

Symbol und Bild

Zur Deutung von Symbolen und von Werken der Bildenden Kunst*

Reinhard Hoeps, Köln

Der allerorts zu beobachtende Siegeszug des Symbolischen ist erklärlich vielleicht im letzten aus der Erwartung, daß mit den Symbolen in der Welt eine an den Menschen gerichtete Sprache entdeckt werden könne. Vermag man das Sichtbare zu durchdringen auf tiefere Schichten, gelangt man zugleich zu ebenso tiefen Schichten menschlichen Daseins, die geheime Verbindung zwischen Verfaßtheit der Welt und fundamentaler anthropologischer Bestimmung. Sie unter der Kruste von Zweckrationalität, Zivilisation und den daraus hervorgehenden Sehgewohnheiten freizulegen verheißt deshalb die doppelte Erkenntnis, sowohl die Dinge als auch den Menschen zu verstehen, ja vielleicht darüber hinaus vor allem ein höchstes Drittes: die prästabilisierte Entsprechung, Harmonie und Einheit von Welt und Mensch. Sie war und ist – so behaupten die Symbole – subkutan immer vorhanden, wurde aber im Zeichen des zivilisatorischen und technischen Fortschritts achtlos verschüttet und so an der Entfaltung ihrer Wirksamkeit gehindert. Die metaphorische Verwendung archäologischer Terminologie in den Symboltheorien faßt den Prozeß der Erkenntnis als ein Durchbrechen der Oberfläche und als ein Hinabsteigen und den Gegenstand dieser Erkenntnis als eine tiefste Schicht, in der alles gründet. Darin scheinen sich die besonders erfolgreichen Symboltheorien tiefenpsychologischer und ethnologischer Provenienz bei allen Differenzen einig zu sein: Das symbolische Verstehen steigt hinab zum Archetyp. Dazu dient das Sichtbare dem Wirklichkeitsgrund durch abgeschwächte Darstellung als Repräsentation.

Um den Weg vom Sichtbaren zum Unsichtbaren zu weisen, werden nicht selten auch Werke der Bildenden Kunst herangezogen. Sie scheinen mit den Symbolen den Modus des Verweisens zu teilen: Beidemale sind es Bilder, die etwas darstellen, den Blick gefangen nehmen, um ihn an ein hinter ihnen Liegendes weiterzuleiten. Kunstwer-

* Unter dem Titel „Archetypen und Bilder der Dinge. Zur Konstitution von Bedeutung in Symbolen und in Werken der Bildenden Kunst“ habe ich meine Gedanken ausführlicher dargelegt und mit Beispielen versehen in *Religionspädagogische Beiträge* Nr. 23 (1989), 90-106.

ke scheinen darüber hinaus den Symbolen besonders nahe, weil sie einem Etwas Bedeutung verleihen, ohne es begrifflich zu fixieren, und damit der Unergründlichkeit des Bedeuteten Geltung verschaffen. Daß Kunstwerke über eine Tiefe verfügen, die mit Worten nicht einzuholen ist, daß sie im Gegensatz zur Eindeutigkeit der Begriffe vielschichtig sind, in all dem scheinen sie der Logik der Symbole zu folgen, die ihren einen und unerreichbaren Weltgrund oder Archetyp ebenfalls umspielen und ihn so anzeigen, ohne ihn endgültig zu fassen.

Allerdings muß bei der Beschäftigung mit Kunstwerken auffallen, daß in jüngerer Zeit diese selben Attribute Werken zugeschrieben werden, die jede Verweisungsfunktion vermissen lassen und gerade darin als Exponenten moderner Kunst gelten. Monochrome Flächen, roh belassene Materialstücke, unentzifferbare Kritzeleien: Bieten solche künstlerischen Arbeiten noch Anhaltspunkte für die Bemühungen um ein Verstehen?

Die Beobachtung der Abwesenheit von Bedeutung, die das Bildverstehen des symbolisierenden Typs vor modernen Werken macht, betrifft keine Marginalie, sondern zielt auf einen Wesenszug moderner Kunst. Gerade darin kann diese aber auch auf eine lange Tradition zurückblicken. Schon früh schlichen sich Lücken in das Bedeutungsgeflecht der Werke ein. Auch angesehene Bilder haben zuweilen Nischen, aus denen die Bedeutungslosigkeit hervorlugt. *Erwin Panofskys* Stufenmodell von vorikonographischem Sehen, Ikonographie und Ikonologie* ist bei weitem nicht universal.

Aus der Geschichte der Malerei sind Werke hervorgegangen, die – zunächst als Element in anderen Darstellungen, dann als selbständigen Bildgegenstand – nichts als Kompositionen von Früchten, Blumen, Gefäßen und Dingen mancherlei Art zeigen. Vielleicht vermögen einige Interpreten auch in diesen Gegenständen noch eine ikonographische Bedeutung zu entdecken, aber der Verdacht drängt sich doch auf, daß sie damit eher vom Sog der Methode angezogen werden, als daß sie die Plausibilität der Bildgestalt aufzeigen. *Panofsky* selbst hat vor solchen Arrangements die Grenzen seines Interpretationsverfahrens erkannt und sie – neben Landschaftsdarstellungen und gegenstandslosen Werken – von ihm ausgenommen**, obgleich

* Vgl. *Erwin Panofsky*, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: *Ekkehard Kaemmerling* (Hg.), *Bildende Kunst als Zeichensystem* Bd. 1: Ikonographie und Ikonologie, Köln 1979, 185-206; *ders.*, Ikonographie und Ikonologie, in: ebd., 207-225.

** Vgl. *Erwin Panofsky*, Ikonographie und Ikonologie, 214.

auf vorikonographischer Ebene Gegenstände durchaus ausgemacht werden können.

Solche Arrangements heißen „Stilleben“, weil sie „Darstellung unbeweglicher, lebloser Gegenstände“* und im ikonographischen bzw. ikonologischen Sinne sprachlos sind, wenn ihnen auch ihre eigentümliche Leblosigkeit immerhin noch eine besondere Bedeutung einträgt: „vanitas vanitatum“ und „memento mori“. Allerdings ist die ikonologische Methode der Bedeutungszuschreibung hier bis an die Grenzen ihrer Selbstauflösung reduziert. Sie gelangt nicht mehr bis zur Bestimmung der Besonderheit in der Darstellung unter dem Horizont des Allgemeinen, sondern identifiziert im Ausbleiben aller Bestimmungsmöglichkeiten lediglich das allgemeine Thema.

Dagegen sind es aber zunächst einmal Dinge, die zur Erscheinung gebracht werden und deren Beziehung zu einem in solcher Weise allegorisierenden Modus von Bedeutung oft noch ganz unbestimmt ist. Sie entfalten ihre Wirkung zuerst aus ihrer Materialität und aus ihrer Form, wie sie an ihrer Oberfläche zutage treten. Es sind dies sinnlich erfahrbare Eigenschaften des Reflektierens, der Transparenz, der aus dem Inneren nach außen drängenden Körperlichkeit, des Glatten, des Runzligen. Die Qualität des Bildes besteht in erster Linie darin, diese Eigenschaften dem Sehen als zum Greifen nah erscheinen zu lassen und sie doch in unberührbarer Ferne zu halten. In dieser Distanz werden sie dem Betrachter präsentiert, ohne ihm ausgeliefert zu werden. Sie stehen zu ihm im grundsätzlichen Verhältnis des Gegenübers, verdanken ihre Dinglichkeit nicht seiner Ordnung zweckorientierter Verwendung. Vielmehr geht diese Dinglichkeit aus den gemalten Korrespondenzen ihrer Oberfläche mit dem Licht hervor, und damit entsteht auch der Raum, in dem sie sich entfaltet. Liegt die Problematik des Stillebens darin, die Lebendigkeit lebloser Gegenstände zur Darstellung zu bringen, so beruht die Lösung dieser Aufgabe auf der bildnerischen Entwicklung der dinglichen Ausdrucksqualitäten; eines zusätzlichen Aktes verweisenden Bedeutens bedarf es dazu nicht.

Es scheint, daß gerade von dieser Haltung ein Grundzug der künstlerischen Entwicklung zur Moderne seinen Ausgang nimmt. Die Hervorhebung der Dinglichkeit der Dinge ist einer der in der Kunstgeschichte zu beobachtenden Wege, auf dem die Künstler ihre Zweifel an der Vorstellung einer glatten Zäsur zwischen Bedeutendem und Bedeutetem, zwischen Immanenz und Transzendenz artikulieren. Auch wenn dieser Weg schließlich in die Abweisung jeder

* *Jacob und Wilhelm Grimm*, Deutsches Wörterbuch Bd. X, Leipzig 1941, 3007. Zur kunsthistorischen Orientierung über Wesen und Geschichte der Stillebenmalerei vgl. den Katalog: *Stilleben in Europa*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster und Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1979-80.

Illustrations- und Repräsentationsfunktion und in das Ausbleiben jedes Gegenstandsbezuges mündet, so geschieht das doch nur, um das Bild selbst zu einem Gegenstand eigener Art zu erheben. Indem das Bild sich allein auf die ihm genuinen Möglichkeiten des Bedeuten konzentriert, geht es selbst in eine Weise des Dingseins über und steht damit im Erbe des auf die dinglichen Qualitäten des Darstellungsgegenstandes zielenden Stillebens.

Diesen Übergang vermag besonders eindrücklich das künstlerische Schaffen von *Giorgio Morandi* deutlich zu machen.* Vor allem in seinen späten Zeichnungen verdankt sich der Ausdruck des Blattes nicht so sehr den visuellen Qualitäten der zur Darstellung kommenden Gegenstände wie der Art und Weise des Darstellens selbst, die sich hier zu bestimmter Gestalt kristallisiert; die bildnerischen Mittel von Linie und Fläche werden als sie selbst zum Träger der Bedeutung – Wesenszug moderner Kunst.

Es fehlt allerdings nicht an Versuchen, auch solchen und verwandten Werken eine symbolische Bedeutung zuzuschreiben. Dazu wird vor allem der Begriff der Abstraktion herangezogen, der im Sinne einer Erleichterung des Aufstiegs vom Sichtbaren zum Unsichtbaren gedeutet wird: Indem die Darstellung von Details absehe und die dargestellte Gestalt in ihrer äußerlichen Erscheinung vereinfache, trete ihr geistiger Wesensgehalt um so leichter und klarer zutage. Das genaue Gegenteil trifft zu: Die eingehende Beobachtung der Gegenstände in deren Sichtbarkeit bildet die Betrachtung der anschaulichen Qualitäten zu einer Form der Reflexion aus und artikuliert diese in einem Gebilde, das seinen eigenen Seinsgrund hat, in Analogie zu den Dingen konstituiert ist, nicht aber auf deren geistiges Wesen weist. Solche Bildgestalt erstehen zu lassen, dient die recht verstandene Abstraktion in der Kunst der Moderne als Mittel. Die Pole von Bedeutendem und Bedeutetem liegen hier im Selben dicht beieinander. Man kann deshalb nicht zwischen einem materiellen Symbol und seiner geistigen Bedeutung unterscheiden, denn im Bedeuten seiner selbst kommt alles, was Bedeutung trägt, sei es materiell oder geistig, selbst zu Bedeutung. Solches Symbolisieren durchschneidet die platonische Trennungslinie zwischen sichtbarer und geistiger Welt und steht damit auch im Gegensatz zu *Panofskys* Konzeption, die das Symbol auf der ikonologischen Ebene ansiedelt.

Es ist jedoch zu fragen, ob die Aufhebung dieser Opposition in Stillebenmalerei und Kunst der Moderne angesichts der entgegengesetzten, nichtsdestoweniger aber dominanten Fixierung des Symbolbegriffs durch Kunstwissenschaften wie Archetypenforschung überhaupt noch mit der Bezeichnung des Symbolischen belegt werden

* Vgl. den auch in den Textbeiträgen ausgezeichneten Katalog: *Giorgio Morandi*, Haus der Kunst München 1981.

sollte. Dagegen hat *Karl Rahner* allerdings – als Theologe und m.W. als einziger Theologe der Nachkriegszeit – gerade in der Selbstexplikation sogar den Ursprung des Symbolisierens erkannt. Das jedem Seienden zukommende Vermögen zur Selbstausslegung ist der ontologische Grund des Symbols überhaupt. „Das Seiende ist von sich selbst her notwendig symbolisch, weil es sich notwendig ‚ausdrückt‘, um sein eigenes Wesen zu finden.“* Das eigentliche Rätsel des Symbolisierens liegt nicht darin, daß etwas in einem anderen zum Ausdruck kommt, sondern letztlich in dessen Voraussetzung, daß nämlich etwas sich überhaupt selbst ausdrückt. Dieses Vermögen eignet nach *Rahner* jedem Seienden, und indem es sich vor dem (und auch im) Anderen zum Ausdruck bringt, kommt es zu sich selbst. Solche Selbstausslegung des Seienden ist danach nicht nur nicht widersymbolisch, sondern greift das symbolisierende Procedere sogar in einem ursprünglicheren Zustand auf. Die Übereinstimmungen mit künstlerischen Positionen sind beeindruckend.

Die grundlegende Differenz zum traditionellen Symbolkonzept läßt sich anhand der Struktur der Sprachlichkeit zeigen. Das verweisende Symbol ist dabei ähnlich der begrifflichen Benennung ordnend durch Subsumtion und führt so mit sich die große Entlastung von der Komplexität der einzelnen Gestalt wie von der unabsehbaren Vielfalt der Gestalten, sind diese doch in ihren Grundformen in der Einheit einer Bedeutung aufgehoben. Fast möchte man sagen: Je tiefer der Sinn eines Symbols, um so größer die Entlastung für den Interpreten. Schon *Walter Benjamin* hat an diesem Verfahren seine ungeheure Leichtfertigkeit moniert: „Das Buhlen der romantischen Ästhetiker um glänzende und letztlich unverbindliche Erkenntnis eines Absoluten hat in den simpelsten kunsttheoretischen Debatten einen Symbolbegriff heimisch gemacht, der mit dem echten außer der Bezeichnung nichts gemein hat. Der nämlich, zuständig in dem theologischen Bereiche, vermöchte nie und nimmer in der Philosophie des Schönen jene gemütvolle Dämmerung zu verbreiten, die seit dem Ende der Frühromantik immer dichter geworden ist. Doch gerade dieser erschlichene Gebrauch von dieser Rede vom Symbolischen ermöglicht die Ergründung jeder Kunstgestalt ‚in ihrer Tiefe‘ und trägt ungemessen zum Komfort kunstwissenschaftlicher Untersuchungen bei. ... Dieser Mißbrauch findet, und zwar überall da, statt, wo im Kunstwerk die ‚Erscheinung‘, einer ‚Idee‘ als ‚Symbol‘ angesprochen wird. Die Einheit von sinnlichem und übersinnlichem Gegenstand, die Paradoxie des theologischen Symbols, wird zu einer Beziehung von

* *Karl Rahner*, Zur Theologie des Symbols, in: ders., Schriften zur Theologie Bd. IV, Einsiedeln, Zürich, Köln, 4. Aufl. 1964, 275-311, 278.

Erscheinung und Wesen verzerrt.“* *Benjamin* sieht die Misere in erster Linie bei den Kunstwissenschaften und erhofft dagegen den Widerspruch der Theologie. Doch die Geschichte nahm einen anderen Gang. Während bei den Theologen andere als in solcher Weise symbolisierende Deutungsverfahren sich kaum nachhaltig etablieren konnten, haben die Kunstwissenschaften vornehmlich in Auseinandersetzung mit *Panofskys* methodologischem Konzept die Reduktion der Bilder auf eine durch sie bedeutete Idee oder ein Programm immer wieder kritisch in den Blick genommen.** Nicht die theologische Reflexion, sondern die eingehende Betrachtung von Kunstwerken hat Grenzen und Gefahren des traditionellen Symbolschemas aufgewiesen. Dazu haben nicht zuletzt Einsichten beigetragen, die vor Werken moderner Kunst gewonnen wurden.

Dabei kristallisiert sich eine andere Symboltheorie heraus, die man in Abgrenzung gegen die traditionelle vielleicht als eine Art von *Phänomenologie* begreifen kann. Diese zweifellos vorläufige Bezeichnung zielt auf eine doppelte Differenz zum gängigen Symbolgebrauch. Die erste ist die zwischen Besonderem und Individuellem. Während das traditionelle Symbol die einzelne Gestalt als besondere Artikulation der allgemeinen Bedeutung unterstellt, ruht die Bedeutung, geht man von der Stillebenmalerei aus, in demselben Gegenstand, der sich anschaulich zum Ausdruck bringt. Diese Selbstexplikation gestattet deshalb keine Subsumtion; der Gegenstand bleibt der bezüglich seiner Bedeutung nicht einzuordnende individuelle. Erkenntnis einer Bedeutung, die man von seinem Anblick erwartet, ist deshalb nur durch Beharren auf seiner individuellen Phänomenalität zu gewinnen. Sein Bezug zum Allgemeinen ist nicht der der Subsumtion, sondern, wie *Adorno* es einmal ausdrückte, „fast deren Gegenteil“***.

* *Walter Benjamin*, Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Gesammelte Schriften Bd. I/1, Frankfurt/Main 1980, 336 f.

** Vgl. *Otto Pächt*, Das Ende der Abbildtheorie, in: Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur III/IV, Leipzig 1930-32, Repr. Hildesheim 1972, 1-9; *ders.*, Kritik der Ikonologie, in: *Ekkehard Kaemmerling* (Hg.), Bildende Kunst als Zeichensystem Bd. I: Ikonographie und Ikonologie, Köln 1979, 353-376; *Oskar Bätschmann*, Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik, in: ebd., 460-484; *Lorenz Dittmann*, Stil - Symbol - Struktur. Studien zur Kategorien der Kunstgeschichte, München 1967, bes. 135-139; *Gottfried Boehm*, Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: *Hans-Georg Gadamer*, *Gottfried Boehm* (Hg.), Die Hermeneutik und die Wissenschaften, Frankfurt/Main 1978, 444-471.

*** „Nur dort vermag Erkenntnis zu erweitern, wo sie beim Einzelnen so verharret, daß über der Insistenz seine Isoliertheit zerfällt. Das setzt freilich auch eine Beziehung zum Allgemeinen voraus, aber nicht die der Subsumtion, sondern fast deren Gegenteil. Die dialektische Vermittlung ist nicht der Rekurs aufs Abstraktere, sondern der Auflösungsprozeß des Konkreten in sich.“ (*Theodor W. Adorno*, Zur Moral des Denkens, in: *Minima Moralia*, Frankfurt/Main 1976, 90 f.).

Das so Betrachtete wird auf jeden Fall ein Fremdes sein, und darin erschließt sich eine zweite Differenz zum traditionellen Symbol, dessen Bedeutung immer schon als irgendwie bekannt vorausgesetzt wird, da der Mensch sich letztlich über sein eigenes, lediglich verschüttetes oder vergessenes Selbst orientiert, zu dem er durch die Zeichen zurückfindet. In solchen Symbolen verständigt der Mensch sich mit und über sich selbst und über die Ordnungsstrukturen, die er der Welt einschreibt. Nach dem Modell der Selbstexplikation der Dinge dagegen ist der Mensch nicht der bedeutungsmächtige Erfinder der Zeichen zur Verschlüsselung seiner tiefsten Einsichten; ihm widerfährt vielmehr die Gunst, der Selbstdarstellung eines Individuellen, d.h. eines nicht der Allgemeinheit bereits vorgegebener Bedeutung Unterworfenen, beizuwohnen. Zwar richtet sich die Darstellung an den Menschen, jedoch nicht in einer von diesem konzipierten Sprache, sondern in der fremden dessen, der sich darin zur Darstellung bringt. Die Sprache ist die von Phänomenen, die bei aller Deutlichkeit des Ausdrucks eine Kluft zur menschlichen Begriffs- und Bildersprache offenhält.

Natürlich ist mit diesem selbstexplikativen Modus des Verweizens der traditionelle Typus des Symbols weder widerlegt noch in seiner Bedeutung bestritten. Doch zumindest bei der Deutung von Kunstwerken ist Vorsicht geboten: Nicht alle gehorchen dessen Regeln, was vor allem für die modernen gilt, ohne daß sie deshalb schon bedeutungslos wären; sie realisieren eine andere Art von Bedeutung. Während das traditionelle Symbol in die Ökonomie menschlicher Weltorganisation einführt, hat das selbstexplikative Symbol eine weniger integrative Funktion. Es zielt vielmehr auf die Anleitung zu Entdeckungen, indem es am jeweils individuellen Einzelnen sichtbar macht, was die Dinge sind. Es ist damit im strengeren Sinne ästhetisch als die Bilder mit verweisender Funktion, will im Medium der Anschauung etwas in die Gegenwart rufen, nicht verschlüsseln, um wieder entschlüsselt zu werden.

Zusammenfassung

Die Bestimmung des Symbols im Kontext der Archetypenforschung ist im Unrecht, wenn sie wie selbstverständlich auch die Werke der Bildenden Kunst symbolisch nennt. Am Beispiel der Stillebenmalerei und der „abstrakten“ Kunst läßt sich zeigen, daß solche Werke sich der – z. T. auch in den Kunstwissenschaften propagierten – Integration in den Deutungshorizont dieses traditionellen Symbolschemas verweigern. Daß die Bilder beanspruchen, selbst etwas zu sein, meint einen Protest gegen die Reduktion auf die repräsentierende Funktion und rückt phänomenologische Verfahrensweisen in den Diskussionszusammenhang symbolischen Verstehens.

Summary

The investigation into archetypes with its definition of the symbol must not be allowed to see all works of Visual Art as symbols of this kind. Stillife and „abstract“ painting may be examples for a refusion against this way of understanding the works of art and so against a reduction to a simple representing function. In contrary they provoke reflections on phenomenological methods in behalf of the symbolic type of understanding

Anschrift des Verfassers:
Dr. theol. Reinhard Hoeps
Brüsseler Str. 39-41
5000 Köln 1