwanziger Jahre in einer Welt bewegt, in der ein klares Bewusstsein ihrer Bauglieder und ihrer Erzeugungsregeln herrscht, in der subtile Momente anschaulicher Irritation zu Impulsen werden, welche die scheinbar eindeutige Konstruktion zu einem unerschöpflichen visuellen Gleichnis machen – dergleichen ist beschreibbar. Beschrieben wird dabei nicht nur, was das Bild jeweils ›ist‹, sondern welche visuellen Dispositionen sich in ihm manifestieren. Beschrieben werden kann schließlich auch der Effekt, der sich aus der Anordnung von Farbe und Form herausbildet: im Falle Mondrians konvergiert er mit einem anschaulichen Gehalt, in dem sich die höchste Luzidität und Einfachheit eines sinnlichen Universums vermittelt eines scheinbar kontingenten Ausschnitts enthüllt. Die Differenz zwischen bildlicher Faktizität und dem darin enthaltenen anschaulichen Dispositiv bietet, wie wir später noch sehen werden, einer modernen Bildbeschreibung wichtige Ansatzpunkte.

Es wäre freilich nicht genug, wenn wir die Lehre der Moderne allein mit der Ästhetik der Reinigung identifizierten. Gewiss ist es wahr, dass sich an ihr die Distanzierung der Visualität vom Wort besonders deutlich verfolgen lässt, besonders dann, wenn man sie an der Theorie Konrad Fiedlers erläutert, der das kantische Projekt einer Reinigung der menschlichen Erkenntnisvermögen (für welches die Kritik der reinen Vernunft bzw. die drei Kritiken insgesamt stehen), auf das Feld einer Theorie des Bildnerischen verschob. Es ging ihm um die Abscheidung des Sehens, von allem interferierenden Wissen, Fühlen und Erinnern. Nur diesem entwickelten Sehen, in dem sich die künstlerische Ausdrucksbewegung zu reiner Sichtbarkeit fortgestaltete, billigte er Erkenntniswert zu (vgl. Fiedler 1991). In Fiedlers eigener Perspektive hatte diese Einsicht universellen Geltungsanspruch, sie bezog sich auf die alte Kunst (seit den Griechen und Römern), ebenso wie auf die zeitgenössische (die er bekanntlich in Künstlern wie Adolf von Hildebrand und Hans von Marées authentisch vertreten sah). Die Inanspruchnahme seiner Theorie für die Kunst der modernen Avantgarden hatte er selbst – schon aus chronologischen Gründen – nicht intendiert.

Wie schon die Konzeption Fiedlers zeigt, ist die bis zur Abstraktion gereinigte Kunst nicht das einzige Exempel, um die Distanzierung des Wortes vom

Abbildung 1 René Magritte, *La Clefs des songs*, 1927



Bild zu belegen. Max Beckmann z. B. stärkte die sprachferne, die betont anschauliche Ausdruckskraft seiner Bilder nicht durch die Vermeidung von allem Wiedererkennbaren, von Figuren, Zeichen oder Erzählungen. Und doch erwehren sich auch seine Gemälde – zum Leidwesen vieler seiner Interpreten – allen Versuchen, sie in einen sprachlichen Kontext einzubinden, in dem sich das Sichtbare gleichsam entschlüsselt, in seiner Bedeutung voll heraustritt. Offenbar hat Beckmann Elemente seiner Biographie, mythologische Erzählungen, historische Ereignisse usw. in einer labyrinthischen Weise kombiniert, sie mit einer Vieldeutigkeit ausgestattet, die das Auge nährt und beschäftigt, dem Zugriff von Beschreibungen Barrieren entgegenstellt.

In der Kunst René Magrittes vertiefen sich diese Barrieren zu unauslotbaren Abgründen. In den früheren ›Sprachbildern‹ kollidiert ein lapidarer bildlicher Sachverhalt mit einem eingeschriebenen Wort, das ›falsch‹ bezeichnet. Wenn ein Bild (»La clef des songs«, 1927, vgl. Abb. 1) seiner visuellen Logik nach z. B. eine Tasche zeigt, widerspricht ihm die Schrift mit dem Wort Himmel (*Le ciel*). Die bildliche Koexistenz des ikonischen Zeichens und des bedeutungstragenden Wortes bringt eine Verbindung ins Spiel, die sich doch niemals einlösen lässt. Nur eines der vier dargestellten Dinge ist – offenbar zufällig – was es bezeichnet: ein

Abbildung 2 René Magritte, *La Trahison des images*, 1929



Schwamm (L'éponge). In welche Welt werden wir versetzt? Welche Wahrheiten gelten in ihr? Der »Verrat der Bilder« (La trahison des images, 1929, vgl. Abb. 2) umspielt die Kluft zwischen der Evakationskraft des Ikonischen und der Aussagefähigkeit der Sprache noch intensiver.⁶ Der Satz: »Das ist keine Pfeife« bestreitet, was das Gemälde doch zeigt. Mit welchem Recht? Mit dem Recht eines Satzes, der auf die bildliche Darstellung reflektiert. Tatsächlich handelt es sich lediglich um das *Bild* einer Pfeife. Die lapidare Wahrheit des Satzes und die nicht weniger lapidare Evidenz der Darstellung verfügen über keine gemeinsame Ebene. Was wir *wirklich* sehen, benennt die sprachliche Aussage in keiner Weise. Was wir *wirklich lesen*, bestätigt wiederum das Auge nicht.

Magritte war es sicherlich nicht darum zu tun, erkenntniskritische Probleme mit den Mitteln der Malerei zu illustrieren – so sehr ein Teil der intellektuellen Debatte, die sich um seine Arbeit rankt, diesen Eindruck erwecken mag. Es ging ihm darum, in der sichtbar gewordenen Lücke, dort wo die Differenz zwi-

6 Zu den Sprachbildern von René Magritte vgl. Schreier (1985); zur Kategorie des Mysteriums vgl. Magritte (1981).

schen ikonischen Zeichen und bezeichneter Sache aufklafft, die Erfahrung einer entgrenzten, schlechterdings vorsprachlichen Wirklichkeit zu stimulieren. Kein Gemälde, aber auch kein Satz wird dieses totum je umgrenzen. Beide scheitern daran, wobei Magritte freilich das Bild als das Operationsfeld wählt, um dieses Andere – jenseits der Sprache des Auges – zu evozieren. Er nennt diesen anderen Zustand der Realität das »Mysterium«. Seiner logischen Struktur nach ist er kein irrationaler Ausbruch, sondern jenes Ganze, das sich dann zeigt, wenn wir über die Grenzen von Bild und Sprache, vom Künstler kundig gelenkt, einen kurzen Blick hinaus tun. Die Störung der Referenz, die bis zur Kluft vertiefte Distanz von Wort und Bild bedeutet für Magritte (und darin ist er ein typischer Moderner) eine Erkenntnischance, eine Erweiterung der bekannten Welt. Bilder werden in Bezug zu jenem unbetretbaren Ganzen, dem paradoxen Mysterium zu indirekten und mittelbaren Unternehmungen. Bildbeschreibungen stehen in ihren Voraussetzungen und Möglichkeiten in Frage.

III Das treffende Wort

Wann trifft das beschreibende Wort? Was zeichnet den Sachverhalt ›Bild‹ gegenüber anderen Dingen aus?

Zweifellos sind Bilder *auch* Dinge. Wären sie freilich *nur* Dinge, die Aufgabe der Beschreibung hätte sich bald erledigt. Sie könnte sich auf wenige protokollierende Sätze beschränken, die Eigenschaften der Größe, der Farbe, des Ortes, der Lage etc. feststellten. Bilder entziehen sich diesem Zugriff, sind selbst Darstellungen (nicht Feststellungen), sie weisen über ihr faktisches Dasein hinaus. Ihre Eigenschaften kleben nicht an ihnen, wie der Lack am Küchenstuhl. Bilder sind nicht nur *be-*, sie sind auch *ge-* malt. Die Erweckung eines Ausdrucks, von Sinn und Form, inmitten der Materie (in Holz, Stein, Papier, Leinwand, Farbe etc.) ist gewiss eines der tiefen Geheimnisse der menschlichen Gattung, das sie begleitet, seitdem sie Kultur und Geschichte hat. Was diesen sinnlichen Sinn bedingt, ist deswegen keineswegs klar. Die Analogie zur Sprache oder Schrift liegt nahe, doch die »Sprache der Bilder« ist ebenso sehr bedeutungserweckend wie unübersetzbar. Ihre Darstellungsmodi öffnen sich primär dem Wahrnehmungsfeld des Auges, sie folgen völlig anderen Regeln, als denjenigen der gesprochenen oder geschriebenen Sprache. Diese prinzipielle Andersheit des Bildes verliert man leicht aus dem Blick, wenn man die Wiedererkennbarkeit, die ikonographische Vertrautheit seiner Inhalte zum Maßstab nimmt: so sehr sie die Bildner*innen jahrhundertlang auch durchformt haben. Die Beschreibung muss mehr leisten, als die dem Bild impliziten Sprachgehalte zu reverbalisieren. Sie hat es mit einem visuellen Feld zu tun, mit einer Fülle von Zeichen, die ebenso sehr nacheinander wie zugleich wahrge-

nommen werden wollen. Die Teile des Bildes verschränken sich zu einem totum, das in der Regel sofort und problemlos präsent ist.

Das Bild etabliert einen wahrnehmbaren Kontrast zwischen der Fläche und den darauf erkennbaren Eigenschaften, zwischen einem ›Nacheinander‹ und einem ›Aufeinmal‹, das anders als in Texten oder Musikstücken, seine Präsenz im Nu enthüllt (solange man sich auch in das Studium von Details versenken mag). Die logische Struktur des Bildes basiert auf einer nur visuell erschließbaren, einer ikonischen Differenz. Deren historischer Gestaltwandel kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass bildlicher Sinn und sprachlicher Sinn sich auf verschiedene Weise manifestieren. Bildbeschreibungen können sich z. B. nicht darauf beschränken, das Repertoire der jeweils dargestellten Dinge zu erstellen. Das sorgfältigste Verzeichnis alles dessen, was an Details auf einem Bild »drauf« ist, wäre doch keine Beschreibung des *Bildes*. Es würde ihm eine parataktische Ordnung supponieren, seine internen Verschränkungen: seine ihm eigentümlichen Hypotaxen und den Inbegriff seiner syntaktischen Möglichkeiten verdrängen. Gelingende Beschreibungen verstricken sich in eine doppelte Aufgabe: sie sagen, was »ist«, sie sagen zugleich aber auch wie es »wirkt«, sie rekurren auf Sachverhalte und auf die dem Bild eigentümliche Form des Vollzugs. Ohne Rücksicht auf das Faktische käme der manifeste Gehalt zu kurz, ohne Rücksicht auf den Prozess würden die Latenzen, der ikonische Zeigegestus ausgeblendet. Das Bedürfnis nach wissenschaftlicher Verifizierbarkeit hat die Kunstgeschichte zu Beschreibungsformen veranlasst, die weniger dem Bild in seiner Gesamtheit, als den signifikanten Einzelaspekten desselben gerecht werden wollten. Wenn der liebe Gott im Detail steckt (nach einem Wort Aby Warburgs), dann sollte die sorgfältige Beschreibung gerade einer isolierten bildlichen Einzelheit aussagekräftig sein können, nicht nur für den untersuchten ›Buchstaben‹, sondern auch für den ›Geist‹ des Werkes (seines Urhebers, seiner Zeit).⁷ Auch Erwin Panofskys Aufsatz »Über die Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst« verfolgt die Strategie einer Versachlichung, einer Kontrolle des Beschreibungsvorgangs (1964: 85 ff., 95). Er wendet sich indirekt gegen die ästhetisierende Einfühlung und die divinatorische Intuition, die sich des Werkes ohne Umschweife bemächtigen wollen. Panofsky wählte ein schrittweises Verfahren, in dem sich das Bild in verschiedene Schichten zerlegt, die untereinander in einer Folgeordnung stehen. Sein Modell besteht aus einem Korrespondenzverhältnis. Einer Einstellung auf Seiten des Betrachters entspricht die Wahrnehmung und Beschreibung einer bestimmten Schicht im Bild. Unter dem Blickpunkt der »Daseinserfahrung« (dem Inbegriff unvoreingenommener Zuwendung) enthülle sich der vordergründige »Phänomensinn« eines Bildes, unter demjenigen des »literarischen Wissens« sein »Be-

7 Daniel Arasse (1992) hat diese Perspektive systematisch entwickelt.

Grenzen der Bildinterpretation

Müller, M.R.; Raab, J.; Soeffner, H.-G. (Hrsg.)

2014, VI, 234 S. 114 Abb., 57 Abb. in Farbe., Softcover

ISBN: 978-3-658-03995-0