

Mark Ashraf Halawa

# Wie sind Bilder möglich?

Argumente für eine semiotische  
Fundierung des Bildbegriffs

Herbert von Halem Verlag

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

Mark Ashraf Halawa:

*Wie sind Bilder möglich?*

*Argumente für eine semiotische Fundierung des Bildbegriffs*

Köln: Halem, 2008

Mark Ashraf Halawa, geb. 1980, studierte Kommunikationswissenschaft, praktische Sozialwissenschaften und Psychologie an der Universität Duisburg-Essen sowie Philosophie und Kognitionspsychologie an der Höögskola i Skövde. Zwischen 2003 und 2007 war er studentischer Mitarbeiter im Karl-Bühler-Editionsprojekt. Seit 2007 ist Mark Ashraf Halawa als wissenschaftliche Hilfskraft im Institut für Kommunikationswissenschaft an der Universität Duisburg-Essen tätig.

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme (inkl. Online-Netzwerken) gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

<http://www.halem-verlag.de>

© Copyright Herbert von Halem Verlag 2008

ISBN 978-3-938258-71-2

UMSCHLAGGESTALTUNG: Claudia Ott, Graphischer Entwurf Düsseldorf

SATZ: Herbert von Halem Verlag

DRUCK: Druckhaus Köthen, Köthen

Copyright Lexicon © 1992 by The Enschedé Font Foundry.

Lexicon ® is a Registered Trademark of The Enschedé Font Foundry.

# Inhalt

VORWORT	9
VORBEMERKUNG	13
1. EIN PLÄDOYER FÜR EINE KRITISCHE BILDWISSENSCHAFT – EINIGE EINFÜHRENDE BEMERKUNGEN ZUM ICONIC BZW. PICTORIAL TURN	22
1.1 Das Thomas-Syndrom	22
1.2 Der <i>iconic</i> bzw. <i>pictorial</i> turn als Reaktion auf das Thomas-Syndrom	27
1.3 Über die Notwendigkeit einer kritischen Bildwissenschaft	31
1.4 Über die Aufgaben einer kritischen Bildwissenschaft	38
1.5 Semiotik als notwendiges Fundament einer kritischen Bildwissenschaft	43
2. SEMIOTISCHE FUNDAMENTE EINER BILDTHEORIE	50
2.1 Das Zeichen als Elementarteilchen der Erkenntnis	54
2.2 Über die Gleichwertigkeit von Ikon, Index und Symbol in einer Theorie des Bildes	64
2.3 Das Problem der Ähnlichkeit	68
3. WAHRNEHMUNG ALS ZEICHENPROZESS	80
3.1 Was ist Wahrnehmung?	81
3.2 Der Streit um das Wesen der Wahrnehmung: Phänomenologie vs. Semiotik	88
3.2.1 <i>Warum die Kritik der Phänomenologie an der Semiotik richtig und falsch zugleich ist</i>	89
3.2.2 <i>Warum Wahrnehmung semiotisch fundiert ist</i>	99
3.3 Über »gewohntes Sehen«: Eine Erklärung für den Eindruck des Unmittelbaren	113

4.	WIE SIND BILDER MÖGLICH?	122
4.1	Bildwahrnehmung vs. Objektwahrnehmung	124
4.2	Das Sehen von <i>etwas in etwas</i>	126
4.3	Die <i>ikonische Differenz</i>	129
4.4	Die Bestimmung des <i>Perspektivenpotenzials</i>	139
4.5	Das Prinzip der <i>Artifizialität</i>	141
4.6	Das Prinzip der <i>doppelten Distanz</i>	144
	Exkurs: Zum Unterschied zwischen Bildern und Buchstaben	146
5.	ÜBER DIE BEZIEHUNGEN ZWISCHEN ZEICHEN, BILD UND WAHRHEIT	148
5.1	Über die Bedingungen des ›wahren‹ Bildes	154
5.1.1	<i>Die Unhintergebarkeit des Wahrheitsbegriffs</i>	155
5.1.2	<i>Zum hypothetischen Charakter des Wahrheitsbegriffs</i>	160
5.1.3	<i>Indexikalität und Wahrheit</i>	164
5.2	Zum Begriff der Lüge	177
5.2.1	<i>Aufrichtigkeit und Lüge</i>	178
5.2.2	<i>Die Lüge als kommunikatives Phänomen</i>	182
	SCHLUSSBEMERKUNG	185
	ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	191
	LITERATURVERZEICHNIS	194

## VORWORT

Wenn man heilige Kühe gleich hekatombenweise zur Schlachtbank treibt, muss man sich auf heftigen und erbitterten Widerstand der Hirten einstellen: Niemand trennt sich freiwillig von seinen gehätschelten und gepflegten Kühen; das gilt für Kuhhirten wie für Bildwissenschaftler.

Im Grunde genommen verfolgt Mark A. Halawa in seiner Studie eine sehr einfache Doppelstrategie: Einerseits ist möglichst präzise unter Beweis zu stellen, dass die Bildtheorie von ihren Anfängen bis in ihre modernen Ausformungen aufgrund prinzipiell falscher oder zumindest unzulänglicher linguistischer und semiotischer Annahmen zu gravierenden Fehleinschätzungen gelangt. Positiv gewendet müsste der Auftrag lauten: Wie müsste eine an einer kritischen Semiotik orientierte Theorie des Bildes aussehen und was vermag sie zu leisten, das über konkurrierende Ansätze hinausweist?

Zur Erläuterung des ersten Problemfeldes lohnt es sich, einen Blick auf frühe Publikationen des amerikanischen Semiotikers Charles William Morris zu werfen. Ausweislich seiner intensiv bearbeiteten und kommentierten Exemplare, die im *Peirce Edition Project* in Indianapolis aufbewahrt werden, hat Charles W. Morris die *Collected Papers* von Charles Sanders Peirce studiert, was ihn von manchen Bildwissenschaftlern positiv unterscheidet. Bedauerlicherweise ist Morris

allerdings die eigentliche Pointe der Peirce'schen Semiotik entweder völlig entgangen oder er hat den Peirce'schen Ansatz mutwillig behavioristisch verkürzt: Hatte Peirce ein Zeichen grundsätzlich als eine triadische Relation beschrieben, wobei die drei Relationsfundamente Objekt, Repräsentamen und Interpretant zu einem Zeichen, d.h. beispielsweise zu einem rhematisch-ikonischen Legizeichen konstituiert werden, spricht Morris unter Vernachlässigung zweier Relationsfundamente nur von Ikon, Index oder Symbol. Was vielleicht als abgekürzte und ein wenig nachlässige Redeweise abgetan werden könnte, erweist sich bei genauerem Hinsehen als ontologische Differenz: Ikon, Index und Symbol sind bei Morris die Erscheinungsweisen des *materiellen Zeichenträgers*, bei Peirce ist ein Zeichen eine *immaterielle, gedankliche Relation*, die dazu genutzt wird, uns etwas Neues zu erschließen. Für Morris sind Zeichen – um mit Karl Bühler zu sprechen – *stoffgebunden*, während sie für Peirce *stoffentbunden* sind. So etwas hat natürlich erhebliche Konsequenzen.

Wenn es so etwas geben kann wie einen doppelten Sündenfall, finden wir bei Morris dafür ein anschauliches Beispiel: In seinem Aufsatz *Aesthetics and the Theory of Signs* identifiziert Morris nämlich Kunstobjekte im Allgemeinen und Bilder insbesondere als ikonische Zeichen, die sich durch ihre abbildliche Ähnlichkeit mit dem bezeichneten Gegenstand ausweisen. Abgesehen davon, dass der Abbildbegriff auf ein sehr eingeschränktes Ästhetikverständnis hindeutet, was Morris selbst in späteren Publikationen dazu veranlasst hat, nur noch von »relativer Ähnlichkeit« zu sprechen, ohne damit wirklich etwas zu verbessern, führt die gesamte Ikonismusdebatte unter Einschluss der Parole vom *iconic turn* in eine Sackgasse, wenn die spezifische Semiotizität intentionaler Objekte nicht adäquat gewürdigt wird. Für meine Begriffe hat w.J.T. Mitchell diesen neuralgischen Punkt mit seinem als geradezu genialisch zu bezeichnenden Buchtitel *What Do Pictures Want?* exakt getroffen.

Um diese kurze Erläuterung zusammenzufassen, wäre es wohl kaum übertrieben zu konstatieren, dass ein Zerrbild der Semiotik – eigentlich

ein Popanz – kaum dazu geeignet erscheint, die tatsächlichen Möglichkeiten der Zeichentheorie auszuloten.

In den Arbeiten vieler zeitgenössischer Bildwissenschaftler finden sich neben semiophoben Tendenzen gelegentlich Invektiven gegen die Linguisten, was nicht zuletzt darauf zurückzuführen ist, dass speziell französische Kollegen wie z.B. Roland Barthes oder auch der frühe Umberto Eco gerne und intensiv auf ein Paradigma zurückgegriffen haben, das ich einmal ohne weitere Qualifikation als ›strukturalistisch‹ etikettieren möchte. Etliche Bildwissenschaftler gefallen sich nun in der Rolle, den strukturalistisch-linguistischen Jargon mit der Begründung abzulehnen, dass man in ihrem Fall ja nicht von wohldefinierten Einheiten ausgehen könne, weshalb es sich verbiete, linguistische Termini und Modelle auf ästhetische Phänomene zu übertragen.

Es ist schon tragisch, dass man fast einhundert Jahre nach dem Tod von Charles Sanders Peirce und Ferdinand de Saussure immer noch beklagen muss, dass nicht die authentischen Werke dieser beiden Gelehrten, sondern verstümmelte und verhunzte Zerrbilder rezipiert, an die nächste Studierendengeneration weitergegeben und obendrein als Zeugnisse der Unzulänglichkeit von Semiotik und Linguistik deklariert werden. Karl Bühler hat in seiner *Sprachtheorie* von 1934 angedeutet, dass er – gemessen an den fortschrittlichen Ideen des *Cours de Linguistique Générale* – gewisse Zweifel an der Authentizität der ›klassischen‹ de Saussure-Ausgabe hegte. Nach den verdienstvollen Editionsarbeiten von de Mauro bis zu Fehr und Jäger gibt es nicht mehr die geringste Spur einer Entschuldigung dafür, sich heute noch auf den ›klassischen‹ de Saussure zu berufen, es sei denn, man wollte eine Chimäre am Leben erhalten, der man alle sprachphilosophisch-semiotischen Dummheiten der Geschichte aufbürden kann. Vielleicht wäre auch ein Blick in die Werkstätten der textkritischen Bibelwissenschaftler und Literaturhistoriker hilfreich: Wenn sich berechnete Zweifel an der Authentizität gewisser Überlieferungen einstellen, wird man derartige Apokryphe nicht einfach im Kanon belassen, weil man das ja immer schon so getan hat, sondern man wird diese Texte aussondern:

Einschlägige Beispiele hierfür sind jedem Studenten der Literaturwissenschaft geläufig.

Hatte de Saussure darunter zu leiden, dass seine gelegentlich enigmatischen Vorlesungsnotizen nach seinem Tod in die Hände eingefleischter Strukturalisten fielen, die seine Vorlesungen selbst nicht gehört hatten, stellt sich die Lage im Falle von Charles Sanders Peirce tendenziell noch schwieriger dar: Aus 40.000 zerstreuten Nachlass-Seiten haben die Editoren der *Collected Papers* im Laufe mehrerer Jahrzehnte ganze acht Bände herausgewrungen; sollte man nicht annehmen, dass ein Wissenschaftler, der mit seinen eigenen Texten derart skrupulös und selbstkritisch umging, dass zu Lebzeiten kaum ein Text publiziert wurde, in seinem enormen Nachlass noch den einen oder anderen Gedanken zurückhält, dessen Kenntnis uns beim Ausbau einer kritischen Semiotik weiterhelfen könnte?

Bildwissenschaftler scheinen es gelegentlich nicht nur mit der Lektüre semiotischer und linguistischer Texte viel zu leicht zu nehmen, sondern auch mit dem Studium der einschlägigen Arbeiten diverser Fachkollegen: Wenn ›den‹ Linguisten gegenüber der unhaltbare Vorwurf erhoben wird, sie hätten das sprachliche Zeichen als eine statische, wohldefinierte Größe bestimmt und leichtfertig auf den Bildbegriff übertragen, dann fragt man sich verwundert, was Baxandall und Haskell in der *Wirklichkeit der Bilder* und *Patrons and Painters* beschrieben haben: Ging es nicht um die explizite Verabredung und merkantile Erfassung der Aufträge? Spielte die Übereinstimmung von Auftrag, Skizze und Realisierung nicht die ausschlaggebende Rolle?

Diese wenigen Schlaglichter mögen zur Verdeutlichung der Notwendigkeit eines gründlichen Perspektivenwechsels in einer kritischen Bildtheorie ausreichen. Mark A. Halawa hat mit der vorliegenden Studie zahlreiche Anstöße geliefert, die zeigen können, in welche Richtung sich eine künftige Bildtheorie entwickeln sollte.

Achim Eschbach  
Essen, September 2007

## VORBEMERKUNG

Auch wenn es Titel und Kapitelüberschriften nicht nahe legen, handelt es sich bei der vorliegenden Untersuchung zur Theorie des Bildes um eine Reaktion auf dasjenige, was sich am 11. September 2001 und danach ereignete. In der Tat war es zu Anfang mein Ziel, explizit auf die Bilder des Terrors unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten einzugehen, die uns in den vergangenen Jahren immer öfter und eindringlicher in den Nachrichtensendungen und Zeitungen begegnen. Selbst schwer überwältigt und sicherlich (wie die meisten anderen Zeitzeugen auch) völlig überfordert, wollte ich verstehen lernen, worin die visuelle Bedrohung des internationalen Terrorismus begründet liegt. Denn dass von Bildern eine ungeheure Macht und Suggestivkraft ausgeht, bzw. wir Menschen ihnen eine solche Macht zusprechen, scheint ob der Reaktionen auf die Ereignisse des 11. Septembers klar. Die Medien stürzten sich geradezu auf das Bildmaterial, was sich in New York und Washington bot.

Was vielen erst nach einer Weile bewusst wurde, war der Umstand, dass eben jenes Bildmaterial *für uns* – das heißt: die Medien, die Fernsehzuschauer und Zeitungsleser – inszeniert wurde. Als die Attentäter mit den von ihnen zuvor gekaperten Passagierflugzeugen in die Zwillingstürme des World Trade Centers in Manhattan hineinrasten, taten sie dies nicht nur mit dem Vorhaben, so viele Menschen wie möglich zu töten sowie symbolträchtig das Zentrum des von ihnen so verhassten

westlichen Kapitalismus zu zerstören. Vielmehr ging es ihnen auch darum, Bilder zu schaffen, die sich im Bewusstsein der Menschen wie ein Parasit einnisten; Bilder, die schockten, Chaos, Angst und Verzweiflung in die Wohnstuben brachten und – wie sich herausstellte – das weltpolitische Geschehen prägten und beeinflussten, wie es kaum ein anderes Ereignis in den letzten Jahrzehnten zu tun vermochte. Kurz: Beim 11. September handelte es sich in erster Linie um ein zweckrational hergeleitetes bildgewaltiges Medienereignis. Zwar hatte sich schon lange vor dem Auftreten der Terrorgruppe *Al-Qaida* der strategische Einsatz von Bildern bewährt; man denke nur an die ersten beiden Weltkriege oder die medienwirksamen Aktionen von Gruppen wie der *Irgun* oder der PLO (vgl. hierzu HOFFMAN 2003). Doch führte der 11. September deutlicher als je zuvor buchstäblich vor Augen, dass der Terrorismus heutzutage in erster Linie eine visuelle Gewalt ausübt.

Je klarer Zusammenhänge wie dieses bewusst gemacht werden, umso mehr stellt sich die Frage, warum dem so zu sein scheint. Wieso, so fragte ich mich, eignet sich gerade das Bild so gut, um die Aufmerksamkeit der Menschen auf etwas zu richten? Weshalb scheinen ausgerechnet Bilder eine geradezu verführerische Suggestiv- und Wirkkraft zu besitzen?

Blickt man in die Vergangenheit, fällt auf, dass sich Herrscher aus den verschiedensten Epochen immer schon der Bilder bedienen, um über sie ihre Macht bzw. ihren Machtanspruch zu untermauern (vgl. hierzu etwa BAXANDALL 1977; BELTING 1990 oder WARNKE 2005). Betrachtet man heutige Wahlkämpfe, Werbekampagnen, die Propagandamethoden in Kriegszeiten oder eben die Art und Weise, wie sich der internationale Terrorismus präsentiert, stellt man fest, dass sich in dieser Hinsicht nicht allzu viel geändert hat, der Bildeinsatz mithin die gleichen Ziele verfolgt, wie schon viele Jahrhunderte oder gar Jahrtausende zuvor (vgl. WARNKE 2005 und besonders PAUL 2004).

Das alles, so dachte ich, muss gute Gründe haben. Eben diese suchte ich herauszuarbeiten. Doch bevor ich den Versuch unternahm, nach möglicherweise vorhandenen Mustern und Gesetzmäßigkeiten bei der Erstellung und Rezeption von Bildern zu suchen, die Rückschlüsse

auf die ›Macht‹ der Bilder geben könnten, galt es zunächst einmal zu klären, was genau unter einem Bild zu verstehen ist. Eine Antwort auf diese, für viele auf den ersten Blick sicherlich äußerst trivial anmutende Frage zu erhalten, erschien mir der wissenschaftlichen Korrektheit wegen notwendig zu sein. Denn: Bevor man über Bilder des Terrors, die Macht von Bildern und andere verwandte Themen reflektiert, muss zuerst eine begriffliche Grundlage geschaffen werden, auf der sich jene Reflektion erst abspielen kann.

Als es schließlich darum ging, sich näher mit dem Thema ›Bild‹ zu beschäftigen, stellte sich heraus, dass zwar sehr viel gerade in jüngster Zeit über Bilder geschrieben wurde und wird. Doch auch wenn viele Autoren Vorschläge zur Eingrenzung des Bildbegriffs unterbreiten, existiert bis heute keine allgemein akzeptierte Definition, die eine klare, eindeutige Antwort auf die Frage ›Was ist ein Bild?‹ möglich macht. Obwohl viel über Bilder diskutiert wird, gibt es nach wie vor keine einheitliche Theorie über sie (vgl. MITCHELL 1994).

So sehr mich dieser Umstand anfänglich frustrierte, so sehr fing er an, ein Interesse zu entwickeln, das tiefer als die zu Beginn formulierten Fragen ging. Aus dem Wunsch, praktische, mehr oder weniger alltagsweltliche Fragestellungen auf konkrete Bild-Erzeugnisse (die des Terrors nämlich) zu beziehen, wurde nunmehr der Drang, grundlagentheoretische Problemstellungen zu erörtern, die sich allgemein auf den Begriff des Bildes beziehen. Dieser Drang reiht sich ein in Bemühungen, die sich seit relativ wenigen Jahren viele andere Bildforscher ebenfalls gemacht haben. Tatsächlich ist momentan eine Art bildwissenschaftliche Bewegung im Gange, die interdisziplinär nach dem Wesen des Bildes fahndet, um schließlich ganz allgemein klären zu können, was genau ein Bild ist. Dieser Versuch, die Bedingungen des Bildes zu ergründen, mündet in der Vision, eine *allgemeine Bildwissenschaft* zu begründen und zu etablieren, die Anfänge und Grenzen des Bildbegriffs bestimmen kann.

Bezogen auf die vorliegende bildtheoretische Untersuchung bedeutet dies: Bei dem, was in den anstehenden Kapiteln ausgeführt werden

wird, handelt es sich stets um eine grundlagentheoretische Reflexion auf den Bildbegriff. Dabei soll der Versuch unternommen werden, kritisch zu den bisher veröffentlichten bildtheoretischen Äußerungen Stellung zu nehmen. Aus diesem Grund versteht sich die vorliegende Abhandlung als ein Kommentar zu dem, was derzeit innerhalb der bildwissenschaftlichen Bewegung unter dem Stichwort des *iconic turn* behandelt wird. Auch wenn Kapitel 1 ausführlich auf diesen, vom deutschen Kunsthistoriker Gottfried Boehm eingeführten, Begriff eingegangen wird, sei bereits an dieser Stelle erwähnt, dass der *iconic turn* nicht nur dem Umstand, wonach Bilder eine immer größere Bedeutung in unserer technisierten Gesellschaft besitzen, Rechnung trägt, sondern er mithin primär darum bemüht ist, die *Konstitutionsbedingungen* von Bildern zu bestimmen. Ist dies gelungen, so die Hoffnung vieler Bildwissenschaftler, verfügt die herbeigesehnte *allgemeine Bildwissenschaft* über einen klar formulierten Forschungsgegenstand, anhand dessen sich eingehendere Analysen (wie solche, die nach der Relation zwischen Bildern und Terror forschen) erst realisieren lassen.

Die Idee einer *allgemeinen Bildwissenschaft* ist, wie gesagt, ein junges Unterfangen, das ernsthaft und in großem Stil erst seit wenigen Jahren organisiert angegangen wird. So kann Klaus Sachs-Hombachs Buch *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, das 2003 erstmals veröffentlicht wurde und 2006 bereits in zweiter Auflage erschien, wenn nicht als Gründungsschrift, so doch als Wortführer des Wunsches nach einer allgemeinen Theorie des Bildes angesehen werden. Da die zeitgenössische Bildwissenschaft noch im Aufbau ist, bietet sie vielen unterschiedlichen Ansätzen die Möglichkeit, Vorschläge zur theoretischen Fundierung des Bildbegriffes zu unterbreiten. *Allgemeine Bildwissenschaft* – das ist ein Begriff, der eine »offene Baustelle« umschreibt, auf der das Ziel zwar gesetzt, der Weg zu ihm jedoch in weiten Teilen noch unbestimmt ist.

Gerade dieser Umstand macht das Forschen über den Begriff des Bildes so interessant. Aber: Während vielerorts fruchtbarer Dialog vorherrscht, wird andernorts heftig gestritten (was selbstverständ-

lich ebenfalls fruchtbare Implikationen haben kann bzw. hat). Da gibt es etwa auf der einen Seite die Kunstwissenschaftler, die zwar zu einem interdisziplinären Diskurs bereit sind, aber nicht gewillt sind, die Deutungshoheit über den Begriff des Bildes zu teilen oder gar vollständig abzugeben. Auf der anderen Seite stehen sich zwei Denktraditionen gegenüber, die sich in der Frage, wie sich das Wesen des Bildes exakt bestimmen lasse, beinahe schon kompromisslos gegenüber stehen. Die Rede ist von der Semiotik einerseits und der Phänomenologie andererseits. Während die eine Seite das Bild als *Zeichen* definiert, möchte die andere Seite das Phänomen des Bildes jenseits semiotischer Kategorien aus seiner *Sichtbarkeit* heraus bestimmen. Was hier vielleicht noch harmlos klingen mag, erweist sich bei näherem Hinsehen als Problempunkt, der in den Augen vieler unüberbrückbar ist. Denn: Mit Gegenständen, die sich überhaupt erst durch ihre Sichtbarkeit als Bilder qualifizieren können, Gegenständen also, die zunächst einmal wahrgenommen werden müssen, beschäftigen sich Semiotiker ebenso wie Phänomenologen. Doch darüber, *wie* wahrgenommen wird, ob man im Vollzug des Wahrnehmens bereits über Zeichen verfügen muss oder nicht, herrscht große Uneinigkeit.

Nun drückt der Titel dieser Arbeit explizit aus, dass er für eine semiotische Herangehensweise an das Bildphänomen wirbt. Im Klartext heißt das: Indem ich einen semiotischen Beitrag zur bildtheoretischen Debatte innerhalb des *iconic turn* beisteuere, will ich mitstreiten. Schließlich, so meine ich, sprechen viele Gründe dafür, warum semiotische Kategorien fundamental für den Bildbegriff sind. So gesehen, werde ich mich in den folgenden Seiten gegen diejenigen (meist phänomenologisch argumentierenden) Theoretiker stellen, die dem Zeichenbegriff keinen oder nur beschränkten Zutritt in die grundlagentheoretische Bildreflexion gewähren möchten. Selbstverständlich setzt dies eine kritische Auseinandersetzung gerade mit phänomenologischen Gedanken voraus, die übrigens, dies erscheint mir wichtig zu erwähnen, keinesfalls in Gänze zurückgewiesen werden sollen.

Das alles bedeutet aber nicht, dass nicht auch kritisch auf die Semiotik eingegangen werden wird. Ganz im Gegenteil wird der Semiotik die Unfähigkeit attestiert werden, geschlossen und einheitlich mit einem wohlfundierten Zeichenbegriff aufzutreten. Da dies nicht der Fall ist, fällt es phänomenologischen Theoretikern sehr leicht, oft zu Recht semiotisch inspirierte Erklärungsansätze das Bild betreffend zurückzuweisen. Denn: Die Semiotik hat in ihrer Geschichte etliche unterschiedliche Theoreme und Terminologien hervorgebracht, die es nicht nur dem Laien schwer machen zu erkennen, woran eine Kritik wie die der Phänomenologie etwa überhaupt ansetzt, sondern darüber hinaus zur theoretischen Fundierung des Bildes auch in meinen Augen nicht viel beitragen. Strukturalistische Theorien zum Beispiel lassen sich, wie an anderer Stelle noch erläutert werden wird, meiner Ansicht nach nicht ohne weiteres auf das Bild übertragen (vgl. Kapitel 2 und 3).

Selbstverständlich gilt es, Thesen wie die bislang angestellten zu begründen und zu rechtfertigen. Aus diesem Grund wird in einem ersten Arbeitsschritt der Versuch unternommen, das Fundament für eine semiotisch fundierte Theorie des Bildes zu legen. Konkret äußert sich dieses Unterfangen in dem Bemühen, die Semiotik des amerikanischen Logikers, Mathematikers und Semiotikers Charles Sanders Peirce (1839-1914) für eine allgemeine Bildtheorie fruchtbar zu machen. Dass es gerade die Überlegungen Peirces sind, die als geeignet für ein solches Unterfangen erscheinen, liegt darin begründet, dass er in seiner Theorie die für das Bild als wesentlich zu erachtenden Aspekte der Wahrnehmung einerseits sowie der Semiose andererseits integriert und erklärbar macht. Bilder, so wird es auf den folgenden Seiten immer wieder behauptet werden, existieren nur *durch und mit dem Menschen*. Nur wo es Betrachter gibt, kann es Bilder geben. Daraus folgt, dass Bilder ein Phänomen sind, das, ebenso wie die Institutionen Geld, Ehe, Eigentum oder Recht, ein menschliches, sozial tradiertes Artefakt darstellen. Verschwindet der Mensch, verschwinden mit ihm die Institutionen, und mit ihnen auch die Bilder (vgl. SEARLE 1995). Diese These impliziert, dass es kein Bild *an sich* gibt, sondern ein Gegenstand im-

mer nur im Rahmen der Wahrnehmung *für jemanden* als Bild erkannt werden kann. Dass es dazu *spezifischer Wahrnehmungskompetenzen* bedarf und diese auf der notwendigen Einheit zwischen Wahrnehmung und Semiose aufbauen, markiert eine weitere Hauptthese dieser Arbeit.

Um die genannten Zusammenhänge deutlicher werden zu lassen, soll zunächst der Begriff des Zeichens erörtert werden (Kapitel 2), um anschließend das Phänomen des Wahrnehmens nicht nur unter semiotischen Gesichtspunkten zu beleuchten, sondern darüber hinaus Argumente dafür zu liefern, warum die Wahrnehmung als genuin zeichenvermittelte Tätigkeit angesehen werden muss (Kapitel 3). Erst wenn dies geleistet ist, kann sich der für eine im Entstehen begriffene *allgemeine Bildwissenschaft* wohl wichtigsten Frage zugewendet werden, nämlich der Frage nach dem Wesen des Bildes. Erweisen sich die in Kapitel 2 und 3 vorgebrachten Argumente als stichhaltig, muss daraus folgen, dass die Bedingungen des Bildes, mit denen sich Kapitel 4 befasst, notwendig in wahrnehmungs- und zeichentheoretischen Sphären gleichermaßen zu suchen sind. Darüber hinaus soll gezeigt werden, dass die Fähigkeit, einen Gegenstand als Bild zu sehen, an spezifische Wahrnehmungskompetenzen gebunden ist, die ausschließlich beim Bildphänomen zum Tragen kommen.

Kapitel 2, 3 und 4 sind in gewissem Sinne als Einheit zu betrachten. Während Kapitel 2 und 3 geschrieben worden sind, um diejenigen Grundlagen festzulegen, die in keiner theoretischen Reflexion zum Wesen des Bildes fehlen dürfen, versteht sich Kapitel 4 als Konsequenz aus seinen beiden Vorgängerkapiteln. Stets geht es im Grunde darum, dem Boehm'schen *iconic turn* gemäß die Konstitutionsbedingungen des Bildes zu ergründen.

Etwas anders verhält es sich mit Kapitel 5. Dort wird der Versuch unternommen, die Forderungen, die der von Gottfried Boehm geprägte Begriff des *iconic turn* anstellt, auf ihre Konsequenzen hin weiter zu denken. Dazu gehört meines Erachtens nicht nur der Versuch, die Konstitutionsbedingungen des Bildes – Gottfried Boehm diesen Aspekt betreffend folgend – jenseits des Sprachlichen aufzusuchen (vgl. hier-

zu die Kapitel 1 und 4), sondern auch die Frage, ob sich mit Hilfe des Bildes Wahres zeigen lässt. Dass der *iconic turn* eine solche Frage stellen muss, liegt meiner Meinung nach darin begründet, als er sich explizit als Widerpart zum sprachlogischen Paradigma des *linguistic turn* begreift, der die Welt (und mit ihr das Bild) nicht nur als Text auffasst, sondern den Begriff der *Wahrheit* notwendig an die Sprache knüpft. Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass das Schlusskapitel, obgleich es, den Umfang betreffend, einen großen Anteil in dieser Arbeit einnimmt, im Großen und Ganzen als ein zugegebenermaßen gewagter, provokanter Gedanke aufzufassen ist, der es meiner Ansicht nach wert ist, zumindest einmal angedacht zu werden. Das heißt: Der Teil, der sich mit den *Beziehungen von Zeichen, Bild und Wahrheit*, so der Titel des fünften Kapitels, auseinandersetzt, ist als ein Entwurf anzusehen, den es weiter auszuarbeiten gilt. Zwar erscheinen die vorhergehenden Kapitel als ebenfalls ausbaubar, doch hoffe ich, dass die Argumente, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit angebracht werden können, ausreichen, um eine semiotische Fundierung des Bildbegriffs zu rechtfertigen.

Nun bin ich der Auffassung, dass grundlagentheoretische Fragen nicht um ihrer selbst willen gestellt werden sollten, sondern die Suche nach einer Antwort auf sie nach Möglichkeit dabei helfen soll, die Praxis besser zu verstehen. Nichts ist praktischer als eine gute Theorie, sagte schon Karl Bühler – allerdings in einem Rahmen, in dem er sich mit den Problemen der Psychologie auseinandersetzte (vgl. BÜHLER 2000). In Bezug auf das Bild heißt das, dass eine allgemeine Klärung des Bildbegriffs dabei helfen soll, Zusammenhänge, wie sie zu Beginn dieser Vorbemerkung erwähnt worden sind, besser zu verstehen. Dahinter steckt der Gedanke, dass sich die Faszination des Bildes nur dann erklären lässt, wenn verstanden worden ist, was ein Bild ist, bzw. wie es überhaupt entstehen kann. Oder andersherum gedacht: Dass man sich grundlagentheoretisch Gedanken über das Wesen des Bildes machen muss, liegt in der Praxis des Bildgebrauchs begründet. Eben weil wir feststellen, dass Bilder omnipräsent sind, dass Menschen sich von ihnen angezogen fühlen und das Sehen offenbar immer mehr zu

lieben scheinen als z.B. das Wort (vgl. MITCHELL 2005), müssen wir zu verstehen lernen, was es eigentlich ist, auf das wir tagtäglich unsere Augen richten. Aus diesem Grund wird im nun folgenden Kapitel auf die Begriffe des *iconic* bzw. *pictorial turn* eingegangen werden (Kapitel 1). In meinen Augen repräsentieren sie mit den hinter ihnen stehenden Programmen eine längst fällige kulturwissenschaftliche Reaktion auf die zunehmende Visualisierung des gesellschaftlichen Alltags. Mit anderen Worten: Der *iconic* bzw. *pictorial turn* mündet aus meiner Sicht der Dinge ein in ein *Plädoyer für eine kritische Bildwissenschaft*. Auslöser, Aufgaben und Ziele einer solchen Wissenschaft, die notwendig auf den grundlagentheoretischen Erkenntnissen einer allgemeinen Bildtheorie fundieren, sollen nun vorgestellt werden.