

Hans Dieter Huber

## Das Bild als Schnittstelle zwischen dem Sichtbaren und dem Nicht-Sichtbaren

### 1. Das Sprach- und das Alteritätsmodell des Bildes

In der Bildwissenschaft haben sich seit ihrem Bestehen ungefähr vier verschiedene theoretische Modelle des Bildes entwickelt: das Sprachmodell, das Alteritätsmodell, das phänomenologische Modell und das systemische Modell. Ich werde lediglich die ersten beiden kurz charakterisieren, da sie für meine Argumentation von Bedeutung sind.

Nach dem Sprachmodell sind Bilder analog zur Sprache aufgebaut. Sie müssen ‚gelesen‘ und nicht angeschaut werden. Bilder bestehen aus kleinsten Letztelementen, die zu Einheiten integriert werden, um mit Hilfe bestimmter Kombinations- oder Kompositionsregeln zu einem größeren Ganzen, dem Bild, zusammengesetzt zu werden. Nach diesem Modell besitzen Bilder eine eigenständige, visuelle Sprache, die man als Künstler erlernen kann. Dies hat bereits Leon Battista Alberti 1435 argumentativ zu begründen versucht (vgl. Alberti 2000; Baxandall 1971: 121ff.). Als Betrachter muss man die Bildsprache und ihre Codes ebenfalls erlernen, um Bilder verstehen zu können, wie Pierre Bourdieu eindrucksvoll gezeigt hat (vgl. Bourdieu 1974: 159ff.). Bilder funktionieren in diesem Modell analog zu einem satzlogischen Aussageschema der Form ‚x ist f‘. Das Sprachmodell des Bildes ist im Prinzip das semiotische Modell des Bildes, in welchem Bilder als symbolische Zeichen mit einer referenziellen Beziehung funktionieren, die man lesen und verstehen kann.

Das Alteritätsmodell des Bildes wurde Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts hauptsächlich von Max Imdahl

und Gottfried Boehm entwickelt. Es geht von einer völlig gegensätzlichen Annahme aus: Bilder funktionieren grundsätzlich anders als Sprache. Sie bestehen nicht aus zusammengesetzten Einheiten, die zu satzähnlichen Strukturen komponiert und zusammengefügt werden, und sie müssen nicht sukzessiv ‚gelesen‘, sondern können simultan angeschaut werden. Sie bilden eine genuine Struktur von Alterität und Andersartigkeit, die nur ganzheitlich und simultan erfasst werden kann und sich grundsätzlich von der sukzessiven Struktur der Sprache unterscheidet. So schreibt beispielsweise Imdahl, dass das Kunstwerk ein Sehangebot sei, welches „*alle sprachlich mitzuteilenden Ereignisvorstellungen im Ausdruck einer anschaulichen und nur der Anschauung möglichen Evidenz übersteigt*“ (Imdahl 1979: 15). Die Andersartigkeit einer Bilderfahrung gegenüber Alltagserfahrungen beruht nach Boehm sowohl auf der Struktur des Bildes selbst als auch auf der besonderen simultanen Wahrnehmungsstruktur des menschlichen Sehprozesses (vgl. Boehm 1981: 19).

Je nachdem, welchem Modell man als Bildwissenschaftler zuneigt, scheint es, als wären Bilder entweder der Sprache ähnlich oder aber, als wären sie ihr gänzlich unähnlich und davon grundsätzlich verschieden. Das ontologische Fundament hat erhebliche Auswirkungen auf die Frage, inwieweit und in welchem Umfang Bilder negieren können oder nicht. Die jeweilige bildwissenschaftliche Ontologie, die ein Forscher für seine Beobachtungen, Interpretationen und Analysen wählt, entscheidet von vornherein, noch bevor er überhaupt über das Thema der Negativität bei Bildern nachdenken könnte, über den Möglichkeitsraum von Negationen und seine Grenzen.

## 2. Wahrnehmung als Negation

Alle Wahrnehmung basiert auf Unterscheidungen. Die visuelle Wahrnehmung benötigt Unterschiede im visuellen Sehfeld, um überhaupt Formen, Farben und Objekte voneinander differenzieren zu können. Wahrnehmungsunterscheidungen sind Zwei-Seiten-Formen. Sie besitzen eine markierte Innenseite, eine unmarkierte Außenseite und die Grenze dazwischen. Die Kontur ist eine Grenze zwischen dem markierten und dem unmarkierten Zustand einer Wahrnehmungsunterscheidung. Die Aufmerksamkeit des Beobachters kann sich immer nur einer Seite dieser Unterscheidung zuwen-

den und sie im Wahrnehmungsakt hervorheben, markieren oder betonen. Gleichzeitig wird damit aber die Wahrnehmung der Außenseite unterdrückt und in die Latenz gezwungen. (vgl. Haverkamp 2002; Gumbrecht/Klinger 2011; Gumbrecht 2012) Die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf die unmarkierte Außenseite der Unterscheidung ist nur durch das Kreuzen der Grenze von der einen auf die andere Seite möglich.

Wie Wahrnehmung Unterschiede erzeugt, verstärkt oder auslöscht, hängt von der jeweiligen Adaptation des sensorischen Systems an die Wahrnehmungssituation ab. Oberhalb einer bestimmten Wahrnehmungsschwelle funktioniert Wahrnehmung als Präsenzverstärker. Sie akzentuiert das Unterschiedene stärker, als es tatsächlich der Fall ist. Unterhalb eines bestimmten Adaptationsniveaus funktioniert Wahrnehmung jedoch genau umgekehrt. Sie beseitigt minimale Differenzen und egalisiert sie, löscht sie also aus. Man hat dieses Phänomen in den Neurowissenschaften mit dem Begriff der lateralen Hemmung bezeichnet. (vgl. Bear et al. 2009: 441) Ein gutes Beispiel für diesen Mechanismus der Verstärkung durch laterale Hemmung sind die ‚Mach-Bänder‘ (Abb. 1).

Es handelt sich bei Mach-Bändern um einen neuronalen Verstärkungsmechanismus des sensorischen Systems, der in diesem Fall eine stärkere Abgrenzung der Konturen erzeugt. Diese Verstärkungen von Präsenz bzw. ihre Negation funktionieren auf einer rein neurophysiologischen Ebene. Sie sind weder durch sprachliche Bezeichnungen noch durch kulturelle Konventionen oder Gewohnheiten veranlasst.

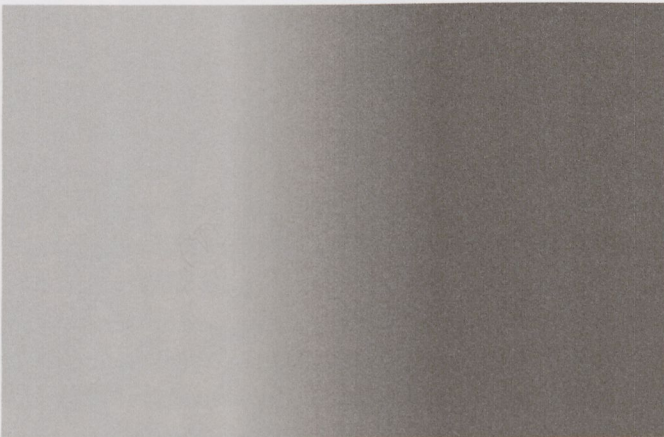


Abb. 1: Mach-Band

Wenn man von der Wahrnehmung in den Bereich der Sprache wechselt, lässt sich erkennen, wie die Etikettierung einer Seite des Unterschiedenen durch einen sprachlichen Begriff diese Seite in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt und gleichzeitig den nicht bezeichneten Teil der Unterscheidung in die Latenz verschwinden lässt.

Alles, was in der Wahrnehmung erkannt und hervorgehoben werden kann, steht also auf seiner Außenseite in einer Beziehung zu demjenigen, was in der Wahrnehmung nicht erkannt und daher nicht wahrgenommen wird. Wahrnehmung befindet sich insofern in einer paradoxen Situation, als nur die eine Seite des Unterschiedenen in der Wahrnehmung bemerkt und die andere negiert wird. Dies funktioniert zunächst völlig ohne jegliche Beteiligung sprachlicher Begriffe und ist durch die phylogenetische Evolution der sensorischen Systeme bedingt.

### 3. Sprache als Negation

Sprachliche Begriffe funktionieren dagegen wie binäre Codes. Sie stehen sowohl in Beziehung zu dem, was unter sie fällt, als auch zu dem, was nicht unter ihn sie fällt. Begriffe können also Objekte oder Sachverhalte einschließen und ausschließen. Alles Gesagte ist daher auf das bezogen, was mit sprachlichen Begriffen ausgesprochen und affirmiert werden kann, aber auch auf das, was durch den Begriff ausgeschlossen und negiert wird.

Wenn wir von einem notwendigen und unauflösbaren Zusammenwirken zwischen neuronalen, kognitiven und sprachlichen Prozessen in der Wahrnehmung und Verarbeitung von Bildern ausgehen, dann wird deutlich, dass bei allem Unterscheiden und sprachlichen Bezeichnen von Wahrnehmungsgegebenheiten immer zwei Seiten mitgeführt werden: eine in der Wahrnehmung oder sprachlichen Bezeichnung markierte Seite und gleichzeitig eine latente Außenseite, auf der dasjenige, was nicht in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt oder unter den Begriff fällt, negiert und unterdrückt wird. Es handelt sich bei Wahrnehmung und Sprache um eine doppelte Dialektik aus Präsenzerzeugung und Latenzvernichtung auf der einen Seite sowie Latenzerzeugung und Präsenzvernichtung auf der anderen Seite: Einerseits wird in den Operationen der Wahrnehmung und der sprachlichen Benennung die Präsenz des Bildes erzeugt und verstärkt. Andererseits

werden Latenzen erzeugt, die eine mögliche Präsenz des Bildelementes verhindern und negieren. Es gibt eine reiche Palette von Möglichkeiten der Erzeugung von Präsenz und Latenz, von An- und Abwesenheit, von Bejahung und Verneinung oder von Affirmation und Negation.

#### 4. Die Teilung des Universums durch Unterscheidungen

Wenn ich eine Photographie verschiedenfarbiger Früchte präsentiere und z.B. ‚rot‘ sage, rückt augenblicklich alles Rote als markierte Seite der getroffenen Unterscheidung in den Vordergrund der Aufmerksamkeit, und alles Nicht-Rote sinkt zurück in die Latenz der unmarkierten Außenseite (Abb. 2). Es wird schlichtweg negiert. Wenn ich meine Unterscheidung dagegen ändere und beispielsweise ‚grün‘ sage, fällt die Aufmerksamkeit auf alles Grüne in diesem Bild. Alles Nicht-Grüne sinkt in die Latenz der unmarkierten Außenseite zurück und wird negiert.

Dieses Beispiel zeigt, dass Begriffe als eine Form von Unterscheidung zwei Dinge bewerkstelligen: Einerseits machen sie bestimmte Bildelemen-



Abb. 2: Obststand mit verschiedenfarbigen Früchten

te in der bildlichen Darstellung sichtbar und heben sie in den Vordergrund der Aufmerksamkeit des Betrachters. Andererseits verdecken sie jedoch auf ihrer Außenseite die unmarkierte Seite der Unterscheidung, also alles Nicht-Rote und alles Nicht-Grüne. Unterscheidungen gliedern ein noch nicht unterschiedenes Nichts in ein visuelles Universum, wodurch auf der einen Seite eine hochselektive, sichtbare Präsenz in den Vordergrund der Aufmerksamkeit gerät und auf der anderen Seite dasjenige, was nicht sichtbar ist, in die Latenz des Hintergrundes sinkt, in dem es unbemerkt bis zu seiner Wiedererweckung schlummert.

Das durch eine sprachliche Bezeichnung Ausgeschlossene verschwindet jedoch nicht ganz, sondern nur partiell aus der Aufmerksamkeit. Als eine Form von Erinnerung des Kurzzeitgedächtnisses schwingen die vom Begriff ausgeschlossenen Bestandteile eines Bildes als retentionaler Horizont in der aktuellen Wahrnehmungssynthese immer mit (vgl. Husserl 1980a: 391). Die Aktualgenese der Wahrnehmung ist also in ihrer Gegenwart, in ihrem Jetzt, stets von Abschattungen umgeben, die in das gerade erst Gesehene, den retentionalen Horizont der Wahrnehmung, hineinreichen. Die periphere Mitwahrnehmung dieses retentionalen Horizontes verliert sich immer stärker, je weiter – zeitlich gesehen – die Erinnerungen des Kurzzeitgedächtnisses zurückliegen und je mehr sie von den Wahrnehmungsaktivitäten der Gegenwart dominiert werden.

Aber auch in die andere Richtung ist die Aktualgenese der Wahrnehmung von protentionalen Abschattungen umgeben, welche den nächsten Blick antizipieren. Die sakkadischen Augenbewegungen, welche ja ruckartige Sprünge der Augen mit Ruhephasen sind, müssen bereits an ihren Ruhepunkten entscheiden, an welche Stelle des Bildes sie den nächsten Sprung vollziehen wollen. Die Wahrnehmungssynthese eines Bildes ist ein zeitlich ausgedehnter Prozess, der sowohl in der immer weiter in die Latenz und das Vergessen sinkenden Vergangenheit des Kurzzeitgedächtnisses verankert als auch von einer protentionalen Antizipation des perzeptiv sogleich Kommenden umgeben ist, welches durch die sakkadischen Augenbewegungen vorbereitet wird. In diese räumlich-zeitliche Dynamik der Wahrnehmungssynthese greift die sprachliche Beschreibung und Interpretation intervenierend und blicksteuernd ein.

Die Dualität sprachlicher Bezeichnungen, die sowohl etwas sichtbar machen als auch etwas verdecken und negieren, ist komplexer, als man denkt. Sie besitzt nämlich verschiedene Modalitäten. Aristoteles hatte in

seinem Buch *Über Interpretation*, welches von Anicius Manlius Severinus Boethius unter dem Titel „In Aristotelis peri hermeneias“ ins Lateinische übersetzt wurde, die logischen Beziehungen von bejahenden und verneinenden Behauptungssätzen sowie der Gegensätze und Folgerungen untersucht (vgl. Aristoteles 1984). Er analysierte sie anhand des Beispielsatzes ‚jeder Mensch ist gerecht‘. Dabei handelt es sich um eine Allaussage mit dem Schema ‚x ist f‘ oder ‚(x)f‘. Wenn man ein Beispiel aus der Ästhetik wählt, könnte man folgende mögliche Sätze für die sprachliche Negation bei Bildern formulieren: ‚alle Bilder sind schön‘, ‚Farben sind flüchtig‘, ‚jedes Bild enthält Leerstellen‘, ‚Bilder reduzieren die Vielfalt der Sinne auf das Visuelle‘ etc. Alle diese Sätze folgen demselben Aussageschema ‚x ist f‘.

Boethius, der von 480-524 in Oberitalien lebte, hat in seiner Übersetzung des Aristoteles ein logisches Quadrat entwickelt, das die komplexen Beziehungen zwischen verschiedenen Möglichkeiten von negierenden und bejahenden Aussagen auf einfache Weise visualisiert. Ich habe dieses Schema zufällig in einer Handschrift entdeckt, die Ende des 10. Jahrhunderts in einem Skriptorium in Reims entstanden ist und sich heute in der Staatsbibliothek Bamberg befindet (Abb. 3).

An ihm lassen sich die verschiedenen Modalitäten von Negativität bei sprachlichen Aussagen über Bilder demonstrieren. Wir nehmen den Satz ‚Bilder sind hässlich‘, was vom logischen Standpunkt aus dasselbe bedeutet wie ‚Jedes Bild ist hässlich‘. Das kontradiktorische Gegenteil, welches einen solchen Satz eindeutig falsifiziert, ist der Satz ‚Es gibt ein Bild, das nicht hässlich ist‘, was in seiner logischen Struktur dasselbe ist wie ‚Irgend ein Bild ist nicht häßlich‘. Die beiden Aussagen stehen in einem klaren, kontradiktorischen Gegensatz zueinander und falsifizieren sich gegenseitig. Wie ein binärer Code decken sie das gesamte Universum der Rede ab. *Tertium non datur* – es gibt keine dritte Möglichkeit. Davon zu unterscheiden ist der konträre Gegensatz. Er besteht zwischen den Aussagesätzen ‚Jedes Bild ist hässlich‘ und ‚Kein Bild ist hässlich‘. Beide Aussagen stellen in einem gewissen Sinne ebenfalls eine Negation des anderen dar, aber auf eine andere Weise als die vorhergehende. Sie können nicht beide zusammen wahr, aber beide zusammen falsch sein. Der konträre Gegensatz spaltet also nicht ein ganzes Universum der Rede, sondern nur Teile davon. Das kontradiktorische Gegenteil von ‚Kein Bild ist hässlich‘ ist der Aussagesatz ‚Es gibt ein Bild, das hässlich ist‘. Auch falsifizieren die beiden Aussagen einander gegenseitig. Darunter gibt es jedoch noch den ‚subkonträren

**R**egones: superiores uniuersales neq; inferiores particulares  
 opposita sunt: idcirco qd inferiores quide uerq; uerū superio-  
 res uerq; falsē ēē possunt. Sunt autē opposita contra dicentiē  
 accipiētur: si quis asserat: uniuersale uerū falsē particu-  
 lare cō parte negationē: ut et om̄s homo iustus ē, quida homo iustus nō ē.  
**H**ec enī simul neq; uerq; possunt inueniri: neq; falsē: sed semp in om̄b; una  
 uera ē. Altera falsā. Iterum si uniuersalis negatio particulari asserenti  
 cōponatur: reuertitur opposita: ut et nullus hominū iustus ē, quida hominū  
 iustus ē. Sēp enī una uera ē: altera falsā. Itē hoc in quib; liberatōrū dicitur  
 pōssēt: om̄s non dicitur pōssēt. Sic autē plenissima descriptio huiusmodi.

	CONTRARIAE		
S			S
U	AFFIRMATIO UNIUE[RS]ALI	CONTRADICTIONE	NEGATIO UNIUE[RS]ALIS
b	OMNIS HOMO IUSTUS EST	ut est impossibile	NULLUS HOMO IUSTUS EST
A		CONTRARIETATE	
L		ut est possibile	
T	AFFIRMATIO PARTICULARE		NEGATIO PARTICULARE
E	QUIDAM HOMO IUSTUS EST		QUIDAM HOMO IUSTUS NON EST
N		SUBCONTRARIETATE	
ē			

**S**unt ergo duae minorationes: uniuersalem quae de om̄i, et nullam particula-  
 rem si quida. Ille autē pro positiones quae uniuersale habent addita  
 neq; particulae in desinunt uocantur: et particularibus similes sunt: ut est  
 homo iustus: homo iustus non est. Possunt enī utraq; ēē: ut in hisse exemplo  
 qd dixim potest una ēē uera, altera falsā. Ut homo animalis: homo animal nō ē.

Abb. 3: Logisches Quadrat in Boethius' Übersetzung von Aristoteles' *Über Interpretation*, 10. Jahrhundert

Gegensatz, der zwischen den Aussagesätzen ‚Es gibt ein Bild, das hässlich ist‘ und ‚Es gibt ein Bild, das nicht hässlich ist‘ besteht. Beide Aussagesätze eines subkonträren Gegensatzes können zusammen wahr sein; aber beide können nicht zusammen falsch sein.

Ich habe dies in extenso demonstriert, um darauf aufmerksam zu machen, dass Verneinung nicht gleich Verneinung ist, sondern dass es in der Sprache mindestens vier verschiedene Modalitäten von Negation gibt, die unterschiedlich starke Behauptungen aufstellen. Es gibt zwei Negationsmöglichkeiten, die kontradiktorisch zueinander stehen und einander gegenseitig ausschließen, sowie zwei schwächere Negationsmöglichkeiten wie den konträren Gegensatz und den subkonträren Gegensatz, die jeweils ein Drittes neben sich gestatten, das entweder wahr oder falsch sein kann.



Kontradiktorisch zueinander verhalten sich die universale Affirmation und die singuläre Negation sowie die universale Negation und die singuläre Affirmation. In einem schwächeren, konträren Gegensatz zueinander stehen die universelle Affirmation und die universelle Negation. Einen subkonträren Gegensatz bilden schließlich die singuläre Affirmation und die singuläre Negation.

Je nachdem, welche Begriffe oder Aussagesätze man zur Beschreibung von Bildern verwendet, spaltet sich das Universum der Rede in unterschiedliche Teile auf. Die Verwendung sprachlicher Begriffe zur Beschreibung und Bezeichnung visueller Unterschiede ist immer kontingent, da man jederzeit auch andere Begriffe verwenden könnte. Durch die Bezeichnung einer Unterscheidung wird ein zuvor nicht unterschiedenes Nichts in ein Universum gegliedert, welches strikt von der einschließenden und ausschließenden oder affirmierenden und negierenden Funktion des Begriffs abhängt. Diese Überlegung führt uns zum nächsten Abschnitt, in dem es um eine Theorie der Leerstellen in Bildern geht.

## 5. Leerstellen in Bildern

Der polnische Philosoph Roman Ingarden, ein Schüler Edmund Husserls, hat in den 1930er Jahren eine Theorie der Leer- oder Unbestimmtheitsstellen entwickelt, die für die hier behandelten Modelle von Negativität von Bedeutung sein könnte. Ingarden hat seine Theorie zunächst am literarischen Kunstwerk entwickelt, sie später aber auch auf das Bild, den Film, die Musik und die Architektur übertragen. Er unterscheidet zwischen dem realen, physischen Objekt, welches er ‚Gemälde‘ nennt, und dem ‚ästhetischen Gegenstand‘, der erst aufgrund einer ästhetischen Einstellung des Beobachters entsteht. Reale Gegenstände oder Personen sind für Ingarden vollständig und von allen Seiten her bestimmt. Sie besitzen keine Unbestimmtheitsstellen: „Es unterliegt keinem Zweifel, dass das Gemälde, als ein realer Gegenstand, gar keine Unbestimmtheitsstellen aufweist.“ (Ingarden 1962: 238) Fehlende Bestimmungsstücke wie die Rückseite eines Gemäldes kann man durch nähere Überprüfung und Handhabung des Gegenstandes – indem man diesen dreht, in die Hand nimmt, an ihm riecht, daran schmeckt etc. – in seiner Bestimmung konkretisieren. Physische Objekte können mit allen Sinnen gleichzeitig wahrgenommen und verarbeitet wer-

den (vgl. Huber 2018: 90f.). Eine bildliche Darstellung kann jedoch nur mit dem Sehsinn wahrgenommen werden. Alle anderen Sinneskanäle sind in der Wahrnehmung einer bildlichen Darstellung nutzlos. Das ‚Bildobjekt‘, wie Husserl die bildliche Darstellung nennt, ist auf seine reine Sichtbarkeit reduziert (vgl. Husserl 1980b: 45). Man kann sich ihm nicht nähern, es nicht hören, schmecken, riechen oder anfassen.

Der ästhetische Gegenstand entsteht erst durch eine bestimmte Einstellung, die sich von der alltäglichen, praktischen oder forschenden Einstellung unterscheidet, nämlich durch eine ästhetische Einstellung. Das ästhetische Erlebnis, das nur in einer ästhetischen Einstellung stattfindet, ist die Voraussetzung für die Konstitution des ästhetischen Gegenstandes. Es beruht paradoxerweise auf einer völligen Ignoranz des materiellen Bildträgers. (vgl. Ingarden 1968: 183f.)

Bildhaft dargestellte Gegenstände, Ereignisse oder Personen werden dagegen von Ingarden als ‚schematische Gebilde‘ bezeichnet, die nur bestimmte Eigenschaften und Aspekte des betreffenden Objekts zur Darstellung bringen:

„In dem [...] Bilde dagegen gibt es [...] verschiedenartige Unbestimmtheitsstellen in den dargestellten Gegenständen, die nicht zufällig sind, sondern aus der Tatsache herrühren, dass es eine einzige Ansicht ist, die den betreffenden Gegenstand immer nur partiell und von einer Seite her zur Erscheinung bringt.“ (Ingarden 1962: 238)

Die in einer bildlichen Darstellung weggelassenen Eigenschaften oder näheren Bestimmungen bilden die wesentlichen Unbestimmtheits- oder Leerstellen, an denen nicht entschieden werden kann, durch welche konkreten Eigenschaften oder näheren Bestimmungen diese Darstellung korrekt ergänzt werden könnte oder müsste:

„Im Sehen des Bildes ergänzen wir unwillkürlich manche Seiten oder Teile des dargestellten Dinges, wir bestimmen es irgendwie – je nach dem Fall und den Umständen – näher und beseitigen dadurch eine der vorhandenen Unbestimmtheitsstellen.“ (Ingarden 1962: 238)

Ingarden spricht von den ‚Konkretisationen‘ des Betrachters, der mit Hilfe seiner Erfahrungen, seines Wissens, seiner Erinnerungen und seiner Phantasie beginnt, die Unbestimmtheitsstellen selbstständig und auf unvorhersehbare Weise aufzufüllen. Mit der Konkretisation von Unbestimmt-

heitsstellen gehen Betrachter oder Leser weit über das hinaus, was im Bild dargestellt wurde.

„Diese verschiedenen Unbestimmtheitsstellen können auf mannigfache Art ‚ausgefüllt‘ werden. Denn es gibt immer eine Vielheit von Möglichkeiten [...]. Der Betrachter kann somit dieselbe Stelle einmal so, das andere Mal anders ausfüllen. Und zwar kann er, wenn er im Rahmen derselben Gattungsqualität verbleibt, einmal diese, das andere Mal eine andere Unbestimmtheitsstelle ausfüllen, da er von dem Bilde selbst nicht gezwungen wird, dies auf eine ganz eindeutig bestimmte Weise zu tun.“ (Ingarden 1962: 240)

Durch das Auffüllen der Unbestimmtheitsstellen werden das vom ästhetischen Gegenstand ausgelöste, ästhetische Erlebnis und das damit verbundene ästhetische Handeln des Betrachters in eine neurobiologische Aktivität übersetzt, die im emotional-kognitiven System als räumlich verteilter, zeitlich dynamischer Prozess im Gehirn emergiert, verarbeitet und als Erfahrung gespeichert werden kann.

Was in einem Bild nicht dargestellt, nicht gesehen oder latent gehalten wird, bildet die entscheidende Leerstelle, an der das ästhetische Erleben des Betrachters herausgefordert wird. Das Sichtbare ist endlich und besitzt eine Grenze zu dem, was nicht, nicht mehr oder noch nicht sichtbar ist. Es ist begrenzt und endet an der Grenze zum Nicht-Sichtbaren. Die Grenze zwischen dem Sichtbaren und dem Nicht-Sichtbaren kann nur kognitiv, nur durch das Denken, überschritten werden. Vorstellung, Phantasie und Wissen sind die entscheidenden Synthese-Instanzen des ästhetischen Erlebens. Sie füllen die Leerstellen, die Ränder des Sichtbaren, mit schematisierten und typisierenden Projektionen der Vorstellung auf.

Beispielsweise können wir in René Magrittes Gemälde *Le Maître d'école* (1954) nicht das Alter, die Augenfarbe oder das Gesicht der Person erkennen (Abb. 4). Dennoch haben wir eine relativ präzise Vorstellung von Alter, Aussehen, Mimik und Gestik einer solchen Person. Je abstrakter die Gegenstände sind und je weniger Anhaltspunkte die schon ausgefüllten Elemente liefern, desto typischer und schematischer werden die Leerstellen aufgefüllt, bemerkt Alfred Schütz in seinem Entwurf für eine Philosophie der Leerstelle (vgl. Schütz 1971: 228). Je unbestimmter und abstrakter die Konturen einer Leerstelle sind, umso stärker werden sie mit typischen und schematischen Vorstellungen aufgefüllt. Sie konstruieren einen ‚generalized other‘, wie George Herbert Mead sagen würde (vgl. Mead 1969:



Abb. 4: René Magritte, *Le Maître d'école*,  
1954, 80 x 65 cm

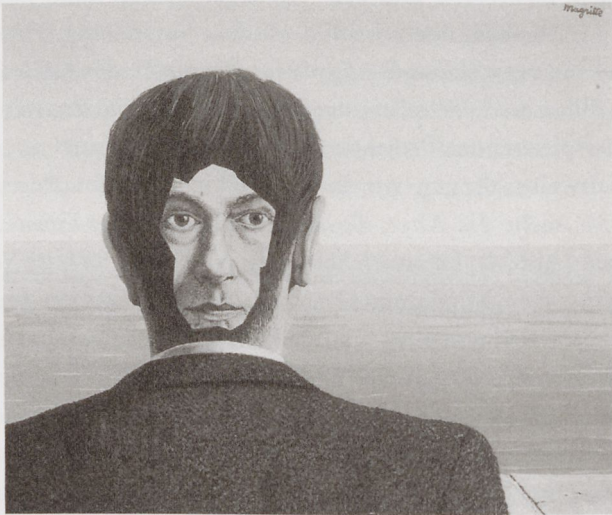


Abb. 5: René Magritte, *La Maison de verre*,  
1939, 32 x 39 cm

220; Mead 1980: 295). Dabei ist die Leerstelle eines Bildes selbst schon von Anbeginn an durch eine gewisse Typizität ihrer Konturen – wir würden sagen, durch die Grenzen ihrer Markierung – für eine schematische Konkretisierung vorbereitet. Dies gilt auch für das Bild *Le Maître d'école*. Wir können aufgrund unserer Alltagserfahrung mit solchen Typen das Gesicht, das Alter, die Mimik und die Gestik relativ präzise imaginieren. Dennoch kann der Umschlag aus der Latenz in die sichtbare Präsenz schockierend sein.

Auch dies hat Magritte gemalt, als ob er Ingardens Theorie der Leerstelle gekannt hätte (Abb. 5). Er beseitigt durch das Gesicht im Hinterkopf eine zentrale Leerstelle des Bildes und schafft damit gleichzeitig sofort wieder mehrere, neue Unbestimmtheitsstellen. Die Sicherheit des ästhetischen Urteils wird sofort wieder in Unsicherheit überführt. Denn wir wissen nicht, ob dieses Gesicht dasjenige des Mannes ist, dessen Oberkörper wir von hinten sehen, oder dasjenige eines Fremden, eines zweiten Mannes, der als Therapeut oder als eine Art Über-Ich in seinem Kopf sitzt.

Die sichtbare Darstellung ist nur ein Anlass, eine Gelegenheit, ein Auslöser oder eine Irritation, damit Wahrnehmung, Emotionalität, Erfahrung, Erinnerung, Phantasie und Denken des Betrachters herausgefordert werden. Das Sichtbare ist der konkrete Anlass für einen lebenden Organismus, in einer zeitlich komplexen und räumlich verteilten neurophysiologischen und emotional-kognitiven Dynamik aktiv zu werden. Die Grenze zwischen dem Sichtbaren und dem Nicht-Sichtbaren ist die Schnittstelle, an der die Übersetzung der durch die sichtbare Darstellung ausgelösten Emotionen und Kognitionen in das biologisch-dynamische System eines lebenden Akteurs stattfindet.

Die ästhetische Konstitution eines Bildes ist deshalb durch zweierlei Voraussetzungen bedingt: einerseits durch die Herstellung eines Bildes durch einen Künstler, Fotografen oder Filmemacher, welcher durch seine Erfahrung und sein implizites Wissen eine visuelle Situation oder Gelegenheit schafft, die gleichermaßen durch Hinzufügen und Weglassen gekennzeichnet ist; und andererseits durch die emotional-kognitive Aktivität der Betrachter, welche die durch die Darstellung ausgelösten Irritationen in ihr eigenes mentales Leben übersetzen. In dieser strukturellen Kopplung zwischen Objekt, Akteur und Situation entfaltet sich das Wechselspiel von Sichtbarmachen und Verschwinden-Lassen, von Präsenz und Latenz, von Anwesenheit und Abwesenheit, von visueller Affirmation und visueller Negation.

## 6. Kondensation

Indem ein Maler Farbe auf eine weiße Leinwand aufzutragen beginnt, erzeugt er einen Unterschied auf der Leinwand. Mit seinem ersten Strich spaltet er das noch nicht unterschiedene Nichts der weißen Leere in das farbige Universum des Bildes. Er bestimmt das unbestimmte Nichts zum bestimmten Dasein (vgl. Hegel 1986: 145). Alle weiteren malerischen Differenzierungen sind zusätzliche Unterscheidungen, die das Universum des Bildes weiter ausgestalten und bezeichnen. Der Maler bezeichnet aber mit seiner Farbe immer nur eine Seite dieser Unterscheidung, nämlich die sichtbare. Farbe deckt auch zu. Sie verdeckt im wörtlichen Sinne. Durch dieses Verdecken des Sichtbaren durch Farbe – ein Übermalen – wird das negiert, was vorher an dieser Stelle war.

Durch jede farbige Markierung wird eine unmarkierte Außenseite erzeugt, welche vom Sichtbaren verdeckt und in die Latenz gezwungen wird. Der Maler arbeitet also selbst mit Unterscheidungen und Markierungen, die er durch sein künstlerisches Handeln auf der Leinwand setzt. Dadurch verschwindet die unmarkierte Außenseite der Form in der Latenz der Beobachtung. Malen ist folglich selbst ein dialektischer Prozess, bei dem mit jedem Pinselstrich gleichzeitig Welt erzeugt wird und Welt verschwindet. Der Maler ist somit nicht nur ein großer Sichtbarmacher und Präsenzverstärker, sondern auch ein Weltnegierer und Latenzverstärker. Wenn Paul Klee 1920 in *Schöpferische Konfession* feststellt, dass die Kunst die Welt nicht wiedergebe, sondern sichtbar mache (vgl. Klee 1920: 28), beschreibt er die markierte Innenseite der künstlerischen Tätigkeit. Das Zum-Verschwinden-Bringen der Welt wird von Klee unterschlagen.

Erzeugt ein ästhetisch eingestellter Beobachter in seiner Wahrnehmung die Differenzen und Formen, die ein Maler auf der Leinwand erzeugt hat, so re-konstruiert er automatisch die gesetzten Unterscheidungen mit ihren markierten Formen und ihren unmarkierten Latenzen. Es sind exakt die unmarkierten – und im Falle einer bildlichen Darstellung nicht sichtbaren – Zustände, Eigenschaften, Qualitäten oder Bestimmungen jeder Unterscheidung, welche als Leerstelle oder Unbestimmtheitsstelle in der ästhetischen Wahrnehmung auftreten. Ingardens Leerstellen sind demnach mit den *unmarked states* von George Spencer Brown identisch (vgl. Spencer Brown 1997: 5).

## Bibliographie

- Alberti, Leon B. 2000. *Das Standbild – Die Malkunst – Grundlagen der Malerei. De Statua – De Pictura – Elementa Picturae*. Darmstadt: WBG.
- Aristoteles. 1984. „De interpretatione“. in: Ders. *The Complete Works of Aristotle. The Revised Oxford Translation*. Bd. I. Princeton: Princeton University Press. 25-38.
- Baxandall, Michael. 1971. *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*. Oxford: Oxford University Press.
- Bear, Mark F., Barry W. Connors und Michael A. Paradiso. 2009. *Neurowissenschaften. Ein grundlegendes Lehrbuch für Biologie, Medizin und Psychologie*. Berlin/Heidelberg: Springer.
- Boehm, Gottfried. 1981. „Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik“. In: Willi Oelmüller (Hg.). *Kolloquium Kunst und Philosophie 1. Ästhetische Erfahrung*. Paderborn u.a.: Schöningh. 13-28.
- Bourdieu, Pierre. 1974. *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gumbrecht, Hans U. 2012. *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp.
- Ders. und Florian Klinger (Hg.). 2011. *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Haverkamp, Anselm. 2002. *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hegel, Georg W. F. 1986. *Werke. Bd. V. Wissenschaft der Logik I. Erster Teil. Die objektive Logik. Erstes Buch*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Huber, Hans D. 2018. „Welterzeugung durch multisensorisches Handeln“. In: Peter Sinapius (Hg.). *Intermedialität und Performativität in den künstlerischen Therapien*. Berlin/Hamburg: HPB University Press. 90-119.
- Husserl, Edmund. 1980a. *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Tübingen: Niemeyer.
- Ders. 1980b. *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*. Den Haag/Boston/London: Nijhoff.
- Imdahl, Max. 1979. *Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur. Vortrag, gehalten an dem Mentorenabend der Karl Friedrich von Siemens Stiftung in München-Nymphenburg am 5. März 1979*. München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung.
- Ingarden, Roman. 1962. *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film*. Tübingen: Niemeyer.
- Ders. 1968. *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes*. Tübingen: Niemeyer.
- Klee, Paul. 1920. „[Ohne Titel]“. In: Kasimir Edschmid (Hg.). *Die Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung*. Bd. XIII. *Schöpferische Konfession*. Berlin: Erich Reiß. 28-40.

- Mead, George H. 1969. „Die objektive Realität von Perspektiven“. In: Ders. *Philosophie der Sozialität. Aufsätze zur Erkenntnisanthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 213-228.
- Ders. 1980. „Eine behavioristische Erklärung des signifikanten Symbols“. In: Ders. *Gesammelte Aufsätze*. Bd. I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 290-298.
- Schütz, Alfred. 1971. *Das Problem der Relevanz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Spencer Brown, George. 1997. *Laws of Form. Gesetze der Form*. Lübeck: Bohmeier.

### Bildnachweise

Abb. 1: Archiv des Autors.

Abb. 2: <http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:TCFruits.jpg> (Abruf am 04.08.2018).

Abb. 3: Anicius Manlius Severinus Boethius, Aristoteles, Ayrardus <Aureliensis>, *In Aristotelis peri hermeneias*, Msc. Class. 11, f. 22r, Staatsbibliothek Bamberg.

Abb. 4: René Passeron, *René Magritte*, Köln 1985, 39.

Abb. 5: Alain Robbe-Grillet und René Magritte, *La Belle Captive. A Novel*, Berkeley/Los Angeles/London 1995, 59.