

Die Bedeutung J. G. Fichtes für eine Theorie der Bildlichkeit

Christoph Asmuth

1 Fichtes Bildtheorie – einige Vorbemerkungen

1.1 Fichte und die Ästhetik

Wie auch immer man zur Philosophie Fichtes stehen mag, eines ist sicher: Eine eigenständige Ästhetik hat er nicht hinterlassen, noch lehrte er jemals eine Philosophie der Kunst.¹ Tatsächlich finden sich einige Stellen in der frühen Philo-

- 1 Die Auffassung wird nicht einhellig von allen Fichte-Forschern geteilt. – Vgl. zum Problemstand neuerdings: Cecchinato, Gorgia: *Fichte und das Problem einer Ästhetik*. Würzburg 2009; dies.: »Fichtes Ästhetik. Eigene Reflexionen über Kunst und Wissenschaftslehre.« In: (Hrsg.) Zöllner, Günter – Manz, Hans Georg von: *Grundbegriffe in Fichtes Spätwerk*. (Fichte-Studien; 32) Amsterdam/New York 2009. – Ferner: Amadio, Carla: »Ästhetik und Politik von der ›Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre.« In: *Fichte-Studien* 11 (1997), 99–112; Oncina Coves, Faustino: »Rechte oder Ästhetik als Vermittlung zwischen Natur und Freiheit: Ein Dilemma bei Fichte?« In: (Hrsg.) Fuchs, Erich – Ivaldo, Marco – Moretto, Giovanni: *Der transzendentalphilosophische Zugang zur Wirklichkeit. Beiträge aus der aktuellen Fichte-Forschung*. Stuttgart-Bad Cannstatt 2001, S. 361–379; Siemek, Marek J. (Hrsg.): *Natur, Kunst, Freiheit. Deutsche Klassik u. Romantik aus gegenwärtiger Sicht*. (Fichte-Studien. Supplementa; 10) Amsterdam/Atlanta 1998; Radrizzani, Ives: »Zur Geschichte der romantischen Ästhetik: Von Fichtes Transzendentalphilosophie zu Schlegels Transzendentalpoesie.« In: *Fichte-Studien* 12 (1997), 181–20; ders.: »Von der Ästhetik der Urteilskraft zur Ästhetik der Einbildungskraft, oder von der kopernikanischen Revolution der Ästhetik bei Fichte.« In: (Hrsg.) Fuchs, Erich – Ivaldo, Marco – Moretto, Giovanni: *Der transzendentalphilosophische Zugang zur Wirklichkeit. Beiträge aus der aktuellen Fichte-Forschung*. Stuttgart-Bad Cannstatt 2001, S. 341–369. – Vor kurzem erschienen: (Hrsg.) Radrizzani, Ives: *Fichte und die Kunst*. (Fichte-Studien; 41). Amsterdam New York

sophie, dann besonders in der Jenaer Sittenlehre und schließlich an vereinzelt Stellen im Spätwerk, aus denen sich schließen lässt, dass Fichte wohl kein Bewusstsein davon hatte, dass Ästhetik, die Lehre von der Kunst, und Aisthetik, die Lehre von der Wahrnehmung, über einen inneren Zusammenhang verfügen und dass daraus die Idee einer Philosophie der Kunst als einer Philosophie konkreter Kunstwerke zu schöpfen wäre. Insgesamt hält er sich vornehm zurück, was ästhetische Fragen betrifft. Ich will das kurz belegen: In der *Anweisung zum seligen Leben* (1806), einer gedruckten Vorlesungsreihe in elf Vorträgen, bedient er beispielsweise die Einbildungskraft seiner Zuhörer: »Denken Sie sich z. B. eine heilige Frau, welche, emporgehoben in die Wolken, eingeholt von den himmlischen Heerscharen, die entzückt in ihr Anschauen versinken, umgeben von allem Glanze des Himmels, dessen höchste Zierde und Wonne sie selbst wird – welche – allein unter allen – nichts zu bemerken vermag von dem, was um sie vorgeht, völlig aufgegangen, und verflossen in die Eine Empfindung: Ich bin des Herren Magd, mir geschehe immerfort, wie er will; und gestalten Sie diese Eine Empfindung, in dieser Umgebung, zu einem menschlichen Leibe, so haben Sie ohne Zweifel die Schönheit in einer bestimmten Gestalt. Was ist es nun, das diese Gestalt schön macht? Sind es ihre Gliedmaassen, und Theile? Ist es nicht vielmehr ganz allein die Eine Empfindung, welche durch alle diese Gliedmaassen ausgegossen ist? Die Gestalt ist hinzugekommen, lediglich, weil nur an ihr, und durch ihr Medium, der Gedanke sichtbar wird; und mit Strichen und Farben ist sie aufgetragen auf die Fläche, weil er nur also mittheilbar wird, für andere. Vielleicht hätte dieser Gedanke auch im harten, und gefühllosen Steine, oder in jeder andern Materie, ausgedrückt werden können. Würde denn dadurch der Stein schön geworden seyn? Der Stein bleibt ewig Stein, und ist eines solchen Prädikats durchaus unempfänglich: Aber die Seele des Künstlers war schön, als er sein Werk empfing, und die Seele jedes verständigen Beschauers wird schön werden, der es ihm nachempfängt; der Stein aber bleibt immerfort nur das, das äußere Auge begränzende, während jener inneren geistigen Entwicklung.«²

Es handelt sich bei dieser Textpassage um eine der wenigen Stellen, an denen Fichte sich konkret zu einem Gemälde äußert, auch wenn es sich hier um ein »fiktives«, ein bewusst imaginiertes Kunstwerk handelt, ein Kunstwerk, das erst in der Einbildungskraft des Zuhörers entsteht. Dieses Beispiel Fichtes ist indes hochinteressant, zeigt es doch, dass Fichte die Fähigkeit zur künstlerischen Imagination in jedem Einzelnen verankern kann. In jedem steckt insofern ein Künstler. Trotzdem entsteht dadurch kein *Kunstwerk*. Dieser Unterschied wird von Fichte provoziert und in eins experimentell vollzogen und kann sogar von jedem, selbst von uns Nachkömmlingen, nachvollzogen werden. Das Sein des Kunstwerks, sein authentischer Gehalt, kann nur gedacht, imaginiert werden.

2014.

2 GA I/9: 156 f.

»Emporgehoben in die Wolken« ist dann nicht nur die »heilige Frau«, sondern vor allem auch das Kunstwerk, das allem Irdischen ganz unirdisch entrückt ist. Gleichzeitig bringt dieses Beispiel Fichtes experimentelle und performative Methode der Philosophie zum Ausdruck.³ Er ist der Auffassung, dass nur das selbst Hervorgebrachte und Gebildete wert- und bedeutungsvoll ist.

Die Theorie der Kunst, die Fichte, zugegebenermaßen holzschnittartig in einer einzelnen Vorlesung und hier eher am Rande vorstellt, kann nicht gerade innovativ oder künstlerisch inspiriert genannt werden. Fichte behauptet schlicht und einfach, dass man das, was sich in der Kunst anschauen lässt, viel besser gleich denken könne. Fichte ist der Auffassung, dass der Kunst nur ein bedingtes Eigenrecht zukommt, allemal wird sie eingeholt und überholt durch die Philosophie, die Fichte mit dem Neologismus *Wissenschaftslehre* belegt. Die materiale Seite des Kunstwerks ist für ihn unwesentlich. Substantiell ist einzig das Nicht-Sichtbare. Farbe, Öl, Leinwand, Stein – alles ein und dasselbe, nämlich totes Material, bedeutsam nur, wenn sich der Gedanke, die fromme Empfindung darin darstellen lässt. Letztlich dient die Kunst als *Medium* dem Gedanken und dessen Mitteilung: eine durchaus pädagogisch-politische Indienstnahme des Ästhetischen.⁴ Eine Theorie des künstlerischen Bildes ist hier kaum grundgelegt.

1.2 Bildtheorie als Subjektivitätstheorie

Fichtes Gedanken entwickeln sich vor dem Hintergrund der Aufklärungsphilosophie, einem sich durchsetzenden szientifischen Weltbild und der zentralen Stellung der Philosophie Kants.⁵ Dabei ist das Selbstverständnis der sogenannten modernen Subjektivität genauso im Spiel wie ein aufstrebendes Bürgertum, das seine Selbstständigkeit in der Französischen Revolution gewaltsam und nachdrücklich zum Ausdruck gebracht hatte.

Fichte nutzt die der Bild-Theorie des Bildes inhärente Doppelrichtung: nämlich zugleich formend und geformt, zugleich bildend und gebildet zu sein. Aktivität und Passivität, Hervorbringen und Hervorgebracht-Werden stehen dabei

3 Vgl.: Asmuth, Christoph: »Tun, Hören, Sagen. Performanz und Diskursivität bei J. G. Fichte.« In: (Hrsg.) Bowman, Brady: *Literarische Darstellungsformen der Philosophie im Umfeld von Romantik und Deutschem Idealismus*. Paderborn 2007, S. 77–93.

4 Vgl.: Oesterreich, Peter L. – Traub, Hartmut: *Der ganze Fichte. Die populäre, wissenschaftliche und metaphilosophische Erschließung der Welt*. Stuttgart 2006; ferner: Zöllner, Günter: »Parallellenben. Fichte und Beethoven.« In: *Fichte-Studien* 41 (2013), S. 281–303.

5 Vgl.: »Von der Urteilstheorie zur Bewusstseinstheorie. Die Entgrenzung der Transzendentalphilosophie.« In: (Hrsg.) Asmuth, Christoph: *Kant und Fichte – Fichte und Kant*. (Fichte-Studien; 33) Amsterdam 2009.

gleichermaßen im Zentrum des Nachdenkens. Fichte popularisiert⁶ oder besser: säkularisiert die theologische Philosophie, wie sie beispielsweise in einem neuplatonischen Theorierahmen akzentuiert wird.⁷ Es handelt sich nicht mehr um das Verhältnis des Menschen zu einem transzendenten Gott und zu einer diesseitigen Welt, das durch den Bildbegriff bezeichnet und argumentativ aufgeschlossen wird. Fichte versucht vielmehr eine Durchdringung des Problems der Realität selbst, die von ihm wesentlich praktisch, nämlich als moralische Weltordnung konzipiert wird.⁸ Diese Idee beruht auf der Entwicklung einer an die Rolle des Subjekts geknüpften Vorstellung von Erkenntnis und Moralität. Descartes hatte bereits gezeigt: Ein radikaler Skeptizismus kann erst durch den Rückgang auf einen performativen Akt des Denkens ausgehebelt werden. Das *Cogito* Descartes' zeigt, dass ich, während ich denke, nicht nicht denken, während ich zweifle, nicht nicht zweifeln kann. Erst daran anschließend – so Descartes' Überlegung – können die Vorstellungen von Gott und der Welt zweifelsfrei und auf einem sicheren Fundament ruhend abgeleitet werden. Die Gültigkeit von Vorstellungen, von Repräsentationen der Wirklichkeit, ist dadurch mittelbar an die Subjektivität geknüpft. Die letzten metaphysischen Reste, die diesem Rationalismus noch anhafteten, eliminierte Kant durch seine transzendentalphilosophische Reduktion. Dinge sind nicht an sich da und gegeben, sondern werden bloß als Erscheinung für ein urteilendes, endliches Subjekt zugänglich. Auch die Moralität erlebte eine ähnliche Kopplung an das Subjekt. Der Rechtsgrund der Geltung von Normen kann nicht in einer außerhalb des Subjekts liegenden Instanz gesucht werden, etwa bei einem transzendenten Gott der Offenbarung. Geltung für ein Subjekt

- 6 Vgl.: Die Anweisung zum seligen Leben (1806) – Asmuth, Christoph: *Sein, Bewußtsein und Liebe. Johann Gottlieb Fichtes Anweisung zum seligen Leben*. Herausgegeben, erläutert und mit einer Einleitung versehen von Christoph Asmuth. (excerpta classica) Mainz 2000.
- 7 Ein direkter Bezug Fichtes auf Autoren des Neuplatonismus ist mir nicht bekannt. Ich vermute vielmehr, dass Augustinische Gedanken durch Luther einen Einfluss auf die Bildtheorie Fichtes ausüben.
- 8 Das ist ein explizit anti-theologischer Impuls, der zu Fichtes Zeiten auch als solcher verstanden wurde. Umso mehr erstaunen die Umarmungsversuche, die bis heute die Philosophie Fichtes theologisch zu recyceln trachten. (Vgl. hier in diesem Band die Beiträge von F. van Heereman und H. Traub) Dabei wird eine gänzlich unhistorische, gegenwärtige Auffassung von Theologie durch historisch isolierte Versatzstücke der Philosophie Fichtes, etwa durch Begriffe wie ›Absolutes‹, ›Gott‹, ›Sein‹, aber auch ›Bild‹ etc., flankiert. Metaphysische Linien werden in das sich selbst als radikale Transzendentalphilosophie verstehende Denken verlängert, Theologiekritik in Theologie verwandelt. Ob das ein gutes Geschäft ist, eine auf radikale Diesseitigkeit pochende Philosophie einzukaufen und einer weitgehend entmythologisierten Rede von Gott zu implantieren, vermag ich nicht zu beurteilen. Eine gewisse Skepsis bleibt allerdings schon, ob der Preis dafür nicht mit einer abstrakten, sterilen Theologie zu zahlen ist.

kann nur haben, was das Subjekt für sich selbst in Geltung setzt. Der Grund der Geltung liegt nicht mehr in Gott, sondern im Menschen. Der Mensch versteht sich bei Kant als autonom. So kommt es bei Fichte zu einer Verdichtung des Problems von Autonomie und Repräsentation. Und er löst dieses Problem in seiner Spätphilosophie durch den Bildbegriff.

Fichte beabsichtigt das Verhältnis von Autonomie und Repräsentation als Selbstverhältnis, als Verhältnis des Selbst zu sich selbst, auszulegen. Es schwebt ihm ein Konzept von Einheit vor, das nicht in einer abstraktiven Metaebene, sondern in einer integralen Sachebene besteht. Einheit soll nicht auf abstraktivem Wege gewonnen, sondern in der Sache selbst begründet werden. Dazu bedarf es einer begrifflichen Durchdringung eben jener Momente der Relation, die einen Einheitsaspekt besitzen. Die Einheit wird damit selbst zu einer Relationskategorie.

1.3 Die Bildtheorie in der Wissenschaftslehre

Johann Gottlieb Fichte entwickelt seine neuen grundsätzlichen Überlegungen zum Status des Bildes in seinen Wissenschaftslehren beginnend mit den drei Fassungen aus dem Jahre 1804 und dann nahezu in jeder folgenden Fassung der Wissenschaftslehre. Die Wissenschaftslehre von 1805 nimmt im Gesamtwerk Fichtes eine besondere Position ein: Zunächst muss man wissen, dass Fichte in jener Zeit, also in den Jahren 1804/05 in dicht gedrängter Folge viermal über die Wissenschaftslehre vortrug. Die Wissenschaftslehre von 1805 ist die letzte in dieser Reihe, und man darf vermuten, dass sie eine Art Resultat der vorangegangenen ist.⁹ Neben den schon bekannten Bezeichnungen für das Bewusstsein, nämlich als Repräsentation, Offenbarung oder Bild tritt hier eine weitere hinzu: die Bezeichnung *Existenz*. Durch diesen Begriff, Existenz, deutete Fichte die

9 Vgl. zuletzt: Bertinetto, Alessandro: *La forza dell'immagine. Argomentazione trascendentale e ricorsività nella filosofia di J. G. Fichte*. Milano/Udine 2010; Heereman, van, F.: *Selbst und Bild. Zur Person beim letzten Fichte (1810–1814)*, FSS Bd. 26, Amsterdam/NY 2010. – Ferner: Falk, Hans-Peter: »Existenz und Licht. Zur Entwicklung des Wissensbegriffs in Fichtes Wissenschaftslehre von 1805.« In: *Fichte-Studien* 7 (1995), 49–57; Ferrer, Diogo: »O significado do conceito em Fichte (1805).« In: *Revista Filosófica de Coimbra* 8 (1995), 407–438; ders.: »Der Begriff der Existenz und der Gang der Wissenschaftslehre 1805.« In: *Fichte-Studien* 17 (2000), 259–267; Gerten, Michael (Hrsg.): *Fichte in Erlangen*. (Fichte-Studien; 34) Amsterdam/New York 2009; Janke, Wolfgang: »Das Wissen ist an sich die absolute Existenz«. Der oberste Grundsatz in Fichtes 4. Vortrag der Wissenschaftslehre, Erlangen im Sommer 1805.« In: *Perspektiven der Philosophie. Neues Jahrbuch* 22 (1996), 189–230; ders.: *Johann Gottlieb Fichtes »Wissenschaftslehre 1805«*. *Methodischsystematischer und philosophiegeschichtlicher Kommentar*. Darmstadt 1999; Jiménez-Redondo, Manuel: »Der aporetische Begriff der Erscheinung des Absoluten bei Fichtes WL 1805.« In: *Fichte-Studien* 20 (2003), 185–199.

enge Verwandtschaft von Sein und Bewusstsein an. Existenz wird von Fichte, seiner Wissenschaftslehre folgend, als diejenige Form verstanden, in der das Sein offenbar ist. In der kurze Zeit später gehaltenen *Anweisung zum seligen Leben* heißt das Begriffspaar Sein und Dasein. Und wie in nahezu allen späten Wissenschaftslehren nennt er das Bewusstsein auch 1805 *Bild*. Hier heißt es nun im für Fichte typischen Telegrammstil seiner Vorlesungsschriften: »Bild, das sich selbst als Bild setzt oder bildet, im Gegensatze des Nichtbildes, sondern *Seyns* an sich von sich durch sich: wodurch sie nun schon beim Eintritte geneigt seyn werden, zuzugeben, dass dieses Bild Wissen, in seiner allgemeinsten Qualität sey: [...]«¹⁰ Bild, das sich selbst als Bild setzt, diese Formel zeigt die bildende Kraft des Bildes. Das Bild bildet sich selbst als Bild. Übersetzt in die Terminologie des Wissens heißt dies: Das Wissen setzt sich selbst als Wissen, formt sich als Wissen, macht sich in diesem Selbstbezug zu dem, was es ist: Wissen. Der Inhalt des Wissens wird als Sein bestimmt. Die Überlegung Fichtes lautet: Das Sein, das in seiner allgemeinsten Qualität, jenes An-ich-von-sich-durch-sich-Sein, mit einem Wort das Absolute ist, kann gar nicht außerhalb der Form gedacht oder erkannt werden, denn Denken und Erkennen, das Wissen, ist gerade diese Form. Dem widerspricht aber der Inhalt, der als das Absolute außerhalb aller Form gedacht wird. Der Bildbegriff löst bei Fichte dieses Problem jeder umfassenden transzendentalphilosophischen Grundlagentheorie. Das Bild muss sich als Bild begreifen. Dann nämlich bestimmt sich das Bild nicht nur als Bild, sondern als Bild dessen, was es selbst nicht ist. So wie das Bild einer heiligen Frau nicht die heilige Frau selbst ist. Aber natürlich ist die heilige Frau auf dem Bild die heilige Frau, weil sie sonst gar nicht als die heilige Frau angesprochen werden könnte; es handelt sich um die heilige Frau in einer Form, der Form des Bildes. Begreift sich also das Bild selbst als Bild, setzt es sich damit zugleich ein Nicht-Bild gegenüber, ein Nicht-Bild, dessen Bild das Bild ist. Auf diese Weise bildet sich nicht nur das Bild als Bild, sondern es bildet auch das Nicht-Bild, dessen Bild es ist. Übersetzt in die Terminologie des Wissens heißt das: Das Wissen muss sich selbst als Wissen durchschauen, was dem Wissen möglich ist, weil Wissen immer zugleich mögliches Selbstwissen, Bewusstsein immer zugleich mögliches Selbstbewusstsein ist. Geschieht dies, so weiß das Wissen, dass es immer Wissen-von-etwas ist, Etwas ist aber immer in seiner allgemeinsten Qualität Sein. Hier lässt sich festhalten: Das Bild als Bild setzt das Sein. Dies ist eine konstruktive Auffassung des Bildes, eine konstruktive Auffassung des Wissens.

Wir haben hier aber nicht nur das Bild *als* Bild, sondern in dieser Selbstcharakterisierung des Bildes zugleich ein Bild *des* Bildes. In dem Gedanken *Bild als Bild* liegt also zugleich der Gedanke des *Bildes des Bildes*. Dieses neue Bild, das nicht mehr nur Bild eines Nichtbildes ist, besitzt Selbstständigkeit gegenüber dem

¹⁰ WL-1805 GA II/9: 186.

Sein, denn es ist ein »absolut sich selbst durch sich selbst machendes Verhältnisbild – zusammentreffend mit dem Bilden des Ich.«¹¹ Das Bild ist in sich dynamisch, ist verbaliter Bilden. Wie bereits an anderer Stelle gezeigt,¹² ist der pädagogische Aspekt im Begriff des Bildens von Fichte systematisch intendiert, was auch zahlreiche spätere Schriften und Entwürfe Fichtes bestätigen. Sich selbst als Bild zu bilden, ist immer zugleich eine Aufgabe der Bildung. Dieser Bildungsprozess soll den Einzelnen ergreifen, und zwar in der Totalität seiner Lebensvollzüge. Das, was jeder von uns ist, Wissen, in welcher rudimentärer Form auch immer, ist durch die Bildmetaphorik begrifflich vermittelt mit dem Bereich des Praktischen, ein Bereich, der prinzipiell bei Fichte durch Autonomie, das heißt durch Selbstbildung bestimmt ist.

In der Selbstbezüglichkeit des Bildes ist schließlich auch angelegt, dass es nicht nur ein Bild des Bildes, sondern auch ein Bild des Bildes des Bildes geben muss. Wie gezeigt, entsteht das Bild des Bildes durch Besinnung, das heißt durch Reflexion. Immer wenn ich weiß, weiß ich *etwas*. Das Wissen ist nie schlechthin leer. Um zur Wissenschaftslehre zu gelangen, muss abstrahiert werden, und zwar vom Etwas des Etwas-Wissens. Übrig bleibt das Wissen selbst, das in keinem Etwas-Wissen vorkommt und dennoch dessen Möglichkeitsbedingung ist. Dieses Wissen ist Bild des Bildes, Wissen des Etwas-Wissens. Wird nun erneut auf dieses Wissen reflektiert, ergibt sich das Wissen der Wissenschaftslehre, Wissen, das Fichte als Wissen des Wissens bezeichnet und das er, insofern Wissen immer Wissen des Etwas-Wissens ist, als Wissen des Wissens des Wissens bezeichnen kann. Mit diesem Gedanken schließt sich zugleich die Wissenschaftslehre. Alle möglichen Stufen des Wissens bilden sich dann im Wissen ab. In völliger Selbstbezüglichkeit wird selbst die letzte Grundlage des Wissens explizit gemacht. Das Wissen der Wissenschaftslehre wird eingeholt als Bild des Bildes des Bildes. Zugleich verliert dadurch der Bildbegriff seine objektive Bedeutung. Stellt das erste Bild noch einen Gegenstand dar, ganz im Sinne der Vor-Stellung, so ist das Bild des Bildes bereits eine bloße Reflexion, eine Besinnung, die nur künstlich durch Abstraktion vom Gegenstand erzeugt werden kann. Die Aktivität der Reflexion, ihr Vollzug, ist unverzichtbar.¹³ So ist bereits das Bild des Bildes nichts Anderes als ein Selbstbilden als Bild. In dieser Reflexion wird aber auch der Gegenstand als ein Akt des Bildens durchschaut, damit seiner Gegenständlichkeit beraubt

11 WL-1805 GA II/9: 192.

12 Vgl.: Asmuth, Christoph: »Bild des Bildes des Bildes: Fichtes radikal konstruktivistische Bildtheorie.« In: (Hrsg.) Neuber, Simone – Veressov, Roman: *Das Bild als Denkfigur*. München 2010, S. 153–165.

13 Die Rolle der Reflexion bei Fichte und Hegel diskutiere ich an anderer Stelle: vgl.: Asmuth, Christoph: »Das Wesen als Reflexion in ihm selbst« – Fichte in Hegels Wesenslogik.« In: (Hrsg.) Wunsch, Matthias: *Von Hegel zur philosophischen Anthropologie. Gedenkband für Christa Hackenesch*. Würzburg 2011, S. 73–85.

und als konstruktiver Akt des Wissens reformuliert. In letzter Hinsicht gilt dies auch vom Bild des Bildes des Bildes, welches sich nur im stetigen *Experiment* der Wissenschaftslehre erhält.

2 Die Bedeutung Fichtes für die Theorie der Bildlichkeit

Die Selbstverständlichkeit, mit der Kunstbilder ihren Rang einnehmen und behaupten, lenkt das Augenmerk einer Theorie der Bildlichkeit heute gleichsam natürlicherweise auf die Kunst. Das Ästhetische und seine Bedeutung in Gesellschaft und Geschichte stehen ununterbrochen im Rampenlicht der Aufmerksamkeit.¹⁴ Das hat eine Schattenseite zur Folge: Die Bildlichkeit der Bilder rückt in den Hintergrund. Mit Fichte ist diese veränderte Aufmerksamkeit schnell zu erkennen und das Recht einer Theorie der Bildlichkeit einzufordern.

Meine Ausführungen über die Theorie der Bildlichkeit gehören deshalb nicht zum Bereich der Ästhetik, ja, noch nicht einmal zu dem der Aisthetik. Der Grund dafür ist zunächst eher zufällig: Ich kann nicht als Experte für philosophische Ästhetik sprechen, weil ich dafür kein Experte bin. Unter anderem deshalb enthält dieser Beitrag auch keine Bilder. Der Verzicht auf Bilder führt dabei keineswegs zu einem methodischen Dilemma. Im Gegenteil: Der Gegenstand der Untersuchung ist nicht das Bild, nicht dieses oder jenes konkrete Bild, sondern das Konzept des Bildes, besser: das der Bildlichkeit überhaupt. Insgesamt gehört es zu den Auffälligkeiten von Schriften über den Bildbegriff, dass sie Reproduktionen von Bildern liefern. Die Gründe dafür sind nachvollziehbar. Sie entspringen dem Impuls, das attraktive Objekt in den Argumentationszusammenhang einzubinden. Gemeinhin gilt die Vorstellung, dass Bilder mehr sagen als tausend Worte. In der Tat ist diese Verlockung sehr groß, denn es gibt viele Bilder, die für den einen oder anderen Aspekt einer Theorie des Bildbegriffs eintreten könnten. Dass aber Bücher über Bilder stets auch viele Worte, meist sogar mehr als tausend enthalten, beweist indes, dass es mit der Autarkie der Bilder nicht so weit her ist. Und dafür gibt es Gründe, auf die ich zum Schluss kurz eingehen möchte.

14 Vgl.: Belting, Hans: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München ³2006; Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München 1994; ders.: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin 2007; Böhme, Gernot: *Theorie des Bildes*. München 1999, ²2004; Bredekamp, Horst: *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Berlin 2010; Mitchell, William John Thomas: *Bildtheorie*. Frankfurt a. M. 2008; Rehkämper, Klaus: *Bilder, Ähnlichkeit und Perspektive. Auf dem Weg zu einer neuen Theorie der bildhaften Repräsentation*. Wiesbaden 2002; Sachs-Hombach, Klaus: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln 2003, 2006; Scholz, Oliver R.: *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung*. Freiburg/München 1991, Frankfurt a. M. ²2004; Goodman, Nelson: *Languages of Art*. London 1969, Indianapolis 1974 [Übersetzung: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt a. M. 1996, ²1998].

Eine weitere methodische Vorbemerkung möchte ich – nicht ohne eine gewisse Polemik – noch voranschicken, eine Bemerkung, die mir notwendig erscheint, weil meinem Vorhaben grundsätzliche Vorbehalte entgegenstehen, die nämlich dem Argument verpflichtet sind, in der Wirklichkeit seien diese abstrakten Kategorien und Unterscheidungen gar nicht anzutreffen. Es gilt allenthalben nämlich die Vorstellung als besonders avanciert, dass nichts getrennt, sondern alles ineinander überzugehen habe; die Bilder in die Sprache und umgekehrt, die Anschauung ins Denken und umgekehrt, das Körperliche ins Geistige und umgekehrt, ein stetiges Übergehen, das ein Kontinuum von Mischverhältnissen beschreibt, in dem stets nur ein Mehr oder Weniger, nur ein besonderer Ton, nur ein besonderer Akzent, niemals aber eine klare Unterscheidung anzutreffen sei. So soll auch die Theorie des Bildes aus dem Bildersehen nebelhaft aufsteigen oder aus der Zeichenverwendung emergieren. Wahrnehmung, Diskursivität, Denken zu vermischen mag für wirkliche Erkenntnisvorgänge oder auch für wirkliche ästhetische Wahrnehmungsprozesse charakteristisch (oder sogar notwendig) sein; für deren Verstehen oder Erklären ist die Vermischung aber ein gravierendes Hindernis. Theorien bilden heißt gedankliche Unterscheidungen treffen und festhalten, Unterscheidungen, die gerade nicht zugleich reale Trennungen sind. Die Fähigkeit des Denkens, *Unterscheidungen* hervorzubringen, ist zugleich die Möglichkeit einer *kritischen* Theorie, in diesem Falle einer kritischen Theorie der Bildlichkeit.

Der Begriff der Bildlichkeit ist zugegebenermaßen auf den ersten Blick ziemlich abstrakt. Das mag für Augen, die stets das Konkrete suchen, eine ungewohnte Zumutung sein. Die Philosophie findet das, manchmal jedenfalls, elegant, denn es hat unschlagbare Vorteile, mit einem sehr grundlegenden Ausgangspunkt zu beginnen. Ich weiß natürlich, dass nicht alle Philosophen diesen Vorteil wirklich schätzen. Deshalb möchte ich dafür Werbung machen. Das, was zunächst abstrakt scheint, muss nicht der Antipode des Sinnlich-Konkreten sein, wie es häufig dargestellt wird. Man denkt, eine Theorie sei schematisch und der Sinnlichkeit gegenüber eigenschaftslos, eine an sich leere und wertlose Struktur, das knochentrockene Skelett ohne Fleisch und Blut, die bloße Hardware ohne ihre verlebendigende Software, Kopf ohne Unterleib. Solche Theorien mag es geben, davon bin ich überzeugt. Indes: Theorie ist notwendig. Auf sie zu verzichten, ist sowohl praktisch wie auch *theoretisch* unmöglich. Eine letzte Vorbemerkung, die nur zur Erinnerung dient: Nicht alle gemalten Objekte sind Bilder. Bild und Gemälde sind nicht nur ganz unterschiedliche Begriffe, sondern betreffen zwei ganz unterschiedlich konstituierte Objektbereiche. Hier liegt eine einfache und leicht zu lösende Äquivokation vor. Viele Gemälde sind Bilder, einige aber nicht. Viele Bilder sind Gemälde, einige nicht. Ohne eine exakte Grenze in unserem umgangssprachlichen Wortgebrauch auffinden zu wollen, lässt sich doch bemerken, dass Gemälde gewöhnlich durch das manuelle oder maschinelle Auftragen von Farben auf Oberflächen bestimmt sind. Der Bildbegriff ist dagegen weiter gefasst. Wir bezeichnen umgangssprachlich auch Fernsehbilder, Computerbilder, Foto-

grafien, sogar Wolkenbilder als Bilder. Andererseits gilt vieles als Gemälde, was nicht unbedingt Bild ist. Mein Beitrag handelt von Bildern, genauer: von Bildlichkeit.

Dabei möchte ich kurz auf einige wichtige Aspekte einer Theorie der Bildlichkeit eingehen. Zuerst (1) will ich auf die Bildrelation eingehen. Sie scheint mir das zu sein, was die Philosophie am Bild besonders interessiert. Dann (2) werde ich über die *unterschiedlichen Unterschiede* sprechen, die sich am Bild feststellen lassen. Ein weiterer Punkt betrifft (3) die vieldiskutierte Ähnlichkeitsbeziehung. Sie ist für mich eine besondere Weise, die Bildrelation zu bestimmen. Für meine Überlegungen ist es (4) wichtig, Differenz als besondere Art der Negation zu bestimmen. Danach werde ich (5) auf die Frage nach dem Kontext der Bilder zu sprechen kommen, um schließlich (6) auf die kontextgenerierende Fähigkeit der Bilder einzugehen.¹⁵

2.1 Die Frage nach der Bildrelation

In vielen Entwürfen zur Theorie der Bildlichkeit spielen Überlegungen zur Relation eine entscheidende Rolle. Das lässt sich zugleich mit den Beobachtungen zur Deckung bringen, die man an der weitverzweigten Tradition des Bilddenkens, besonders aber bei Fichte machen kann: Bild ist immer ein Relationsbegriff. In der Bildtheorie haben sich hieran zahlreiche Diskussionen angeschlossen. In der Regel nehmen sie dabei Stellung zum Begriff der Ähnlichkeit. Ähnlichkeit ist eine bestimmte Weise, die Bildrelation aufzufassen. *Realistisch* argumentierende Bildtheorien gehen davon aus, dass es eine strukturelle Isomorphie zwischen Bild und Abgebildetem gibt. Auf diese Weise kann das Bild auf das Abgebildete zurückgeführt werden. Die Relation wird auf diese Weise zurückgeführt und begründet im Abgebildeten. Man konstatiert damit ein reales Fundament für die Relation zwischen Bild und Abgebildetem. Dieser Erklärung steht die symboltheoretische Bildtheorie gegenüber. Sie argumentiert konstruktivistisch, denn sie vertritt eine Auffassung, nach der die Denotation nicht nur für Zeichen, sondern auch für Bilder Geltung besitzt. Die Bildlichkeit entsteht nicht durch einen realen Konnex zwischen Bild und Abbild, sondern muss analog der Zeichenverwendung erklärt werden. Dementsprechend sind Bilder ein Unterfall der Zeichen.

Die Symboltheorie richtet sich vor allem gegen die Mehrzahl der traditionellen Bildtheorien, zumindest ist das ein gelungen stilisiertes Szenario. Bilder seien nicht durch ihren möglichen Abbildcharakter bestimmt, sondern dadurch, dass sie Teil eines komplexen Zeichensystems und nur als solche zu betrachten sind. Es handelt sich bei Bildern daher um eine bestimmte Art von Zeichen, die insbesondere durch eine hohe syntaktische und semantische Dichte ausgezeichnet

15 Vgl. zum Folgenden auch: Asmuth, Christoph: *Bilder über Bilder, Bilder ohne Bilder. Eine neue Theorie der Bildlichkeit*. Darmstadt 2011.

seien. Diese Überlegungen gehen auf Nelson Goodman zurück, für den feststand, dass Bilder als Symbole aufgefasst werden müssen. Das Ziel besteht dabei darin, die Ähnlichkeitstheorie des Bildes zu bestreiten. So liest man bei Goodman: »Tatsache ist, dass ein Bild, um einen Gegenstand repräsentieren zu können, ein Symbol für ihn sein, für ihn stehen, auf ihn Bezug nehmen muss; und dass kein Grad von Ähnlichkeit hinreicht, um die erforderliche Beziehung der Bezugnahme herzustellen. Ähnlichkeit ist für Bezugnahme auch nicht notwendig, fast alles kann für fast alles andere stehen. Ein Bild, das einen Gegenstand repräsentiert – ebenso wie eine Passage, die ihn beschreibt –, nimmt auf ihn Bezug und, genauer noch: denotiert ihn. Denotation ist der Kern der Repräsentation und unabhängig von Ähnlichkeit.«¹⁶

Das Problem einer symboltheoretischen Erklärung der Bildlichkeit liegt indes in der Abstraktion von ästhetischen Prozessen. Dass die Bildlichkeit der Bilder etwas mit Wahrnehmungsvollzügen zu tun hat, wird komplett ausgeblendet oder spielt nur eine untergeordnete Rolle, die sich höchstens graduell in der syntaktischen und semantischen Dichte der Bilder niederschlägt.

2.2 Unterschiedliche Unterschiede

Tatsächlich ist eine zweifache Unterscheidung wichtig:

Erstens ist zu unterscheiden zwischen dem Bild als Gegenstand, dem Bildträger, und dem Bildobjekt, dem, was als Bild auf dem Bildträger zu sehen ist. Hier ist eine erste Relation festzumachen, die einen *Differenz*charakter bestätigt. Diesen Differenzcharakter möchte ich im Folgenden als *trivial* bezeichnen. Damit ist keine Abwertung der Beobachtung dieser Differenz gemeint, sondern nur die Tatsache, dass Bilder nicht die einzigen Objekte sind, an denen wir solche Unterschiede festmachen. Solche Unterschiede treten auch bei vielen anderen Gegenständen auf. Mit einem Wort: Diese Unterscheidung ist uns völlig geläufig. Nehmen wir als Beispiel ein Buch. Fragt man: Was enthält das Buch? So kann man antworten: Das Buch enthält 243 Seiten. Oder man kann antworten: Es enthält eine Theorie des Bildes, eine zauberhafte Erzählung, Hexameter-Gedichte, Kochrezepte. Mein Lieblingsbuch kann ich beispielsweise sogar in verschiedenen Ausgaben besitzen. Es gibt offensichtlich zahlreiche Gegenstände, bei denen es wichtig ist, den Aspekt der Frage zu kennen. Wonach wird gefragt, nach dem materiellen Gegenstand oder nach dessen Funktion? Daraus folgt: Die Differenz von Bildträger und Bildobjekt ist nicht allein charakteristisch für Bilder. Überall da, wo *Funktionen* eine Rolle spielen, kommt diese Differenz zum Tragen, d. h. überall dort, wo die Gegenstände nicht nur als vorhandene Gegenstände aufgefasst werden, sondern in Bezugssysteme von Deutungen, Interpretationen, Verwendungs-

16 Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt a. M. 1996, S. 17 [engl. 1969].

praktiken eingebunden sind. Tatsächlich dürfte es schwerfallen, Gegenstände zu nennen, die *nicht* einer solchen Differenz unterliegen. Das liegt nicht an den Gegenständen als diesen Gegenständen, sondern an der Perspektive des Menschen auf seine Welt, sei diese nun sprachlich, kulturell, technisch oder erkenntnistheoretisch ausgelegt. Eine *zweite* Differenz muss offenkundig noch *hinzutreten*: Dies ist ein additives Verfahren. Diese zweite Differenz scheint charakteristisch für die Abbildrelation des Bildes. Das Bildobjekt ist nicht das abgebildete Objekt. Diese Differenz ist nicht, wie die soeben ausgeführte, bloß trivial. Nicht das zu sein, was es abbildet, ist konstitutiv für den Charakter des Bildes als Bild. Nicht ohne Grund wird eine Theorie der Bildlichkeit bei dieser Differenz ansetzen müssen. Sie ist strenggenommen adäquat als eikonische *Differenz* zu benennen.¹⁷

Es gilt also zwei Differenzverhältnisse beim Bild zu unterscheiden: (1) die Differenz von Bildträger und Bildgehalt – eine grundlegende funktionale Differenz; (2) die Differenz von Bild und Abgebildetem – eine einschränkende piktorale Differenz.

Beide Differenzen sind gedanklicher Art. In diesem Fall bedeutet das: Unterscheiden heißt nicht trennen. Niemals kommt ein Bildgehalt ohne einen Bildträger vor. Das heißt aber nicht zugleich, dass der Bildgehalt nichts Anderes wäre als der Bildträger. Diese antireduktionistische Figur ist typisch für gedankliche Unterschiede. Zwei Begriffe voneinander zu unterscheiden, bedeutet nicht eine Sache zu zerteilen. Zu behaupten, dass zwei Hinsichten am selben Gegenstand vorkommen, heißt nicht, zwei Hinsichten auf ein Objekt zu reduzieren oder gar zwei Objekte zu konzidieren. Denken kommt nicht ohne Gehirntätigkeit vor. Trotzdem ist Denken nicht dasselbe wie Gehirntätigkeit. Der Unterschied ist gedanklicher Art, bedeutet daher nicht, der Unterschied sei bloß gedacht, und weil er nicht ›wirklich‹ ist, sei er darüber hinaus unerheblich. Das Gegenteil ist der Fall. *Weil* der Unterschied gedanklicher Art ist, ist er besonders wichtig und bedarf besonderer Aufmerksamkeit, weil man sonst – wie im vorliegenden Fall – den Bildträger mit dem Bildgehalt konfundiert und eine wichtige Unterscheidung nivelliert.

Der zweiten Art von Differenz, der speziell eikonischen Differenz, möchte ich nun meine Aufmerksamkeit widmen. Es handelt sich um eine problematische Relation, die anscheinend nur bei Bildern vorkommt. Sie ist diejenige Dif-

17 Es mag verwirrend sein, dass der Begriff der piktoralen oder ikonischen Differenz verschieden gebraucht wird. Ungeschickterweise wird dieser Begriff häufig auch für die Differenz von Bildträger und Bildgehalt verwendet. Dabei wird übersehen, dass dieser Unterschied (1) trivial ist und (2) eigentlich nur eine unspezifische funktionale Differenz zum Ausdruck bringt, die eben nicht ausschließlich für Bilder zutreffend ist. Die funktionale Differenz zwischen Bildträger und Bildgehalt ist daher gar nicht spezifisch für Bilder. Aus diesem Grund verdient sie den Namen einer piktoralen oder ikonischen Differenz nicht.

ferenz, die hinreichend ist, um Bilder von Nicht-Bildern zu unterscheiden, und die charakteristisch ist für die *Bildlichkeit* der Bilder. Sie tritt immer dann auf, wenn wir ein Bild als Bild erkennen, wenn wir einen Gegenstand als Bild auffassen oder wenn wir ein Bild herstellen. Die zweite Differenz macht klar: Bilder zeigen etwas, und das, was sie zeigen, geht nicht im Kausalzusammenhang des Bildträgers und der Welt auf. Bilder – betrachtet man sie unter dieser bildspezifischen Sicht – scheren aus dem Ding-Ding-Zusammenhang auf charakteristische Weise aus. Zwischen dem Bildgehalt und der Dingumgebung gibt es keinen primären Kausalnexus.¹⁸ Bild und Abgebildetes begegnen sich nicht auf der Ebene der Ding-Ding-Relationen. Ich möchte diese spezielle Relation an der Ähnlichkeit darstellen. Ähnlichkeit ist eine bestimmte Interpretation der *eikonischen Differenz*. Grund genug, zunächst den Begriff der *Ähnlichkeit* zu untersuchen, der außerdem ein »natürlicher« Kandidat ist für die spezielle Bildrelation.

2.3 Der Unterschied der Ähnlichkeit

Vorweg: Mit vielen anderen Philosophen bin ich der Auffassung, dass der Begriff der Ähnlichkeit kein guter Ansatz ist, um eine Theorie der Bildlichkeit zu entwickeln. Ähnlichkeit ist kein starker, sondern ein sehr schwacher Begriff. Ich möchte als Resultat meiner Überlegungen den Vorschlag machen, auf den Begriff der Ähnlichkeit ganz zu verzichten. Der Begriff ist einerseits viel zu unscharf, um etwas über die Funktionsweise von Bildern auszusagen. Andererseits schränkt er Bilder viel zu sehr auf ihre bloße Nachahmungsfunktion ein. Aber im Gegensatz zu den meisten Bildtheoretikern führe ich andere Gründe gegen das Konzept der Ähnlichkeit an. Und ich folgere auch etwas Anderes daraus.

Zunächst möchte ich meine Schwierigkeiten an einem Beispiel diskutieren. Zu einer Bildsorte, für die die Ähnlichkeit eine besondere Bedeutung zu haben scheint, gehört das Passfoto. Es funktioniert anscheinend durch seine Ähnlichkeit. Es existiert nur, weil es durch seine Ähnlichkeit auf den Besitzer von Pass und Foto verweisen kann und ihn z. B. an einer Grenze identifiziert. Dort zeigt man seinen Pass vor und der Grenzbeamte stellt fest, dass Pass und Besitzer zusammengehören. Die Ähnlichkeit des Passfotos mit dem Besitzer ist offenkundig von besonderer Wichtigkeit. Deshalb muss das Passfoto der Person sehr ähnlich sein. Stark verändernde äußere Attribute, wie etwa Brillen, sollen nicht mit abgebildet werden. Und bei der Aufnahme des Passfotos muss man möglichst grimmig ausschauen, am besten wie ein Schwerverbrecher. Alles um der größtmöglichen Ähnlichkeit willen. Aber es ergeben sich hier erhebliche begriffliche Schwierigkeiten. Es entsteht eine widersprüchliche Situation: Unsere Identität wird festgestellt durch Ähnlichkeit. Identität heißt Dieseligkeit. Ähnlichkeit heißt aber

18 Vgl.: Jonas, Hans: »Homo pictor. Von der Freiheit des Bildens.« In: (Hrsg.) Boehm, Gottfried: *Was ist ein Bild?* München 1994, S. 105–124.

teils ähnlich, teils unähnlich. Ähnlichkeit impliziert in gewisser Hinsicht Unähnlichkeit, Unähnlichkeit aber Ungleichheit, Ungleichheit ferner Nicht-Identität, Nicht-Dieselbigkeit. Hier stimmt etwas nicht mit dem Passfoto. Es scheint nämlich – sieht man genauer hin – für die Identität der Person Schwierigkeiten mit sich zu bringen, wenn die Person auf dem Passfoto nur ähnlich ist. Stellt der Grenzbeamte fest, dass auf dem Passfoto nur eine ähnliche Person abgebildet ist, kann es zu üblen Komplikationen kommen. Mit einem Wort: Identität lässt sich offenkundig nicht durch Ähnlichkeit feststellen oder substituieren.

Diese Überlegungen führen zu einer paradoxen Situation: Zunächst besteht die Kritik darin, dass der Begriff der Ähnlichkeit zum Ausschluss von Bildern führt, die unähnlich sind, die der Logik der Ähnlichkeit nicht folgen, z. B. die Bilder der Kunst, etwa nicht-figurative ›abstrakte‹ Gemälde. Jetzt gibt es die umgekehrte Kritik: Der Begriff der Unähnlichkeit bzw. der Ähnlichkeit ist viel zu weit und viel zu ungenau. Einerseits werden Bilder ausgeschlossen, die nicht nach dem Prinzip der Ähnlichkeit angefertigt werden – abstrakte Bilder; nun zeigt sich, dass auch Bilder, die gerade nach dem Prinzip der Ähnlichkeit angefertigt werden, wie etwa Passbilder, ausgeschlossen werden. Daher lässt sich folgern, dass die *Ähnlichkeit* eine untaugliche oder zumindest ganz untergeordnete Bestimmung ist, um die Abbildungsrelation zu charakterisieren. An dieser Stelle möchte ich eine tiefere Reflexion über den Ähnlichkeitsbegriff anschließen, die sich an den Gedanken Fichtes orientiert. Es gilt zunächst genau zu ermitteln, was am Begriff der Ähnlichkeit so unzulänglich ist.

Ich möchte auf drei grundlegende begriffliche Momente des Ähnlichkeitsbegriffs hinweisen:

(1) Ähnlichkeit erfordert zunächst immer die Angabe einer Hinsicht. Alles ist allem in einer gewissen *Hinsicht* ähnlich. Das bedeutet einerseits, dass nichts aus dem Netz der Ähnlichkeit herausfallen kann, denn alles, was existiert, ist in gewisser Hinsicht einem anderen ähnlich, wenn es auch nur in *Hinsicht* auf die Existenz ist. Andererseits sprechen wir nicht so. Tatsächlich beziehen wir umgangssprachlich den Begriff der Ähnlichkeit immer auf eine gewisse Anzahl von Gegenständen, die *relevante* Merkmale gemeinsam haben. Die Relevanz bestimmt sich dabei durch eine lebensweltliche Praxis. Gerade diese Praxis ist aber bei den Bildern häufig suspendiert. Es gibt nicht nur funktionierende Gebrauchsbilder, sondern auch fehlerhafte und täuschende Bilder, provokante, anstrengende, spielende Bilder, ganz zu schweigen von den Bildern der Kunst. Daraus folgt die Notwendigkeit, bei der Bildähnlichkeit eine Hinsicht anzugeben; die Hinsicht muss expliziert werden. Nun gibt es unermessliche viele *Hinsichten*. Dadurch multiplizieren diese *Hinsichten* die Ähnlichkeitsrelationen ins Unermessliche und versenken unermesslich viele Ähnlichkeiten in den trüben Ozean lauter ähnlicher Dinge.

(2) Dann sprechen wir, wenn wir in alltäglichen Zusammenhängen reden, über viele Bilder gar nicht auf die Weise, die die Ähnlichkeitstheorie der Bilder

uns vorschlägt. Wir sagen nicht: Das Foto sei dieser oder jener Person sehr ähnlich. Wir drücken uns anders aus, nämlich es sei diese oder jene Person auf dem Foto. Diese oder jener sei auf dem Bild gut getroffen. Die Sprache rückt hier die Identität in den Mittelpunkt und nicht die Ähnlichkeit. Deshalb scheint die Identifizierung mit Hilfe eines Passfotos möglich zu sein. Es ist nämlich niemand auf dem Bild zu sehen, der mir nur ähnlich ist, sondern ich bin es auf dem Foto.

(3) Schließlich zeigt sich eine weitere Schwierigkeit der Ähnlichkeitstheorie, wenn man nämlich darauf reflektiert, dass der Bildcharakter der Bilder nicht unter dem Aspekt ihrer Dinglichkeit steht. Aus diesem Grund habe ich sowohl mit einer realistischen Bildtheorie als auch mit einer symboltheoretischen Erklärung der Bildlichkeit erhebliche Schwierigkeiten. Offenbar bezeichnet Ähnlichkeit eine Beziehung zwischen Dingen. Diese Ding-Ding-Beziehung ist bei Bildern aber gar nicht gegeben. Zwei Eier sind einander ähnlich, zwei Münzen sind einander ähnlich. Typischerweise ist Ähnlichkeit symmetrisch, d. h. das erste Ei ähnelt dem zweiten wie das zweite dem ersten: Sie ähneln sich wechselseitig. Bei Bildern ist die Kategorie der Ähnlichkeit falsch angewendet. Ähnlichkeit gibt es zwischen Dingen, nicht aber zwischen dem Bild und dem, was es abbildet. Und bei der Denotation beziehen wir uns durch Zeichen auf Dinge, und zwar durch eine Zeichen-Ding-Relation, die eigens erklärt werden muss.

Hier jedenfalls ist zunächst festzuhalten, dass der Begriff der Ähnlichkeit wenig zu einem Bildbegriff beitragen kann, der die theoretischen Erfordernisse nach Klarheit und Distinktheit wenigstens ansatzweise erfüllt. An seine Stelle tritt die Überlegung, dass die Identität des Bildgegenstandes nicht durch eine Ähnlichkeitsbeziehung erklärt werden kann, weil Ähnlichkeit zugleich auch Unähnlichkeit, d. h. Ungleichheit impliziert. Dies bedeutet zunächst, dass die Ähnlichkeit als zweistellige Relation durch die Identität als einstellige Relation ersetzt werden muss, wenn die Beziehung des Bildgegenstandes zu dem, was er abbildet, erklärt werden soll. Der Einfachheit halber werde ich vom *Abgebildeten* sprechen. Vorausgesetzt es gibt eine Abbildung, so ist das *Abgebildete* sowohl auf dem Bild als auch ›in Wirklichkeit‹. Das *Abgebildete* ist, vorausgesetzt es existiert eine Abbildung, *Abgebildetes* im Bild, es ist *Abgebildetes* in Wirklichkeit, und es ist dasselbe eine *Abgebildete*. Auf der Münze ist der Kaiser abgebildet. Es ist ein und derselbe Kaiser auf allen Münzen. Der abgebildete Kaiser ist auf der Münze und in Wirklichkeit ein und derselbe eine Kaiser. Es macht also gar keinen Sinn, in Bezug auf das *Abgebildete* von Ähnlichkeit zu sprechen, weil es nur einen ›Gegenstand‹ gibt, eben den abgebildeten.

2.4 Von der Differenz zur Negation

Wenn es sich bei der Bildlichkeit um keine Ding-Ding-Relation handelt, welche Beziehung besteht dann zwischen dem Bild und dem Gegenstand, den es abbildet? Wenn das *Abgebildete* nur *eines* ist, wie ist dann die offenkundige Zweiheit

von Bild und Gegenstand zu erklären? Gesucht ist also eine Unterscheidung, eine Differenz, welche die Identität des Bildgehalts ergänzt um eine spezifische, nur für Bilder charakteristische Relation, die nicht zu einer Verdopplung wie bei Dingen führt.

Im Folgenden will ich zu zeigen versuchen, dass der Bildlichkeit eine Negation zugrunde liegt – ein Gedanke, der zunächst bei Platon auftaucht und auch bei Fichte eine dominante Rolle spielt. Sie besteht nicht in einer Verbindung von Wörtern oder Zeichen. Selbst die verschiedenen Formen, die auf einem Bild zu sehen sind, bilden keinen syntaktischen Zusammenhang. Bilder sind keine Aussagesätze. Deshalb besitzen sie auch keine negative Funktion, wie sie Propositionen zukommt. Daher muss von *Negation* hier in einem anderen als sprachlichen Sinn die Rede sein, ein Wortgebrauch, der sich auf die schon erwähnte eikonische *Differenz* stützen kann. Bei den Bildern machen wir einen Unterschied, indem wir nicht einen Gegenstand als Gegenstand wahrnehmen, sondern einen Gegenstand als Bild. Dieser Unterschied, diese Differenz kommt in der Wahrnehmung allein nicht zum Vorschein, sondern bedarf eines gedanklichen Moments. Das Bild negiert das Abgebildete, indem es sich von ihm unterscheidet. Mehr noch: Das Bild ist *gerade* und *genau* das nicht, was es abbildet. Das ist seine spezifische Funktion: *genau* nicht das Abgebildete zu sein. Dieser piktoralen Negation kommt also zu, den *Unterschied* hervorzuheben zwischen Bild und Abgebildetem, ein Unterschied, der gerade keine ontologische Trennung des Abgebildeten vom Bild ausdrückt. Die piktorale Negation ist die bestimmte Verneinung des Abgebildeten in der Bildhaftigkeit des Bildes. Zugleich verneint die Negation den realen Zusammenhang von Bild und Abgebildetem. Die piktorale Negation ist konkret. Das Bild bezieht sich vermitteltst der piktoralen Negation auf etwas. Dieses Etwas ist das Abgebildete. Die Frage ist nun, welchen Ort das Abgebildete einnimmt. Eine Sache für sich selbst ist nicht das Abgebildete. Ist etwas nicht abgebildet, ist es nicht das Abgebildete. Es ist erst das Abgebildete im Bild. Im Bilde zu sein, ist daher der originäre Ort des Abgebildeten. Die piktorale Negation ist daher etwas im Bild. Sie sollte nicht verwechselt werden mit der äußerlichen Relation zwischen dem Bild als Bildträger und einer Sache, einem anderen Ding. Die piktorale Negation ist damit bildimmanent, auch dann, wenn durch sie etwas abgebildet wird, das außerhalb des Bildes ›wirklich‹ existiert.

Die Verankerung der Bildlichkeit in einem speziellen Begriff der *Negation* hat einige entscheidende Vorteile. Einer dieser Vorteile besteht darin, dass durch die Negation keine *Existenzaussage* über das Abgebildete getroffen wird. Bildlichkeit ist daher prinzipiell nicht eingegrenzt auf die Abbildung wirklicher Gegenstände. Einem Realismus der Abbildungsrelation, wie er verschiedentlich immer wieder vorgetragen wird,¹⁹ kann also demnach eine entschiedene Absage erteilt werden.

19 Vgl.: Sachs-Hombach, Klaus – Rehkämper, Klaus (Hrsg.): *Vom Realismus der Bilder*. (Reihe Bildwissenschaft; 2) Magdeburg 2000.

Zwar ist es möglich, dass Bilder auch Wirkliches abbilden; diese Fähigkeit kommt Bildern aber erst in einer zweiten Hinsicht zu und ist für Bilder nicht konstitutiv. Folgende Schlüsse lassen sich vorerst daraus ziehen:

(1) Die eikonische Negation ist immanent; sie ist im Bild, konstituiert das Bild innerlich. Sie ist daher kein eigentlicher ›Welt‹-Bestandteil. Es gibt keine Physik des Bildes, nur eine des Bildträgers. Daraus folgt auch ein gewisser Idealismus des Bildes: Das Bild ist nicht materiell. Es ist zwar wichtig und gar nicht unerheblich, welcher Bildträger einem Bild zugrunde liegt. Insofern es aber wichtig ist für das Bild, rückt er jedoch nicht als materieller Bildträger in den Blick, sondern als ›Teil‹ des Bildes, als Bildgehalt. Der Bildträger ist in das Bild integriert und deshalb selbst Bild. (2) Die Bildimmanenz führt zu dem Schluss, dass es fruchtlos ist, außerhalb des Bildes nach dem Bildcharakter zu suchen. Die Immanenz des Bildes ist ein wichtiger Schritt für die Entwicklung einer Theorie der Bildlichkeit. Eine auf Gegenständlichkeit fußende Auffassung des Bildes kann mit einer Theorie der Bildlichkeit nicht mehr vertreten werden. Das Bild ist kein Gegenstand und schon gar kein Gegenstand unter Gegenständen. Es scheint vielmehr, dass dem Bild eine dynamische Komponente innewohnt. Es ist nicht faktisch da wie Gegenstände. Das Bild *wird*, in einem Akt, in einem Prozess. Es ist nicht nur das Produkt eines Herstellungsprozesses, sondern im Bilderkennen und Bildverstehen auch etwas, das eine besondere Form der aktiven Konstitution benötigt. Das Bild ist zugleich nicht nirgendwo. Es gibt eine Insistenz des Bildträgers. Das Bild entsteht, auf dem Bildträger, an ihm, an seinem Ort, zu seiner Zeit, mit seiner charakteristischen inneren eikonischen Negation. (3) Es deutet sich eine charakteristische Inversion an, die bereits in der Bildtheorie Fichtes ausgedrückt wird. Am Anfang meiner Überlegungen habe ich das Bild nach der Analogie der Referenz gedacht. Es gibt zunächst einen Gegenstand, zu dem als Zweites eine Abbildung hinzutritt. Wie bei dem Schnappschuss, den ich mittels einer Digitalkamera mache. Mich interessiert dieses bestimmte Objekt, ich benutze den Apparat und kann mir später das Ergebnis auf dem Bildschirm anschauen und entscheiden, ob ich davon einen Papierabzug machen möchte oder nicht. Diese Ordnung des zeitlichen Verlaufs ist nun einer anderen logischen Ordnung gewichen. Ausgangspunkt ist jetzt das Bild. Das Bild erzeugt erst ein Abgebildetes als Abgebildetes. Das Bild setzt den Gegenstand als Abgebildeten ins Bild. Erst mit dem Bild gibt es ein Abgebildetes. Diese Inversion betont unter dem Aspekt der Bildlichkeit den Primat des Bildes vor der gegenständlichen Wirklichkeit und setzt damit die Fiktionalität – als eigene Form – der Wirklichkeit entgegen und betont deren Eigenrecht im Kontext des Wirklichen.

2.5 Bild und Kontext

Bilder brauchen Kontext. Die Frage, die sich nun stellt, betrifft den Status der Bilder in ihrem Kontext. Was ist das Problem? Die Immanenz der Bildrelation

hat einen Aspekt der Bildlichkeit verdeutlicht, der prinzipiell gegen den Kontext gerichtet ist. Die Bilder treten aufgrund ihrer Bildlichkeit aus dem Zusammenhang mit der sie umgebenden Wirklichkeit heraus: eine Folge der eikonischen Negation. Das Fiktionale an den Bildern ist geradezu und explizit gegen den faktischen Kontext gerichtet, in dem Bilder vorkommen. Die Freiheit des Bildes behauptet sich gegen die Kausalität der physikalischen Wirklichkeit. Der Idealismus des Bildes steht gegen den ›Realismus‹ der wirklichen Welt. Die Angewiesenheit der Bilder auf Kontext richtet sich nun offenkundig gegen diese Gegenrichtung. Auch sie folgt aus der pikturalen Negation, nämlich aus der Konkretheit des Bildes, *genau* das nicht zu sein, was es abbildet. Es entsteht die spannungsreiche, wenn nicht paradoxe Situation, dass sich die Bilder gegen ihren Kontext richten, gleichzeitig aber Kontext einfordern. Nicht das zu sein, was es abbildet, ist die Grundstruktur des Bildes. Die Bildimmanenz dieser Struktur schneidet das Bild prinzipiell ab von der kontextuierenden Wirklichkeit. Zugleich besteht eine grundsätzliche Angewiesenheit der Bilder auf ihren Kontext. Ohne Kontext gibt es keine Bilder.

Die Frage drängt sich daher auf, wie es zu denken ist, dass das Bild einerseits durch einen Bruch mit dem Kontext *konstituiert* ist und andererseits eines Kontextes *konstitutiv* bedarf. Das Bild ist zugleich auf Kontext angewiesen und durch den Bruch mit dem Kontext bedingt. Mit dem Bild begegnet uns ein Gegenstand, der nicht das ist, was er abbildet. Ein erster Schritt besteht darin, die Negation als eine Beziehung zu verstehen. Das Bild ist durch die eikonische Negation verbunden mit dem, was es genau nicht ist, eine negative Verbindung. Ein zerschnittener Kontext ist auch ein Kontext, ein Riss im Netz der Wirklichkeit gehört auch zur Wirklichkeit. Ein solches positiv ausgedrücktes Negatives ist eine Privation oder ein Mangel. Dieser Mangel ist Ausdruck der immanenten Relationalität. Eine Folge daraus zeigt sich in der Scheidung von internen und externen Bildkontexten. Es ist nicht nur ein äußerer Zusammenhang, der von Bildern gefordert wird, sondern auch ein innerer. Die Bildteile müssen aufeinander bezogen werden. Die Teile einer Statue müssen visuell zu einem Ganzen, einer Gestalt oder Form verbunden sein. Wie dies im Einzelnen geschieht, ist eine Frage der Wahrnehmungspsychologie, der Bilderfahrung und -herstellung und vielleicht des Geschmacks und der Erfahrung. Dass dies aber überhaupt geschehen kann, liegt an der doppelten Grenze des Bildes, die den realen Wirkzusammenhang des Bildes herstellt und den Bildgehalt zugleich freisetzt. Die Binnenbeziehungen eines Bildes passen nicht in seine Außenbeziehungen und umgekehrt. Es schert daher aus dem Kontext der übrigen Dinge aus. Dies betrifft nicht die Ontologie der Bilder. Das Bild als Gegenstand bleibt ein Gegenstand wie jeder beliebige Gegenstand auch. Es ist eingebunden in ein festes Netz von Beziehungen. An erster Stelle zu nennen ist sicher der Kausalnexus, ferner aber auch Austausch, Kontrolle, Verfügbarkeit. Es ist auch an die zeitliche Vernetzung der Dinge in ihrer Sukzession zu denken. Die Binnenzeit des Bildes unterscheidet sich von der Au-

ßenzeit. Es gibt aber auch Bilder, die keine Binnenzeit besitzen. In beiden Fällen teilt das Bild auch die zeitliche Ordnung der wirklichen Gegenstände nicht. Insofern das Bild nur ein beliebiger Gegenstand ist, fügt er sich dagegen nahtlos in das Netz der Wirklichkeit ein; insofern es aber in seiner Bildhaftigkeit aufgefasst wird, tritt der Mangel an Kontext hervor. Positiv ausgedrückt: Das Bild fordert einen Kontext, den es gerade nicht hat. Das Bild fordert einen anderen Kontext als der Gegenstand, welcher der Bildträger ist. Dieser Mangel an Kontext, der zugleich Forderung nach Kontext ist, charakterisiert die Bildlichkeit des Bildes.

Wie auch immer diese primäre Kontextlosigkeit des Bildes technisch hervor gebracht wird, sei es durch einen Rahmen, durch ein Ausschnitt, durch die Entstehung oder Verbringung an einen besonderen Ort wie ein Atelier, Museum oder eine Galerie oder durch das Einkleben in ein Fotoalbum: Allen diesen technischen Verfahren ist eigentümlich, dass sie den Kontext des Bildträgers aufbrechen und darauf verweisen, dass das Bild einen anderen Kontext benötigt. Diese Überlegungen leiten auf ein weiteres wichtiges Konstituens der Bildlichkeit: die Bildgrenze. Es scheint nämlich vornehmlich die Bildgrenze zu sein, die den Kontext herstellt und gleichzeitig unterbricht. Ein gewöhnlicher lebloser Gegenstand ist an seiner Grenze zu Ende.²⁰ Die Grenze scheidet damit den Gegenstand von dem, was er nicht ist, ab. Für den Bildträger ist die Grenze des Bildes der Punkt, an dem der physische Bildträger mit der physischen Welt in Wechselwirkung tritt, wo ein Objekt, ein Gegenstand, an den nächsten grenzt. Das ist eine profane Grenze, sei sie konstruiert, konstituiert oder bloß konstatiert. Das Bild nimmt einen bestimmten Raum der Welt ein, es existiert zu einer bestimmten Zeit. Als physisches Ding ist es damit in den realen Wirkzusammenhang aller Welt Dinge verweben. Jenseits der Grenze ist nicht mehr der Gegenstand, sondern etwas Anderes. Zugleich beginnt, positiv, der Gegenstand mit seiner Grenze. Der Gegenstand füllt seine ganze Grenze aus, er ist positiv in seine Grenze gesetzt. So scheidet die Grenze nicht nur den Gegenstand von allem, was er nicht ist, ab, sondern setzt den Gegenstand auch positiv durch seine Grenze.

Bei Bildern haben wir aber mit einer doppelten Grenze zu rechnen, denn wir können beim Bild *Bildträger* und *Bildgehalt* gedanklich unterscheiden. Die Bildgrenze gehört offenkundig sowohl zum Bildträger als auch zum Bild. Die Grenze des Bildes wird also eine zweifache Funktion haben und damit anders funktionieren als gewöhnliche Gegenstände. Für das klassische Bild, ein Gemälde, beispielsweise ist der Rahmen gerade die notwendige Grenze, die es braucht, um das zu sein, was es ist, nämlich ein Bild. So ist die Grenze des Bildes zugleich ein Konstituens der Bildlichkeit. Diese Grenze negiert den Übergang von Innen und Außen. Was auch immer das Bild abbildet, es steht nicht im Zusammen-

20 Vgl. zum Begriff der Grenze: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Wissenschaft der Logik. Erster Band: Die objektive Logik*. Gesammelte Werke, Bd. 11. Herausgegeben von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften. Hamburg 1978, S. 67–71.

hang mit dem gegenständlichen Außerhalb des Bildes. Das geschieht natürlich auch dann, wenn das Bild ein Stück Welt abbildet. Diese Abscheidung des Binnenraums geschieht nun nicht durch den physischen Rahmen, sondern durch die eikonische Negation. Sie macht es möglich, dass ein physischer Rahmen zu einer gedanklichen Grenze wird. Sie erzeugt den Binnenraum und die Binnenzeit des Bildes, indem sie eine Bildimmanenz gegen die Wirklichkeit behauptet. Der Übergang ist nicht kontinuierlich, sondern ein absoluter Bruch. Es gibt zwischen dem Bild und der es umgebenden Welt keinen gemeinsamen Punkt, der die Grenze markiert. Ja, man kann sogar besser sagen, dass für die Immanenz des Bildes die das Bild umgebende Welt völlig gleichgültig ist. Sie ist vollständig ausgeblendet, als wäre sie inexistent. Die Undurchlässigkeit der Bildgrenze ist daher absolut. Das folgt allein schon daraus, dass die Immanenz des Bildes das reale Raum-Zeit-Kontinuum unterläuft. Die gegensätzlichen Tendenzen der Kontextuierung und Dekontextuierung lösen sich auf im Begriff der Bildgrenze, welche die entgegengesetzten Funktionen der Bildlichkeit in ein einheitliches Konzept zusammenzieht. Während die Grenze des Bildträgers das Bild in den Wirkzusammenhang der Welt einfügt, nimmt die Bildgrenze das Bild aus dem Kontext der Welt heraus. Dabei ist klar, dass es sich nicht um zwei Grenzen handelt. So wenig wie Bildträger und Bildgehalt auseinandertreten können, so wenig liegt die Bildgrenze außerhalb der Grenze des Bildträgers. Wie auch beim Unterschied von Bildträger und Bildgehalt handelt es sich hier um gedankliche Unterschiede. Für den Bildträger ist die Grenze die Stelle, an der der Bildträger in die Wirklichkeit eingebunden ist, für das Bild ist es die konstituierende Grenze des Bildseins, die den Bildraum und die Bildzeit als eigenständig gegen den Weltzusammenhang behauptet. Es ist also die Bildgrenze mit ihrer doppelten Funktion, welche die entgegengesetzten Tendenzen – Kontextuieren und Dekontextuieren – erzeugt.²¹

Durch die Bildgrenze ist der Kontext, in dem das Bild sich einerseits befindet und den es andererseits erfordert, nun aber völlig anders beschaffen als derjenige des Bildträgers. Dieser Kontext, geschaffen durch die Bildgrenze, öffnet sich dem Spiel, der Geschichte, der Freiheit, der Abbeviatur, dem Imaginären, dem Fiktionalen, Stil und Manier.

3 Bilder erzeugen Kontexte

Bilder zeigen sich selbst in ihrer Charakterisierung als Bilder in ihrem ihnen eigentümlichen Bildkontext. Zu beachten ist dabei, dass Bilder natürlich einerseits ihren Bildgehalt durch ihre Kontextuierung gewinnen, andererseits aber Bilder

21 Vgl.: Asmuth, Christoph: *Interpretation – Transformation. Das Platonbild bei Fichte, Schelling, Hegel, Schleiermacher und Schopenhauer und das Legitimationsproblem der Philosophiegeschichte*. Göttingen 2006.

Kontexte allererst herstellen. Das gilt nicht nur für Bilder der Kunst, die seit jeher nicht nur in Kontexte eingelassen, sondern immer auch herzustellen in der Lage gewesen sind. Es ist der Charakter der Fiktionalität, wenn Bilder nicht nur an den Fäden ihres Kontextes hängen, sondern neue spinnen und hervorbringen: Hier bringen Bilder dynamisch Neues hervor. Wie bedeutsam dieser Aspekt ist, lässt sich sehr gut an dem Beispiel der heiligen Jungfrau erklären, das Fichte in der *Anweisung zum seligen Leben* vorstellt. Er bittet die Zuhörer, ein solches Gemälde zu imaginieren. Selbst erdachte oder erinnerte Bilder haben daher jene Macht, Kontexte zu generieren. Sie ermöglichen Neues hervorzubringen, sogar in einer ganz individuellen, persönlichen Weise, in der ein jeder bildender Künstler ein solches Gemälde in sich zu erschaffen fähig ist. Dieses Beispiel Fichtes erhärtet nochmals, wie wenig materialistisch eine konsistente Bildtheorie sein darf, um noch erklären zu können, dass selbst gedachte, durch die Einbildungskraft gemachte Bilder eine Mächtigkeit besitzen, Neues zu schaffen, Kontexte zu generieren und wirksam werden zu lassen.

Der Grund für diese Fähigkeit der Bilder, Kontexte neu hervorzubringen, liegt nicht in irgendwelchen positiven Eigenschaften der Bilder. Es liegt auch nicht an der Reichhaltigkeit des Abgebildeten, auch nicht darin, dass mitunter sehr wenig abgebildet ist. Es liegt an einer Grundfunktion der Bildlichkeit, nämlich der einer doppelten Grenze. Die Grenze des Bildes erzeugt einen Mangel an Kontext, der gefüllt werden muss. Nun ist die Bildgrenze konstitutiv für das Bild, folglich ist auch der grundlegende Mangel der Bilder konstitutiv. Den Bildern fehlt Kontext. Darum sind sie in der Lage, neue Kontexte herzustellen. Der Mangel ist insofern Freiheit, nicht im moralischen Sinne, sondern eine Freiheit der Imagination. Damit ist ein weiterer wichtiger Punkt der Kontextuierung festzuhalten. Bilder bilden nicht nur ab, sie bilden auch. Abbilden ist eine einseitige Vorstellung von der Dynamik der Bilder. Die Funktion der Bilder ermöglicht nicht nur, dass Existentes und Nicht-Existentes ins Bild gerät. Die Forderung nach Kontext, die aus der Unbestimmtheit folgt, ist nicht nur Fläche für die aktive Projektion. Das Bild stellt vielmehr selbst Kontexte her. Das tut es als Bildgegenstand auf triviale Weise: Man kann Bilder kaufen, finden, durch sie reich oder arm werden, man kann sie zerstören oder aber selbst durch Bilder zerstört werden – wie Dorian Gray. Aber die Bilder selbst bringen auch ganze, neuartige Zusammenhänge hervor, seien diese ästhetischer, politischer, dokumentarischer oder bloß dekorativer Art. Die Bilder der Kunst sind paradigmatisch in verschiedenen Hinsichten: Sie setzen häufig den Kontext des Bildträgers demonstrativ außer Kraft, der Kontext muss im Bild selbst erzeugt werden. Damit wird der Kontext des Bildträgers negiert. Eine neue Kontextuierung muss durch ein imaginierendes Sehen im Bild aktiv hervorgebracht werden. Bei Bildern der Kunst wird dieser Aspekt emphatisch gefeiert. Für andere Bilder trifft das sicher nicht zu. Wichtig in diesem Zusammenhang sind die politischen Bilder und ihre Manipulationen. Da geht es nicht nur darum, dass Bilder aktiv verändert werden, manchmal reicht auch ein

sinnverändernder Ausschnitt. Der relationale Bildkontext wird durch Ausschneiden verändert, so dass sich die Bildaussage in ihr Gegenteil verkehren kann. Gerade die Bildmanipulation ist nur sinnvoll zu denken unter der Voraussetzung, dass Bilder Zusammenhang in das Unzusammenhängende zu bringen imstande sind. Es ist ein Verdienst Fichtes, die bildende Kraft der Bilder in den Fokus philosophischer Theoriebildung gerückt zu haben. Bilder besitzen erzeugende Kraft. Andererseits zeigt sich darin auch die Kontextbedürftigkeit aller Bilder. Bilder besitzen offene Horizonte, die sie hochgradig und vielseitig deutbar machen. In der Kunst kann das zu einer ungeheuren Potenz der Bildlichkeit führen. Beim dokumentarischen Bild erweist sich dieselbe Offenheit der Bilder als Möglichkeit der Agitation, Ideologisierung und Verführung. Zu diesem doppelten Befund passt auch, wie eingangs erwähnt, dass Bilder auf Worte angewiesen sind, ohne dass damit das Eigenrecht der Bilder bedroht wäre. Hier liegt der Grund, warum es sich lohnt und sogar notwendig ist, über Bilder mehr als tausend Worte zu verlieren.

Literaturverzeichnis

- [1] Amadio, Carla: »Ästhetik und Politik von der ›Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre.« In: *Fichte-Studien* 11 (1997), S. 99–112.
- [2] Asmuth, Christoph: *Die Anweisung zum seligen Leben (1806) – Sein, Bewußtsein und Liebe. Johann Gottlieb Fichtes Anweisung zum seligen Leben*. Herausgegeben, erläutert und mit einer Einleitung versehen von Christoph Asmuth. (excerpta classica) Mainz 2000.
- [3] Asmuth, Christoph: *Interpretation – Transformation. Das Platonbild bei Fichte, Schelling, Hegel, Schleiermacher und Schopenhauer und das Legitimationsproblem der Philosophiegeschichte*. Göttingen 2006.
- [4] —: »Tun, Hören, Sagen. Performanz und Diskursivität bei J. G. Fichte.« In: (Hrsg.) Bowman, Brady: *Literarische Darstellungsformen der Philosophie im Umfeld von Romantik und Deutschem Idealismus*. Paderborn 2007, S. 77–93.
- [5] —: »Von der Urteilstheorie zur Bewusstseinstheorie. Die Entgrenzung der Transzendentalphilosophie.« In: (Hrsg.) Asmuth, Christoph: *Kant und Fichte – Fichte und Kant*. (Fichte-Studien; 33) Amsterdam 2009.
- [6] —: »Bild des Bildes des Bildes: Fichtes radikal konstruktivistische Bildtheorie.« In: (Hrsg.) Neuber, Simone – Veressov, Roman: *Das Bild als Denkfigur*. München 2010, S. 153–165.
- [7] —: *Bilder über Bilder, Bilder ohne Bilder. Eine neue Theorie der Bildlichkeit*. Darmstadt 2011.
- [8] —: »»Das Wesen als Reflexion in ihm selbst« – Fichte in Hegels Wesenslogik.« In: (Hrsg.) Wunsch, Matthias: *Von Hegel zur philosophischen Anthropologie. Gedenkband für Christa Hackenesch*. Würzburg 2011, S. 73–85.

- [9] Belting, Hans: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München ³2006.
- [10] Bertinetto, Alessandro: *La forza dell'immagine. Argomentazione trascendentale e ricorsività nella filosofia di J. G. Fichte*. Milano/Udine 2010.
- [11] Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München 1994.
- [12] Boehm, Gottfried: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin 2007.
- [13] Böhme, Gernot: *Theorie des Bildes*. München 1999: ²2004.
- [14] Bredekamp, Horst: *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Berlin 2010.
- [15] Cecchinato, Gorgia: *Fichte und das Problem einer Ästhetik*. Würzburg 2009.
- [16] —: »Fichtes Ästhetik. Eigene Reflexionen über Kunst und Wissenschaftslehre.« In: (Hrsg.) Zöller, Günter – Manz, Hans Georg von: *Grundbegriffe in Fichtes Spätwerk*. (Fichte-Studien; 32) Amsterdam/New York 2009.
- [17] Falk, Hans-Peter: »Existenz und Licht. Zur Entwicklung des Wissensbegriffs in Fichtes Wissenschaftslehre von 1805.« In: *Fichte-Studien* 7 (1995), S. 49–57.
- [18] Ferrer, Diogo: »O significado do conceito em Fichte (1805).« In: *Revista Filosófica de Coimbra* 8 (1995), S. 407–438.
- [19] —: »Der Begriff der Existenz und der Gang der Wissenschaftslehre 1805.« In: *Fichte-Studien* 17 (2000), S. 259–267.
- [20] Fichte, Johann Gottlieb: *Wissenschaftslehre von 1805*, in: GA II/9.
- [21] —: *Anweisung zum seligen Leben* (1806), in: GA I/9.
- [22] Gerten, Michael (Hrsg.): *Fichte in Erlangen*. (Fichte-Studien; 34) Amsterdam/New York 2009.
- [23] Goodman, Nelson: *Languages of Art*. London 1969, Indianapolis 1974 [Übersetzung: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt a. M. 1996: ²1998].
- [24] Heereman, Franziskus van: *Selbst und Bild. Zur Person beim letzten Fichte (1810–1814)*. Amsterdam/New York 2010.
- [25] Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Wissenschaft der Logik. Erster Band: Die objektive Logik*. Gesammelte Werke, Bd. 11. Herausgegeben von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften. Hamburg 1978.
- [26] Janke, Wolfgang: »Das Wissen ist an sich die absolute Existenz«. Der oberste Grundsatz in Fichtes 4. Vortrag der Wissenschaftslehre, Erlangen im Sommer 1805.« In: *Perspektiven der Philosophie. Neues Jahrbuch* 22 (1996), S. 189–230.
- [27] —: *Johann Gottlieb Fichtes »Wissenschaftslehre 1805«. Methodisch-systematischer und philosophiegeschichtlicher Kommentar*. Darmstadt 1999.
- [28] Jiménez-Redondo, Manuel: »Der aporetische Begriff der Erscheinung des Absoluten bei Fichtes WL 1805.« In: *Fichte-Studien* 20 (2003), S. 185–199.

- [29] Jonas, Hans: »Homo pictor. Von der Freiheit des Bildens.« In: (Hrsg.) Boehm, Gottfried: *Was ist ein Bild?* München 1994, S. 105–124.
- [30] Mitchell, William John Thomas: *Bildtheorie*. Frankfurt a. M. 2008.
- [31] Oesterreich, Peter L. – Traub, Hartmut: *Der ganze Fichte. Die populäre, wissenschaftliche und metaphilosophische Erschließung der Welt*. Stuttgart 2006.
- [32] Oncina Coves, Faustino: »Rechte oder Ästhetik als Vermittlung zwischen Natur und Freiheit: Ein Dilemma bei Fichte?« In: (Hrsg.) Fuchs, Erich – Ivaldo, Marco – Moretto, Giovanni: *Der transzendentalphilosophische Zugang zur Wirklichkeit. Beiträge aus der aktuellen Fichte-Forschung*. Stuttgart-Bad Cannstatt 2001, S. 361–379.
- [33] Radrizzani, Ives: »Zur Geschichte der romantischen Ästhetik: Von Fichtes Transzendentalphilosophie zu Schlegels Transzendentalpoesie.« In: *Fichte-Studien* 12 (1997), S. 181–20.
- [34] —: »Von der Ästhetik der Urteilskraft zur Ästhetik der Einbildungskraft, oder von der kopernikanischen Revolution der Ästhetik bei Fichte.« In: (Hrsg.) Fuchs, Erich – Ivaldo, Marco – Moretto, Giovanni: *Der transzendentalphilosophische Zugang zur Wirklichkeit. Beiträge aus der aktuellen Fichte-Forschung*. Stuttgart-Bad Cannstatt 2001, S. 341–369.
- [35] (Hrsg.) Radrizzani, Ives: *Fichte und die Kunst*. (Fichte-Studien; 41). Amsterdam / New York 2014.
- [36] Siemek, Marek J. (Hrsg.): *Natur, Kunst, Freiheit. Deutsche Klassik u. Romantik aus gegenwärtiger Sicht*. (Fichte-Studien. Supplementa; 10) Amsterdam/Atlanta 1998.
- [37] Rehkämper, Klaus: *Bilder, Ähnlichkeit und Perspektive. Auf dem Weg zu einer neuen Theorie der bildhaften Repräsentation*. Wiesbaden 2002.
- [38] Sachs-Hombach, Klaus – Rehkämper, Klaus (Hrsg.): *Vom Realismus der Bilder*. (Reihe Bildwissenschaft; 2) Magdeburg 2000.
- [39] Sachs-Hombach, Klaus: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln 2003, 2006.
- [40] Scholz, Oliver R.: *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung*. Freiburg/München 1991, Frankfurt a. M. ²2004.
- [41] Zöllner, Günter: »Parallellen. Fichte und Beethoven.« In: *Fichte-Studien* 41 (2013), S. 281–303.