

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)

Dieter Maurer/ Claudia Riboni/ Birute
Gujer

Bildgenese und Bildbegriff

Abstract

The phenomenological findings presented in the first article, *Early Pictures in Ontogeny*, suggest theses relating to the definition of the picture, including its genetic character. These theses centre around scepticism about the view that copy and convention represent primary bases for two-dimensional products of no physical use, and that their own qualities were of either a material or ›merely‹ motoric or ›merely‹ sensory nature. Our propositions insist on the genetic and – even though not exclusively – universal character of early graphic products, and also their quality of having to be understood as two-dimensional phenomena, which means that they cannot be completely described as material or motoric or sensory.

[\[English version of the article\]](#)

Die im ersten Beitrag *Frühe Bilder in der Ontogenese* dargestellten phänomenologischen Befunde geben zu Thesen Anlass, welche sich auf die Anforderungen an eine begriffliche Bestimmung des Bildes unter Einbezug seines genetischen Charakters beziehen. Im Zentrum dieser Thesen steht die Skepsis gegenüber der Auffassung, Abbild und Konvention würden die erstrangigen Grundlagen flächiger Erzeugnisse ohne physischen Gebrauch darstellen, und deren Eigenschaften selbst wären materieller oder ›bloß‹ motorischer oder ›bloß‹ sensorischer Art. Die Thesen insistieren auf dem genetischen und – wenn auch nicht ausschließlich – universalen Charakter früher graphischer Erzeugnisse, wie auch auf deren Eigenschaft, als zweidimensionale Erscheinungen verstanden werden zu müssen und also nicht vollständig auf Materielles, Motorisches oder Sensorisches zurückgeführt werden zu können.

1. Einleitung

Die im vorangehenden Beitrag *Frühe Bilder in der Ontogenese* dargestellten phänomenologischen Befunde verlangen nach einer begrifflichen Bestimmung des erzeugten flächigen Bildes, welche seiner Genese Rechenschaft trägt. Auf einen solchen Grundsatz hin sind die nachfolgenden Überlegungen, in Form von Thesen und Erläuterungen vorgetragen, ausgerichtet. Die Reihenfolge der Thesen folgt dabei weder der Ordnung, in welcher die empirischen Befunde dargestellt wurden, noch einer anderen Systematik. Die Zusammenstellung der Thesen entspricht im Gegenteil einem Ensemble von gegenseitig aufeinander bezogenen Anforderungen an einen Bildbegriff.

2. Thesen

»Ein *Ikón* ist ein Zeichen, das auch noch dann die Eigenschaft besitzen muss, die es zu einem Zeichen macht, wenn sein Objekt nicht existiert, so wie ein Bleistiftstrich, der eine geometrische Linie darstellt.«
(PEIRCE 2000, Band 1: 375)

Erstens: Eine begriffliche Bestimmung des Bildes muss die Tatsache des Genetischen, und mit ihr die frühesten Erscheinungen flächiger Erzeugnisse, mit in das Zentrum der entsprechenden Erörterungen stellen. Das Genetische sollte zu einem der Prüfsteine gehören, an welchen sich der Wert einer begrifflichen Bestimmung des Bildes als Untersuchungsgegenstand bewährt.

In den derzeitigen Erörterungen von Bildern wird in der Regel nur am Rande auf die Anfänge ihrer Entwicklung Bezug genommen, wenn letztere denn nicht vollständig außer Acht gelassen werden. So kommt es, dass Bezüge zur Frühzeit der Bilder in der Phylogenese sich meistens darauf beschränken, auf Höhlenmalereien zu verweisen, diese Malereien aber in keiner Hinsicht einen Anfang, sondern schon eine Art ›Ende‹ des Bildhaften darstellen, derart weit sind die ihnen zu Grunde liegenden zeichnerischen, malerischen und technischen Aspekte entwickelt. Bezüge zur Frühzeit der Bilder in der Ontogenese sind ihrerseits im Bereiche dessen, was als ›Bildwissenschaft‹ bezeichnet wird, bis heute kaum vorzufinden.

Zweitens: Das Bild sollte weder ausschließlich noch hauptsächlich über Bezugnahmen zur visuell wahrgenommenen Realität und zu ihr parallel gesetzten Fiktionen definiert werden, sondern über das als flächig (als zweidimensional) Verstehbare, welches es als Erzeugnis repräsentiert.

Abbilder sind Bilder, aber Bilder – soll von allen flächigen und flächig zu verstehenden Erzeugnissen die Rede sein – waren immer schon und sind immer noch häufig keine Abbilder. Die Tatsache, dass Bilder als visuelle Erzeugnisse ihrerseits anderes visuell Wahrnehmbares oder Vorstellbares so wiederzugeben vermögen, dass wir dies als ›Analogie‹ oder ›Ähnlichkeit‹, oder als ›Abbild‹ oder ›Darstellungen von realen oder fiktiven Figuren, Gegenständen, Szenen und Ereignissen‹ bezeichnen, ist zwar erstaunlich, ja bestaunenswert, entspricht aber dennoch nur einer Art von Bildern unter anderen.

Der Versuch, Bild und Abbild (im oben erläuterten Sinne) gleichzusetzen, führt zu Schwierigkeiten, graphische Äußerungen als Gegenstand der Untersuchung und Erörterung zu bestimmen, die wohl nicht zu überwinden sind. Diese Problematik wird in der Fachliteratur immer wieder aufgegriffen. Hier nur einige Hinweise aus der Perspektive der frühen Bildgenese: Zunächst müsste beim Versuch einer solchen Gleichsetzung bestimmt werden, was unter einem abbildenden flächigen Erzeugnis überhaupt zu verstehen sei. Dabei würde gleich auffallen müssen, dass das Abbildende häufig nur einen Teilaspekt der graphischen Erzeugnisse als Einzelobjekte darstellt und deshalb die Erzeugnisse als solche gar nicht zu bezeichnen vermag. Es könnte dann nicht die Rede von ›dem Bild‹ sein, sondern allenfalls die Rede vom ›Bildhaften‹ als dem Bereich abbildartiger Aspekte, und die Erzeugnisse selbst müssten als solche einen anderen Namen tragen. Dann müssten Analogiebildungen im weiten Sinne (häufig ohne oder nur mit sehr beschränkter Möglichkeit einer qualitativen Einschätzung der jeweiligen Entsprechung, und nicht auf Bezugnahmen zu Visuellem beschränkt) und eine spezielle Art von Analogien als Ähnlichkeit (die Möglichkeit einer weit reichenden qualitativen Einschätzung der jeweiligen visuellen Entsprechung mit einbeziehend) unterschieden werden. Des Weiteren müssten alle anderen Bezugnahmen als ›gegenständliche‹ Analogien oder Ähnlichkeiten entweder in die Bestimmung des Adjektivs ›bildhaft‹ mit einbezogen oder aber von ihr ausgeschlossen werden. Und so weiter. – Im Gegenzug dazu müssten alle flächigen, aber ›nicht-bildhaften‹, weil nicht abbildenden Erzeugnisse ihrerseits bestimmt und bezeichnet werden. Die Erzeugnisse selbst sind, wie erwähnt, nicht grundsätzlich von Abbildern zu unterscheiden, weil das Nicht-Abbildende häufig nur einige, nicht aber alle Aspekte von ihnen betrifft. Den Bereich nicht abbildender Aspekte selbst ›abstrakt‹ zu nennen, unter Weglassung von Anführungszeichen, ist zumindest erklärungsbedürftig. Die Erscheinungen selbst als ›zeichnerisch‹ oder ›malerisch‹ zu bezeichnen würde nach dem Zusatz ›bloß zeichnerisch‹ oder ›bloß malerisch‹ verlangen – auch eine Abbildung kann entweder gezeichnet oder gemalt werden –, und dass diese beiden Eigenschaften ihrerseits nur begrenzt voneinander getrennt werden können, sollte offensichtlich sein. Und so weiter.

Das hier angesprochene Problem besteht also nicht darin, dass das so genannt ›Abstrakte‹ ein Grenzfall des ›Bildhaften‹ darstellt, welcher in der Entwicklung von Bildern sehr spät, als Erscheinung der modernen Kunst, auftritt. Immer wieder ist darauf zu insistieren, dass das so genannt ›Abstrakte‹ dem Abbildenden im Gegenteil in der Genese vorausgeht. Mehr noch: Die Ausdifferenzierung des ›Abstrakten‹ ermöglicht erst die Abbildung, ersteres ist in letzterem grundsätzlich inhärent.

Oder, eine Formel von Gombrich auslegend: Das Bilden kommt vor dem Nachbilden (vgl. Gombrich 1967: 142). Der Prozess des Nachbildens ist ohne ein schon vorher bestehendes Gebilde nicht möglich. Das Abbilden verlangt ein Können. Dieses wird zunächst als so genanntes ›abstraktes‹ Graphisches konstituiert und stellt mit der Zeit die Mittel für das Abbilden zur Verfügung. Auch für das Abbilden, aber nicht nur für diese Art von Bildhaftem. Und mit der zunehmenden Unterscheidung von Arten des Bildhaften geht deren gegenseitige Beeinflussung und Motivation einher, was seinerseits einer strengen begrifflichen Trennung entgegensteht.

Oder, einen Hinweis von Lorblanchet aufgreifend:

»Prähistoriker und Kunsthistoriker benutzen die Ausdrücke ›figurativ‹, ›nicht-figurativ‹ und ›abstrakt‹ in einem Sinn, wie er ihnen von den derzeitigen westlichen Gesellschaften vorgegeben wird: ihre Bedeutung ist klar, und sie dienen zur Erleichterung der wissenschaftlichen Verständigung unter Spezialisten. Dennoch verlangt ihre Verwendung einige Bemerkungen. Zunächst hat die Unterscheidung von ›figurativ‹ und ›nicht-figurativ‹ beziehungsweise ›abstrakt‹ wahrscheinlich keinerlei Sinn für die prähistorischen Menschen, und auch keinen Sinn für die Künstler aus Gesellschaften und Traditionen nicht-westlicher Prägung.« (LORBLANCHET 1999: 212; Übersetzung durch die Autoren)

All dies in der folgenden Überlegung: Wenn irgendein Erzeugnis in seinen *erzeugten* Eigenschaften eine Eigenständigkeit gegenüber einer physischen Funktion oder einem Verweisen auf anderes, mit ihm nicht Verbundenes, aufweist – wie beschränkt auch immer diese Eigenständigkeit sei, und wie verdeckt sie innerhalb eines bestimmten Kontexts auch erscheinen mag –, dann auf Grund eines eigenständigen Denkens, Verstehens, und einer ihnen entsprechenden Intention.

Wenn der sprachliche Unterschied der englischen Ausdrücke ›image‹ und ›picture‹ dafür genutzt werden kann, den Unterschied von ›Bild‹ als Oberbegriff und ›erzeugtes, visuell wahrnehmbares Bild‹ als eine Art von Bildern zu kennzeichnen (man beachte: zwei bestimmende Einschränkungen), so sollte der sprachliche Unterschied der deutschen Ausdrücke ›erzeugtes, visuell wahrnehmbares Bild‹ und ›Abbild‹ dafür genutzt werden, den Unterschied von ersterem, nun seinerseits als Oberbegriff, und ›erzeugtes Bild, welches in analoger Weise auf anderes visuell Wahrnehmbares oder Vorstellbares Bezug nimmt, und diese Analogiebildung als sein Primat zu verstehen gibt, oder dass sie als solches verstanden wird‹, als eine Art von erzeugten visuellen Bildern zu kennzeichnen. Alles in der Genese Beobachtbare fordert intellektuell dazu heraus, den Versuch zu unternehmen, von allem Anfang an das Bild nicht dem Abbild gleichzusetzen. – Allerdings darf eine solche Unterscheidung von ›Bild‹ und ›Abbild‹ nicht über die weiter bestehende begriffliche Problematik hinwegtäuschen, dass Abbilder als Erzeugnisse zu unterscheiden sind von abbildenden Aspekten in Bildern, dass bildhafte Analogiebildungen zu Nicht-Visuellem bestehen, und dass andere und vielfältige Arten von Bezugnahmen von Bildern bestehen, welche hier gar nicht zur Sprache kamen.

Drittens: Die grundsätzliche Unterscheidung von ›Bild‹ und ›Ornament‹ sollte aufgegeben werden.

Alle vorangehenden Erläuterungen laufen auf eine solche Forderung hinaus. ›Ornament‹ kann als Ausdruck eine bestimmte Funktion des Bildhaften in einem bestimmten Kontext bezeichnen, eignet sich aber weder als Begriff für das so genannt ›Abstrakte‹ noch als Gegenbegriff zu demjenigen des Bildes als Abbild.

Viertens: Die Gleichsetzung der Ausdrücke ›Bild‹, ›bildhaft‹, ›bildhafte Erkenntnis‹ mit den Ausdrücken ›ikon‹, ›ikonisch‹, ›ikonische Erkenntnis‹ verlangt nach einer Klärung.

Die sprachliche Gleichsetzung von ›Bild‹ und ›Ikon‹ bedarf einer Klärung, weil sich in ihr häufig zwei verschiedene Traditionen vereinigen, was zu einem grundsätzlichen Missverständnis führen kann.

Zum einen wird der Ausdruck ›Ikon‹ als Fremdwort für ›visuelles Bild‹ benutzt und greift dann eine bestimmte Tradition der Erörterung auf, welche bis in die Antike reicht. Zum anderen wird der Ausdruck von Peirce (1931-1935, 1958) entlehnt und nennt dann eine bestimmte Beziehung eines Zeichens zu seinem Objekt, als ›Ähnlichkeitsbeziehung in weitem Sinne‹ (»*likeness*«). Beide Verwendungen lassen sich aber nicht in Übereinstimmung bringen, weil das ›Ikonische‹ nach Peirce nicht visueller Art sein muss.

Allerdings bestehen Argumente dafür zu sagen, dass auch gemäß Peirce alle Bilder ›ikonisch‹ sind (auch wenn dies nicht heißen soll, dass sie nur ›ikonisch‹ sind, und schon gar nicht, dass sie dabei immer im gängigen Sinne ›Reales oder Fiktives abbilden‹):

»Ein *Ikon* ist ein Zeichen, das auch noch dann die Eigenschaft besitzen muss, die es zu einem Zeichen macht, wenn sein Objekt nicht existiert, so wie ein Bleistiftstrich, der eine geometrische Linie darstellt.« (PEIRCE 2000, Band 1: 375)¹

Dahingehend, dass alle Bilder erzeugt sind, um als graphische Erzeugnisse zu erscheinen, und diese in der Wahrnehmung auch als solche verstanden werden müssen – dahingehend sind alle Bilder ikonisch: Der Strich, dieses Materielle, muss als Linie, dieses Graphischen, verstanden werden – unabhängig davon, ob die Linie eine abbildende Funktion besitzt. Aber auch für anderes Zeichenhaftes lässt sich Entsprechendes feststellen.

Bilder mögen nach Peirce grundsätzlich (wenn auch nicht ausschließlich) ›ikonisch‹ sein, aber nicht jedes so verstandene Bild ist ein Abbild, und auch nicht jedes ›Ikon‹ ein Bild.

Fünftens: Bilder sollten zu den Zeichen gezählt werden.

Es versteht sich: Wann immer die Frage aufkommt, ob ein Bild als Zeichen zu bestimmen ist, ist zuerst die Frage zu klären, auf welche Definition von Zeichen die Beurteilung bezogen werden soll.

Graphische Erzeugnisse, für welche hier der Begriff ›Bild‹ in Anspruch genommen wird, sind so gemacht, dass sie als Flächige, als Zweidimensionale verstanden werden. Weil das Verstehen die Bilder konstituiert – sowohl bei ihrer Erzeugung wie bei ihrer Wahrnehmung –, sind sie, dem Ansatz von Peirce folgend, den Zeichen zugehörig: Alles, was nur auf Grund eines Verstehens eine Wirkung zeigt, ist gemäß Peirce ein Zeichen. Da in dieser Formulierung der Ausdruck ›Verstehen‹ vorausgesetzt, nicht aber erklärt ist, mag eine Umkehrung die Auffassung verdeutlichen: Alles,

1 An anderer Stelle: »Ein Ikon ist ein Repräsentamen, dessen besondere repräsentierende Wirkung von seinen Qualitäten als ein Subjekt von Qualitäten abhängt und unabhängig von der Existenz seines Objekts ist. So stellt die geometrische Gestalt eines Kreises einen mathematischen Kreis dar. Streng genommen ist es jedoch nicht der Kreis auf dem Papier, sondern sein Vorstellungsbild im Bewußtsein, das ein Ikon ist [...]« (Peirce 2000, Band 2: 113)

was außerhalb des Verstehens eine physikalische Wirkung zeigt, ist (dahingehend) kein Zeichen. Bildhaftes aber bewirkt physikalisch gesehen nichts.

Lehnt man die Definition von Peirce ab, und erhebt man den Anspruch, dass Bilder anderes sein können als Zeichen, so ergeben sich erneut kaum zu überwindende Schwierigkeiten. Ein durchaus eindrückliches ›Bild‹ dieser Schwierigkeiten gibt die derzeitige Auseinandersetzung zur Bildwissenschaft in der Literatur wieder. Dazu nur zwei Hinweise aus der Sicht der Bildgenese: Gesetzt, ein Teil der Bilder wird nicht zu den Zeichen gezählt, so eröffnet sich wiederum die Problematik, nur Aspekte, nicht aber Erzeugnisse bezeichnen zu können. Es könnte häufig – wenn nicht immer – nur von zeichenhaften und anderen Aspekten eines graphischen Erzeugnisses die Rede sein, nicht aber von Zeichen und anderen Bildern, oder, noch vielfältiger, von Zeichen, anderen Bildern (als Abbilder) und anderem Graphischen. Und es müsste nicht nur für das Graphische das Zeichenhafte von anderem Bildhaften unterschieden werden – um bei dieser ›einfachen‹ Unterscheidung zu bleiben –, sondern auch für räumliche Erzeugnisse ihr Zeichenhaftes von anderem Skulpturalen, für das Klanghafte sein Zeichenhaftes von anderem Musikalischen, für das mit der Bewegung Ausgedrückte sein Zeichenhaftes von anderem Tanzartigen, und so weiter, wobei jede übergeordnete Perspektive verloren ginge, oder, genauer besehen, verschoben würde: Eine übergeordnete Ebene von ›Sinn‹ und ›Verstehen‹ wird, trotz teilweise fehlender Bezeichnung, wohl immer als Voraussetzung mit angenommen – nicht nur den verschiedenen Möglichkeiten innerhalb einer Art des Produzierens und Äußerns, sondern auch allen diesen Arten übergeordnet.

Die hier vertretene Auffassung, Bilder zu den Zeichen zu zählen, darf aber auf Grund der vorgebrachten Argumente nicht unbesehen einer einzelnen Partei im derzeitigen Positionenstreit der ›Bildwissenschaft‹ zugeordnet werden. Insbesondere wird hier, wiederum in Anlehnung an Peirce, nicht von einer an der verbalen Sprache orientierten Auffassung der Zeichen, und mit ihr der Repräsentation, ausgegangen. Verschiedene Arten von Zeichen verweisen auf verschiedene Arten der Erkenntnis, was zu einer großen Vorsicht gegenüber dem Vermögen des Verbalen Anlass gibt, Aussagen zu diesen verschiedenen Arten leisten zu können: Die Bilder zu den Zeichen zu zählen heißt nicht, sie als den Wörtern in jedem Falle sehr nahe Erscheinungen aufzufassen.

Sechstens: Bilder unterstehen nicht zwingend und nicht in allen ihren Aspekten der Konvention.

Eine solche Anforderung an einen Begriff des erzeugten Bildes ergibt sich aus der Feststellung der Universalität der frühen Bildgenese, welche sowohl so genannte ›abstrakte‹ wie analoge Aspekte betrifft.

Die Universalität eines gewichtigen Teils der Genese der frühen graphischen Struktur verlangt dabei nach einer kritischen Prüfung der Charakterisierung der pikturalen Repräsentation, wie sie Goodman (1976) vorlegt. Entsprechendes gilt für die Gliederung des visuellen Codes in ›Figuren‹, ›Zeichen‹ und ›Aussagen‹, wie sie Eco (1972) vornimmt.

Um Missverständnisse zu vermeiden: Der empirische Befund eines universalen Aspekts der Bildgenese, und in der Folge die Ablehnung einer grundsätzlichen kulturellen Codierung aller Bilder in allen ihren Aspekten bedeutet nicht, zu einer ahistorischen und soziobiologischen Perspektive (die beiden Adjektive sind von Mitchell entlehnt; siehe MITCHELL 2008: 64) aufzufordern, Bilder seien

in ihren Beziehungen natürlich, weil nicht codiert. Die Frage, in welcher Weise die Beobachtung quasi-gleicher früher Bilder bei großen kulturellen Unterschieden zu verstehen sei, wird hier nur wieder eröffnet.

Siebtens: Bilder unterstehen nicht zwingend und nicht in allen ihren Aspekten der Kommunikation zwischen zwei oder mehreren Menschen.

Auch diese Anforderung an einen Bildbegriff ergibt sich aus der Feststellung der Universalität der frühen Bildgenese: Eine Struktur, die universalen Charakter besitzt, entzieht sich *darin* jeder konkreten Kommunikation. Hinzu kommen Feststellungen, wie sie sich aus der Beobachtung des frühen graphischen Prozesses ergeben, wie auch die erwähnten Befunde zu früh auftretenden Analogiebildungen, welche für Erwachsene nur dann einsichtig werden, wenn sie von den Kindern verbal kommentiert werden.

3. Das ›Konkrete‹ als Zeichen!

Die vorgängigen Thesen bringen Ansprüche an einen allgemeinen Begriff des Bildes zum Ausdruck, wie sie unserer Auffassung nach aus der Sicht der frühen Bildgenese abzuleiten sind.

Eine der wichtigsten Fragen, welche sich dabei zur weiteren Klärung eröffnet, bezieht sich zunächst auf das Graphische als ›Konkretes‹ selbst, und von da her auch auf anderes Zeichenhaftes und betrifft die Unterscheidung von ›syntaktisch‹ und ›semantisch‹. Dazu abschließend die nachfolgenden Überlegungen.

Die Unterscheidung von Eigenschaften des Zeichens selbst als Eigenschaften des Bezeichnenden (›syntaktische‹ Eigenschaften) und Eigenschaften des Bezeichneten (›semantische‹ Eigenschaften) wird in der Regel von einem linguistischen oder strukturalistischen Ansatz her abgeleitet. Diesem Ansatz gemäß aber differenziert sich das ›Syntaktische‹ gleichzeitig und in gegenseitiger Beziehung zum ›Semantischen‹ aus (Saussure 1916/1972), was den Befunden der Bildgenese in keiner Weise entspricht.

Dem strukturalistischen Ansatz gemäß ist sowohl das ›Syntaktische‹ wie das ›Semantische‹ in sich wiederum unterteilt in ›Substanz‹ und ›Form‹, wobei die ›Form‹ des Syntaktischen eine Gliederung eines physikalisch vorhandenen und entsprechend beschreibbaren Materials darstellt. Einfacher gesagt geht der strukturalistische Ansatz davon aus, dass ein Material ›markiert‹ wird, um diese ›Markierungen‹ als bezeichnende Eigenschaften zu verwenden. Allerdings mit dem gewichtigen Zusatz, dass – wiederum in Bezug auf das ›Syntaktische‹ – dieses Material nicht als ein bloß Physikalisches, sondern als ein Sensorisches, das heißt als erinnerte und vorstellbare Wahrnehmung eines Physikalischen aufgefasst wird.

Dies sei zunächst am Lauthaften exemplarisch illustriert: Die Klangcharakteristik der Bewegungen der Stimmlippen und die Resonanzwirkungen von Rachen, Mund und Nase bilden einen physikalischen Bereich von Resonanzerscheinungen, wie er den Vokalen zu Grunde liegt, und wie er als

physikalische Dimension in der Form möglicher Resonanzmuster des Vokaltraktes beschrieben werden kann. Die Vokale einer einzelnen Sprache selbst entstehen, so die derzeitige Theorie, durch eine ›Markierung‹ weniger sich deutlich voneinander unterscheidbaren Resonanzmustern (FANT 1970). Sich untereinander sehr ähnliche Resonanzmuster entsprechen jeweils einem Vokal einer Sprache, und sich deutlich voneinander unterscheidende Resonanzmuster entsprechen den Unterschieden verschiedener Vokale.

Wie aber soll so eine Unterscheidung auf das Graphische übertragen werden? Im Hinblick auf die Farbigkeit könnte man dazu verleitet werden, das physikalisch vorhandene Spektrum von Licht und die ihm entsprechende menschliche Wahrnehmung als die vorgegebene Dimension, und die in einem Bild jeweils benutzen Farben und gegenseitigen Farbverhältnisse als ›Markierungen‹ von ihr zu bezeichnen. Im Hinblick auf Linien – und von da aus auf alles Formartige – stellen sich aber gewichtige Schwierigkeiten ein. Die Linie ist keine physikalische Dimension, welche als solche wahrgenommen und dann ›markiert‹ wird (als gerade, krumm, gebogen, in Wellen, mit Ecken, doch ist diese Reihe verbal wenig sinnvoll und alle Bilder mit einschließend gar nicht befriedigend fortzusetzen, was auf die hier anstehende Schwierigkeit verweist). Entsprechend lässt sich keine physikalische Größe angeben, auf welche sich die Erscheinungen der Linie über die Vermittlung des Sensorischen beziehen lassen.

Der mögliche Einwand, Linien und Flächen in einem erzeugten Bild würden zwar nicht auf einer physikalischen Dimension, sehr wohl aber auf allgemeinen Prozessen oder Strukturen der visuellen Wahrnehmung selbst gründen, ist bis heute nicht erwiesen, und es darf bezweifelt werden, dass ein solcher Nachweis überhaupt gelingen kann. Wie auch immer – einer der Prüfsteine für diese These stellt die frühe Bildgenese dar. Gilt die These, so müsste die zeitliche Abfolge erstmals auftretender graphischer Formen die allgemeine Struktur der Wahrnehmung gleichermaßen ›spiegeln‹. Die Bildgenese müsste einer Art hierarchischer Struktur der visuellen Wahrnehmung selbst entsprechen, eine Parallele, welche sich, so vermuten wir, nicht finden lässt.

Vielleicht mag für Farben zutreffen, dass sie im engeren Sinne sensorisch sind, ›Abdrücke‹ eines Physikalischen in der Wahrnehmung und der Vorstellung. Aber auf Gezeichnetes und Gemaltes als Linien- und Flächenartiges lässt sich dies entweder gar nicht oder aber nur mit zusätzlichen Erläuterungen und Differenzierungen, welche derzeit ausstehen, übertragen.

Doch sei noch einmal das scheinbar Plausible des Beispiels der Laute aufgegriffen – bemerkenswerter Weise verhalten sich die Vokale gar nicht nach dem erläuterten Grundsatz von ›Substanz‹ und ›Form‹: Jede breit angelegte Phänomenologie tatsächlicher Erscheinungen zeigt auf, dass die zu beobachtenden Resonanzmuster von den für sie zu erwartenden Werten stark abweichen. Dermaßen stark abweichen, dass dieselben Resonanzmuster und mit ihnen dieselben erwarteten physikalischen Eigenschaften für jeweils nur einen Vokal bei sehr verschiedene Lautidentitäten nachgewiesen werden können (MAURER/LANDIS 2000).

Weshalb also nicht vermuten, dass sich das ›Konkrete‹ einiger Zeichen – wozu Wörter und Bilder gehören – nicht vergleichen lässt mit anderem Konkretem? Weshalb nicht vermuten, dass die Rückführung auf eine physikalische Größe und ihre ›Markierung‹ für einige Zeichen nicht gelingt, und dass gerade darin ihr ›Konkretes‹ besteht? Weshalb also nicht vermuten, dass das ›Konkrete‹

einiger Zeichen selbst Zeichencharakter besitzt? Ohne Verstehen nicht besteht? In genuiner Weise? Dies würde bedeuten, dass für die Frage der Entstehung solcher Zeichen nicht so sehr deren ›Bedeutung‹ als Beziehung zu etwas außerhalb von ihnen entscheidend wäre, sondern ihre Eigenschaften selbst, als solche. Für das Beispiel der frühen Entwicklung von Bildern hieße dies, dass nicht deren rituelle ›Bedeutung‹ (Phylogenese) und nicht das Abbilden oder Kodieren (Phylo- und Ontogenese) den Ausgang ihrer Untersuchungen und Erörterung darstellen sollten, sondern das Nicht-Ableitbare der beobachtbaren Erscheinungen der Erzeugnisse von physikalischen, motorischen oder sensorischen Vorgaben.

Und so deuten ja einige derzeitigen Überlegungen an, dass nicht erst der Homo sapiens ein Homo pictor war, und auch nicht erst der Homo neanderthalensis, sondern bereits der Homo erectus.

Dank

Die Forschungsprojekte, auf deren Ergebnisse sich die vorliegenden Darstellungen und Erläuterungen beziehen, wurden unterstützt von: Bundesamt für Berufsbildung und Technologie (Kommission für Technologie und Innovation KTI), Schweizerischer Nationalfonds (Kommission DORE), Lotteriefonds des Kantons Zürich, Susan Bach Stiftung Zürich, Baugarten Stiftung Zürich, Göhner Stiftung Zürich, Jubiläumsstiftung der Zürich Versicherungsgruppe, Stiftung Mercator Schweiz, Jubiläumsstiftung der Schweizerischen Mobiliar, National Versicherung Basel, Alfred Richterich Stiftung Basel, Claire Sturzenegger-Jeanfavre Stiftung Basel, Vontobel Stiftung Zürich.

Die Forschungsprojekte stehen unter dem Patronat der Schweizerischen UNESCO-Kommission.

Literatur

ECO, UMBERTO: *Einführung in die Semiotik*. München [Fink] 1972

FANT, GUNNAR: *Acoustic Theory of Speech Production*. The Hague [Mouton De Gruyter] 1970

GOMBRICH, ERNST HANS: *Kunst und Illusion*. Köln [Kiepenheuer & Witsch] 1967

GOODMAN, NELSON: *Languages of Art*. Indianapolis [Hackett] 1976

LORBLANCHET, MICHEL: *La naissance de l'art*. Paris [Errance] 1999

MAURER, DIETER; LANDIS, THEODOR: Formant pattern ambiguity of vowel sounds. In: *International Journal of Neuroscience*, 100, 2000, S. 39-76

MITCHELL, W. J. T.: *Bildtheorie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2008. (Original des zitierten Abschnittes siehe MITCHELL, W.J. THOMAS: *Iconology*. Chicago [The University of Chicago Press] 1986)

PEIRCE, CHARLES SANDERS: *Semiotische Schriften*, 3 Bände. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2000

SAUSSURE, FERDINAND DE: *Cours de linguistique générale* (1916). *Edition critique préparé par Tullio de Mauro*. Paris [Payot] 1972

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)

[\[Deutsche Version des Artikels\]](#)

Picture Genesis and Picture Concept

1. Introduction

The phenomenological findings presented in the previous contribution, *Early Pictures in Ontogeny*, require conceptual definition of the picture that takes its genesis into account. The following reflections are directed at a principle of this kind, and presented in the form of theses and explanations. Here the sequence of the theses follows neither the order in which the empirical findings were presented nor any other kind of systematics, but the theses are assembled as a set of mutually relating demands made on a picture concept.

2. Theses

»An icon is a sign which would possess the character which renders it significant, even though its object had no existence; such as a lead-pencil streak as representing a geometrical line.« (CHARLES SANDERS PEIRCE, CP 2.304)

Firstly – a conceptual definition of the picture must consider the fact of the genetic quality, and with it the earliest manifestations of two-dimensional products, as of primary importance. The genetic element should be one of the touchstones against which the value of a conceptual definition of the picture as an object of investigation is tested.

Hitherto, in the debate on pictures, scarcely any attention is paid to the early stages of their development, or these early stages are ignored completely. Thus, phylogenetic references are usually confined to cave paintings, but these paintings by no means represent a beginning, but a kind of end of pictorial quality, as the draughtsmanly, painterly and technical aspects they are based on are highly developed. Ontogenetic references concerning the early stages of pictures lack almost completely in picture theory (in the sense of ›Bildwissenschaft‹ as addressed by German scholars).

Secondly – the picture should not be defined exclusively nor mainly via references to reality as perceived visually and the fictions that run parallel with this, but via what can be understood as two-dimensional quality, which it represents as a product.

Depictions are pictures, but pictures – including all products intended to be understood as two-dimensional – have always been, and frequently still are, not depictions. The fact that pictures, as visual products, can for their part ›mirror‹ things in such a way that we call this ›analogous‹ or ›similar‹, or a ›depiction‹ or ›representation of real or fictitious figures, objects, scenes and events‹ is indeed astonishing, or amazing, but nevertheless relates only to one kind of picture among others.

The attempt to equate picture and depiction (in the sense explained above) leads to difficulties that are probably insurmountable in defining graphic expressions as an object of investigation. These problems are regularly addressed in specialist literature. Therefore, only a few points from the perspective of early picture genesis will be mentioned. First of all, when attempting an equation of this kind it is necessary to decide what is to be understood in general by a two-dimensional, depicting product. Here it would be immediately obvious that frequently depiction is only a partial aspect of graphic products and therefore is not able to define the objects as such. It would not then be possible to talk about ›the picture‹, but at best about ›the pictorial element‹ as the sphere of depicting aspects, and the products themselves would have to bear a different name as such. Then it would be necessary to draw a distinction between analogies in the broader sense (without or only with a very limited possibility of a qualitative assessment of the particular correspondence between the depiction and the depicted ›object‹, and not restricted to references to the visual) and specific kinds of analogies as similarities (including the possibility of a far-reaching qualitative assessment of the visual correspondence mentioned). Furthermore, all references other than analogies or similarities would either have to be included in or excluded from anything named as ›pictorial‹. And so on. – As a countermove to this, all two-dimensional but ›non-pictorial‹ products – because they are not depicting – would have to be defined and named in their turn. The products themselves, as argued, cannot fundamentally be distinguished from depictions. Calling the sphere of non-depicting aspects itself ›abstract‹ at least needs an explanation. Calling the non-depicting phenomena themselves ›draughtsmanly‹ or ›painterly‹ would require the qualification ›merely draughtsmanly‹ or ›merely painterly‹ – a depiction can also be either drawn or painted – and it should be obvious that the two qualities themselves can be distinguished from each other only to a limited extent. And so on.

The problem addressed here does not relate to a view in which the so-called ›abstract‹ represents a borderline case of the ›pictorial‹ that appears late in the development of pictures, as a phenomenon of modern art. It must constantly be insisted that, on the contrary, the so-called ›abstract‹ precedes depicting in genesis. And more: it is only separating out the ›abstract‹ that makes depiction possible, the former is fundamentally inherent in the latter.

Or, interpreting a formula taken from Gombrich: ›making comes before matching‹. (GOMBRICH 1956: 116) The copying process is not possible without a form that is already in existence. Depicting requires ability. The graphic as such is constituted first by the differentiation and the development of the ›abstract‹. Only with time does the ›abstract‹ provide the means for depiction,

for depiction *as well*, but *not only* for this kind of manifestation of the pictorial. And hand in hand with the increasing distinction between different types of the pictorial goes their mutual influence and motivation, which itself runs counter to their strict conceptual separation.

Or, taking up a point made by Lorblanchet: »Pre-historians and art historians use the expressions ›figurative‹, ›non-figurative‹ and ›abstract‹ in a sense prescribed to them by the Western societies of the day: their meaning is clear, and they help specialist to understand each other better at an academic level. And yet some comments need to be made about using them. Firstly, distinguishing between ›figurative‹ and ›non-figurative‹ or ›abstract‹ probably makes no sense for prehistoric people, and also makes no sense for artists from non-Western societies and traditions.« (LORBLANCHET 1999: 212; translation by the authors.)

If some product shows independence in relation to a physical function in its *produced* qualities – however limited this independence may be, and however concealed it may seem within a particular context –, then this is as a result of independent thinking, understanding, and a corresponding intention.

If the distinction drawn in English between the expressions ›image‹ and ›picture‹ can be used to define the difference between ›image‹ as the generic term and ›image as a physical product that can be visually perceived‹ as a specific type of image (note: two qualifications), then the linguistic difference between the German expressions ›Bild‹ (in the sense of ›picture‹, that is, ›erzeugtes, visuell wahrnehmbares Bild‹) and ›Abbild‹ should be used to distinguish between ›picture‹, now itself a generic term and ›picture that relates analogously to figures, objects, scenes and events that can be otherwise visually perceived or imagined‹, as a specific type of picture. Observing early pictures in picture genesis leads to the claim that ›picture‹ should not be equated with ›depiction‹ from the very outset. – However, this kind of distinction between ›picture‹ and ›picture that depicts‹ should not gloss over the continuing conceptual problem that depictions as products have to be distinguished from depicting aspects in pictures, that pictorial analogies to the non-visual exist, and that other and varied types of picture references exist that were not discussed here at all.

Thirdly – the fundamental distinction between ›picture‹ and ›ornament‹ should be abandoned.

All the above arguments lead to such a claim. ›Ornament‹ as an expression can define a certain function of pictorial quality in a particular context, but is not suitable either as a term for the so-called ›abstract‹ or as a counter-term to that of the picture as depiction.

Fourthly – equating the expressions ›picture‹, ›pictorial‹, ›pictorial cognition‹ with the expressions ›icon‹, ›iconic‹, ›iconic cognition‹ requires clarification.

Equating ›picture‹ and ›icon‹ (and related expressions) requires linguistic clarification because it frequently brings together two different traditions, which can lead to a fundamental misunderstanding.

On the one hand, the expression ›icon‹ is often used as a technical term for ›visual image‹, and then takes up a particular kind of debate that goes back to antiquity. On the other hand, the ex-

pression often appears with reference to Peirce (1931-1935, 1958) and is then identifying a certain relationship of a sign to its object, as ›likeness‹ (in the broadest sense). But the two uses cannot be made to agree, because according to Peirce, the ›iconic‹ does not have to be visual.

Admittedly it is possible to argue that also according to Peirce all pictures are ›iconic‹ (even though this is not intended to suggest that they are only ›iconic‹ and definitely not that they ›depict something real or fictitious‹ in the present sense): »An icon is a sign which would possess the character which renders it significant, even though its object had no existence; such as a lead-pencil streak as representing a geometrical line.« (PEIRCE, CP 2.304) To the effect that all pictures are created to appear as graphic products, and these also have to be perceived as such – to this effect all pictures are iconic: the streak, this material thing, must be understood as a line, this graphic thing. But corresponding points can be made about other objects with the nature of a sign.

According to Peirce, pictures can be fundamentally (although not exclusively) ›iconic‹, but not every picture depicts, and not every ›icon‹ is a picture.

Fifthly – pictures should be counted as signs.

Whenever the question arises of whether a picture can be defined as a sign, first of all the question has to be clarified of what definition of a sign this judgement should relate to.

Graphic products for which the word ›picture‹ is used here are made in such a way that they are understood as flat, as two-dimensional. Because understanding constitutes the pictures – both in their production and the way they are perceived – they belong, following Peirce's approach, within the category of signs: everything that shows an effect on the basis of understanding is a sign according to Peirce. As the expression ›understanding‹ is assumed but not explained in this formulation, turning it round may clarify this view: everything that makes a physical effect outside understanding is (to this effect) not a sign. But seen physically, pictorial quality makes no effect.

If Peirce's definition is rejected, and if it is claimed that pictures can be something other than signs, then once more we are faced with difficulties that are probably insurmountable. The current German attempts to establish a ›Bildwissenschaft‹ present a very impressive ›picture‹ of these difficulties. Apart from a substantial consideration of the critical aspects, only two indications will be given from the perspective of picture genesis. On the one hand, assuming that some of the early pictures are not counted as signs, once more the problem arises that it is possible to define only aspects, and not products. Frequently – if not always – only sign qualities and other aspects of a graphic product would be under discussion, but not signs and other pictures or, even more varied, signs, other pictures (as depictions) and other graphic elements. On the other hand, if, in the case of pictures, sign qualities have to be distinguished from other pictorial qualities when dealing with graphic matters (to remain with this simple distinction), then in the case of three-dimensional products, sign qualities would have to be distinguished from other sculptural ones, in the case of sound products, sign qualities from other musical ones, in the case of something expressed in movement, sign qualities from other dance-related ones, and so on. This would mean losing any higher perspective, or, looking at it more closely, postponing it: despite some lack of definition, a pervading ›sense‹ or ›meaning‹ is probably always assumed to be a prerequisite – pervading

not just the various possibilities within a sphere of production and expression, but also all these spheres.

However, on the basis of all these arguments, the present approach to understanding pictures as signs should not be attributed to a single party in the current positional dispute, above all in the ›Bildwissenschaft‹ dispute. The starting point here is not a view of signs and representation deduced from verbal language. Different kinds of signs refer to different kinds of cognition, and, thus, counting pictures as signs does not mean seeing them as phenomena that are very close to words in every case.

Sixthly – Pictures are not necessarily and in all their aspects subject to convention.

Observing the universality of early picture genesis, with regard both to so-called ›abstract‹ and to analogous aspects, demands that the picture be understood as such.

Observing the universality of an important part of the genesis of early graphic structure requires critical examination of the characterization of pictorial representation, as stated by Goodman (1976). The same holds true for Eco's concept (Eco 1972), structuring the visual code in terms of ›iconic figures‹, ›iconic signs‹ and ›iconic semes‹.

To avoid misunderstandings: empirically establishing a universal aspect of picture genesis, and consequently rejecting a fundamental cultural coding of all pictures in all their aspects does not mean insisting on an ahistorical and socio-biological perspective (both adjectives are borrowed from Mitchell; see Mitchell 1986: 37) and saying that pictures are natural because they are not coded. Referring to the universal aspect of picture genesis means reopening the question of how to understand quasi-equal picture qualities for different cultural contexts.

Seventhly – pictures are not necessarily and in all their aspects subject to communication between two or more people.

Observing the universality of early picture genesis again demands understanding the picture as such: a structure with universal character excludes any concrete communication *by that very fact*. Observations made in investigating the early graphic process, as well as the above-mentioned findings about early analogy formation that adults understand only when children comment on them verbally in their term confirm partial autonomy of the picture from concrete communication between two people.

3. The ›concrete‹ as sign

The above theses express demands on a general concept of the picture which are to be deduced from the perspective of early picture genesis.

One of the most important questions opened up for further clarification relates to the graphic as ›concrete‹ itself, and thus also to other objects with sign quality, and is concerned with the distinction between ›syntactic‹ and ›semantic‹. So, in conclusion, some reflections about that.

The distinction between qualities of the sign itself as qualities of the signifier (›syntactic‹ qualities) and of the signified (›semantic‹ qualities) is generally derived from a linguistic or structuralistic approach. Yet, according to this approach, the ›syntactic‹ side is articulated, separated out, at the same time and in a mutual relationship with the ›semantic‹ side (Saussure 1916/1092), and this by no means corresponds with picture genesis data.

According to the structuralistic approach, both the ›syntactic‹ and the ›semantic‹ side are subdivided into ›substance‹ and ›form‹, with, in the case of the ›syntactic‹ dimension, ›form‹ representing an articulation of a material that is physically present and therefore open to description. Put more simply, the structuralist approach works on the basis that a given material is ›marked‹, in order to use these (oppositional) markings as defining qualities. Albeit with the important rider that this material is not seen as something merely physical, but something sensory, i. e. a mental image of a perception of something physical.

Let us first consider such an approach with regard to voiced speech sounds: the tonal characteristics of the movements of the vocal folds and the resonances created in pharynx, mouth and nose (in the vocal tract) form a physical sphere of resonance phenomena which can be described as a physical dimension in terms of possible resonance patterns of the human vocal tract. According to the current theory, the vowels in a particular language emerge by a ›marking‹ of resonance patterns that are clearly distinguishable from each other (Fant 1970). In a particular language, resonance patterns that are very similar to each other each correspond to one vowel, and resonance patterns that are clearly distinguishable from each other represent the differences between various vowels.

But how can such a distinction between ›material‹ and ›form‹ be applied to graphic qualities? In terms of colour it is tempting to define the physically given spectrum of light and the corresponding human perception of it as the given dimension, and the colours and mutual colour relationships in a graphic product as ›markings‹ of this dimension. But important difficulties emerge when considering drawn lines and forms. The line does not correspond to a physical dimension that is perceived as such and then is ›marked‹ (as straight, wiggly, curved, undulating, with corners, but this series does not make a lot of sense, and definitely cannot be continued satisfactorily to include all phenomena in pictures). In consequence, it is not possible to provide a physical property or value to which the phenomena of the line can be related.

The possible objection that lines, patches and contours in a picture are not based on a physical dimension, but very probably on general processes or structures of visual perception, has not been proved, and it is permissible to doubt that it ever could be proved successfully. In any case – early picture genesis represents one of the touchstones for this thesis. If the thesis were true, then the temporal sequence of early graphic forms emerging in ontogeny would have to ›mirror‹ the general structure of visual perception. Early picture genesis would have to correspond with a kind of hierarchic structure of visual perception itself, a parallel that we assume cannot be established.

It may be right to say of colours in pictures that they are sensory in the narrower sense, ›prints‹ of something physical in perception and imagination. But no corresponding simple statement can be made for drawn lines and forms.

However, let us take up the apparently plausible example of voiced speech sounds again. Remarkably enough, vowel sounds do not behave according to the principle of ›substance‹ and ›form‹ that has been described: every broadly based phenomenology of actual sounds shows that the resonance patterns that can be observed deviate strongly from the values to be expected of it. And it deviates so strongly that the same resonance pattern and with it the same expected physical qualities for one single vowel can be identified for vowel sounds of very different perceived identities (Maurer & Landis 2000). Remarkably enough, a particular resonance pattern does not define a particular vowel identity, but reveals itself as ›ambiguous‹.

So why not assume that the ›concrete‹ element of some signs – including words and pictures – cannot be compared with other concrete things? Why not assume that going back to the ›sensory image‹ of a physical property and its marking is not successful for some signs, and that is precisely where the ›concrete‹ element *in them* lies?

So why not assume that the ›concrete‹ element of some signs itself carries sign character? That it does not exist without understanding? Why not assume that, when questioning the emergence of such signs, the primary aspects lie in their qualities themselves, as such, and not in their ›meaning‹ as a relation to something outside themselves? When applied to the early development of pictures, then, the non-derivable quality of the observable phenomena from physical, motoric or sensory properties would have to be investigated and discussed first, and only subsequently their ritual ›meaning‹ (phylogenesis) and their qualities as copies or codes (phylo- and ontogenesis).

So why not assume – as indeed some current thinking does suggest – that it was not Homo sapiens who was the first Homo pictor, and not even Homo neanderthalensis, but Homo erectus.

Acknowledgements

The research reported here was supported by the Innovation Promotion Agency CTI Switzerland, the Swiss National Science Foundation, the Lotteriefonds Zurich, and the Swiss Foundations Baugarten, Susan Bach, Göhner, Zurich Assurance, Mercator, National Assurance, Alfred Richterich, Claire Sturzenegger-Jeanfavre, Mobiliar, Vontobel.

The research is under the patronage of the Swiss Commission for UNESCO.

We thank Michael Robinson anew for his attentive and accurate translation of the German text into English.

Literature

ECO, UMBERTO: *Einführung in die Semiotik*. Munich [Fink] 1972

FANT, GUNNAR: *Acoustic Theory of Speech Production*. The Hague [Mouton De Gruyter] 1970

GOMBRICH, ERNST HANS: *Art and Illusion*. London [Pantheon Books] 1960

GOODMAN, NELSON: *Languages of Art*. Indianapolis [Hackett] 1976

LORBLANCHET, MICHEL: *La naissance de l'art*. Paris [Errance] 1999

MAURER, DIETER; LANDIS, THEODOR: Formant pattern ambiguity of vowel sounds. In: *International Journal of Neuroscience*, 2000, 100: 39-76

MITCHELL, W.J.T.: *Iconology*. Chicago [The University of Chicago Press] 1968

PEIRCE, CHARLES SANDERS: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce (CP)*. Vols. 1–6, CHARLES HARTSHORNE; PAUL WEISS (eds.), vols. 7–8, ARTHUR W. BURKS (ed.). Cambridge [Harvard University Press] 1931-1935; 1958

SAUSSURE, FERDINAND DE: *Cours de linguistique générale* (1916). Edition critique préparé par Tullio de Mauro. Paris [Payot] 1972