

Die Sprache der Bilder und die Bilder der Sprache. Sprachanalytische Anmerkungen zu Baruchellos »La Correspondence«

VON HANS DIETER HUBER (Mannheim)

Die Interpretation eines Werkes des italienischen Künstlers Gianfranco Baruchello dient mir dazu, auf eine Fragestellung aufmerksam zu machen, die von allgemeinerem Interesse ist, als sich zunächst vermuten läßt. Ein extremes Werk stellt eine zentrale Frage: Wie ist eine begriffliche Interpretation von Bildern möglich und wie können wir richtige von falschen Interpretationen unterscheiden?

Das Kunstwerk als ein Repräsentationssystem

Texte, Bilder, Landkarten, Musiknoten, Pläne, Skizzen, Tonbänder, Fotos, Filme, Videos fasse ich als Repräsentationssysteme auf. Ein Repräsentationssystem ist – ganz allgemein gesprochen – ein physikalisches Medium zur symbolischen Darstellung von Information. Jedes Repräsentationssystem besteht aus einer bestimmten physikalischen Trägerschicht, dem Medium, in welchem auf systemspezifische Weise bestimmte syntaktische und semantische Informationszustände realisiert sind.[1] Aus dieser allgemeinen Definition ergeben sich drei speziellere Thesen, die es uns erlauben, unsere Fragestellung anzugehen.

1) Das Bild fasse ich als ein Repräsentationssystem auf, welches aus einem bestimmten materiellen Trägermedium besteht, in dem bestimmte Informationen syntaktisch und semantisch repräsentiert sind.

Das Bild *La Correspondence* von Gianfranco Baruchello (Abb. 162) läßt sich als ein solches komplexes Repräsentationssystem beschreiben. Das physikalische Trägermedium besteht aus einbrennlackiertem Aluminium, industrieller Kunstharzlackfarbe und schwarzer Chinatusche. Die Größe beträgt 100 × 100 cm. Es ist 1976 entstanden und befindet sich in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München. Syntaktisch ist das Bild in zwei senkrechte Subsysteme gegliedert, zwischen denen in der Mitte waagrechte Verbindungen bestehen. Die beiden Subsysteme enthalten eine Mischung aus bildlichen und sprachlichen Repräsentationen.

2) Die geschriebene oder gesprochene Sprache fasse ich ebenfalls als ein Repräsentationssystem auf, welches aus einem bestimmten materiellen Träger-

medium besteht, in dem bestimmte Informationen syntaktisch und semantisch repräsentiert sind.

Bei den sprachlichen Repräsentationen von *La Correspondence* handelt es sich um drei sprachliche Subsysteme, ein französisches, ein italienisches und ein englisches. Die französische Sprache fungiert als Objektsprache, in der die fiktive Bilderzählung vorgetragen wird. Die italienische und die englische Sprache dagegen fungieren als metasprachliche Kommentare zur Handlungsebene. Die italienische Sprache ist die Sprache des Künstler selbst. Sie ist Erzählperspektive und enthält eine fiktive Erzählerfigur, den Künstler selbst, der die Bilderzählung mit Hilfe von metasprachlichen Kommentaren begleitet.

3) Den Beobachter fasse ich als Organismus auf. Im Gegensatz zu Bildern und Büchern besitzt der menschliche Organismus sensorische Oberflächen, die es ihm erlauben, über die verschiedensten Wege Informationen aus seiner Umgebung zu extrahieren und sie seinem Gehirn zur weiteren Verarbeitung zuzuführen. [2]

Diese Gesamtfähigkeit des menschlichen Organismus, Informationen aus der Umwelt zu extrahieren, sie zu verarbeiten, zu speichern und unter Umständen wieder zu verwenden, ist die Fähigkeit, diese Welt mental repräsentieren zu können. Wir können daher das menschliche Denken als ein mentales Repräsentationssystem zur symbolischen Darstellung von Informationszuständen beschreiben, das mittels eines bestimmten Trägermediums funktioniert – eben dem biologisch und physikalisch verfaßten Organismus – und welches mit bestimmten syntaktischen und semantischen Verarbeitungskapazitäten ausgestattet ist.

»La Correspondence« und seine Konkretisation

Stellen wir uns folgenden Fall vor: Ein Beobachter tritt vor das Bild *La Correspondence*, um es sich anzusehen. Er tritt damit in einen »Dialog« ein, in dem sowohl das zu interpretierende Bild wie der interpretierende Beobachter Partner einer Situation sind, in welcher beide Teile als selbständige Systeme fungieren, die in wechselseitiger Weise aufeinander Bezug nehmen. Kein Kunstwerk und kein Buch ist ohne diese grundlegende Beziehung des »Dialoges« erfahrbar. Für jede Art von Kunstbetrachtung ist diese Beziehung zwischen Beobachter und zu beobachtendem Gegenstand eine grundlegend notwendige. Ohne sie gibt es nichts zu beobachten, zu interpretieren oder zu verstehen. Genaugenommen muß man daher den Gegenstand von dem Prozeß seines Erfassens, seiner Konkretisation [3], unterscheiden. Streng genommen können wir den künstlerischen Gegenstand nur im Prozeß des Erfassens erkennen. Den Gegenstand »an sich« gibt es nicht. Zu ihm haben wir keinerlei gearteten Zugang.

Aus der Sicht des Betrachters läßt sich rekonstruieren, auf welche Weise und mit welcher individuellen und historischen Variationsbreite er das Bild im Wahrnehmungsprozeß abtastet, gliedert, identifiziert und in diesen Verarbeitungsvorgängen Bedeutungen und ästhetische Erfahrungen produziert. [4] Hier sei nur angemerkt, daß dieser Prozeß ein Abtastprozeß ist, in dem das Auge in schnellen Fixationen über die Bildoberfläche gleitet. Die einzelnen Phasen dieses zeitlichen Prozesses lassen sich mit den Begriffen erster Eindruck, zunehmende Gliederung/Durchstrukturierung, Synthese und Fixierung beschreiben.

Im Vorgang der Konkretisation eines künstlerischen Repräsentationssystems bestehen bedeutende Unterschiede zwischen der Erfassung begrifflicher und visueller Repräsentationen. Bei visuellen Repräsentationen existieren viele verschiedene Abtastungswege des Auges. Individuelle Sehgewohnheiten spielen hier eine große Rolle. [5] In sprachlichen Texten dagegen wird die Reihenfolge der visuellen Abtastung in viel stärkerem Maße durch die syntaktische Anlage des Textes bestimmt als bei Bildern. Der Blick kann beispielsweise nicht so frei über die Oberfläche einer Buchseite hin- und herwandern, wie es Bilder ermöglichen. Er ist stärker in die Zeilenstruktur des Textes eingebunden.

Der menschliche Organismus bildet, wenn er ein Bild betrachtet oder ein Buch liest, eine mentale Repräsentation des künstlerischen Gegenstandes, die nicht mehr durch den visuellen oder textuellen Bestand des Werkes abgedeckt wird, sondern über ihn hinausgeht. Den Vorgang der Konkretisation muß man sich daher als aktiv-konstruktiven Prozeß von Analyse und Synthese vorstellen, der zudem ohne die Mitwirkung von Gedächtnis, Denken und Sprache nicht zu erklären ist. [6] Je nachdem, an welcher Stelle ein Beobachter beginnt, das Bild *La Correspondence* mit dem Auge abzutasten, und je nachdem, wie er in diesem Prozeß fortschreitet, bildet sich eine ganz bestimmte sukzessive Reihenfolge von Blickbewegungen heraus. Dabei entsteht eine Kausalkette von Blickabfolgen, die mit darüber entscheidet, zu welcher mentalen Konkretisation das individuelle Wahrnehmungserlebnis führt. Jedenfalls führt bereits die empirische Tatsache unterschiedlicher Blickbewegungen zu der Konsequenz, daß es keinesfalls nur eine einzige Art und Weise, Bilder zu sehen geben kann, sondern wahrscheinlich so viele subjektive Konkretisationen ein und desselben künstlerischen Gegenstandes angenommen werden müssen, wie es Betrachter gibt.

Durch die begriffliche Etikettierung [7] der abgetasteten Bildelemente und deren Einfügung in ein zunächst noch fragmentarisches, sich im Verlaufe der Konkretisation jedoch ausweitendes mentales Netz semantischer Beziehungen [8], in dem die etikettierten Begriffe auf vielfältige Weise miteinander verknüpft sind, löst sich der Erfassungsvorgang nach und nach von der konkreten situativen Abtastung des Bildes ab und wird zu einer mentalen Repräsentation im menschlichen Organismus. Dadurch erfolgt ein Übergang vom Gegenstand zum denkenden Subjekt und von subjektiven und situativen Ausprägungen zu allgemeineren begrifflichen Strukturen des Denkens, die im verbalen Begriff intersubjektiv zugänglich werden.

Von der Seite des künstlerischen Gegenstandes her gesehen, als dem zweiten Pol in dieser Beziehung, müssen wir die für die Informationsextraktion relevanten Bildelemente und deren Beziehungen beschreiben, und zwar in derjenigen Hinsicht, in der sie sich durch den Blick des Betrachters konkretisieren. Anhand der auf der Bildoberfläche von *La Correspondence* repräsentierten Elemente wird sehr schnell erkennbar, daß es sich um einen Briefwechsel, eine Korrespondenz zwischen zwei fiktiven Personen, Philippe und Veronique, handelt. Fiktiv ist die Bilderzählung deshalb, weil die Referenz der Eigennamen auf tatsächlich existierende Personen nicht ermittelbar ist. [9] Die Verbindung der Darstellungsebene zur Referenzebene, zu dem, auf was sich die Repräsentationen beziehen, ist hier bereits gekappt. Bei sämtlichen sprachlichen Repräsentationen des Bildes fällt der Redebezug aus, die Referenz ist nicht erforschbar. Der Leser/Betrachter kann nicht eindeutig bestimmen, wovon der Erzähler/Künstler spricht. Beginnt man das Bild von links oben ausgehend zu betrachten, findet man zunächst den Brief von Veronique an Philippe (Abb. 163). Er beginnt mit den Worten: »Mein lieber Philippe, Du errätst sicherlich schon, was ich Dir sagen will, [...]«. [10] Darunter ist ein geöffnetes Briefkuvert abgebildet, das demjenigen Kuvert, welches Philippe benutzt, um an Veronique zu schreiben, ähnlich ist. Die begriffliche Etikettierung dieses Elementes scheint zunächst eindeutig: Veronique hat den Brief von Philippe bereits erhalten und antwortet ihm. Denn wenn das Auge nach rechts wandert und sozusagen den Beginn des seitenverkehrten Wortes »La correspondence« mit dem Beginn des Briefwechsels gleichsetzt, wäre der Brief von Philippe an Veronique der erste. Dies ist jedoch eine Hypothese, die sich nicht lange aufrechterhalten läßt. Denn darunter stößt das Auge wiederum auf einen geöffneten Briefumschlag, der demjenigen ähnlich ist, mit dem wiederum Veronique ihren Brief an Philippe abschickt (Abb. 164). Der Betrachter wird also bereits zu Beginn des Erfassungsaktes in eine mehrdeutige Wahrnehmungssituation geführt, aus der es keine eindeutige kausale Auflösung gibt. Die einfache Frage, welcher Brief des Bildes zuerst verfaßt wurde, bleibt ebenso unbestimmbar wie die Identität der Personen. Es bietet sich noch eine dritte Möglichkeit an: Die Briefe könnten überhaupt nicht aufeinander Bezug nehmen, sondern in einer Art inneren Monologes ihre Ansichten aneinander vorbei entwickeln. Somit würde gar keine Kommunikation oder Korrespondenz bestehen. Es würde sich um zwei simultan nebeneinander bestehende Formulierungen handeln, in denen die Überzeugungen der jeweiligen Verfasser ausgebreitet werden. In diesem Fall würde die Übersetzung des Wortes »La correspondence« nicht »Briefwechsel« bedeuten, sondern »Entsprechung«, »Übereinstimmung«.

Unterhalb der geöffneten Briefumschläge befindet sich jeweils ein fliegender Vogel ohne Kopf und Hals, der in Richtung des anderen Briefpartners zu fliegen scheint. Ob das Symbol intuitiv richtig verstanden ist, wenn man es als »geflügelten Gedanken« konkretisiert, ist jedenfalls aus dem sichtbaren Bestand nicht verifizierbar. Darunter ist in Veroniques Brief ein Querschnitt durch einen See mit zwei Ufern, bei Philippe entsprechend ein roter Berg zu sehen. In ihrer Nähe befinden sich jeweils zwei chinesische *I Ging*-Zeichen,

links die Zeichen 58 (*Dui*/Das Heitere, der See) und 41 (*Sun*/Die Minderung), rechts die Zeichen 5 (*Sü*/das Warten, die Ernährung) und 29 (*Kan*/Das Abgründige, das Wasser). Im Textbuch des *I-Ging* heißt es dazu: »*Dui* bedeutet die jüngste Tochter, hat als Bild den lächelnden See, als Eigenschaft die Freude. Die Freude beruht nicht, wie es wohl scheinen könnte, auf der Weichheit, die sich in der oberen Linie zeigt. Die Eigenschaft des weichen bzw. dunklen Prinzips ist nicht Freude, sondern Schwermut. Vielmehr beruht die Freude darauf, daß innen zwei starke Striche sind, die sich äußern durch das Mittel der Weisheit. Wahre Freude beruht also darauf, daß im Inneren Festigkeit und Stärke vorhanden sind, die nach außen hin weich und milde auftreten.« [11] Unter der Darstellung des Sees befindet sich ein italienischer Kommentar zum oberen Zeichen des Symbols *Dui*: »Verführerische Heiterkeit. Die Steuerung des Lebens wurde aus der Hand gegeben, und es hängt vom Zufall und äußeren Einflüssen ab, was aus uns wird.« [12] Das andere Zeichen (*Sun*/Die Minderung) besteht aus dem oberen Zeichen *Gen* (Das Stillhalten, der Berg) und dem unteren Zeichen *Dui*. Im Kommentar des *I-Ging* heißt es: »Unten am Berg ist der See: das Bild der Minderung. So bändigt der Edle seinen Zorn und hemmt seine Triebe. Der See unten am Berg verdunstet. Dadurch wird er gemindert zugunsten des Berges, der durch seine Feuchtigkeit bereichert wird. Der Berg ist das Bild eigensinniger Stärke, die sich zum Zorn verdichten kann; der See ist das Bild der unkontrollierten Lustigkeit, die sich zu leidenschaftlichen Trieben entwickeln kann, wenn sie sich auf Kosten der Lebenskräfte entwickelt.« [13]

Die zahlreichen Interpretationsmöglichkeiten der *I-Ging*-Zeichen besitzen verschiedene Richtungen der Auslegung. Aus den zitierten Passagen werden Anspielungen auf den roten Berg (männlich) und den See (weiblich) erkennbar. Wie der Interpret allerdings die semantische Verbindung der einzelnen Anspielungsmöglichkeiten vollzieht, für welche Möglichkeit der Auslegung er sich entscheidet, ist nicht festzulegen.

Auf der rechten Bildhälfte, dem Brief Philippes, sind das Zeichen 5 (*Sü*/Das Warten, die Ernährung) und das Zeichen 29 (*Kan*/Das Abgründige, das Wasser) abgebildet (Abb. 164). Im Kommentar zum Zeichen *Sü* heißt es: »So ist es auch im Leben, wenn ein Schicksal sich vorbereitet. Solange die Zeit noch nicht erfüllt ist, soll man nicht sorgen und durch eigenes Machen und Eingreifen die Zukunft gestalten wollen, sondern in Ruhe Kraft sammeln durch Essen und Trinken für den Leib, durch Heiterkeit und Guter-Dinge-Sein für den Geist.« [14] Darunter findet sich wiederum ein italienischer Kommentar zum Zeichen *Sü*: »Das Schicksal überkommt einen ganz von selbst, und dann ist man bereit.« [15] Das Zeichen *Kan* bedeutet das Abgrundtiefe der Seele: »Auf den Menschen übertragen stellt es das Herz, die Seele dar, die im Leib eingeschlossen ist, das Lichte, das im Dunkeln enthalten ist, die Vernunft. Der Name des Zeichens hat, weil es wiederholt ist, den Zusatz: Wiederholung der Gefahr. Damit soll das Zeichen eine objektive Lage, an die man sich zu gewöhnen hat, nicht eine subjektive Gesinnung bezeichnen. [. . .] Darum wird die Gefahr auch als Schlucht bezeichnet, d. h. ein Zustand, in dem man sich befindet wie das Wasser in einer Schlucht, und aus der man herauskommt wie das

Wasser, wenn man sich richtig verhält.« [16] Diese Bildelemente lassen sich als der Wunsch der beiden Hauptpersonen interpretieren, mittels der Befragung des *I-Ging* Aufschluß über ihre nahe Zukunft zu erlangen. Die Auskünfte sind jedoch so allgemein gehalten, daß sie eine spezifische, mit den übrigen Repräsentationen des Bildes in Verbindung stehende Deutung nicht ermöglichen.

Unter dieser eben beschriebenen Gruppe von Bildelementen schließen sich im linken Brief ein halbiertes Apfel und eine entkernte Apfelscheibe an (Abb. 165). Sie lassen sich als Verführungssymbole interpretieren, als Apfel vom Baum der Erkenntnis. Darunter folgen zwei Briefbögen, einer mehrfach gefaltet, der andere mit einem Einschnitt an der oberen Kante. Sie werden von zwei schnaubenden Drachen auf Rädern und mit Haltegriffen begleitet, die vielleicht den Zorn oder das Sich-Hineinsteigern der Briefschreiberin zu visuellem Ausdruck bringen. Daran anschließend folgt eine Darstellung eines einzelnen Körperteils zergliederter nackten Frauenkörpers und eines halb bekleideten männlichen Körpers (Abb. 165a). Diese Gruppe von Bildelementen wird von dem Ausdruck »INTERCUT« (dt.: Zwischenschnitt) und dem Satzfragment »in austauschbaren Ausführungen« [17] eingeleitet. Der Ausdruck »INTERCUT« bezeichnet eine filmische Schnitttechnik. Ein Zwischenschnitt überführt die fiktive Handlungssequenz des Briefes auf eine zeitlich und räumlich versetzte Ebene. Zwischen den beiden Körpern steht der Satz zu lesen: »die Handlung von einer Szene zur anderen vor und zurück entwickeln, gewöhnlich mit einem ziemlich schnellen Tempo.« [18] Hierbei handelt es sich um metasprachliche Kommentare, die auf den modalen Kontext der einzelnen Darstellungen hinweisen. Semantisch können sie im Zusammenhang des Briefeschreibens als Gedanken- oder Themenwechsel interpretiert werden. Dieselbe Verschiebung des modalen Kontextes findet sich im rechten Subsystem. Sie wird im Zusammenhang mit der weinenden Profilfigur (Philippe?) mit den Worten »at that time« und »reverse/RUNNING« eingeführt (Abb. 166). Damit wird diese Figur (»a romantic & mustachioed sex maniac«) aus dem kausalen Handlungskontext isoliert und als extreme Nahaufnahme gekennzeichnet (»EXTREME CLOSE UP«). Begleitet werden diese Kontextverschiebungen durch zwei rechts und links beigefügte Schriftzeichen: links der Satz »Bravo für völlig gerechtfertigtes Weiterkommen« und rechts der Satz »sehr gequält durch schreckliche Nachricht.« [19] Der erste Satzteil formuliert ein positives Ereignis, der zweite ein negatives, welche vom Betrachter automatisch in Verbindung mit den abgebildeten Personen gebracht werden.

Darunter folgt im rechten System eine frontale und eine seitliche Darstellung eines entblößten weiblichen Gesäßes mit den Kommentaren »bellow« (Gebraüll), »reaction« und »ECU« (= *extreme close up*). Um wessen Hinterteil es sich dabei handelt und ob es sich um eine Reaktion auf die Figur des »sex maniac« handelt, bleibt unbestimmt. Unter dem Hinweis »ZOOM« folgen eine buntkarierte Hose, ein Ledergürtel, Sporen, Revolverhalfter, Strumpf, Kondom und Cowboystiefel (Abb. 167). Das Kondom legt die Vermutung nahe, daß es sich um Bekleidungsgegenstände eines Mannes handelt. Den Abschluß des Briefes bildet ein geöffnetes Briefkuvert, offensichtlich kurz vor dem Verschließen, eine Pipette mit roter Flüssigkeit und die Schlußsätze: »solange du hinsichtlich des zu befolgenden Verhalten zögerst, gib nicht vor, mich in die

Irre zu führen – Ich hatte mit dir sehr schöne Augenblicke. Nach tausend zärtlichen Liebkosungen und vielen Küssen umarme ich dich lange. Gerard Philippe«.[20]

Im linken Briefsystem führen ein grüner Schraubenschlüssel und ein Pfeil die Gruppe »INTERCUT« wieder zum Hauptthema des Briefes: mehreren Querschnittsdarstellungen, in denen phallische Gegenstände in vaginaähnliche Körperteile eindringen (Abb. 168). Bei dem Schraubenschlüssel handelt es sich um ein mechanisches Mehrzweckinstrument, welches nicht nur die Drehung eines Bolzens oder einer Mutter anzeigt, sondern ebenso jedes anderen Objektes. »Der Universalschraubenschlüssel zeigt Rotationsbewegungen an, die nicht parallel zur Sehebene sind. Diese Rotationsbewegungen sind darüber hinaus eher erzwungen als spontan.«[21] In welchem semantischen Spannungsverhältnis die Bedeutung des Schraubenschlüssels zu den Koitusdarstellungen steht, bleibt der jeweiligen Konkretisation des Betrachters überlassen. Die Darstellung des weiblichen Beckens ist von Tüpfelfarnblättern mit Samen, dunkelgrünen, lanzettförmigen Blättern (vielleicht Lorbeer) und fünf Eicheln umgeben. Darunter steht der Ausdruck »INSERT SHOT,« was ebenfalls in doppeltem Sinne gemeint sein kann. Er kann sich auf eine vor allem im Video verwendete Schnitttechnik beziehen, in der eine Szene nachträglich in eine andere eingesetzt wird oder auf das Eindringen des männlichen Penis in die weibliche Vagina. Neben der Darstellung einer Taschenuhr, die 23 Minuten nach 12 anzeigt, ist auf Englisch der Satz zu lesen: »Schnitt in eine Sequenz, um die Handlung erklären zu helfen.«[22] Es folgen weibliche Kleidungsstücke: eine Unterhose, Fingerhandschuhe, ein Schuh mit hohem Blockabsatz, Armbanduhr, Armkettchen, Halsbrosche, weißer Trachtenrock und -jacke mit roten Blumenmotiven (Abb. 168a). Den Schluß des Briefes bilden ein geöffnetes Briefkuvert mit einer Pipette mit blaugrünen Tropfen und die Schlußworte: »in Erwartung, die Liebe deines Herzens zu sein, bitte ich dich innigst, das Göttliche anzunehmen. Nach tausend zärtlichen Liebkosungen und vielen Küssen umarme ich dich lange. Sophie Veronique.«[23]

In der Bildmitte, zwischen den beiden Briefdarstellungen, sieht man einen in Umrissen schematisierten Kopf, von dessen Vorderseite Pfeile in verschiedene Richtungen abzweigen. Diese Elemente könnte man als eine visuelle Darstellung des assoziativen menschlichen Denkens interpretieren, bei dem das Denken, von einem Zentrum ausgehend, sich in die verschiedensten, unvorhersehbarsten Richtungen und Winkel verzweigen kann.

Die hier von mir vorgestellte Konkretisation des Werkes bleibt bewußt fragmentarisch. Sie könnte genauer und ausführlicher vorgenommen werden. Dennoch zeichnet sich deutlich ab, daß es noch viele andere mögliche Versionen dieses Repräsentationssystems geben kann. Die hier in ihrem Kern entwickelte ist nur eine unter vielen anderen. Der Betrachter wird durch die unbestimmbare Kausalstruktur des künstlerischen Repräsentationssystems auf den Irrweg einer literarisch-ikonographischen Entzifferung geführt. Aus ihr gibt es jedoch bei näherer Hinsicht keinen weiteren Aufschluß. Die einzelnen Bildelemente folgen zwar, isoliert betrachtet, einer konventionellen Abbildungs- und Sprachlogik. Ihre Relationen innerhalb der gesamten Vernetzung des Systems bleiben jedoch hermetisch und zunächst nicht konstituierbar.

Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung

La Correspondence enthält also gerade im Hinblick auf eine Erfassung der Kohärenz des gesamten Repräsentationssystems zahlreiche Stellen von Unbestimmtheit. Diese Unbestimmtheits- oder Leerstellen werden im Vorgang der Konkretisation auf die eine oder andere Weise durch subjektive Vorstellungsbildungen aufgefüllt, welche allerdings durch den im Bilde sichtbaren Bestand nicht mehr verifiziert sind. An diesen Stellen geht die Konkretisation weit über die Vorlage hinaus. Nach Ingarden sind Kunstwerke im Gegensatz zu natürlichen Dingen intentionale, in schöpferischen Bewußtseinszuständen entworfene Gegenstände [24] und im Gegensatz zu natürlichen Gegenständen nicht vollständig bestimmt. [25] Sie sind nur in bestimmten Ansichten entworfen, andere mögliche Bestimmbarkeiten sind weggelassen worden. Aus dieser Tatsache ergeben sich »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. [...] 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.« [26] Diese Leerstellen in den einzelnen Bildelementen und ihren Relationen werden durch subjektive Vorstellungsbildungen des Betrachters ergänzt. Die epistemische Unbestimmtheit und Vagheit fungiert als auslösendes Moment von Imaginationen, mit deren Hilfe diese Elemente irgendwie vervollständigt und in eine kausallogisch möglichst kohärente Geschichte transferiert werden. Damit wird der gesamte Erfassungsvorgang gegenüber dem Gegenstand transzendent, er geht in unkontrollierbarer Weise weit über das Repräsentierte hinaus. »Diese verschiedenen Unbestimmtheitsstellen können auf mannigfache Art »ausgefüllt« werden. Denn es gibt immer eine Vielheit von Möglichkeiten [...], welche die nähere Bestimmung des betreffenden Gegenstandes in der durch die Unbestimmtheitsstelle umschriebenen Hinsicht bilden kann. 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.« [27] Im Falle des Baruchello-Bildes kann zum Beispiel die zerteilte männliche Figur (Abb. 165a) als »Philippe aus der Sicht Veroniques« konkretisiert werden und die weibliche als »Veronique selbst«. Bezieht man allerdings den darüber liegenden Schriftzug »in austauschbaren Ausführungen« in die Konkretisation mit ein, wird deutlich, daß es sich um auswechselbare Standardmodelle von Mann und Frau handelt. Die Elemente können also auch allgemein aufgefaßt werden. Auf gleiche Weise können der entblößte Frauenhintern als »Körperteil Veroniques aus der Sicht Philippes« und die weinende Profilfigur als »Philippe selbst« aufgefaßt werden. Eindeutig ist diese Konkretisation jedoch nicht. Es sind auch noch weitere Lösungen möglich. [28]

Die Kohärenz von Versionen

Diese wenigen Beispiele zeigen bereits, daß die einzelnen Konkretisierungen zu einer jeweils einzigartigen mentalen Version dieses Bildes führen. Jeder Organismus setzt andere Beziehungen, Hierarchien, Zusammenhänge, Präferenzen und Unterschlagungen, die infolgedessen zu einer anderen Version des Bildes führen. Ist der Betrachter in der Lage, seine mentale Version sprachlich mitzuteilen, haben wir eine sprachliche Interpretation des Bildes vorliegen, die wiederum nur eine unter vielen möglichen ist.

An dieser Stelle scheint es mir nötig, etwas zu dem Begriff einer Version zu sagen. [29] Unter einer Version verstehe ich ein sprachlich verfaßtes System von Meinungen und Überzeugungen über einen bestimmten Gegenstandsbe- reich, die mit einem gewissen Wahrheitsanspruch vertreten werden. Sprachliche Versionen desselben Gegenstandes können sich in vielerlei Hinsicht von- einander unterscheiden. In ihrer Gewichtung, ihrem Umfang, ihrer Ordnung, ihrer Argumentation können sie in einem nicht-reduzierbaren Konflikt zu- einander stehen. Von dieser Problematik ist ebenso die wissenschaftliche Interpretation betroffen. Auch sie muß die Unbestimmtheitsstellen auffüllen und eine möglichst kohärente sprachliche Version des interpretierten Gegen- standes vorlegen. Als Wissenschaftler haben wir zur sprachlichen Interpreta- tion keine Alternative. [30] Und wir haben auch zu einer möglichst kohären- ten sprachlichen Interpretation keine vielversprechenden Alternativen, wie wir weiter unten sehen werden. Aus diesem Problembereich verschiedener möglicher Versionen eines Bildes entsteht nun die Frage nach der Richtigkeit beziehungsweise Falschheit bestimmter Versionen. Damit in Verbindung steht die Frage, wie wir überhaupt herausfinden können, welche Version nun richtiger oder falscher als eine andere ist, also die Frage nach der Wahrheit. Denn alles was wir bisher haben, ist eine Reihe sprachlicher Versionen, die zunächst noch gleichberechtigt nebeneinander stehen. Ich verlasse an dieser Stelle die Aus- einandersetzung mit Baruchellos *La Correspondence*, um eine Antwort auf den hier entstandenen Problembereich zu versuchen.

Wenn wir als Wissenschaftler künstlerische Repräsentationssysteme sprachlich interpretieren, also sprachliche Versionen vorlegen, ist das nichts anderes, als daß wir bestimmte Meinungen über diesen Gegenstand besitzen und diese Meinungen veröffentlichen. [31] Mit ihnen verbinden wir einen bestimmten Geltungsanspruch. Unsere Meinungen bestehen allerdings nicht isoliert von- einander, sondern sind in bestimmte logische und inferentielle Zusammen- hänge eingebettet. Aus einer Meinung kann eine andere folgen. Manche Mei- nungen haben eine sehr zentrale Stellung und werden unter fast keinen Um- ständen aufgegeben. Andere stehen eher peripher am Rande und werden vom jeweiligen Individuum schnell aufgegeben, wenn sich dadurch Widersprüche mit anderen, zentraleren Meinungen beilegen lassen. Wir glauben nie nur eine einzige Sache, sondern verfügen stets über weitläufige Felder und Zusammen- hänge von Meinungen. Unsere Ansichten bilden ein weitgespanntes Netz, in dem jede Meinung ein Begriffsknoten für Verbindungen zu vielen anderen Meinungen ist. Unsere Ansichten sind in ein Meinungssystem integriert, in

dem logische und inferentielle Beziehungen zwischen den einzelnen Überzeugungen bestehen. [32] Eine sprachliche Interpretation eines Bildes stellt ein solches logisch und inferentiell miteinander verbundenes System von Meinungen dar, in dem die einzelnen Meinungen in ganz bestimmten Beziehungen zueinander stehen. Wenn wir nun auf unsere Frage zurückkommen, wie wir aus einer solchen Reihe verschiedener Versionen die richtigen von den falschen unterscheiden können, die ›adäquaten‹ von den ›willkürlichen‹, müssen wir untersuchen, wie diese einzelnen Versionen empirisch zu rechtfertigen sind.

Kommensurabilität und Inkommensurabilität von Versionen

Um eine Antwort auf diese Frage geben zu können, müssen wir uns zunächst den Gemeinsamkeiten verschiedener Versionen zuwenden und danach den konfligierenden Behauptungen. Wir müssen herausfinden, in welchen Bereichen und auf welche Weise sich verschiedene Versionen desselben Werkes auf eine gemeinsame ›Basis‹ reduzieren lassen und wo dies nicht möglich ist.

Wenn man sprachliche Versionen desselben Gegenstandes untersucht, wird man in der Regel feststellen, daß sie sowohl verschiedene gemeinsame Aussagen treffen als auch erheblich voneinander abweichende Aussagen formulieren, in denen sie einander implizit oder explizit widersprechen. Unsere Vorgehensweise teilt sich daher in zwei Schritte auf: (1) in die Suche nach den auf eine gemeinsame ›Basis‹ reduzierbaren Aussagen und (2) in die Suche nach den irreduziblen und inkommensurablen Anteilen dieser Versionen.

Bestimmte Teile von Versionen lassen sich aufeinander reduzieren: An denjenigen Stellen, wo eine Übertragung in ein anderes Meinungssystem möglich ist, formulieren die beiden Versionen eine gemeinsame Aussage, welche zwar in einem jeweils verschiedenen Diskurs formuliert ist, deren Kommensurabilität sich aber dennoch aus der jeweiligen Übertragungsmöglichkeit ergibt. In denjenigen Teilen, in denen sprachliche Versionen desselben Gegenstandes sich ineinander übersetzen und aufeinander reduzieren lassen, besitzen sie gemeinsame, sich überschneidende Aussagen. Diese Stellen sind die festliegenden Überzeugungen, die gegenwärtig nicht einem Umbau oder einer Fachdiskussion unterliegen. Derjenige Teil unserer Beschreibungssysteme, der zur Zeit nicht einem Umbau (sei es gesellschaftlicher, philosophischer, wissenschaftlicher oder künstlerischer Art) unterliegt, ist ein Bereich zur Zeit festliegender wissenschaftlicher Überzeugungen. Um welchen Bereich es sich dabei handelt, ist von Fachgebiet zu Fachgebiet jeweils verschieden und eine Frage historisch gewordener Konventionen. Es ist der Bereich »jener Ansichten, die im Augenblick nicht zur Diskussion stehen, weil sie gerade keine Probleme aufwerfen und sich gerade niemand eine Alternative zu ihnen ausgedacht hat.« [33] Diese Bereiche festliegender Überzeugungen, die es in jeder sprachlichen Version und in jedem Beschreibungssystem gibt, bilden die ›Fundamente‹, auf denen wir das diskutieren, was wir gegenwärtig in den einzelnen Fachbereichen und Theorien neu formulieren.

Der Begriff eines gegenwärtig nicht der Diskussion unterliegenden Bereiches von Überzeugungen bietet uns sozusagen die Möglichkeit, innerhalb der Relativität von Beschreibungs-Versionen ein gemeinsames, wenn auch konventionelles »Fundament« dieser Versionen bestimmen zu können. Diese »Basis« ist selbst wieder eine relative. Sie hat sich historisch mehr oder weniger zufällig aus der Akzeptanz bestimmter Beschreibungssysteme und bestimmter Überzeugungen entwickelt. Die gemeinsame »Basis« besitzt eben gegenwärtig zufälligerweise den Vorteil, daß sie nicht zur Diskussion ansteht, also gegenwärtig unkritisch akzeptiert und geteilt wird. Dies kann sich natürlich jederzeit ändern, wenn der Gang der Forschung dies nötig machen sollte. Eine Veränderung oder Neukonstruktion von Beschreibungssystemen ist aber nur möglich vor dem Hintergrund bestimmter stabiler Konventionen. Es kann nicht alles auf einmal gleichzeitig neu konstruiert werden. In denjenigen Aussagebereichen, in denen sich verschiedene sprachliche Versionen desselben künstlerischen Repräsentationssystems ineinander übersetzen oder aufeinander reduzieren lassen, dort, wo sie also kommensurable Aussagen formulieren, finden wir die Konventionen des Faches, welche momentan nicht in Frage stehen. Diese Konventionen sind jedoch keineswegs gegeben, gefunden oder existieren »draußen in den Kunstwerken«, sondern sie sind schlicht und einfach vertraute und geteilte Überzeugungen, die sich jederzeit ändern können. Diese kommensurablen Aussagen verschiedener Versionen bilden einen zusammenhängenden Bereich invarianter, festliegender Überzeugungen, die sich hartnäckig einer Neuformulierung widersetzen.

Wie behandeln wir aber diejenigen Bereiche und Teile einer beliebigen sprachlichen Version, die sich nicht auf gemeinsame Konventionen und geteilte Überzeugungen reduzieren lassen? Gerade dort, wo sich eine einzelne Version eines Bildes nicht weiter auf eine kommensurable »Basis« reduzieren läßt, liegt ihr genuiner, einzigartiger und individueller Beitrag zur Erkenntnis des in Diskussion stehenden Gegenstandes. Der einzelne, nicht-reduzierbare Anteil einer sprachlichen Version mag unvertraut, abwegig, spekulativ sein oder lediglich eine nebensächliche Facette des Werkes beleuchten. Aber erstens stellt sich hier die Frage, wer etwas mit welcher Berechtigung als abwegig, spekulativ oder nebensächlich bezeichnen kann, und zweitens bildet selbst der abwegigste und nebensächlichste Diskurs dennoch einen konstruktiven Beitrag zur Anreicherung und Erweiterung der Erkenntnismöglichkeiten über den betroffenen Gegenstand. Denn was denkbar ist, kann auch möglich sein.

Erweiterter Wissenschaftsbegriff und normaler Diskurs

Mit diesem erweiterten Wissenschaftsbegriff wird es möglich, sowohl die Relativität kunsthistorischer Versionen *at full value* anzuerkennen, als auch eindeutig anzugeben, wo eine solche sprachliche Version richtig ist. Eine einzelne sprachliche Version ist dort richtig, wo sie mit den geteilten Konventionen anderer Versionen übereinstimmt und von daher nicht in Frage gestellt ist. Die Frage, wo eine sprachliche Version falsch ist, können wir dagegen durch

einen Vergleich einzelner Versionen nicht beantworten. Dies können wir nur innerhalb der Kohärenz einer sprachlichen Version unter der Annahme ermitteln, daß die meisten der vorgetragenen Überzeugungen wahr sein müssen, damit wir Falschheit oder Irrtum überhaupt erst zuschreiben können. [34] Übereinstimmung mit den Konventionen eines Faches sichert zwar die Richtigkeit einer Interpretation ab, aber die Nicht-Übereinstimmung beweist noch nicht deren Falschheit, sondern lediglich deren Abweichung vom normalen Diskurs eines bestimmten Fachbereiches.

Nach Richard Rorty ist ein normaler Diskurs

genau das, was sich in einem allgemein anerkannten System von Konventionen abspielt, die festlegen, was als ein relevanter Beitrag gilt, als Beantwortung einer Frage, als gute Kritik dieser Antwort oder als gutes Argument für sie. Nichtnormaler Diskurs dagegen findet statt, wenn am Diskurs jemand teilnimmt, der diese Konventionen nicht kennt oder sie ignoriert. [...] Dies bedeutet, daß wir allein dort erkenntnistheoretische Kommensuration erzielen werden, wo wir bereits über allgemein akzeptierte Forschungspraktiken [...] verfügen [...]. Nicht erzielen wir sie, weil wir etwas über die ›Natur der menschlichen Erkenntnis‹ herausgefunden haben, sondern weil sich die Konventionen ziemlich leicht bestimmen lassen, die einer Praktik zugrunde liegen, die hinreichend lang zur Anwendung kam – und die einen Konsensus darüber erlauben, in welche Bestandteile sie zu zerlegen ist. [...] Zu anderen Zeiten [...] läßt sich die Frage, welche Wissenschaftler wirklich brauchbare Erklärungen anzubieten haben, möglicherweise ebenso schwer entscheiden wie die Frage, welche Maler es zu Unsterblichkeit bringen werden. [35]

Welche Vorteile bietet nun ein solcherart erweiterter Wissenschaftsbegriff? Er akzeptiert, daß jeder Mensch Kunstwerke auf seine Weise wahrnimmt und aufgrund dieser subjektiven und situationsabhängigen Wahrnehmung zu jeweils einzigartigen Konkretisationen des Werkes gelangt; er akzeptiert diese Versionen als gleichberechtigt; er zeigt auf, welche Gemeinsamkeiten zwischen diesen zahlreichen einzelnen Versionen existieren. Die Zonen von Kommensurabilität bilden den Bereich gegenwärtig festliegender Konventionen eines bestimmten Fachbereiches. Er zeigt schließlich auf, daß gerade in den inkommensurablen Bereichen einzelner Versionen genuine Erkenntnismöglichkeiten liegen, die nur diesen Bereichen zu eigen sind und sich nicht in andere Versionen übertragen lassen.

Anmerkungen

1 Peter Bieri (Hg.), *Analytische Philosophie der Erkenntnis* (1987), S. 18.

2 Vgl. James J. Gibson, *Wahrnehmung und Umwelt: Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung* (1982), S. 283f.

3 Den Begriff der Konkretisation übernehme ich von Roman Ingarden. Im Zusammenhang mit dem literarischen Kunstwerk definiert Ingarden den Vorgang der Konkretisation als einen schöpferischen Akt des Lesers, in dem dieser die zahlreichen Unbestimmtheitsstellen eines Textes auf subjektive Weise ausfüllt, sie also ›konkretisiert‹: »Das literarische Kunstwerk [...] ist seinen Konkretisationen gegenüberzustellen, welche bei den einzelnen Lesungen des Werkes [...] entstehen. [...] Die Unbestimmtheitsstellen werden in den einzelnen Konkretisationen auf die

- Weise beseitigt, daß an ihrer Stelle eine nähere oder weitere Bestimmung des betreffenden Gegenstandes tritt und sie sozusagen »ausfüllt.« »Dieses ergänzende Bestimmen nenne ich das »Konkretisieren« der dargestellten Gegenstände.« Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes* (1968), S. 12, 52.
- 4 Wie dies funktioniert, habe ich ausführlich dargelegt in: Hans Dieter Huber, *System und Wirkung: Fragen der Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst. Ein systemtheoretischer Ansatz* (1988), S. 53–79.
- 5 Vgl. dazu David Noton/Lawrence Stark, »Eye Movements and Visual Perception,« *Scientific American*, 224, Nr. 6 (1971), 34–43, S. 40f.
- 6 Karl Peter Sprinkart, *Kognitive Ästhetik: Entwurf einer kognitionstheoretischen Kunstpsychologie* (1982), S. 175.
- 7 Unter dem Vorgang der begrifflichen Etikettierung verstehe ich ganz allgemein den Vorgang der mentalen Identifikation und Einordnung von Objekten und Ereignissen in den Erfahrungshaushalt des menschlichen Organismus. Begriffliche Etikettierung bedeutet nicht, daß die wahrgenommene Stelle mit einem verbalen Begriff oder Wort benannt werden muß: »Der Begriff und sein Name sind zu unterscheiden. Dies wird beispielsweise deutlich, wenn wir uns an einen Sachverhalt oder an eine Person erinnern, ohne daß uns der entsprechende Name einfällt. Wir betrachten den Namen eines Begriffs als einen seiner Merkmale.« Joachim Hoffmann/Uwe Kämpf, »Mechanismen der Objektbenennung – parallele Verarbeitungskaskaden,« *Sprache und Kognition*, 4 (1985), 217–230, hier 219. Begriffe sind vielmehr kognitive Strukturen, formallogische Prinzipien unseres Denkens, und sie existieren nicht außerhalb unseres tatsächlichen Denkens. Selbst Taubstumme, welche keine verbale Sprache beherrschen, können Bildelemente begrifflich etikettieren, identifizieren und sie mental repräsentieren. Vgl. hierzu vor allem Hans Günther Furth, *Denkprozesse ohne Sprache* (1972), S. 40ff.
- 8 Zum Begriff des semantischen Feldes oder Netzes, vgl. D.A. Norman und D.E. Rumelhart, *Strukturen des Wissens* (1978); ferner vor allem Joachim Hoffmann, »Aktuelle Probleme der Erforschung begrifflicher Klassifizierungsleistungen,« *Zeitschrift für Psychologie*, 192, Heft 4 (1984), 353–378.
- 9 Dazu wäre nach Kripke eine historische Verknüpfung notwendig, eine kausale Geschichte, die nachweisen würde, daß die Bilderzählung von zwei tatsächlich existierenden Personen x und y handelte. Vgl. Saul Kripke, *Name und Notwendigkeit* (1981), S. 179. Es wäre möglich, daß der Name »Gerard Philippe,« mit welchem Philippe seinen Brief signiert, auf den französischen Schauspieler Gerard Philippe anspielt. Dies würde dem Bild im Zusammenhang mit den noch zu erwähnenden filmischen Schnitttechniken ein neues Bedeutungsfeld eröffnen. Insbesondere wäre hier auf den Film von Roger Vadim *Liaisons dangereuses* zu verweisen, in dem Gerard Philippe und Jeanne Moreau die Hauptrollen spielten. Dieser Film basiert auf Choderlos De Laclous' Buch *Gefährliche Liebschaften*, in dem es unter anderem um erotische Verwicklungen und eine Briefkorrespondenz geht. Bezüglich des Namens »Sophie Veronique« ließ sich eine derartige Querverbindung jedoch nicht nachweisen.
- 10 Im Original: »Mon cher Philippe, tu devines sans doute ce que je cherche à te dire,« Für Hilfe beim Entziffern und Übersetzen der französischen Ausdrücke danke ich Frau Dr. Marianne Börnemeier, Mannheim; bei den italienischen Ausdrücken half mir Frau Loredana Marini vom Kunsthistorischen Institut, Heidelberg.
- 11 *I-Ging: Text und Materialien*, übersetzt von Richard Wilhelm (1987), S. 212.
- 12 *I-Ging* (wie Anm. 11), S. 214. Im Original: »Serenità seducente. Si è lasciato il timone della vita e dipende dal caso e dagli influssi esterni quello che avverrà di noi.«
- 13 *I-Ging* (wie Anm. 11), S. 157.
- 14 *I-Ging* (wie Anm. 11), S. 44.
- 15 *I-Ging* (wie Anm. 11), S. 44. Im Original: »il destino sopravviene spontaneo: allora si è pronti.«
- 16 *I-Ging* (wie Anm. 11), S. 118.
- 17 Im Original: »nei tipi intercam ... biabili.«

- 18 Im Original: »to change the action back and forth from one scene to another, usually AT a fairly rapid PACE«.
- 19 Im Original: »BRAVO POUR PROMOTION PARFAITEMENT JUSTIFIÉE« und »TRÈS PEINÉ PAR TERRIBLE NOUVELLE«.
- 20 Im Original (sehr verwischt): »tout que tu hesiteras sur le conduit à suivre, ne feins pas de m'égarer – J'ai eu avec toi de tres beaux moments. Apres mille caresses tendres et beaucoup de baisers, je t'embrasse longuement. Gerard Philippe.«
- 21 Henry Martin/Gianfranco Baruchello, *Fragments of a Possible Apocalypse* (1978), S. 119.
- 22 Im Original: »cut into a sequence to help explain the action.«
- 23 Im Original (sehr verwischt): »en attendant d'être amour de tou coeur je te prie affectueusement d'accepter le divine. Apres mille caresses tendres et beaucoup de baisers, je t'embrasse longuement. Sophie Veronique.«
- 24 »Das literarische Werk überhaupt ist ein rein intentionales Gebilde, das seine Seinsquellen in den schöpferischen Bewußtseinsakten seines Verfassers hat und dessen physisches Seinsfundament in dem schriftlich festgelegten Text oder in einem anderen physischen Werkzeug der möglichen Reproduktion (z. B. Magnetophon) liegt. Vermöge der Doppelschicht seiner Sprache ist es zugleich intersubjektiv zugänglich und reproduzierbar, wodurch es zu einem auf eine Lesergemeinschaft bezogenen, intersubjektiven, intentionalen Gegenstand wird. Als solches ist es nicht physisch und ist allen Bewußtseinserelebnissen, sowohl denen des Verfassers wie auch denen des Lesers, transzendent.« Ingarden (wie Anm. 3), S. 12.
- 25 »Jeder reale Gegenstand ist allseitig (d. h. in jeder Hinsicht) eindeutig bestimmt. [...] Er weist in seinem Sosein keine Unbestimmtheitsstelle auf.« – »Wesentlich anders verhält es sich [...] mit allen rein intentionalen Gegenständlichkeiten.« – »Der dargestellte, seinem Gehalte nach ›reale‹ Gegenstand ist kein im echten Sinne allseitig vollkommen eindeutig bestimmtes Individuum, das eine ursprüngliche Einheit bildet, sondern nur ein schematisches Gebilde mit verschiedenartigen Unbestimmtheitsstellen und mit einer endlichen Anzahl von den ihm positiv zugewiesenen Bestimmtheiten, [...]« Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* (1960), S. 261, 263, 266.
- 26 Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* (1962), S. 238.
- 27 Ingarden (wie Anm. 26), S. 240.
- 28 »Die Unbestimmtheitsstellen werden in den einzelnen Konkretisationen auf die Weise beseitigt, daß an ihre Stelle eine nähere oder weitere Bestimmung des betreffenden Gegenstandes tritt und sie sozusagen ›ausfüllt‹. Diese ›Ausfüllung‹ ist aber nicht durch die bestimmten Momente dieses Gegenstandes hinreichend bestimmt, kann also im Prinzip in verschiedenen Konkretisationen noch verschieden sein.« Ingarden (wie Anm. 3), S. 12.
- 29 Sovieel ich weiß, taucht dieser Begriff zum ersten Mal bei Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking* (1978), auf.
- 30 Denn die Welt ist nicht beschreibbar unabhängig von Beschreibungen und sie ist nicht darstellbar unabhängig von Darstellungen. In diesem Sinne sind unsere sprachlichen Versionen, die wir von Bildern und Büchern haben, in etwa so grundlegend wie Tatsachen. Wahre Versionen sind sprachlich repräsentierte Tatsachen. Man könnte sich als Alternative eine Art nicht-begrifflicher Interpretation vorstellen. Wenn man sich allerdings an die in Anmerkung 7 gemachte Aussage erinnert, daß Begriffe die Prinzipien sind, mit denen wir denken, dann ist eine nicht-begriffliche Interpretation eine Interpretation ohne Denken. Und was das sein soll, kann ich mir schlecht vorstellen. Die in solchen Situationen von manchen Kunstwissenschaftlern oft aus dem Ärmel gezogene ›Anschauung‹ fällt hier als Möglichkeit auch aus. Denn der Begriff ›Anschauung‹ ist wie der Begriff ›Molekül‹ ein theoretischer Terminus innerhalb einer ganz bestimmten Wahrnehmungstheorie, nämlich einer aus dem 19. Jahrhundert, und ein Begriff, dessen Gegenstand wir nicht beobachten können. ›Anschauung‹ ist ein sogenannter Konstruktbegriff im Rahmen einer ihn umgebenden Theorie. Solche Begriffe werden innerhalb einer bestimmten Theorie

entworfen, haben nur theorieintern eine Bedeutung, außerhalb überhaupt keine und sind über Modellvorstellungen (sogenannte »Brückenbildungen«) mit dem Bereich der beobachtbaren Gegenstände und Ereignisse verbunden. Ein mögliches Modell von Molekülen ist zum Beispiel das mit verschiedenfarbigen Holzkugeln und schwarzen Stäben dazwischen. Das hier entscheidende Argument lautet, daß eine Wahrnehmungstheorie, die mit »Anschauungen« arbeitet, empirisch einfach falsch ist. Dieses Argument ist ausgeführt in Huber (wie Anmerkung 4).

- 31 »Eine Meinung ist ein für das Verhalten eines Wesens kausal relevanter Zustand mit semantischem Informationsgehalt, der sprachlich in Form einer Behauptung zum Ausdruck kommt.« Bieri (wie Anm. 1), S. 26.
- 32 Meine Darlegungen folgen hier im Wesentlichen der Darstellung, die Peter Bieri gegeben hat in: Bieri (wie Anm. 1), S. 25–28, 39–47, 183–186.
- 33 Richard Rorty, »Die glücklich abhandengekommene Welt,« in: Michael Sukale (Hg.), *Moderne Sprachphilosophie* (1976), S. 175–189, hier S. 185.
- 34 Diese Position wird im wesentlichen von Donald Davidson in seinem Buch *Inquiries into Truth and Interpretation* (1984) und in dem Aufsatz »Eine Kohärenztheorie der Wahrheit und der Erkenntnis,« in Bieri (wie Anm. 1), S. 271–290 entwickelt.
- 35 Richard Rorty, *Der Spiegel der Natur: Eine Kritik der Philosophie* (1981), S. 348–350.

Mais avec Philippe,
les devines sans doute ce que je change à la chose!

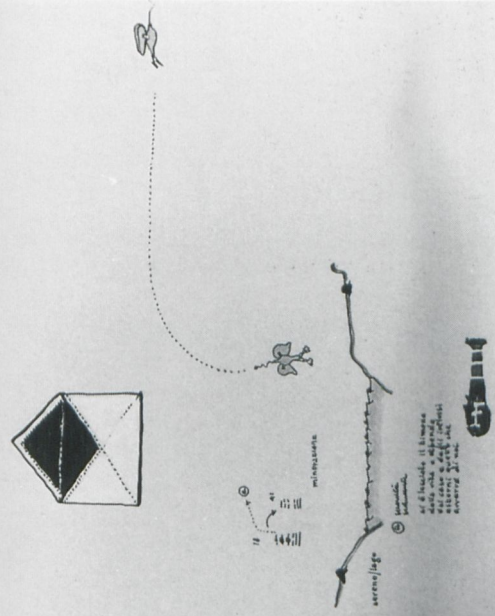


Abb. 163: Gianfranco Baruchello: Detail aus Abb. 162

Mais cette visionne,
mon long 5'20" c'est à part. Elle inquiète et je l'ai dessinée pendant.

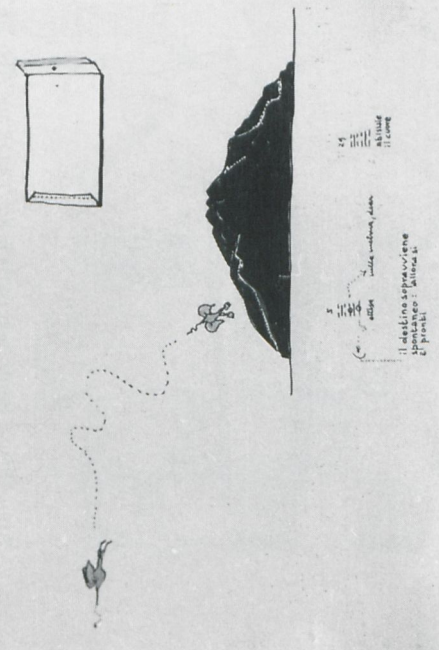


Abb. 164: Gianfranco Baruchello: Detail aus Abb. 162

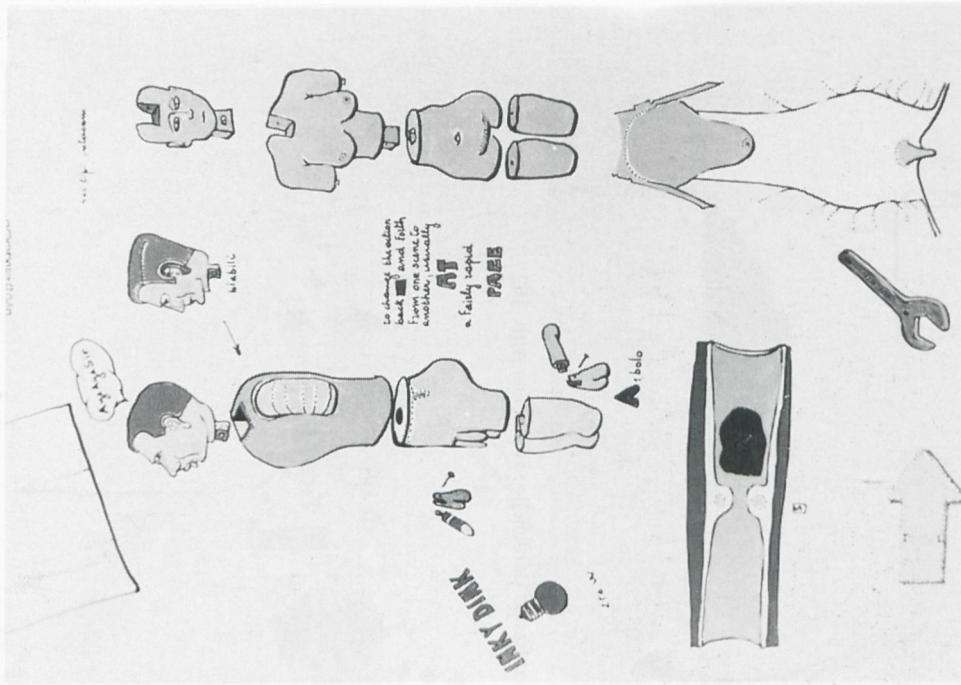


Abb. 165a: Gianfranco Baruchello: Detail aus Abb. 162

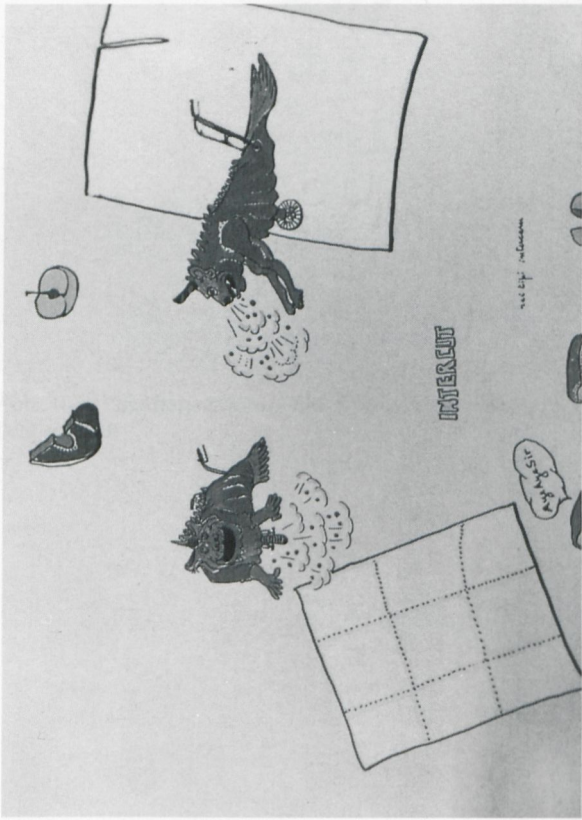


Abb. 165: Gianfranco Baruchello: Detail aus Abb. 162

Swish Pan, Eiting, Traveling & Working, TWO
ZOOM

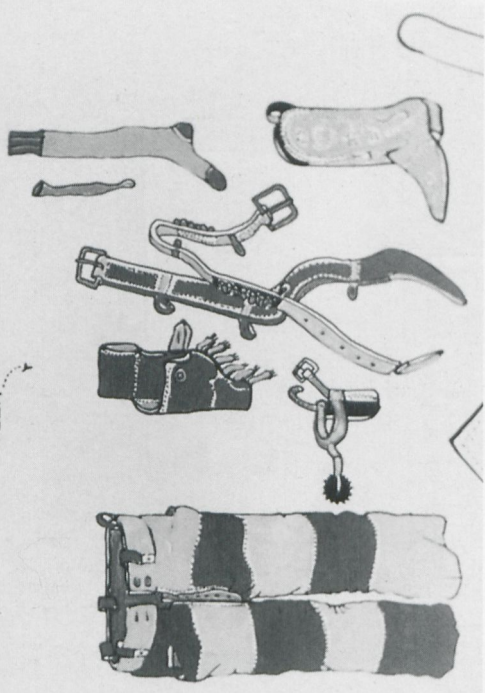


Abb. 167: Gianfranco Baruchello: Detail aus Abb. 162

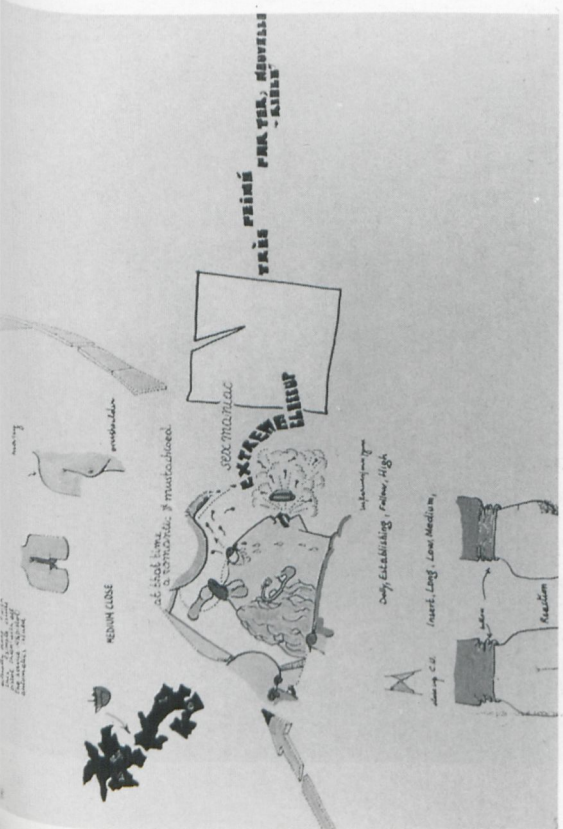


Abb. 166: Gianfranco Baruchello: Detail aus Abb. 162

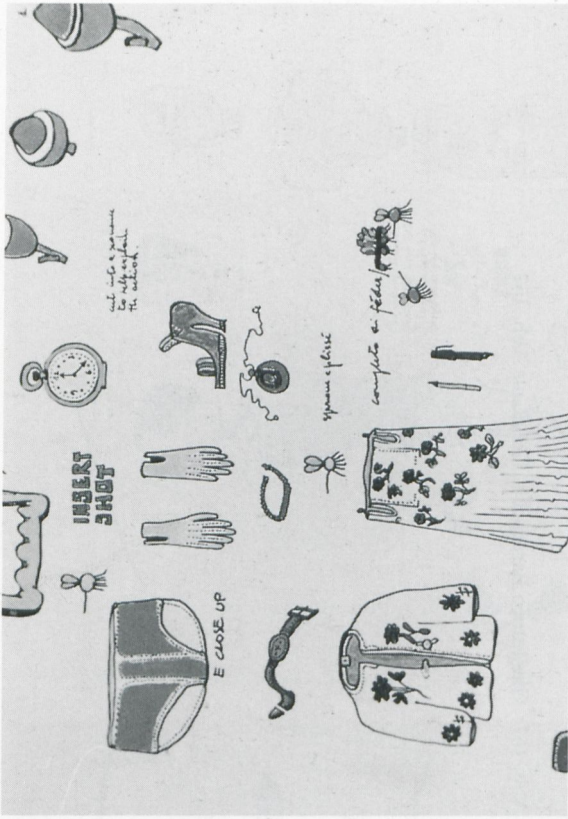


Abb. 168a: Gianfranco Baruchello: Detail aus Abb. 162

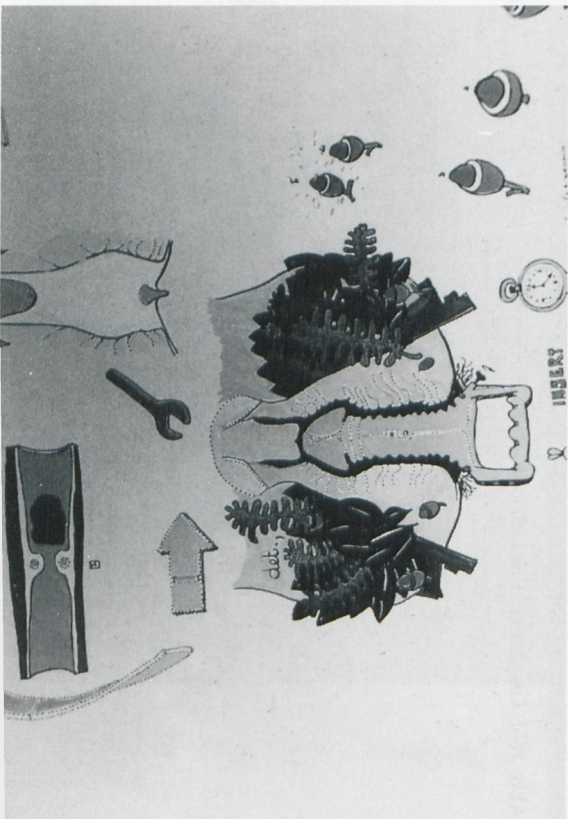


Abb. 168: Gianfranco Baruchello: Detail aus Abb. 162