

Alice Thaler

Von ontologischen Dualismen des Bildes

Philosophische Ästhetik als Grundlage
kunstwissenschaftlicher Hermeneutik

Dieses eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und verfügt u.a. über folgende Funktionen: Volltextsuche, klickbares Inhaltsverzeichnis sowie Verlinkungen zu Internetseiten. Die gedruckte Ausgabe erhalten Sie im Buchhandel sowie über unsere Website www.schwabeverlag.ch. Dort finden Sie auch unser gesamtes Programm und viele weitere Informationen.



ZÜRCHER ARBEITEN ZUR PHILOSOPHIE

4

HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG ROTHER,
KATIA SAPORITI, PETER SCHABER
UND PETER SCHULTHESS

SCHWABE VERLAG BASEL

ALICE THALER

VON ONTOLOGISCHEN
DUALISMEN DES BILDES

PHILOSOPHISCHE ÄSTHETIK ALS GRUNDLAGE
KUNSTWISSENSCHAFTLICHER HERMENEUTIK

SCHWABE VERLAG BASEL

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich
im Frühjahrssemester 2012 auf Antrag von Prof. Dr. Wolfgang Rother
und Prof. Dr. Katia Saporiti als Dissertation angenommen.

Copyright © 2015 Schwabe AG, Verlag, Basel, Schweiz

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.

Das Werk einschließlich seiner Teile darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in keiner Form
reproduziert oder elektronisch verarbeitet, vervielfältigt, zugänglich gemacht oder verbreitet werden.

Gesamtherstellung: Schwabe AG, Druckerei, Muttenz/Basel, Schweiz

ISBN Printausgabe 978-3-7965-3387-7

ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-3424-9

rights@schwabe.ch
www.schwabeverlag.ch

Inhalt

EINLEITUNG	11
1 ZEIGEN UND SAGEN – BILD ODER SPRACHE	29
1. Begriffsbestimmungen	37
2. Zeigen und Sagen?	41
3. Verschränkung von Zeigen und Sagen	46
3.1 Verbildlichung der Sprache	46
3.1.1 Aufruf zum Kreuzzug	48
3.1.2 Das Wort als Körper – Motiv der Fleischwerdung	49
3.2 Versprachlichung des Bildes	51
3.2.1 Theologische Funktionen des Ausdrucks	51
3.2.2 Rhetorik von Gesten und Gebärden	52
3.2.3 Integration von Text	53
4. Die Unverständlichkeit des Bildes	57
5. Das ‘Lesen’ von Bildern	61
5.1 Ikonographie oder Ikonologie?	67
5.2 Das Beispiel vom Bekannten, der den Hut zieht und grüßt	74
5.3 Auch die Philosophie liest Bilder	81
6. Widerstand gegen fremde Deutungshoheit	89
Zum Beispiel: Marcel Duchamp, Umwertung der Werte	90
7. Exkurs: Entmündigung der Kunst?	94
8. Emanzipation der Kunst: Schrift im Bild	96
8.1 Zum Beispiel: René Magritte, Malerische Untersuchung von Begriffen	96
8.2 Zum Beispiel: Joseph Kosuth, Absage an die Philosophie	101

8.3	Zum Beispiel: Rosemarie Trockel, Leiblichkeit und Begrifflichkeit	105
8.3.1	Die Materialität	107
8.3.2	Das Textzitat	108
8.3.3	Das Bildzitat	109
9.	Der Bildtitel	112
9.1	Herkunft des Titels	116
9.2	Autonome Titelsprache	117
9.3	Titelsuche	118
9.4	Das Erhabene ist unsagbar	120
10.	Zusammenfassung	122
2	IKONISCHE LOGIK ODER: SCHEINEN IST DAS SEIN DES BILDES	127
1.	Von der Schwierigkeit, dem Schweigen des Bildes einen Namen zu geben	132
1.1	Sichtbarkeit	133
1.2	Ikonik	135
1.3	Ikonische Differenz	139
2.	Elemente ikonischer Präsenz	146
2.1	Inhalt oder Form, Gehalt oder Struktur	146
2.2	Stil	150
2.3	Disegno oder Colore, Colore oder Colorito – ein 'Sprachenstreit'	155
2.4	Textur	163
2.5	Der Fleck als Signatur der Moderne	164
3.	Elemente ikonischer Absenz: Leerstellen	171
3.1	Mimetische Leerstellen: Des Kaisers (neue) Kleider	173
3.2	Rhetorische Leerstellen: Ich seh' etwas, was du nicht siehst	177
3.2.1	Blicke im und aus dem Bild	179
3.2.2	Der Vorhang: überdeterminiert	182
3.3	Pikturale Leerstellen: Figur oder Grund?	191
3.4	Sigetische Leerstellen: 'Ein zerrissener Strumpf besser als ein geflickter'	200

4. Zusammenfassung	204
5. Exkurs: «Kunstwollen» und Kunst-wollen	206
3 DAS RÄTSEL ‘KUNST’	211
1. Was ist Kunst?	211
1.1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Kunst ist historische Mittlerin zwischen dem Absoluten und dem Subjektiven ...	217
1.1.1 Kunst im Rahmen des philosophischen Systems ...	218
1.1.2 Kunst als spezifische und geschichtliche Gestaltungsform	220
1.1.3 Kunst – Kunstkenner-schaft – Kunstgelehrsamkeit	222
1.2 Morris Weitz: Kunst ist ein Konzept	225
1.3 Nelson Goodman: Kunst ist eine Weise der Welterzeugung	230
1.4 Martin Heidegger: Kunst ist Sinnstiftung	240
1.5 Hans-Georg Gadamer: Kunst ist Verwandlung ins Gebilde	248
2. Was ist ein Bild?	255
2.1 Das Bild vor dem Betrachter: reflexiv	260
2.2 Manifestationen von Zeit und Zeitlichkeit	265
2.3 Wahrheit in der Malerei?	274
2.4 Ein offenes Kunstwerk	282
3. Hermeneutische Konsequenzen	286
3.1 Rolle und Perspektivität	289
3.2 Ut pictura poesis? Ut pictura descriptio!	295
4. Bedeutung als innerbildliches Geschehen	299
4 PHILOSOPHISCHE FRAGEN ALS GRUNDLAGE DER INTERPRETATION ABSTRAKTER KUNSTWERKE	303
1. Interpretieren bedeutet Übersetzen	305
2. Abstrakte Kunst interpretieren?	313
3. Philosophische Fragen als Grundlage einer Bildbefragung	315
Spezifika dieser Bildbefragung	318
4. Bildbefragung Nr. 1: Mark Bradford, Things fall apart, 2012	326
4.1 Rezeptionsbedingungen	326

4.2	Beschreibung des Gesamteindrucks	328
4.3	Herstellung: Regeln, Verfahren, Techniken	329
4.4	Bildfläche: Ästhetische Merkmale, innerbildliche Relationen, Bildraumkonstituierung	330
4.5	Temporale Strukturen: ikonische Ausdrucksformen von Zeit und Bezüge zu Zeitlichkeit	332
4.6	Interpretation mit Begründung	333
4.7	Validierung	340
4.8	Reflexion	341
5.	Bildbefragung Nr. 2: Joan Mitchell, Untitled, 1958	343
5.1	Rezeptionsbedingungen	343
5.2	Beschreibung des Gesamteindrucks	344
5.3	Herstellung: Regeln, Verfahren, Techniken	345
5.4	Bildfläche: Ästhetische Merkmale, innerbildliche Relationen, Bildraumkonstituierung	347
5.5	Temporale Strukturen: Ikonische Ausdrucksformen von Zeit und Bezüge zu Zeitlichkeit	348
5.6	Interpretation mit Begründung	349
5.7	Validierung	353
5.8	Reflexion	355
6.	Bildbefragung Nr. 3: Kurt Thaler, Abstract Painting Nr. 3, 2012	357
6.1	Rezeptionsbedingungen	357
6.2	Beschreibung des Gesamteindrucks	358
6.3	Herstellung: Regeln, Verfahren, Techniken	359
6.4	Bildfläche: ästhetische Merkmale, innerbildliche Relationen, Bildraumkonstituierung	361
6.5	Temporale Strukturen: Ikonische Ausdrucksformen von Zeit und Bezüge zu Zeitlichkeit	362
6.6	Interpretation mit Begründung	364
6.7	Validierung	366
6.8	Reflexion	367
7.	Zusammenfassung	369
SCHLUSS		371
DANK		385

LITERATURVERZEICHNIS	387
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	409
ABBILDUNGSNACHWEISE	413
PERSONENREGISTER	415

EINLEITUNG

Wer sich mit dem Bild als Artefakt beschäftigt, findet sich einer Vielzahl von Dualismen gegenüber, die einem Kunstwerk wesentlich sind und es sowohl innerbildlich in seiner Darstellungsweise und seinen Darstellungsmitteln als auch extern in seinen intermedialen Bezügen bestimmen. Diese Dualismen wirken sich auf die Rezeption aus und schlagen sich insgesamt im Verhältnis von Ästhetik und Hermeneutik nieder. Für diese Arbeit sind sie Titel gebend, insofern sie sie gliedern und deren einzelne Teile thematisch strukturieren.

Bedingt sind sie durch die Doppelnatur des Kunstwerks als materieller Gegenstand mit immaterieller Bedeutung. So ist das Bild alles, was die Kunstwissenschaften erforschen, das heißt in Motivik, Technik, Funktion und Gehalt historisch eingebunden und demzufolge entschlüsselbar. Darüber hinaus ist es auch alles, was die Ästhetik als Philosophie der Kunst über es aussagt, nämlich eine gegenüber der rationalen Logik 'untere' Erkenntnisstufe¹ und eine sinnlich erfahrbare Weltsicht: Es zeigt eine (subjektive) Sicht auf die Welt, ist Ausdruck von Welt – des Zeitgeistes – und erzeugt selbst in sich eine Welt. Die Gegenüberstellung von (Bild-)Körper und Geist ist somit im Kunstwerk manifest, wird jedoch erst außerhalb des Bildes, in der Begrifflichkeit der Sprache, reflektiert. Daraus resultieren Schwierigkeiten ontologischer und phänomenologischer Art, die schon damit beginnen, die Abgrenzung von Materialität und immaterieller Darstellung präzise festzulegen. Beispielsweise gehört der Bildträger technisch-materiell zum Bild, doch das Bild als eine Anordnung von Farben lässt ihn in den Hintergrund treten oder ihn ganz vergessen, obwohl es ohne ihn nicht existieren kann – im Bild sind Materialität und Darstellung bzw. Opazität und Transparenz immer gleichzeitig präsent. Diese Gleichzeitigkeit lässt sich vom Betrach-

¹ Vgl. A. G. Baumgarten: Ästhetik, Prolegomena, 10–19.

tenden jedoch nur theoretisch feststellen und nicht in seiner Sehweise realisieren, so dass kontinuierliche Entscheidungen zur Blickfokussierung auf die eine oder die andere Erscheinungsweise des Bildes verlangt werden. Damit ist ein weiterer Dualismus skizziert, der sich sowohl als Gegenüberstellung von Beschreibung und Deutung als auch in diesen beiden Modi der Beschäftigung mit einem Bild äußert. Die duale Struktur von Was und Wie, die der simultanen Performativität des Bildes wesentlich ist, muss sowohl in der Deskription als auch in der Interpretation in die Sukzessivität der Sprache übersetzt werden. Auch hierin, nicht nur in Bezug auf die Sehweise, werden Entscheidungen verlangt: Wird beschrieben, dass eine Linie zwei Farbfelder trennt oder wie diese Linie gemalt ist und die Felder zueinander in Beziehung setzt?

Ein ganz anders gearteter Dualismus drückt sich in den Aussagen Platons zur Malerei aus, wenn er Sokrates zu Glaukon sagen lässt:

Am schnellsten wirst du wohl, wenn du nur einen Spiegel nehmen und den überall herumtragen willst, bald die Sonne machen und was am Himmel ist, bald die Erde, bald auch dich selbst und die übrigen lebendigen Wesen und Gerät und Gewächse, und alles, wovon soeben die Rede war – Ja, scheinbar, sagte er [Glaukon, AT], jedoch nicht in Wahrheit seiend.²

Daraufhin folgert Sokrates, dass auch der Maler einer von diesen Meistern sei, der nicht wahrhaft macht, was er macht, sondern nur Scheinbares herstelle.³ Sokrates verstärkt das Argument noch, indem er der Malerei attestiert, dass sie, gemessen am wahren Sein der Idee, doppelt von der Wahrheit entfernt sei: Sie bilde nur einen Gegenstand nach, der selbst schon Abbild der Idee und somit nicht die Wahrheit selbst sei.⁴ Dieses Urteil, das auf der Unterscheidung von Wesensbildung durch Gott, der Werkbildung durch den Handwerker und der Nachbildung durch die Malerei beruht und dem der Dualismus vom wirklichen Sein der Idee und dem Scheincharakter der Ma-

² Platon: *Politeia*, 596e.

³ Vgl. ebd.

⁴ Vgl. ebd., 597a–598d. In dieser Passage werden die Unterscheidung zwischen Wesensbildner (Gott), Werkbildner (Tischler) und Nachbildner (Dichter und Maler) und ebd., 602c–604a die Vernunftferne der Nachbildner formuliert.

lerei zugrunde liegt, war in der Geschichte der europäischen Kunst von tiefgreifender Bedeutung. In der Renaissance, mit der Orientierung an der Antike und der griechischen Philosophie, wurden die Ausrichtung der Kunst an der Idee sowie die Suche nach der idealen Erscheinung zu zentralen Topoi der Kunsttheorie, die sich sowohl in der Malerei als auch im sozialen Status der Künstler auswirkten und dazu führten, dass die Maler nicht mehr Handwerkern, sondern Gelehrten gleichgestellt wurden.⁵ Sofonisba Anguissolas 'Selbstporträt' (Abb. 1) dokumentiert einige Aspekte dieses Statuswandels, der mit einem veränderten Selbstverständnis einherging.



Abb. 1: Sofonisba Anguissola, *Selbstporträt*, 1556, 66 × 57 cm, Öl auf Leinwand, Łańcut, Muzeum Zamek w Łańcutcie.

Die Malerin stellt sich, den Blick direkt aus dem Bild und auf die Betrachtenden gerichtet, mit Pinsel und Malstock vor der Staffelei dar. Als Mensch und als Künstlerin mit kreativ-geistiger Potenz kann sie in Anspruch nehmen, sich mit der Sphäre des Geistigen verbinden zu können, was sich darin äußert, dass sie fähig ist, Göttlichkeit darzustellen – das Bild im Bild zeigt eine Frau mit Kind in einer für die Ikonographie von Maria mit dem Jesus-

⁵ Vgl. O. Bätschmann: Leon Battista Alberti, in: St. Majetschak (Hg.): *Klassiker der Kunstphilosophie*, 57–75.

kind gleichzeitig typischen und atypischen Weise.⁶ Als Künstlerin ist sie imstande, den Menschen Gott nahe zu bringen, in ihr findet somit die Dualität der Malerei zu einer Synthese zusammen: Mit der Hand ist sie Handwerkerin, mit dem Denken jedoch hat sie Teil an den Ideen.⁷ Somit sind auch im einzelnen Kunstwerk, insbesondere in einem, das nicht primär der mimetischen Nachbildung verpflichtet ist, Idee und Erscheinung unauflösbar miteinander verknüpft. In Bezug auf das Schöne sprach Georg Wilhelm Friedrich Hegel denn auch vom 'sinnlichen Scheinen der Idee',⁸ damit auf die Bedeutung der Kunst insgesamt referierend. Somit treffen in der Betrachtung des Bildes Ästhetik (in ihrer dreifachen Bedeutung als Theorie der Wahrnehmung, des Schönen und der Kunst) und Hermeneutik direkt aufeinander. Mehr noch: Sie bedingen einander, denn ohne Wahrgenommenes oder Vorgestelltes wird keine Deutung generierbar und das dualistische Verhältnis, das sich im Kunstwerk konstituiert, ist gleichzeitig in seiner Wechselwirkung unauflösbar. Diese duale Konstellation wirkt sich auf die Rezeption aus, denn sie hat auf Seiten der Rezipierenden ein stetes Oszillieren zwischen Sehen und Deuten zur Folge. Dazwischen jedoch, zwischen ästhetischer Empfindung und Interpretation, findet eine Übersetzung statt, muss doch das im Bild Wahrgenommene in Begriffe übersetzt sein, um auf diese vermittelte Weise als einer Idee oder einer Bedeutung zugehörig bezeichnet werden zu können. Oder anders ausgedrückt: das Zeigen und Sich-Zeigen des Bildes wird in ein Sagen, in ein Sprechen-über und in ein Deuten von Seiten der Betrachtenden verwandelt. Das Bild befindet sich demzufolge immer auf dem Weg von der Bildhaftigkeit in die Sprache, es ist sprachlos, insofern es Bild ist, muss jedoch versprachlicht werden, um außerhalb seiner Bild zu sein.

Im Laufe der Jahrhunderte veränderten sich die Bezugssysteme der Malerei immer wieder. Sie verlagerten sich von außerkünstlerischen Grundlagen wie beispielsweise von biblischen Texten oder der Natur hin zur Subjektivität der

⁶ Typisch sind die Farbgebung der Kleidung der Frau sowie ihr Zwiegespräch mit einem nackten kleinen Kind. Atypisch sind das selbständige Stehen des Kindes und die Art und Weise der menschlich-mütterlichen Zuwendung Marias.

⁷ Zur Entwicklung und den Implikationen des Selbstporträts, die direkt mit dem zweifachen Status der Malerei zusammenhängen, vgl. O. Calabrese: Die Geschichte des Selbstporträts.

⁸ G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, 179.

Wahrnehmung, sei sie äußerlicher Art wie im Impressionismus oder innerlich wie im Expressionismus. Mit dem Eintreten der abstrakten Malerei – ‘Kunst der Sprachlosigkeit’ nennt sie Arnold Gehlen⁹ – verschoben sie sich ein weiteres Mal, diesmal in Richtung Selbstreflexivität und Prozesshaftigkeit. Mit diesen Veränderungen ging nicht nur der Verlust des Bildgegenstandes einher, sondern die Tradition der Bildbeschreibung und bestehende Interpretationsmodelle verloren ihre Gültigkeit. Dadurch entstand eine paradoxe Situation: Die Kunstwerke wurden zwar erklärungsbedürftiger, doch gerade ihrer Erscheinungsweise wegen standen keine Erklärungsmodelle mehr zur Verfügung. Dieser Sachverhalt hat sich trotz einzelner Versuche, die Interpretation abstrakter Kunst,¹⁰ insbesondere von Werken des *Informel*,¹¹ durch systematisierte formale Analysen zu erschließen, nicht verändert. Noch immer ist auch in der Kunstwissenschaft eine Scheu oder gar eine ‘Flucht vor der Interpretation’¹² abstrakter Werke auszumachen, da für innerbildliche Konstellationen inhaltsleerer Formen – und darum handelt es sich bei ungegenständlichen Bildern – keine Regeln des Auslegens entwickelt worden sind. Sowohl die Beurteilung eines solchen Bildes als Reduktion mimetischer Darstellungen von Objekten der sichtbaren Welt als auch subjektivistische Interpretationen referieren auf außerbildliche Gegebenheiten und lassen bildimmanente Gegebenheiten außer Acht.

Auf diesem Hintergrund gilt die vorliegende Arbeit der Untersuchung, inwiefern sich Ansätze philosophischer Ästhetik mit kunstwissenschaftlicher Hermeneutik verbinden bzw. Theorien zur Kunst in die Praxis der Kunstinterpretation, insbesondere der Interpretation nicht mimetischer Werke, überführen lassen. Ihr Ziel besteht darin, auf der Grundlage ausgewählter philosophischer Positionen zur Kunst eine Systematik des Fragens zu entwickeln, die – zusammen mit der Analyse bildimmanenter Strukturen – der

⁹ A. Gehlen: *Zeitbilder*, 185.

¹⁰ Abstrakte Werke bilden keine Gegenstände ab, die eine Entsprechung in der Alltagswelt haben. Die Kompositionen bestehen aus Farben, Formen, geometrischen Konstruktionen, Malgebärden und Kontrasten. Vgl. *Lexikon der Kunst*, Bd. 1, 18.

¹¹ Das *Informel* ist eine abstrakte, materialobsessive Kunstform. Vgl. H. Althöfer (Hg.): *Informel*, 14. Der Begriff enthält programmatisch die Abgrenzung zu geometrischen Abstraktionen. Zur Interpretation informeller Werke vgl. Ch. Baus: *Das Formelle in der informellen Malerei*.

¹² Vgl. P. Tepe: *Kognitive Hermeneutik*, 341–347.

Interpretation ungegenständlicher¹³ Werke dient. Dabei stützt sie sich auf drei programmatische Voraussetzungen. Die eine besagt, dass Kunst nicht nur Objekt philosophischer Analyse ist, sondern dass zwischen Kunst und Philosophie Gemeinsamkeiten bestehen, die auf Verschränkungen der sie begründenden Modalitäten von Zeigen und Sagen zurückzuführen sind. Im Falle abstrakter Kunst wird diese Annahme durch Äußerungen bestätigt, die einerseits von Künstlern und Künstlergruppen oder andererseits von Philosophen mit Blick auf die künstlerische Abstraktion formuliert wurden. Die expliziten Bezüge zur Philosophie betreffen dabei die Stellung des Künstlers als Teil der Natur¹⁴ ebenso wie die Inhalte der Kunstwerke.¹⁵

Die zweite programmatische Voraussetzung besteht darin, dass ein Bild grundsätzlich als bedeutungstragend betrachtet wird. Wobei Bedeutung weder als Funktion noch als Narration des Kunstwerks verstanden wird, sondern, kunsthistorisch gesprochen, als der Gehalt des Artefakts. Dieser erscheint in der Gestalt eines Werks, in seiner Kompositionsstruktur und seinen innerbildlichen Relationen, das heißt, in seinen formalen und strukturellen Aspekten, denn Form ist dem Kunstwerk nicht äußerlich, sondern dessen Sinnträgerin. Dass dies in der ungegenständlichen Malerei ebenso der Fall ist wie in der traditionell gegenständlichen, hat Max Imdahl mit Bildanalysen überzeugend nachgewiesen.¹⁶

¹³ 'Ungegenständlich' als adjektivische Bezeichnung eines Kunstwerks ist hier und im Folgenden als Synonym zu 'abstrakt' und keinesfalls als 'anästhetisch' zu verstehen. Vgl. oben, Anmerkung 10. Max Imdahl verwendet die Bezeichnung 'Non-relational-Art' für Werke mit labyrinthischen, amorphen oder stereotypen Strukturen, vgl. M. Imdahl: Bildautonomie und Wirklichkeit, 75. Wolfgang Welsch braucht den Begriff 'Anästhetik' für das sich der sinnlichen Wahrnehmung Entziehende und bringt ihn dadurch in eine direkte Verbindung zur Ästhetik, vgl. W. Welsch: Ästhetisches Denken, 12. In Ergänzung dazu argumentiert Neil Roughley, dass Kunstwerke mit anästhetischem Charakter, zu denen er Konzeptkunst in strengem Sinne oder monochrome Werke zählt, die Verschiebung der Rezeption von der ästhetischen Erfahrung zur ästhetischen Einstellung auslösen und deshalb trotzdem essentiell ästhetisch zu verstehen sind. Vgl. N. Roughley: Kann Kunst anästhetisch werden?, 237.

¹⁴ Vgl. P. Joswig: Abstrakter Expressionismus: Nature into Action.

¹⁵ Vgl. Ch. Harrison, P. Wood (Hg.): Kunsttheorie, Bd. I, 374–477, Bd. II, 680–832.

¹⁶ Vgl. M. Imdahl: Arenafresken; sowie ders.: Bildautonomie und Wirklichkeit. Die Ikonik, die Imdahl als Analyseinstrument entwickelt hat, wird im zweiten Kapitel näher vorgestellt. Vgl. 'Ikonik', unten, 135–138 sowie 146–149.

Die dritte Vorannahme geht davon aus, dass der Blick auf ein Bild nie unvermittelt ist, da nicht nur die Kunst, sondern auch der Blick auf sie historischem und kulturellem Wandel unterworfen ist. Die jüngsten Beispiele dazu finden sich im Rahmen der Genderforschung bzw. der feministischen Kunstgeschichte oder der *postcolonial studies*, die belegen, wie theoretische Konstruktionen oder Theoreme das Sehen und den Blick lenken und die Deutung von Kunstwerken maßgeblich bestimmen.¹⁷ Dass es auch einen Weg zur Bildbetrachtung und -bedeutung geben kann, der von philosophischen Aussagen zur Kunst angeleitet wird, wird mit dieser Arbeit aufzuzeigen sein. Um dieses Ziel zu erreichen, muss es gelingen, von der Empirie der historischen Kunstbetrachtung zur philosophischen Kunsttheorie und mit deren Einsichten und Fragen ausgestattet wieder zurück in die Praxis der Bildbeschreibung und Bildinterpretation zu gelangen. Die Schwerpunkte der einzelnen Kapitel bilden diesen Weg ab und akzentuieren die Interdependenz von Bild und Sprache in unterschiedlicher Weise.

Unter dem Titel 'Zeigen und Sagen – Bild oder Sprache?' setzt das erste Kapitel mit einer punktuellen Untersuchung des historischen Kontextes dieser Verbindungen ein. Ein grober historischer Längsschnitt durch Bildgebrauch, Bildgestaltung und Bildtheorien bringt dabei zu Tage, dass das, was Arthur C. Danto einen 'Krieg' zwischen den Disziplinen (gemeint sind Philosophie und Kunst) nennt,¹⁸ auch anders interpretiert werden kann. Die Veränderungen in der Beziehung von Bild und Sprache lassen sich, wie darzustellen sein wird, vielmehr wie eine über die Jahrhunderte hinweg wirkende Pendelbewegung lesen, die sich von der Dominanz der Sprache weg und hin zur Dominanz des Bildes bewegt. In der Bildkunst selbst findet dies seinen Ausdruck in der Selbstermächtigung der Künstler und Künstlerinnen, Theorien zu ihren Werken selbst zu formulieren sowie Texte in ihre Werke zu integrieren und sie damit auch zu kommentieren.

¹⁷ Durch *Gender* bedingte Sichtweisen werden von Hanna Gagel anhand einer Untersuchung von zweihundert Bildern aufgedeckt, in: dies.: Den eigenen Augen trauen. Viktoria Schmidt-Linsenhoff weist Erscheinungsweisen und Auswirkungen kolonialer und postkolonialer Attitüden nach in: dies.: Ästhetik der Differenz. Die Narrative der Kunstgeschichte und die ihnen zugrunde liegenden Strategien werden diskutiert in: K. Imesch, J. John u.a.: Kunstgeschichte und Gender Studies.

¹⁸ Siehe 'Exkurs: Entmündigung der Kunst?', unten, 94–95.

Unter der Überschrift 'Ikonische Logik oder: Scheinen ist das Sein des Bildes' erfolgt im zweiten Kapitel die Hinwendung zum Bild und seinen Mitteln des Zeigens. Anhand bildhafter Gestaltungs- und Präsentationsmittel wird nachgewiesen, dass es nichtnarrative Bildelemente sind, die das Bild kontextualisieren und dass Leerstellen mit ihren Appellen an die Assoziationsfähigkeit der Betrachtenden Bildbedeutung generieren. Insbesondere Elemente ikonischer Präsenz sowie ikonischer Absenz werden in ihren dualistischen Relationen problematisiert und anhand von Bildern exemplifiziert. Dazu wird es notwendig sein, für bis anhin nicht systematisierte bildimmanente Leerstellen Bezeichnungen vorzuschlagen, um sie sprachlich fassbar und kontextualisierbar machen zu können. Außerdem wird untersucht, wie in den strukturellen Elementen des Zeigens das Wie und das Was des Bildes in eins fallen, sie demzufolge Teil haben am Sein des Bildes und zugleich sein Scheinen und seine Erscheinung sind.

Die bisherigen Schwerpunkte werden im dritten Kapitel in philosophischem Kontext weiterentwickelt. Dessen Titel – Das Rätsel 'Kunst' – spielt darauf an, dass die Frage nach dem Wesen bzw. der Definierbarkeit von Kunst nie abschließend beantwortet werden kann, deshalb immer wieder von neuem gestellt und kontrovers beantwortet wird. Die Schwierigkeit, den Begriff Kunst zu fassen, führte, vor allem in der Folge der Avantgardekunst des 20. Jahrhunderts, zu kunstphilosophischen Kontroversen, die noch immer nicht beigelegt sind. Ihr Hintergrund sind die definitorischen Schwierigkeiten, die sich bereits aus der generellen Gattungsvielfalt der Kunst ergeben, sich jedoch durch die Aufhebung von Gattungsgrenzen und durch den Wegfall eines konsistenten Werkbegriffs multipliziert haben. So stehen sich inzwischen nicht nur (Neo-)Essentialisten, die eine Wesensdefinition von Kunst als Grundlage ästhetischer Theorie betrachten und Antiessentialisten, denen eine solche Aufgabe unnötig und in Anbetracht der multiplen Verwendung des Begriffs Kunst obsolet erscheint, gegenüber,¹⁹ sondern es haben sich außerdem ausgehend von einzelnen Aspekten der Kunstproduktion oder -rezeption weitere spezifische Definitionsansätze entwickelt, so dass die Anzahl definitorischer Vorschläge kaum mehr zu überblicken ist.²⁰

¹⁹ Vgl. R. Bluhm, R. Schmücker (Hg.): Kunst und Kunstbegriff. Der Band versammelt wichtige Texte zu diesem Theoriediskurs.

²⁰ So zählt, um nur zwei Beispiele zu nennen, M.-E. Reicher sechs Definitionsansätze auf, die mit den sieben von A. Piecha erwähnten nur in einem Fall übereinstimmen.

In der vorliegenden Arbeit werden fünf unterschiedlich akzentuierte philosophisch-dispositionelle Erklärungen zur Kunst analysiert. Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen die folgenden Philosophen bzw. Werke: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Morris Weitz: *The Role of Theory in Aesthetics*,²¹ Nelson Goodman: *Weisen der Welterzeugung*, Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks* und Hans-Georg Gadamer: *Die Ontologie des Kunstwerks und ihre hermeneutische Bedeutung*.²²

Die Suche nach interpretationsrelevanten Ansätzen beginnt bei Hegel – muss mit Hegel einsetzen, denn er hat Kunst dreifach in sein System eingebunden und damit ein Koordinatennetz erstellt, das bis heute diskutiert wird.²³ So bildet Kunst bei Hegel eine Überbrückung zwischen einem sinnlich erfahrbaren Diesseits und einem geistigen Jenseits.²⁴ In dieser Funktion ist sie jedoch abhängig von Entwicklungsstufen des Geistes, die zu Ausdrucksformen führen, deren Angemessenheit und Übereinstimmung von Form und Inhalt historisierbar sind.²⁵ Die Historizität der Kunst hat zur Konsequenz, dass sie erklärungsbedürftig wird, was zu konkreten Forderungen an eine Kunstkennerchaft führt, deren Aufgabe es wird, empirische Grundlagen für weiterführende Kunststudien zu sammeln.²⁶

Dem metaphysischen System Hegels folgen die antiessentialistischen Positionen von Morris Weitz und Nelson Goodman. Mit Morris Weitz wird ein Vertreter nordamerikanischer Kunst- und Sprachphilosophie zitiert, der in seinem Schlüsseltext zur Ästhetik die Definierbarkeit von Kunst gänzlich verneint.²⁷ Er begründet seine Aussagen damit, dass jede ästhetische Theorie nur Teilaspekte des umfassenden Phänomens Kunst berücksichtige, es somit weder notwendige noch hinreichende Eigenschaften gibt, die das Insgesamt

men. Siehe M.-E. Reicher: Einführung, 128–169 und A. Piecha: Was ist Kunst?, 2–7.

²¹ M. Weitz: *The Role of Theory* bzw. ders.: Die Rolle der Theorie in der Ästhetik, in: R. Bluhm, R. Schmücker (Hg.): *Kunst und Kunstbegriff*, 39–52.

²² H.-G. Gadamer: *Die Ontologie des Kunstwerks*, in: ders.: *Wahrheit und Methode I*, 107–174.

²³ Vgl. A. Gethmann-Siefert, B. Collenberg-Plotnikov (Hg.): *Zwischen Philosophie und Kunstgeschichte*.

²⁴ G. W. F. Hegel: *Ästhetik*, 45.

²⁵ G. W. F. Hegel: *Enzyklopädie III*, § 561.

²⁶ G. W. F. Hegel: *Ästhetik*, 63.

²⁷ M. Weitz: *The Role of Theory*.

der Kunst definieren. Deshalb schlägt er vor, nicht danach zu fragen, was Kunst ist, sondern welche Art von Konzept Kunst darstellt.²⁸ Sein Schluss, der die Kunsttheorie nachhaltig beeinflusst, basiert auf der Grundlage, dass das gemeinsame aller Kunstwerke darin besteht, von offenen Konzepten geprägt zu sein, Kontingenz demzufolge als definitorischer Faktor betrachtet wird. Weitz leitet daraus ab, dass, gerade weil eine Definition von Kunst unmöglich sei, es die Aufgabe ästhetischer Theorien sein müsse, Kriterien der Beurteilung und Wertung von Kunstwerken zu untersuchen.²⁹

Auch Nelson Goodman lehnt die Frage nach dem Wesen der Kunst ab. Er ersetzt sie durch die Frage nach den Bedingungen des Zustandekommens von Kunstwerken, insbesondere nach der Transformation von Alltagsgegenständen in Objekte der Kunst, macht somit Funktionsweisen und Kontextualisierung zur leitenden Frage seiner Untersuchungen. Er parallelisiert, sich nun implizit an Hegel anlehnd, Kunst mit anderen Erzeugnissen des Geistes wie Wissenschaft oder Philosophie. Sie alle erzeugen, so Goodman, eigene Weltweisen, die nach je eigenen Regeln funktionieren und je eigene Systeme darstellen.³⁰ Kunst wird in diesem Kontext zu einem Symbolsystem, dessen Teile – die einzelnen Kunstwerke, deren performative Potenz sich in ihrem Modus der Exemplifikation und deren «Symptomen des Ästhetischen»³¹ begründet – ebenfalls symbolisch zu verstehen sind. Als System ist Kunst jedoch gleichzeitig Teil von anderen Symbolsystemen, zu denen die Welt der Betrachtenden ebenso gehört wie die Geschichte der Kunst.

Anschließend an diese zwei antiessentialistischen Kunsttheorien, die die Rolle der Betrachtenden stärken und Kunstproduktionen sowie Interpretationen als offene Prozesse behandeln, führt die weitere Untersuchung wieder zurück zu metaphysisch grundierten Aussagen zur Kunst. Bei Martin Heidegger findet sich die Unterscheidung von Kunst als Gegenstand sowie Kunst als Werk und nur als solches ist Kunst Ursache für die Entstehung von Welt und die Konstituierung von Erde. Damit wird aus der nachgeordneten Funktion der Überbrückung, die Hegel der Kunst zusprach, eine vorgeordnete der Sinnbildung. Kunst ist nun ursächliches und als solches unabgeschlossenes,

²⁸ Ebd., 30.

²⁹ Ebd., 35.

³⁰ N. Goodman: Sprachen der Kunst, 9.

³¹ Ebd., 232–235.

kontinuierliches Geschehnis, da sie weder einzig im Bereich der Welt, noch in der handwerklichen Verwendung von Materie zu finden ist, sondern durch den Gebrauch des Stofflichen Wahrheit in eine Gestalt übersetzt.³²

Mit Hans-Georg Gadamer kann an diesem Ereignishaften der Kunst angeknüpft werden. Für ihn muss Kunst, auch solche der Vergangenheit, in der Erfahrung der Betrachtenden vergegenwärtigt werden, stellt sie doch eine Verwandlung von Wirklichkeit dar, die während der Betrachtung aktualisiert wird. Dies führt zu einer spezifischen Art von Zeiterfahrung, die weder mit der Eigenzeit des Kunstwerks noch derjenigen des Betrachters zu tun hat, sondern eine Folge der Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter ist. Eine Interpretation hat deshalb auch die Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter unter temporalen Aspekten zu berücksichtigen.³³

An die fünf verschieden akzentuierten Ausführungen zur Kunst schließt sich die Frage nach dem Wesen des Bildes an. In den Antworten wird das Bild aus verschiedenen Blickwinkeln, die aus den untersuchten philosophischen Texten extrahiert worden sind, beschrieben. Zum einen wird die Reflexivität der Beziehung zwischen Werk und Betrachtenden hervorgehoben. Sie bildet die Grundlage eines hermeneutischen Zugangs, der Begegnung und Mitvollzug voraussetzt. Als zweites erhält die Performativität eines Bildes, die in der Regel unter den rezeptionsästhetischen Aspekten von Bildinnen- und Bildaußenraum beschrieben wird, durch die ausdrückliche Untersuchung seiner temporalen Strukturen eine zusätzliche Dimension, die sich im Falle abstrakter Werke als interpretationsentscheidend erweisen wird.³⁴ Anschließend lenkt die Suche nach den Erscheinungsweisen von Wahrheit in der Malerei die Aufmerksamkeit darauf, dass das Bild selbst, verstanden unter der Begrifflichkeit der ikonischen Differenz, als Allegorie von Wahrheit verstanden werden kann, denn es verhüllt und enthüllt, macht sichtbar (das Dargestellte) und verdeckt (den Bildträger). Als vierte Antwort auf die Frage nach dem Bild wird die Kontingenz der Kunst, ihre Offenheit, die ebenfalls bei allen untersuchten philosophischen Texten eine definitorische Rolle spielte, hervorgehoben. Dabei wird auf Umberto Ecos grundlegendes Werk *Das offene Kunstwerk* referiert. Die Auslegung abstrakter Werke ist ohne die Vorausset-

³² Vgl. M. Heidegger: *Der Ursprung*, 50.

³³ H.-G. Gadamer: *Die Aktualität des Schönen*, 60.

³⁴ Siehe dazu unten, *Bildbefragungen*, 326–368.

zung der Akzeptanz dieser Offenheit kaum zu leisten, da sie es ist, die die Dialektik von Kunstwerk und Interpretation als kommunikative und also reflexive Möglichkeit begreift.

Aus diesen Einsichten ergeben sich Konsequenzen für die kunstwissenschaftliche Hermeneutik. Dieser Ausdruck, der sich auch im Untertitel dieser Arbeit findet, enthält die Verbindung zweier unterschiedlicher Erkenntnis-konzepte. Einerseits sucht Wissenschaft nach unzweifelhaftem Wissen und der Entwicklung gesicherter, jederzeit wiederholbarer Methoden. Hermeneutik andererseits, zumal philosophische Hermeneutik, kritisiert das Erreichen-können absoluter Wahrheit. Sie postuliert, dass Wissen auf Vorurteilen beruht und selbst gesichert erscheinende Erkenntnisse durch fortschreitende Wissensentwicklung wieder zu Vorurteilen mutieren. Heidegger umschreibt diesen Vorgang als hermeneutischen Zirkel.³⁵ Erkenntnis – für die Hermeneutik – entspricht also einem offenen Prozess und dem Resultat eines solchen und trägt in sich einen Sinn für die Geschichtlichkeit und Revidierbarkeit von Urteilen. Das Bewusstsein für diese Vorläufigkeit von Erkenntnissen ist auch in der Kunstgeschichte – der Geschichte der Kunst sowie dem Fachbereich – ausgeprägt. Doch obwohl es zum Basiswissen der Disziplin gehört, anzuerkennen, dass sich ändernde Konzepte und Auffassungen über Inhalte, Produktionsweisen und über die Welt, die sich in ihnen spiegelt, der Hintergrund jeder Tätigkeit bilden, werden Werke viel mehr erklärt als ausgelegt, viel mehr deren Zustandekommen hinsichtlich der Motivation, der Ikonologie oder der Technik als deren Deutung in den Vordergrund gestellt. Wenn Interpretation jedoch als Resultat eines dialogisch zu verstehenden Prozesses betrachtet wird – und so lässt sie sich aufgrund der untersuchten Texte umschreiben – dann müssen nicht nur das Werk sondern auch die Imponderabilien der Interpreten oder Interpretinnen problematisiert werden. Die Untersuchung des Einflusses verschiedener Perspektiven auf die Deutung und die Aufgabe der Bildbeschreibung, die diese Perspektiven spiegeln, führen dazu, Bedeutung als innerbildliches Geschehen zu verstehen, das nur intermedial zugänglich gemacht werden kann.

Die so gewonnenen Einsichten und Ergebnisse werden im letzten Kapitel unter dem Titel 'Philosophische Fragen als Grundlage von Bildinterpretationen' miteinander verknüpft. Eine Interpretation – das machten die Untersu-

³⁵ M. Heidegger: Sein und Zeit, 152–153.

chungen philosophischer Texte implizit deutlich – entspricht ganz grundsätzlich einem von vielen Variablen bestimmten Übersetzen, das räumliche, zeitliche, personale und kulturelle Distanzen zu überwinden hat. Auf dem Hintergrund dieser Komplexität, die hinsichtlich abstrakter Kunstwerke durch die Absenz evidenter Bedeutungszusammenhänge noch vergrößert wird, bietet die aufgrund der Untersuchung ästhetischer Texte erarbeitete Fragensammlung eine Anleitung für diese Übersetzungswege.

Ausgehend von den inhaltlichen Schwerpunkten der untersuchten philosophischen Texte werden Fragen deduziert, die sich an ein Bild stellen lassen. Da jede Antwort auf eine Frage an ein Kunstwerk einen interpretatorischen Aspekt freilegt, ergibt sich aus der systematisierten Fragensammlung eine Anleitung zu einer Bildbefragung, die alle relevanten Interpretationsmomente umfasst und eine primär aus dem Werk selbst entwickelte Auslegung ermöglicht. Dass die Bezeichnung 'Bildbefragung' hier dem Begriff 'Analyse' vorgezogen wird, liegt darin begründet, dass in ihr ein dialogischer Ansatz enthalten ist, der die Wirkmächtigkeit des Bildes dem betrachtenden Subjekt gegenüberstellt. Denn wie sich zeigt, ist das Dialogische, das sich zwischen dem Werk und seinen Rezipienten ereignet, trotz aller Unterschiede der Beschreibung und Akzentuierung in den hier untersuchten ästhetisch-philosophischen Positionen zentral. Sie besagen, dass Kunst und Kunstwerk nur in der Begegnung, aktiv und reaktiv, zu erschließen sind. 'Philosophisch' wird die Bildbefragung nicht nur deshalb genannt, weil die Fragen aus philosophischen Texten abgeleitet werden, sondern weil durch sie ein Kunstwerk den Kategorien von Raum *und* Zeit zugeordnet und das Zusammenwirken räumlich-flächiger Erscheinungsweisen eines Bildes mit den Möglichkeiten zeitlicher Darstellungen explizit berücksichtigt wird. Es stellt sich heraus, dass gerade im Erschließen temporaler Strukturen ein Zugang zu Deutungsschichten abstrakter Werke liegt. Auf diesem Weg werden drei abstrakte Werke – *Things fall apart* von Mark Bradford, *Untitled* von Joan Mitchell sowie *Abstract Painting Nr. 3* von Kurt Thaler – befragt und einer Deutung zugeführt. Mit der Validierung und Reflexion der Interpretationsprozesse und ihrer Resultate wird die vorliegende Arbeit abgeschlossen.

Das Beschreiben und Interpretieren von Kunst stellt insofern eine Variante der Verschränkung von Bild und Text dar, als über das Bild gesprochen, es also Objekt ist, das beschrieben wird, es gleichzeitig jedoch als Anlass des Redens-über einen Subjektstatus einnimmt, insofern die Sprache nachvoll-

ziehen muss, was es zeigt. Somit finden Titel und Untertitel der Arbeit hier auch formal und inhaltlich ihre Realisierung: Das Oszillieren zwischen Objekt- und Subjekt-Status ist eine der Erscheinungsweisen der ontologischen Dualismen, die Teil der Performativität des Bildes sind. Die Bildbefragungen und Bildinterpretationen sind das Ergebnis der vorhergehenden Auseinandersetzungen mit diesen Dualismen und der Versuch, Einsichten der philosophischen Ästhetik in die kunstwissenschaftliche Hermeneutik zu überführen.

Aussagen über das Kunstwerk werden jedoch nicht nur von Philosophen im Rahmen von Ästhetik oder Hermeneutik gemacht, in neuerer Zeit machen auch die Bildwissenschaften, die sich nicht nur mit Kunstwerken, sondern mit allen bildhaften Erscheinungsformen beschäftigen, Deutungsansprüche auf das Bild geltend. Eine disziplinenübergreifende Terminologie hat sich jedoch bisher nicht entwickelt, was sich auch auf diese Arbeit auswirkt, insofern philosophische Termini mit kunsthistorischen Fachausdrücken und den Gegebenheiten des Bildes abgeglichen werden müssen.

Philosophische Annäherungen an das Bild finden seit einigen Jahren ihren Niederschlag in einer großen Anzahl von Veröffentlichungen zu medienphilosophischen und bildwissenschaftlichen Themen, so dass die erfolgreiche Entstehung einer neuen Forschungsrichtung zur Philosophie des Bildes beobachtet werden kann. Der großen Zahl entspricht die große Vielfalt an Aspekten, die in diesem neuen Forschungsschwerpunkt untersucht werden. Dies trifft vor allem für Publikationen aus Basel (*eikones*, NS Bildkritik),³⁶ aus Berlin (*Bildkulturen und Junges Forum für Bildwissenschaft*)³⁷ und explizit für online-basierte Veröffentlichungen zu, wie das *Virtuelles Institut für Bildwissenschaft* (VIB) oder die Zeitschrift für Interdisziplinäre *Bildwissenschaft* (IMAGE),³⁸ sowie für das Netzwerk *Bildphilosophie* (DFG),³⁹ die alle drei von Tübingen aus realisiert werden. Es fällt deshalb schwer, den Forschungsstand eines sich im Aufbau befindenden und noch unsicher konturierten Wissenschaftszweiges zu referieren. Für die vorliegende Arbeit waren jedoch weniger einzelne Artikel oder Bücher als vielmehr die Stimmen von Autorinnen und

³⁶ URL: <http://www.eikones.ch/> [15.5.12].

³⁷ URL: <http://www.bbaw.de/bbaw/Forschung/Forschungsprojekte/Bildkulturen.de> [7.3.11].

³⁸ URL: <http://www.bildwissenschaft.org/> [15.5.12].

³⁹ URL: <http://www.gib.uni-tuebingen.de> [15.5.12].

Autoren maßgebend, die mit ihren oft auch kontroversen Sichtweisen viel zur Entwicklung dieser Arbeit beitrugen. In Bezug auf Kunst, Kunsttheorie und Theorien von Künstlern waren dies: Willi Baumeister,⁴⁰ dessen Überlegungen zur Bildgestaltung ebenso nachhaltig sind wie seine theoretischen Positionen, die Aspekte der aktuellen Diskussion zum medialen Status des Bildes vorwegnehmen sowie Charles Harrison und Paul Wood, die mit dem zwei Bände umfassenden Werk *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert* einen informativen Überblick über die Kunstentwicklungen im 20. Jahrhundert geben und einen Zugang zu verstreuten Künstlerschriften, Manifesten und Texten zur Kunsttheorie anbieten. Mit Max Imdahl findet der Künstler und Kunsthistoriker Erwähnung, der wie kein anderer dazu beiträgt, das Zeigen der Bilder als das Erscheinen einer bedeutungstragenden Struktur kenntlich zu machen sowie praktisch und theoretisch zu begründen.⁴¹ Von Seiten des Fachs Kunstgeschichte ist es Georges Didi-Huberman, der mit dem Nachdruck, mit dem er dafür plädiert, das zu sehen, was ist, und nicht zu sehen, was man weiß oder sehen zu müssen glaubt, dem Nachdenken über Bilder neue Kontexte eröffnet und es auf oft unerwartete Weise kulturgeschichtlich aktualisiert.⁴² Die Bedeutung Gottfried Boehms, des wichtigsten Promotors des Bildes, der mit seinen Schriften den Eigen-Sinn der Malerei von philosophischer und kunstwissenschaftlicher Seite begründet und immer an Werken exemplifiziert, kann auch für diese Arbeit nicht genügend unterstrichen werden. Mit dem Begriff der ikonischen Differenz leitete er eine Wende im Verständnis innerbildlicher Prozesse ein, die die Kunstwissenschaft nachhaltig prägt.

Das Zusammenwirken dieser genannten Autoren bildet einen kunstwissenschaftlich-bildtheoretischen Rahmen, in dem sich die vorliegende Arbeit be-

⁴⁰ W. Baumeister: Das unbekannte in der Kunst. Vom 28.1.–22.4.2012 zeigte das Kunstmuseum Winterthur Gemälde und Zeichnungen von Willi Baumeister (1889–1955). Seine Lehrtätigkeit an Kunsthochschulen erstreckte sich auf die Jahre 1928–1933 in Frankfurt am Main sowie 1946–1955 in Stuttgart. Vgl. URL: <http://www.willi-baumeister.org/> [15.4.11].

⁴¹ Vgl. M. Imdahl: Bildautonomie und Wirklichkeit. Gottfried Boehm und Gundolf Winter haben Imdahls Schriften integral zugänglich gemacht. Vgl. G. Boehm (Hg.): Max Imdahl sowie G. Winter (Hg.): Max Imdahl.

⁴² So stellt G. Didi-Huberman in *Vor einem Bild* die traditionelle kunsthistorische Sichtweise in Frage und ergänzt die Strukturanalyse Imdahls durch psychoanalytische Akzente.

wegt. Ein anderer wird durch interdisziplinäre Werke gebildet. Die Eckpfeiler dazu bilden Ralf Konersmanns *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*⁴³ ebenso wie Margarete Wertheims *Die Himmelstür zum Cyberspace. Von Dante zum Internet*⁴⁴ sowie Anne Friedbergs *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*⁴⁵ oder Sybille Krämers *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*.⁴⁶ Diesen Titeln ist gemeinsam, dass sie kulturgeschichtliche und historisch akzentuierte Längsschnitte zu einer Thematik darstellen und sich nicht scheuen, scheinbar so unterschiedliche Disziplinen wie Informatik und Kunstgeschichte miteinander in Beziehung zu setzen. Gemeinsam ist ihnen aber auch, dass sie als Scharniere und Schirmbegriffe für die Interdisziplinarität Metaphern einsetzen. Auch wenn diese genannten Werke ganz unterschiedliche Absichten haben, so sind sie doch auch ein Beweis dafür, dass es ein Denken in Bildern gibt. Denn wie anders lassen sich die Fruchtbarkeit und der Reichtum philosophischer Metaphern erklären? Wenn 'Himmelstür' und 'Fenster' als Sprachbilder vom Spätmittelalter über die Neuzeit bis in die Gegenwart wirkungsmächtig sind und wenn für den recht strapazierten Begriff 'Medium' über die Metaphorik des Botenbegriffs unerwartete Eigenschaften und Aufgaben freigesetzt werden können, dann weist das auf die Leistungsfähigkeit von Metaphern hin. Sie liegt darin, dass Sprachbilder «die Welt im Horizont ihrer Deutbarkeit»⁴⁷ zeigen und als figuratives Wissen ein

⁴³ R. Konersmann (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*. Darin wird ein umfassender Überblick über die philosophisch bedeutsamen Metaphern und ihre philosophiegeschichtliche Verwendung vorgestellt.

⁴⁴ Wertheim setzt virtuelle Welten wie Paradies und Cyberspace zueinander in Beziehung und zeichnet die begriffsgeschichtlichen Akzentverlagerungen zwischen Körper und Seele nach, die sich vor allem im Umgang mit (gesellschaftlichen) Räumen und Raummetaphern spiegeln.

⁴⁵ Friedberg problematisiert die Rahmungen von Bildern. Ausgehend von philosophischen Positionen stellt sie anhand von Beispielen aus der Malerei, von Filmstills und von wissenschaftlichen Diagrammen reale und metaphorische Bedeutungen von Rahmen dar.

⁴⁶ Aus Krämers Beschreibung verschiedener Botenmodelle läßt sich eine Gemeinsamkeit ablesen: Sie alle überwinden Distanz und halten sie gleichzeitig aufrecht. Damit erhält ein Übergangszustand (die Vermittlung einer Botschaft), der oft vernachlässigt behandelt oder übersehen wird, seinen eigenen Status.

⁴⁷ R. Konersmann (Hg.): *Wörterbuch*, 14.

Denken darstellen, das, die Wendung sei erlaubt, zu denken gibt. Darin sind sie gemalten Bildern ganz direkt verwandt.

Der Schauplatz dieser Untersuchung ist also wie ein offenes Feld; darauf befindet sich das Bild, umgeben von verschiedenen Disziplinen und unterschiedlich akzentuierten Konzepten. Die methodischen Schwierigkeiten, die sich daraus ergeben, bestehen darin, klare Ab- und Eingrenzungen vorzunehmen und doch die multiperspektivische Sicht nicht zu verlieren. Mit der additiv erscheinenden Reihung der Kapitelthemen wird versucht, dieser Situation Rechnung zu tragen. Das ganze Bild ergibt sich – wenn es denn gelingt – erst aus dem Zusammenwirken aller Teile. «In der Malerei gibt es zwei Probleme. Das eine ist, herauszufinden, was Malerei ist, und das andere, wie man ein Bild malt. Das erste betrifft das Lernen, das zweite das Machen.»⁴⁸ Im Sinne dieses Satzes ist zu hoffen, dass die Arbeit einen Schritt zur Lösung des ersten Problems beiträgt. Ihr Ziel liegt allerdings weder auf Seiten der Malerei noch auf Seiten der Philosophie. Es liegt vielmehr darin, die eine Disziplin für die andere fruchtbar zu machen.

⁴⁸ Frank Stella, zit. nach: Ch. Harrison, P. Wood (Hg.): *Kunsttheorie*, Bd. 2, 993.

