

Zeitschrift:	Bulletin / Vereinigung der Schweizerischen Hochschuldozierenden = Association Suisse des Enseignant-e-s d'Université
Herausgeber:	Vereinigung der Schweizerischen Hochschuldozierenden
Band:	41 (2015)
Heft:	3
Artikel:	Sagen und Zeigen : Elemente der Bildkritik
Autor:	Boehm, Gottfried
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-894016

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 29.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Sagen und Zeigen: Elemente der Bildkritik

Gottfried Boehm*

1. Einleitung

Die Kunstgeschichte hat sich, seit dem 19. Jahrhundert, als eine *vielstimmige Disziplin* etabliert. Wenn sie erfolgreich arbeiten möchte, benötigt sie viele und ganz unterschiedliche Kompetenzen. Sie betreffen beispielsweise den materiellen Zustand eines Werkes, seine Datierung, die Zuordnung zu Kontexten – kultureller, politischer, historischer oder gesellschaftlicher Art –, die Form- und Stilanalyse oder die Ikonographie bzw. Ikonologie. In methodischer Hinsicht ähnelt sie einem grossen *Orchester*, in dem erst viele, ganz *verschiedene Instrumente einen guten Klang hervorbringen*.

Diese Charakteristik schicke ich voraus, um damit von vornherein festzuhalten, dass die «Wende zum Bild» («iconic turn») – der Forschungsansatz also, um den es jetzt geht – *nicht* beabsichtigt, eine neue Disziplin zu erfinden.¹ Nicht wenige meinen, dass das, was Bildkritik, Bildtheorie oder «Bildwissenschaft» genannt wird (übrigens ein Begriff Aby Warburgs) die Absicht habe, die etablierte Kunstgeschichte zuersetzen. Davon kann, in meiner Perspektive, nicht die Rede sein. Im Gegenteil: die Wendung zum Bild ist ein integraler Aspekt kunstwissenschaftlicher *Identität*, zu der die Rückfrage nach den Voraussetzungen gehören muss, die sich exemplarisch mit diesem Werk

¹ Gottfried Boehm, Die Wiederkehr der Bilder, in: Was ist ein Bild? München 1994, 11–38.

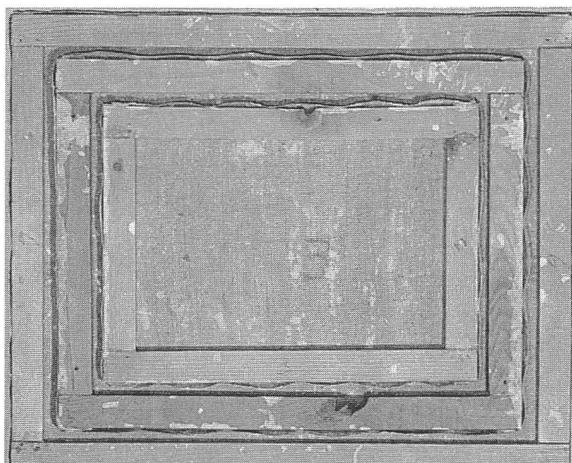


Abbildung 1. Giulio Paolini, Ohne Titel, 1962/1963.

des italienischen Künstlers Giulio Paolini vor Augen stellen lässt (Abb. 1), das wir gelegentlich im NFS «Bildkritik» («Eikones») als eine Art visuelles Motto gebraucht haben: ein Blick hinter das Bild, mittels des Bildes.

Wer, wenn nicht wir, die Kunsthistoriker, haben den erforderlichen Bezug zur Sache? Gleichwohl ist richtig, dass die Tragweite der damit verbundenen Einsichten nicht an den Grenzen des Faches Halt macht. Das gilt insbesondere für das grosse Schweizerische Forschungsprojekt «Eikones» an der Universität Basel, dessen genauer Titel lautet: «Bildkritik: Über Macht und Bedeutung der Bilder.»² Es existiert seit dem Jahre 2005 und hat ein interdisziplinäres Netzwerk begründet, zu dem unter anderem Literaturwissenschaft und Linguistik, Archäologie und Ägyptologie, Soziologie, Wissenschaftsgeschichte und Geschichte, Informatik, selbst die Jurisprudenz und natürlich die Philosophie zählen, insgesamt fast zwei Dutzend Disziplinen. Diese Weite resultiert aus der Frage nach dem Bild selbst, das sich *neben* der Sprache, *mit* der Sprache und *gegen* sie als ein universelles symbolisches Medium, als ein bildendes Werkzeug (Humboldt) erweist, eine Qualität, die nicht nur er allein der Sprache zugebilligt hat. Wir wissen ungeheuer viel über Bilder – über ihre spezifische Art Sinn zu erzeugen, wussten wir dagegen bislang erstaunlich wenig. Mein heutiger Beitrag möchte Ihnen auch vermitteln, mit welchen Herausforderungen die Kunstgeschichte konfrontiert ist, wenn sie die Chance nutzt die Frage nach dem Bild in ihr Arbeitsprogramm zu

² (vgl. www.eikones.ch) – Inzwischen gibt die Publikationsreihe von Eikones, die auf über 25 Bände angewachsen ist, einen guten Überblick über die Aktivitäten und ihre Ergebnisse (Fink-Verlag, München).

* Kunsthistorisches Seminar der Universität Basel,
St. Alban-Graben 8, 4051 Basel.

E-mail: gottfried.boehm@unibas.ch
https://eikones.ch/nc/personen/detail/person/65/Gottfried_Boehm/

Gottfried Boehm, Dr. phil., geb. 1942 in Braunau (Böhmen). Studium der Kunstgeschichte, Philosophie, Germanistik in Köln, Wien und Heidelberg. Promotion 1968 in Philosophie, Habilitation 1974 in Kunstgeschichte in Heidelberg. Von 1975–1979 Dozent und apl. Prof. für Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum, 1979–1986 Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Justus-Liebig-Universität Giessen. Seit 1986 Ordinarius für Neuere Kunstgeschichte Universität Basel, emeritiert. Fellow des Wissenschaftskollegs zu Berlin (2001/2002). Direktor des Nationalen Forschungsschwerpunktes (NFS) «Bildkritik» (2005). Seit Juli 2006 korrespondierendes Mitglied der Heidelberger Akademie der Wissenschaften; seit 2010 Mitglied der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina; im Jahr 2011 Inhaber der Johannes Gutenberg-Stiftungsprofessur. Arbeitsschwerpunkte: Kunst der Renaissance; Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts; Zeitgenössische Kunst; Probleme der Gattungen (insbesondere Porträt, Landschaft, Stillleben); Bildtheorie und Bildgeschichte; Methodologie und Hermeneutik; Kunsttheorie.

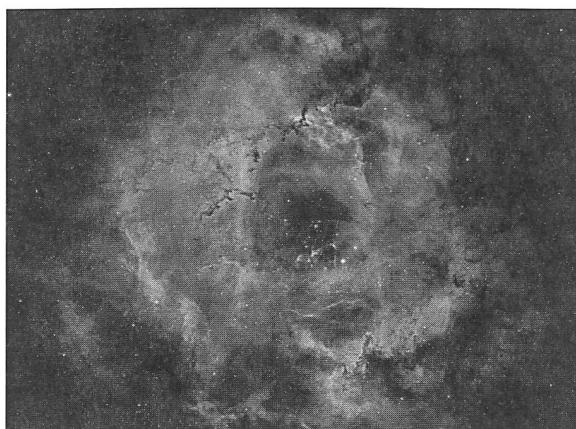


Abbildung 2. Fotographie mit Hubble-Weltraumteleskop.

integrieren. Denn der mediale bzw. digitale Wandel, der sich im 20. Jahrhundert ereignet hat – und den ich gleich noch etwas genauer kennzeichnen möchte – hat nicht nur *Etwas* verändert, sondern das gesamte kulturelle und gesellschaftliche System, mehr als in der langen Geschichte zuvor. Die Wende zum Bild reagiert mithin auf einen empirischen historischen Befund, zu dem wir nur ein paar Stichworte nennen, die ein riesiges Panorama in Erinnerung rufen. Zu ihm gehört, beispielsweise, die durch den Kolonialismus ausgelöste Neuentdeckung im Westen unbekannter Bildwelten, dann: die Kunst der Avantgarden seit dem Ende des 19. Jahrhunderts und bis hin zur Gegenwart, die neuen Bildtechniken der Fotografie oder des Bilddrucks, das kinematographische Bild und zuletzt die tiefgreifenden Umbrüche, die durch die Möglichkeiten der digitalen Technologie entstanden sind. Was aber sind die Folgen?

Bilder gewinnen nicht nur *quantitativ* neue Dimensionen öffentlicher Omnipräsenz (oft wird von einer «Bilderflut» geredet), sondern sie vollziehen auch einen *qualitativen* Sprung. Zu ihm gehört, dass sie Instrumente einer alltäglichen und globalen Kommunikation geworden sind, was sie zuvor nie waren und auch nicht sein konnten. Ihre Wirksamkeit ist

nicht mehr auf den Bereich der bildenden Kunst beschränkt, sondern sie sind zu massenhaften Agenten auf der Bühne der Gesellschaft geworden. Dazu gehört auch die Entwicklung *kognitiver Bilder*, in den Naturwissenschaften oder der Medizin, ihr Gebrauch als *Instrumente der Erkenntnis*, jenseits der uns geläufigen ästhetischen oder kulturellen Repräsentation (Abb. 2).

Was aber haben diese Vorgänge mit der Disziplin Kunstgeschichte zu tun? Warum sind wir davon betroffen? Kann man sich als retrospektiver Historiker nicht auf seinen Bereich der Vergangenheit konzentrieren? Man kann und man kann nicht. Denn die Geschichte der Kunst ist keine glückselige Insel, sondern sie ist Teil einer umfassenden, technologischen, wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklung. Die Interaktionen werden auch daran erkennbar, dass die neuen Bildmaschinen – nach Foto, Film und TV, der Computer, das Internet oder das Smartphone – längst in die Ateliers der Künstler eingewandert sind. Zwischen Kunst und Nicht-Kunst, zwischen «High» und «Low» vollzieht sich ein reger Austausch. Und schliesslich hat die Diversifizierung der Bilder dazu geführt, dass wir oft nicht mehr erkennen können, wo sie anfangen und wo sie aufhören. Sind «Objekte» Bilder? Sind es *Installationen, Performances* oder die *Oberflächen von Architekturen* (Abb. 3)? Sind *Diagramme* Bilder? Und wie verhält es sich mit den Ornamenten oder den unterschiedlichen Ausprägungen bzw. Funktionen der *Schrift*?

Sie sehen – die Frage: Was ist ein Bild? mit der wir unsere Forschungen begonnen haben entstammt keinem abstrakten Interesse, sondern einer historischen Diagnose. Wenngleich sie ohne einige theoretische Argumente kaum zu bewältigen sein dürfte. Besonders erstaunlich scheint, dass sie bis ins 20. Jahrhundert nicht wirklich gestellt worden ist. Weder von der Kunstgeschichte, noch von der Philosophie, die ja – seit Platons Dialog *Kratylös* – intensiv über das Funktionieren der Sprache nachgedacht hat.

Wir haben es deshalb mit einer auffälligen Diskrepanz zwischen dem Interesse am *Sagen* («Sprache») und dem ganz anderen Interesse am «Zeigen» zu tun – welches mit bildlichen Darstellungen («Bilder») eng verbunden ist. Mehr noch: die Kraft des bildlichen Ausdrucks wird sich als eine *Kraft des Zeigens* erweisen. Die Frage nach dem Bild betrifft also stets auch die Differenz zwischen dem, was sich sagen und dem was sich nicht sagen, aber zeigen lässt. Bilder haben keinen Mund und keine Stimme, sie teilen sich auf andere Weise mit. Aber wie? Es überrascht nicht, dass erst durch und seit Wittgenstein das Zeigen als ein starkes, dem Sagen gleichberechtigtes Vermögen

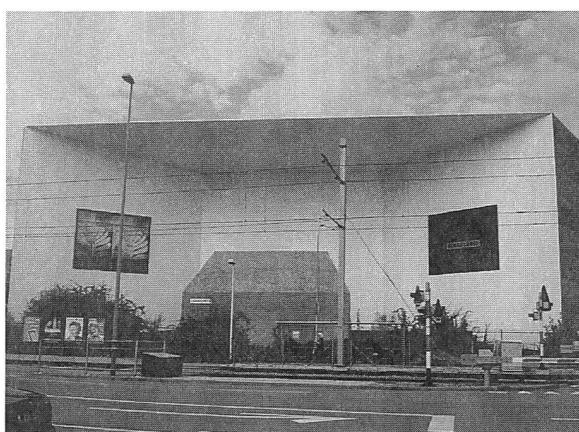


Abbildung 3. Schaulager Basel, Eingangsbereich, 2003.

wiederentdeckt worden ist. Inzwischen sprechen auch Linguisten vom «gestischen Ursprung der Sprache» (L. Jäger) und das körperliche Zeigen ist als Basis bildlichen und kulturellen Ausdrucks in der Diskussion. Für uns entscheidend ist aber die Einsicht, dass das Zeigen keine reduzierte Kapazität darstellt, sondern auf seine Weise die drei wichtigsten Merkmale von Sprache realisiert, nämlich: mitzuteilen, darzustellen und eine Wirkung zu haben.

2. Das Bild als Souverän

Die späte und verzögerte Aufmerksamkeit gegenüber den Mechanismen bildlicher Darstellung hat äussere und innere Gründe. Zu den äusseren gehört, was man sehr plakativ den abendländischen «Logozentrismus» genannt hat – also die alleinige Dominanz der Sprache beim Zugang zur Welt. Kurz gesagt: Realität hat am Ende nur, was gesagt werden kann. Zu den inneren Ursachen rechne ich eine bestimmte Art Bilder zu gebrauchen. Dazu wollen wir nun eine doppelte Unterscheidung einführen, die auf kunsthistorisches aber auch alltägliches Sehen rekuriert.

Es existiert nämlich eine Art *Standardmodell* des Bildes, an dem sich auch viele unserer Methoden orientieren. Es besagt, dass in der Darstellung etwas zu sehen ist, dessen Sinn sich jenseits des Bildes verortet. Man erkennt wieder, was auf einem bestimmten historischen Kontext verweist, innerhalb dessen der Künstler gearbeitet hat und in dem sein Publikum lebte. Das Bild hat Teil an einem äusseren Bedeutungsraum. Eine derartige interne Identifikation externer Gehalte nennt man, methodisch gesprochen, Ikonographie bzw. Kontextanalyse. Von unseren wissenschaftlichen aber auch alltäglichen Erwartungen und Konventionen her sind wir in aller Regel geborene Ikonographen. Was man jedoch leicht übersieht ist der damit verbundene *blinde Fleck*. Denn wir betrachten das Bild nach dem Modell der *Transparenz*, betrachten es wie eine *Glasscheibe*, durch die wir auf das Gemeinte hindurchblicken, auf Bedeutungen, die wir dem historischen Kontext entnehmen. Das Bild spiegelt oder illustriert dann Etwas, das ihm vorausliegt. Sein Sinn entsteht nicht in ihm selbst, durch seine interne Organisation, sondern ausserhalb seiner, in einer Erzählung (z.B. der Bibel), in Mythen oder Herrschergeschichten etc. Die Identifikation derartiger Inhalte ist ein unverzichtbarer Teil kunsthistorischer Arbeit. Wenn ich nicht weiss, welche Geschichte zu diesem Jüngling gehört (Abb. 4), der seinen Fuss auf einen abgeschlagenen Kopf gesetzt hat, werde ich das Werk niemals verstehen können. – Was ist daran also kritikbedürftig? Nichts – außer einer damit oft verbundenen Verschiebung bzw. *Verallgemeinerung*. Verschoben wird die Aufmerksamkeit von der Gestaltung und ihrer eigenen Kraft auf eine ihr vorge-

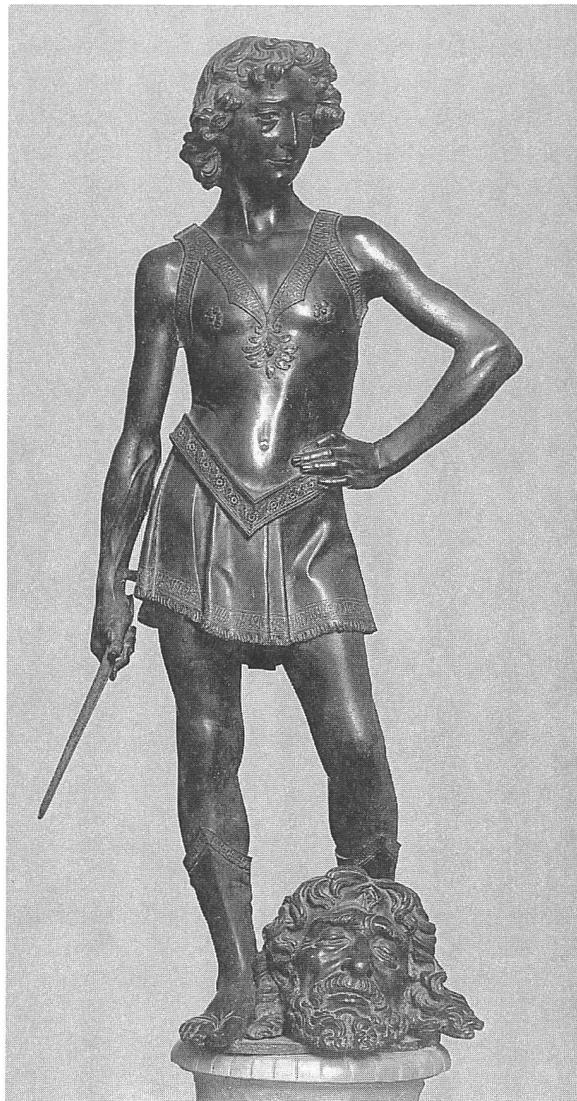


Abbildung 4. Andrea del Verrocchio, David, vor 1469, Bargello, Florenz.

gebene Bedeutung und verallgemeinert wird der Referenzbezug zu Ungunsten der Inferenz, weil andere historische Ausprägungen des Bildes wie zum Beispiel die Abstraktion nicht einbezogen werden.

Die Kraft der Bilder ist mit ihrem Bezug auf sprachförmige Vorgaben keineswegs beschrieben. Sie geht nicht darin auf etwas *Gesagtes* auch noch sichtbar zu machen und abzuspiegeln. Die ikonische Leistung, mit der wir konfrontiert sind, ist sehr viel komplexer. Ich möchte sie *souverän* nennen. Von dieser *Souveränität* nun handelt der zweite Aspekt unserer Unterscheidung. Wir lenken die visuelle Aufmerksamkeit um, von dargestellten Texten, auf das Bild als ein *in sich gegründetes System* als ein «bildendes Werkzeug». Denn bevor ein Künstler dies oder das darstellt, ist er bereits Herr einer Verfahrensweise, deren Funktionieren keiner Ikonographie zu entnehmen ist. Wenn zum Beispiel Rembrandt das gleiche Sujet zeichnet, radiert oder malt, generiert er unterschiedliche Sichtweisen und Deutungen der

identischen Erzählung. Das heisst doch wohl: die Art der Darstellung, das Wie entscheidet über den Sinn und seine Nuancen. Damit sind wir nun definitiv im Zentrum der Bildkritik angelangt. Sie behandelt das Bild als ein in sich gegründetes *prozessuales System*, das aus ganz unterschiedlichen materiellen Prämissen (zum Beispiel der Zeichnung, der Radierung, der Ölmalerei, des Freskos etc.) einen ausschliesslich anschaubaren Sinn hervorbringt. Seine Logik ist *deiktischer Art*.

Von einem «System» reden wir, um das Missverständnis abzuwehren, als ginge es noch einmal darum, die *Form* in einer Opposition zum *Inhalt* stark zu machen, auf die Karte des «Formalismus» zu setzen.³ Souveränität meint etwas anderes: nämlich eine Gleichstellung mit dem, das wir von der Sprache kennen: nämlich aus eigenen Regeln *Sinn* zu formulieren. Im Falle der Sprache sind es abgegrenzte Elemente (Phomene oder Zeichen), im Falle der Bilder geht es um Spuren in einem materiellen Substrat. Einmal wird etwas gesagt, das andere Mal: gezeigt.

Die Analogien zur Sprachen reichen weit. Ich erwähne nur, dass die etymologische Wurzel «dic-» im Indogermanischen zugleich Sagen und Zeigen bezeichnet.⁴ Für unseren Zweck geht es jetzt aber vor allem darum, die Unterschiede festzuhalten. Denn offensichtlich sind Bilder nicht wie Sätze gebaut, beruhen nicht auf einer Verbindung von Subjekten und Prädikaten. Wie aber funktionieren sie dann, wenn es nicht genügt, sie als Spiegel oder blosse Doubles externer Realität aufzufassen? Dies ist das zentrale Problem der Bildkritik, das schon deshalb schwer zu lösen ist, weil wir – wie erwähnt – erwarten, dass Erkenntnisse ausschliesslich an Sprache gebunden sind. In Frage steht also, ob es nicht-prädiktiven Sinn gibt und was ihn auszeichnet? Wer sich in so viele Bilder vertieft hat, wie wir Kunsthistoriker, der ist mit *stummen* Bedeutungswelten eigentlich ganz vertraut. Aber können wir auch *sagen* und *begründen* wie sie entstehen?

3. Die ikonische Differenz

Wenn es um Begründungen geht, liegt es nahe auf die wissenschaftliche Debatte zum Bild näher Bezug zu nehmen, unsere Position in Auseinandersetzung mit Autoren wie Kant, Peirce, Goodman, Wittgenstein, Heidegger, Cassirer, Husserl oder Merleau-Ponty zu

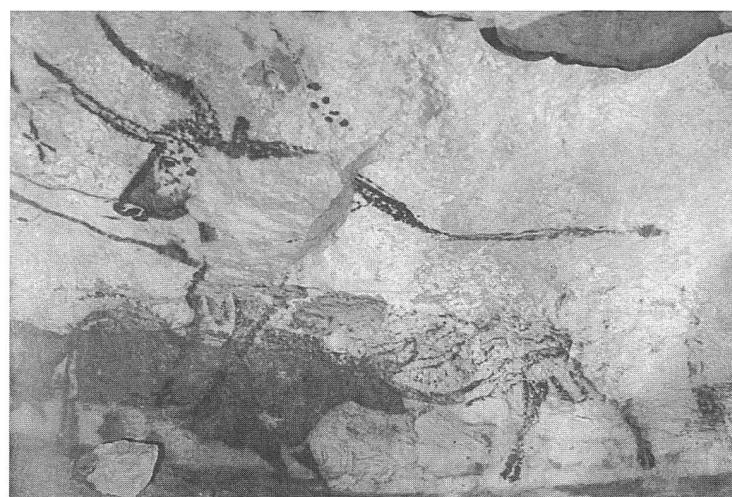


Abbildung 5. Höhlenmalerei, zirka 30'000 v.Chr., Lascaux, Périgord Noir, Frankreich.

ermitteln. Ein solcher Weg würde uns freilich auf ein theoretisches Terrain führen, dessen Voraussetzungen sich hier und heute nicht darlegen lassen.⁵ Wir schlagen deshalb ein *deskriptives Verfahren* vor, das dann in einer theoretischen Skizze münden wird, deren Gegenstand ich *ikonische Differenz* nenne. Die Nähe zu den Phänomenen, die wir dabei suchen, sollte auch geeignet sein, Ihnen einiges von der Faszination zu vermitteln, die aufkommt, wenn man auf diese Weise nach den Wurzeln des Bildes fragt.

Wir beginnen deshalb mit einer *Ursprungserzählung*, die Leonardo da Vinci aufgeschrieben hat, der Sache nach vermutlich aber seit Jahrtausenden bekannt war (Abb. 5). Jedenfalls lässt sich bereits in der paläolithischen Höhlenmalerei Südfrankreichs eine Praxis nachweisen, die darin besteht materielle Gegebenheiten als etwas Bildliches erscheinen zu lassen, den Vorsprung eines Felsens beispielsweise zu benutzen, um an ihm den Körper eines Tieres sichtbar zu machen. Damit sind wir bereits in der Nähe dessen, was Leonardo da Vinci in seinem Traktat beschreibt. Er spricht, in einer berühmten Passage, von der «macchia» und meint damit zufällig entstandene Flecken auf altem Mauerwerk (Abb. 6). Er behauptet keineswegs,



Abbildung 6. Andy Warhol, Oxidation Painting, 1978.

³ Vgl. auch die Reflexion über die Formfrage im Berlin Projekt «Bildakt und Verkörperung» von John Michael Krois und Horst Bredekamp (Reihe: *actus et imago*) sowie den Basler Band: *Imagination. Suchen und Finden* (Hg. von G. Boehm u.a.), darin: Eine verborgene Kunst. Über Form und Schematismus, München 2014, 13–44.

⁴ So Ernst Cassirer bereits in seiner Philosophie der symbolischen Formen (Band I), Darmstadt, 1964, 129.

⁵ Vgl. zum Beispiel Gottfried Boehm «Eigensinn», Zeichen – Sprache – Bild. Bemerkungen zu Charles S. Peirce, in: Sprache und Literatur, Nr. 112, 44. Jahrgang, 2013, 2. Halbjahr, S. 90–113.

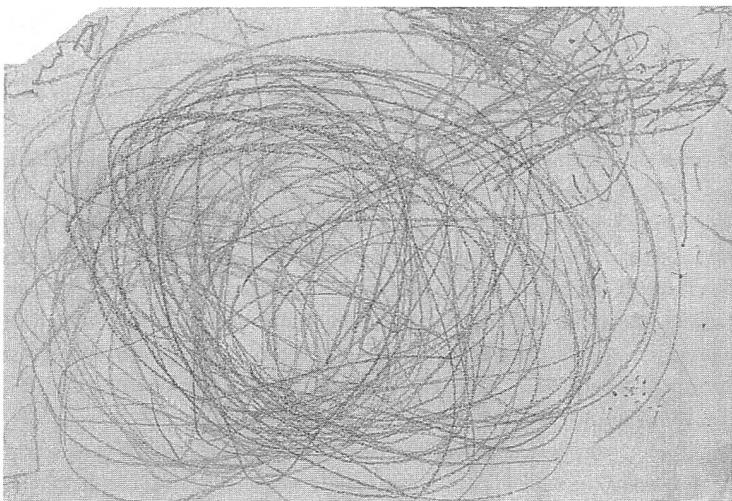


Abbildung 7. Kinderzeichnung.

dass es sich dabei um Bilder handelt. Was ihn daran fasziniert ist vielmehr ihr *generatives Potential*, auf das er hinweist, um es den Künstlern zu erschliessen. Er fordert dazu auf, sich jenen Flecken beobachtend zu widmen, bis plötzlich «in» ihnen etwas ganz anderes erkennbar wird. Sie erscheinen zum Beispiel «als» Wolke oder auch «als» Gesicht, «als» Berg oder «als» Ungeheuer und so fort.

Bemerkenswert und theoretisch fruchtbar an dieser kleinen Geschichte sind das rätselhafte «in» und «als», dem wir begegnen. Was aber heisst denn: wir erkennen «in» einem materiellen Feld zufälliger Flecken Etwas als bedeutsam, zum Beispiel als Körper oder Landschaft?

Es bedeutet, dass wir Zeugen einer denkwürdigen *Verwandlung* werden, in der Materie jene immaterielle Qualität gewinnt, die wir Sinn nennen. Der Betrachter, der diese Transformation in seinem Sehen bewirkt und erfährt, schreibt dem materiellen Substrat andere als physische Eigenschaften zu. Dergleichen kennen wir, wenn wir Sätze bilden, einem Gegenstand diese oder jene Qualität zusprechen. Wir könnten auch sagen: dieser Fleck da ist ein Tier, oder: sieht aus wie ein Tier. Jetzt aber verdankt sich diese erstaunliche Leistung keinem *Sagen*, sondern einem ganz sprachlosen *Zeigen*. Es wird in jener Urszene fassbar, die Leonardo erzählt, die sich aber über das Exempel hinaus in jeder bildlichen Darstellung, vielfältig variiert, wiederholt.⁶ Immer geht es um Verwandlung, um die Aktivierung einer ikonischen Differenz, in der wir Etwas als Etwas erfahren. Wir illustrieren diese Behauptungen an ein paar Exemplen. Denken Sie beispielsweise an die Zeichnungen sehr kleiner Kinder (Abb. 7), an Rorschach Testbilder,

auf die wohl nicht zufällig auch Andy Warhol zurückgekommen ist und dessen «Oxydation paintings» man im Übrigen auch als eine visuelle Paraphrase der «macchia» betrachten kann. Schon am Ende des 18. Jahrhunderts hatte der englische Maler Alexander Cozens ein Verfahren des «blottings» entwickelt, in dem er die sinnträchtige Vieldeutigkeit von Flecken dazu nutzte, um damit die Landschaftsmalerei zu erneuern. Ganz ausdrücklich hatte dann im 20. Jahrhundert der Maler Joseph Albers vom produktiven *Umschlag* des *factual fact* in den *actual fact* gesprochen.⁷ Und dies besonders im Hinblick auf seine Serie «Hommage to the Square», in der ganz sparsame, konstruktive Ausgangsbedingungen eine physische Ebene repräsentieren, die durch den Blick des Betrachters in eine lebendige Wirkungsgrösse verwandelt wird. Der Betrachter sieht stets zweierlei: das *actual* im *factual* und ebenso: das *factual* im *actual*, und er sieht, wie sie sich wechselseitig in Bewegung versetzen, visuell pulsieren.

Was wir ikonische Differenz nennen organisiert jeder Künstler auf eine andere Art. Dafür gibt es keine Regeln. Immer aber geht es darum, mit der Differenz zugleich eine *doppelte* Sichtbarkeit hervorzubringen, ein Beziehungsspiel zwischen Einheit und Differenz zu organisieren, dessen visuelle Spannung in Begriffen wie «Emergenz», «Lebendigkeit», «Surplus» oder einfach «Sinn» beschrieben worden ist.

Aus der kleinen Geschichte jener ikonischen Urszene möchten wir nun einige gedankliche Linien herauslösen und sie so ordnen, dass in ihnen die Elemente der Bildkritik erkennbar werden:
Bilder basieren stets auf *materiellen Substraten*.

Sie grenzen ein *anschauliches Feld* aus. «In» einem Kontinuum erfasst der Betrachter Etwas «als» Etwas, erfährt er den Sinn des Bildes (Nebenbei gesagt: die Begriffe «in» bzw. «als» beziehen sich auf Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein und Richard Wollheim).⁸ Bilder etablieren eine *Differenz*, die sich als *visueller Kontrast* aktiviert. Er ermöglicht jene doppelte Sichtbarkeit, die zeigt. Die ikonische Differenz beschreibt deshalb auch, wie sich Bilder artikulieren, was sie an die Stelle des Satzes, der Verknüpfung von Subjekt und Prädikat, setzen.

Es bedarf des Auges und anderer sensorischer Aktivitäten des *menschlichen Körpers*, um die im Bild angelegten Potentiale zu realisieren. Das *Zeigen* lässt sich nur unter Bezugnahme auf diesen *Körper*

⁶ Leonardo da Vinci, Traktat von der Malerei, ed. M. Herzfeld, Jena 1909, 53.

⁷ Joseph Albers, Interaction of Color, Köln o.J.

⁸ Richard Wollheim, Sehen-als, sehen-in und bildliche Darstellung, in: Objekte der Kunst, Frankfurt/Main, 1982, 195.

verstehen. (Hier nimmt die Theorie der ikonischen Differenz Bezug auf Merleau-Ponty und die Embodiment-Theorie, bzw. die Linguistik der Gesten).⁹

Bilder sind zugleich *Ding* und *Prozess*. Sie operieren mit der Verflechtung beider Aspekte, sind in diesem Sinne «Hybride». Plato nannte in seiner helllichtigen Ikonophobie die Bilder deshalb «Nicht-Wirklich, Nicht-Seiend».¹⁰ Die doppelte Verneinung hebt den signifikanten «Zwischenstatus» des Bildes hervor, der es von den anderen Dingen unterscheidet. Geht es um die Generierung von Sinn, dann ist Zeit die zentrale Kategorie des Bildes.

Bevor wir diese Gedanken nochmals in einem abschliessenden Exempel zusammenführen, noch ein paar Bemerkungen dazu. Ist es wirklich wahr, dass sich Bilder immer differentiell organisieren? Sind monochrome Gemälde nicht bereits ein triftiger Gegenbeweis? Vermeiden diese nicht ganz ausdrücklich jeden Kontrast? – Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch zweierlei: dem Auge erscheint das physikalisch gesehen ungegliederte blaue Feld (im Falle von Yves Klein) doch mit ganz unterschiedlichen Energien ausgestattet. Es beginnt zu schwanken und zu oszillieren, worauf es dem Künstler im Übrigen auch angekommen ist, wenn er sein ästhetisches Ziel mit dem Wort «Immaterialität» beschrieben hat. Hinzu kommt noch die Differenz der monochromen Fläche gegenüber der hellen Wand, die visuelle Interaktion auslöst. Auch hier kommen also Kontraste ins Spiel, die das Gegebene verwandeln, etwas Abwesendes und Sprachfernes zeigen und damit der Erfahrung erschliessen.

Gibt es aber nicht doch Darstellungsweisen, die den Kontrast nivellieren, ganz ohne ihn auskommen? Man könnte an die *Camouflage* (Abb. 8) denken, die als militärische Tarnung erfunden wurde, um dann aber auch in der Malerei, zum Beispiel des Kubismus eine Rolle zu spielen. Sie dient, einfach gesagt, dazu etwas Sichtbares – ursprünglich: vor den Augen des Feindes – verschwinden zu lassen. Das war möglich, durch eine visuelle Angleichung an den Kontext, wie sie auch von Tieren mittels *Mimikry* (Abb. 9) praktiziert wird. Es war – nochmals – der experimentierfreudige Warhol, der solche Strukturen in die Malerei transferierte. Interessant im Hinblick auf die ikonische Differenz ist das Wirken von *Gegenkräften*: auf das Hindurchsehen (Transparenz) antwortet ein Ver-

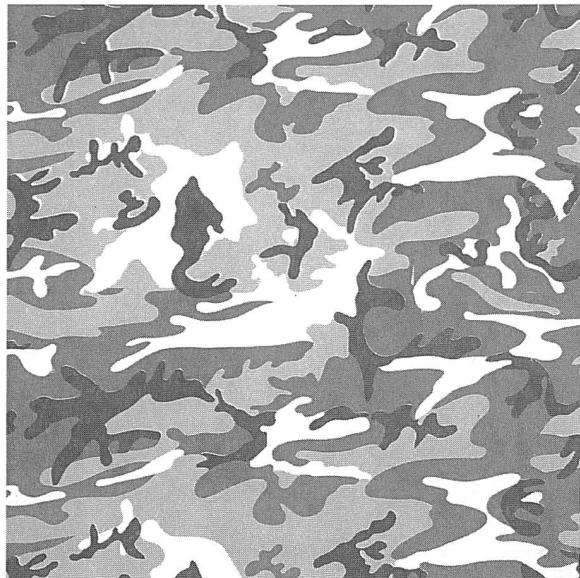


Abbildung 8. Andy Warhol, Camouflage, 1986.

bergen (Opazität). In der Camouflage dominiert das Verbergen derart, dass wir gar nicht mehr Etwas als Etwas erblicken, sondern eine Streuung von Farbflecken: eine Oberfläche, die nicht zeigt, sondern verbirgt. Wir sehen, dass wir nichts sehen. Ein ikonischer Extremfall, denn ansonsten geht es stets darum, in der Materialität, im Buchstäblichen («literal») des Bildes (wie es Michael Fried nannte) etwas Immaterielles sichtbar zu machen, das eine im anderen hervortreten zu lassen.



Abbildung 9. Mimikry, Laubheuschrecke.

⁹ Zur Embodiment-Theorie vgl. Alloa/Bedorf/Grüny u.a. (Hg.) Leiblichkeit, Tübingen 2012; J. Fingerhut u.a. (Hg.) Philosophie der Verkörperung, Frankfurt/Main 2013; John M. Krois, Bildkörper und Körperschema, Berlin 2011; G. Boehm, Die Hintergründigkeit des Zeigens, in: Wie Bilder Sinn erzeugen, Berlin 2007, 19–33.

¹⁰ Platon, Sophistes, 240b.

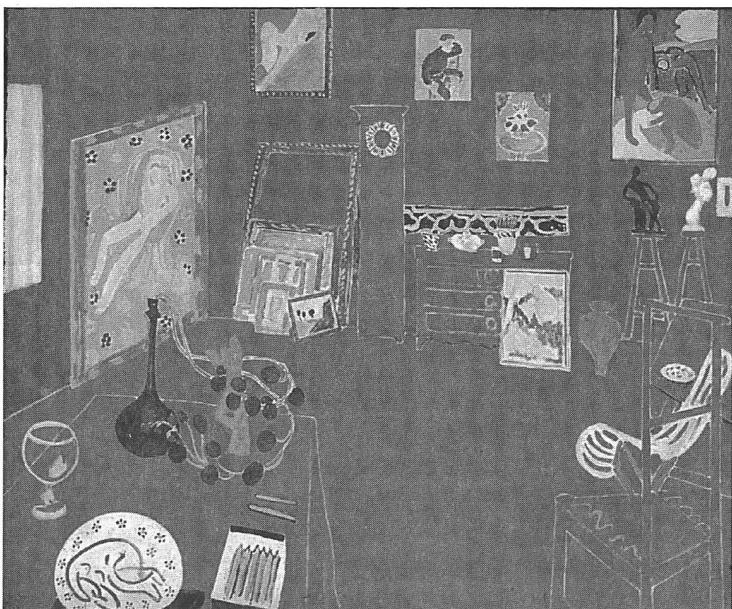


Abbildung 10. Henri Matisse, *L'atelier rouge*, 1911,
Museum of Modern Art, New York.

4. Das rote Atelier

Zum Schluss wollen wir ein Gemälde betrachten, um daran die eine oder andere Überlegung, die wir in den «sechs Sätzen über das Bild» zusammengefasst haben, zu konkretisieren. Es handelt sich um «Das rote Atelier», das Henri Matisse 1911 gemalt hat (MoMA, New York, Abb. 10). Die Reproduktion lässt nicht erkennen, worum es jetzt geht: nämlich um ein vom Grund aufsteigendes, intensives Rot, das sich der Leser als besonders energiereich vorstellen sollte. Wir verzichten darauf, das Gemälde mit der langen Tradition der Atelierbilder zu verbinden, die ja oft auch Gelegenheit bot über das Metier der Malerei nachzudenken. In diesem Sinne ist zum Beispiel Vermeers «Ruhm der Malkunst» (Kunsthistorisches Museum, Wien) immer wieder interpretiert worden, wobei vor allem allegorische Aspekte herausgearbeitet wurden, insbesondere unter Bezug auf das Modell des Malers, in dem die Muse Klio, die für die Historiographie steht, vermutet worden ist. Um Historie geht es bei Matisse überhaupt nicht, mehr noch: auch die sparsamsten Anklänge an Narration sind völlig zurückgedrängt, einschließlich der eigenen Person und Biographie des Künstlers. Matisse hat darauf verzichtet sich selbst – zum Beispiel bei der Arbeit – in Szene zu setzen. Es geht deshalb nicht um den Akt der Malerei, sondern um dessen Früchte, die sich in bunter und stummer Vielfalt dem Auge darbieten. Aber auch die Nähe zum Kabinettbild vermeidet Matisse. Was wir sehen sind seine Dinge: die Bilder und einige Einrichtungsgegenstände, deren einfache Präsenz sich mit einer elektrisierenden Lebendigkeit verbindet.

Wir haben davon gesprochen, dass sich Bilder in Differenzen organisieren. Um welche Art Differenz

geht es Matisse? Wir brauchen nicht lange danach zu suchen. Denn unsere visuelle Aufmerksamkeit teilt sich: zunächst sticht das dominante Rot ins Auge, das auch der Titel des Bildes benennt. Es bedeckt die ganze Fläche von Rand zu Rand, ohne sich irgendwo abzuschwächen oder gar zu unterbrechen. Mit diesem starken Rot nehmen wir das Bild als ein Kontinuum wahr, erfahren es als eine Ganzheit, die überall durchdringt. Mit der Präsenz des Grundes verbindet sich die andere Seite unserer Aufmerksamkeit. Sie widmet sich der Vielzahl der dargestellten Dinge und befriedigt dabei unsere Neugier. Besonders unterstreichen möchten wir, dass die Teilung unserer Aufmerksamkeit durch die im Bilde liegende Differenz ausgelöst wird. Ihre deiktische Kapazität resultiert aus der damit verbundenen temporalen Spannung. Der Grund weist nämlich auf die Dinge, die Dinge auf den Grund zurück. Dabei erfahren wir das rote Kontinuum als eine simultane Grösse, die einzelnen Gegenstände dagegen in einem sukzessiven Hin und Her. So wenig sich Gleichzeitigkeit je in ein Nacheinander überführen lässt – im Bild erscheinen sie spannungslos miteinander verbunden, als eine visuelle Einheit. Sie verweisen aufeinander, bilden ein komplexes Wechselverhältnis aus. Wie sehr diese Art der Temporalität, in der sich Simultaneität und Sukzession miteinander verbinden, ein Spezifikum von Bildern ist, wird deutlicher, wenn wir uns daran erinnern, dass Schrift und Sprache an einer linearen Folgeordnung, einem zeitlichen Nacheinander orientiert sind, orientiert sein müssen.

Aber nochmals zurück zum «Roten Atelier». Was diese Gemälde auszeichnet ist die Mobilisierung einer einzigen dominanten Farbe. Sie wirkt wie ein Katalysator, der die einzelnen visuellen Reaktionen steuert. Zwei Aspekte erscheinen dabei besonders wichtig. Das Rot ist dermassen energiereich, dass es die jeweiligen Dinge, wie zum Beispiel Tisch, Stuhl, Kommode oder Uhr völlig durchdringt. Diese Sachen geben ihre eigene materielle Substanz auf und nehmen die der Farbe an. Das Rot unterwirft sich auch keiner vorgegebenen, perspektivischen Raumordnung, sondern es bringt seinen eigenen, zwischen Tiefe und Nähe oszillierenden imaginären Raum hervor. Dort aber, wo Matisse einzelne seiner Gemälde dargestellt hat, wird das Rot zu einer tragenden Grösse: es hinterfährt die unterschiedlichen Leinwände und ordnet sie in ein Interieur ein, dessen Wände nicht aus Steinen, sondern aus Farbe gebaut sind. So oder so: Matisse hat erkannt, dass die Farbe über eine besondere Kraft des Zeigens verfügt, allein schon deshalb, weil sie sich unter allen Dingen der Welt am meisten der sprachlichen Bezeichnung entzieht. Wir verfügen über – vielleicht – zwei Dutzend Farbnamen aber über ein chromatisches Erfahrungs-

spektrum, das mit so vielen Nuancen ausgestattet ist, dass sie sich auch nicht entfernt benennen lassen.

Dieses Bild ist nur ein Exempel, an dem sich einige unserer Kriterien verifizieren lassen, an dem sie auch

ihre Aufschlusskraft unter Beweis stellen können. Die Wende zum Bild, von der die Rede war, ist dann sinnvoll, wenn wir durch sie mehr sehen können und wenn wir in Stand gesetzt werden, zu begründen, wie stummer Sinn entsteht und wie er erfahren wird. ■

Stellenausschreibung - Poste à pourvoir



Assistant Professor (Tenure Track) of Glaciology

The Department of Civil, Environmental and Geomatic Engineering (www.baug.ethz.ch) at ETH Zurich and the Swiss Federal Institute for Forest, Snow and Landscape Research, WSL (www.wsl.ch) invite applications for the above-mentioned assistant professorship.

The assistant professor will lead a research group to be shared between the Department of Civil, Environmental and Geomatic Engineering at ETH Zurich and the Swiss Federal Institute for Forest, Snow and Landscape Research, with a strong research focus on alpine glaciology. The new assistant professor will be expected to teach undergraduate and graduate level courses, to maintain an active research programme, and to contribute to the departmental service. The research group will be located at the Laboratory of Hydraulics, Hydrology and Glaciology at ETH campus Hönggerberg in Zurich as well as at the Swiss Federal Institute for Forest, Snow and Landscape Research in Birmensdorf.

The successful candidate should hold a doctoral degree in civil or environmental engineering or a related discipline and should have expertise in physical glaciology. Relevant research areas include, but are not limited to, dynamic behavior of mountain glaciers, sub-glacial processes, fracture growth and mechanical failure in glacier ice, glacier hazards and climate-glacier interactions. We are particularly interested in individuals who combine acquisition and interpretation of data with theoretical work. The development and use of numerical models (e.g. ice flow, ice fracturing, glacier hydraulics) to combine research and engineering problems with observations is also a desired research direction. The selected candidate should establish an attractive teaching programme and must be committed to excellence in education, as well as promote, execute and apply modern teaching methods.

The new assistant professor will be expected to teach undergraduate level courses (German or English) and graduate level courses (English).

This assistant professorship has been established to promote the careers of younger scientists. The initial appointment is for four years with the possibility of renewal for an additional three-year period and promotion to a permanent position.

Please apply online at www.facultyaffairs.ethz.ch

Applications should include a curriculum vitae, a list of publications, and a statement of future research and teaching interests. The letter of application should be addressed **to the President of ETH Zurich, Prof. Dr. Lino Guzzella**. **The closing date for applications is 30 September 2015**. ETH Zurich is an equal opportunity and family friendly employer, and is further responsive to the needs of dual career couples. We specifically encourage women to apply.