

Bulletin

Titel folgt noch
Titel folgt noch

Mit Beiträgen von
Alfred Stückelberger
Andreas Wagner

Gottfried Boehm
Christoph Sigrist
Wolfgang Kienzler
Philipp Stoellger



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 Höggerberg 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.

Inhaltsverzeichnis – Table des matières

???

???

Editorial	2
Wolfgang Lienemann	
Die Illustration als Verständnishilfe in antiken wissenschaftlichen Texten	4
Alfred Stückelberger	
Sagen und Zeigen: Elemente der Bildkritik	11
Gottfried Boehm	
Face-to-face mit dem Menschensohn – Eine Meditation	19
Christoph Sigrist	
Wittgenstein über Sätze und Bilder: Sagen und Zeigen	21
Wolfgang Kienzler	
Von Bild zu Bild	
Ein unmöglicher Überblick aus protestantischer Perspektive	28
Philipp Stoellger	

Stellenausschreibungen/Postes à pourvoir	ii, 3, 45
Anzeige/Annonce	19



Editorial

Wolfgang Lienemann

Sehr geehrte Leserin, sehr geehrter Leser,

Bilder spielen in allen Wissenschaften eine wichtige Rolle. Zwar werden viele Menschen beim Stichwort «Bilder» möglicherweise zuerst an die ungeheure Bilderflut in der heutigen Gesellschaft denken. Museen melden immer neue Besucherrekorde. Die Menge der Medien, ihrer Bilderwelten und Bilderverwendungen, die Filme und Videos, die Bilder der Werbung und vor allem die Simultaneität aller möglichen Bilder und Bildfolgen im Internet überschwemmen uns. Manches in dieser schiereren Fülle von Bildobjekten hat indes auch enorme Vorteile: Während man früher Bilder, die man genau ansehen und beschreiben wollte, unbedingt aufsuchen musste (weil das Studium von Kunstbänden nicht ausreichte) und oft erst an weit verstreuten Orten fand, an denen sie zudem oft nur mühsam zu betrachten waren, findet man heute im Internet nicht nur ganze Bildergalerien in Reproduktionen mit höchster Auflösung, sondern zugehörige Detailaufnahmen, die reichhaltiger und feiner sind als unsere gewöhnlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten. (Dass die rasant wachsenden digitalen Bilderwelten die unmittelbare Betrachtung eines Bildes nicht einfach ersetzen können, steht auf einem anderen Blatt). Es ist unabsehbar, in welchem Umfang und auf welche Weisen die fortschreitende Digitalisierung den Einsatz und die Wahrnehmung von Bildern in Wissenschaft, Technik und Kunst weiter revolutionieren wird.

An den neuen Bildwissenschaften sind nahezu alle wissenschaftlichen Fächer beteiligt – Natur ebenso wie Geisteswissenschaften, Grundlagenforschung wie angewandte Disziplinen (Sachs-Hombach 2005). Der viel berufene «iconic turn» hat die traditionelle Kunstgeschichte kräftig aufgemischt (vgl. Belting 2001, Boehm 2001 und 2008) und zwar nicht eine neue Disziplin begründet, aber der neuen «Bildwissenschaft» ein weites Feld interdisziplinärer Forschungen erschlossen. In der Bilderanalyse und -interpretation arbeiten ganz unterschiedliche Fachvertreterinnen zusammen, so dass den staunenden Betrachtern und Leserinnen immer wieder die Augen neu geöffnet werden: Man lernt, wie sich Philosophie in Bildern artikuliert (Brandt

2000), Bilder des Trecento kann man als Traktate der politischen Philosophie lesen (Hofmann 1997, Seidel 1999), selbst für Grundlagenfragen der Logik sind Symbole, Metaphern und Bilder zu wichtigen Elementen avanciert (vgl. den Beitrag zu Wittgenstein in diesem Heft).

In diesem Heft wird eine kleine, exemplarische Auswahl von Themen der Bildwissenschaften präsentiert. Der Bogen spannt sich von Abbildungen in den Wissenschaften der Antike über Beispiele aus den heutigen Naturwissenschaften zu Ansätzen in den neuen Bildwissenschaften bis hin zu philosophischen und theologischen (Meta-)Reflexionen. Die Perspektiven sind höchst unterschiedlich. Ich hätte mir gewünscht, die Autoren – leider fehlen in diesem Heft Autorinnen – zu einem streitbaren Kolloquium einladen zu können.

Dass Bilder nicht einfach etwas «abbilden», sondern etwas – als etwas Bestimmtes oder zu Bestimmendes – «zeigen» und das «Sehen» und «Wahrnehmen» anleiten und steuern, bisweilen dabei auch die Betrachtenden täuschen oder sogar manipulieren, ist nicht nur ein Phänomen der einstmaligen «schönen Künste» oder des Fernsehens mit seiner Bildberichterstattung, aus Kriegsgebieten zumal, sondern gilt (vielleicht) auch für die Naturwissenschaften. Wir alle kennen die farbigen, mit Computerhilfe erzeugten «figures», die Bilder der Magnetenzephalographie oder verschiedener Spektroskopien, die Erzeugnisse jener «bildgebenden Methoden», die «zu den schönen bunten Bildern des Gehirns führen» (G. Roth, zitiert bei Gehring 2004, 293). Doch was genau zeigen die Bilder der Hirnforschung? Was ist ihre Funktion, was ihr erkenntnistheoretischer Status? Worin unterscheiden sich die Bilder und bildgebenden Verfahren in den Naturwissenschaften von jenen «souveränen» Objekten (oder «Subjekten») der Kunst, die «sich selbst ein Existenzrecht» verschaffen (Luhmann 1995, 455)? Von den Problemen der Bilder, der Bildherstellung und der Kommunikation mit und mittels Bildern her kommt man anscheinend unweigerlich auch auf ontologische, naturphilosophische und erkenntnistheoretische Grundlagenfragen (vgl. Scholz 1991), die in diesem

Heft allerdings außen vor bleiben mussten.¹

Ein Heft über Bilder ruft geradezu nach qualitativ guten Abbildungen. Dazu sei erneut auf die elektronische Version des «Bulletin» verwiesen.

Ich wünsche eine anregende, spannende und Neugier weckende Lektüre.

Wolfgang Lienemann ■

¹ Hier erwähnte Lit.: Hans Belting, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001; Gottfried Boehm, Was ist ein Bild? München (1994) 32001; Gottfried Boehm, Wie Bilder Sinn erzeugen, Berlin 2008; Reinhard Brandt, Philosophie in Bildern, Köln 2000; Petra Gehring, Es blinkt, es denkt. Die bildgebenden und die weltbildgebenden Verfahren der Neurowissenschaft, Philosophische Rundschau 51, 2004, 273–295; Hasso Hofmann, Bilder des Friedens oder Die vergessene Gerechtigkeit. Drei anschauliche Kapitel der Staatsphilosophie, München 1997; Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1995; Klaus Sachs-Hombach (Hg.), Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt a.M. 2005; Oliver R. Scholz, Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung, Freiburg/München 1991; Max Seidel, Dolce Vita. Ambrogio Lorenzettis Porträt des Sieneser Staates, Basel 1999.

Die Illustration als Verständnishilfe in antiken wissenschaftlichen Texten

Alfred Stückelberger*

Angesichts der Fülle jeglicher Art von Bildern, die uns täglich mit jeder Selbstverständlichkeit aus den verschiedensten Medien entgegenflutet, vergisst man leicht, dass das Bild als Verständnishilfe verbaler Kommunikation auch einmal erfunden werden musste. Der vorliegende Beitrag setzt sich daher zum Ziel, anhand von einigen in den Handschriften belegten Beispielen das Aufkommen und die spätere reiche Entfaltung der Textillustration in antiken (d.h. hier: in griechischen und lateinischen) naturwissenschaftlichen Texten zu dokumentieren. Dabei geht es nicht einfach um antike Buchillustration, sondern um die wenigen kostbaren Fälle, in denen in antiken Texten ausdrücklich auf bildliche Darstellungen verwiesen wird und diese Bilder in der handschriftlichen Tradition fassbar sind.¹

1. Das Aufkommen textergänzender Bilder

Im Zuge der im 5./4. Jh. v. Chr. aufkommenden Beschäftigung mit komplexeren wissenschaftlichen Sachverhalten drängte es sich geradezu auf, neben der verbalen Beschreibung auch Anschauungshilfsmittel beizuziehen. So gesteht schon Platon, welcher der Anschauung gegenüber zunächst eher skeptisch eingestellt war (vgl. etwa *Rep.* 529b), bei der Betrachtung der komplizierten Stern- und Planetenbewegungen im *Timaios*, «dass darüber zu sprechen ohne Anschauungshilfsmittel (*di' opseos*) eine vergebliche Mühe sei» (*Tim.* 40 d). Bekannt ist die didaktische Verwendung der Zeichnung in Platons *Menon*, wo das Problem der Quadratverdoppelung erörtert wird (*Men.* 83 a ff.). Die geniale Lösung, wie mittels der Diagonale in einem gegebenen Quadrat ein anderes von doppelter Fläche konstruiert werden kann, wird mit einer – fingierten – Zeichnung im Sand, auf die mehrfach Bezug genommen wird, veranschaulicht;

¹ Ausführlicher zum ganzen Thema: Alfred Stückelberger, *Bild und Wort. Das illustrierte Fachbuch in der antiken Naturwissenschaft, Medizin und Technik*, Mainz 1994; vgl. auch Kurt Weitzmann, *Ancient Book Illumination*, Cambridge 1959.

* Robinsonweg 53, 3006 Bern

E-mail: astueckelberger@bluewin.ch



Alfred Stückelberger, Dr. phil. I, emeritierter Prof. hon. an der Universität Bern; geb. 1935, Studium der Klassischen Philologie in Basel und Kiel; 1961 Promotion in Basel, 1981 Habilitation in Bern, 1977–2000 Lehrbeauftragter für Klassische Philologie an der Universität Bern. 1999–2009 Leiter der Ptolemaios-Forschungsstelle in Bern. Forschungsschwerpunkte: Antike Naturwissenschaften, insbesondere antike Atomphysik, antike Textillustration und antike Geographie.

κ τοῦ δε γίγνεται:
· ἢ οὐ μέμνησαι;
ἴσθ' ἰσχυρίσθηται.
· οὐκ ὠνείθε
αὐτοὺς τὸ χωρίον:
τὸ χωρίον· οὐ
υἱὸ καὶ αὐτοῦ ἴθα
· ποῖσα ὠνείθη
ἐμ τῶνδε· δύο:
· τὸ δε οὐκ ὠνείθε
μῆλο· ἀπὸ τῶν
πῆσ τοῦ τέρου

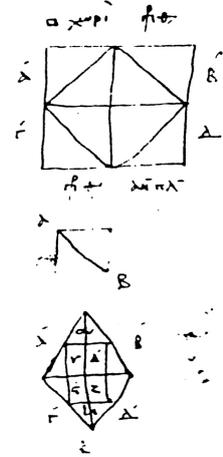


Abbildung 1: Konstruktionszeichnung zum Problem der Quadratverdoppelung in den Scholien zu Plato, *Men.* 82 b ff., im Cod. Vindobonensis suppl. Graec. 7, fol. 418r (10. Jh.).

eine eigentliche Illustration im Text wäre bei einer als Gespräch konzipierten Erörterung ein Fremdkörper. Die offenbar weitherum bekannte Zeichnung ist aber später von Vitruv in seinem Werk *De architectura* (um 25 v. Chr.) schriftlich fixiert worden: «Auf diese Weise ist die Quadratverdoppelung von Platon mit Hilfe einer Strichzeichnung (*grammicis rationibus*) entwickelt worden, wie das unten an der Seite angebrachte Schema zeigt (*uti schema subscriptum est... in ima pagina*).» (*Arch.* 9, pr.5). Die Vitruvzeichnung ist – wie alle anderen Zeichnungen in *De architectura* – leider verloren; sie hat aber in einer Platon-Scholienhandschrift in Wien aus dem 10. Jh. überlebt; es handelt sich bei ihr wohl um die älteste, zwar nicht textgebundene, aber auf eine bestimmte Textstelle beziehbare wissenschaftliche Illustration (Abb.1).

In grösserem Umfang ist die bildliche Darstellung als Verständnishilfe in der Schule des Aristoteles herangezogen worden.² Einen unmittelbaren Einblick in den Schulbetrieb des Peripatos gibt das Testament seines Nachfolgers Theophrast, demzufolge «die Karten (*pinakes*), auf denen der Erdkreis dargestellt ist, im unteren Hörsaal aufzustellen seien.» (*Diog. Laert.* 5,51). Vielfach bezeugt ist die Existenz eines heute leider nur noch in Fragmenten fassbaren, bebilderten anatomischen Atlases (die sog. *Anatomai*) des Aristoteles, offenbar ein Parallelwerk zu seiner

² Vgl. dazu Alfred Stückelberger, *Aristoteles illustatus. Anschauungshilfsmittel in der Schule des Peripatos*, in: *Museum Helveticum* 50 (1993) 131–143.

Historia animalium. Aufschlussreich ist die Stelle in *De partibus animalium*, wo das anatomische Werk ausdrücklich als Bilddokumentation der verbalen Beschreibung in der *Tierkunde* gegenübergestellt wird: «Wie es sich mit den Einzelheiten (sc. der Innereien der Schalentiere) verhält, ist aus der Tierkunde und den Anatomai ersichtlich; denn das Eine muss man mehr durch das Wort, das Andere mehr durch die Anschauung erklären.» (Part. anim. 680 a 1ff.).

Im vorwiegend mündlichen Unterricht in der Schule des Aristoteles dürfte das Anschauungsmaterial gewöhnlich noch ausserhalb des Textes gestanden haben. Mit der Verschriftlichung der ursprünglichen Vorlesungsmanuskripte sind dann aber auch die dazugehörigen Abbildungen in den Text aufgenommen worden. In zahlreichen Handschriften sind solche erläuternde Skizzen erhalten geblieben, auf die im Text – oft unter Verwendung von Buchstaben-Marken - ausdrücklich verwiesen wird. Solche Skizzen bilden somit einen integrierenden Bestandteil des Textes und dürfen nicht in einen Apparat oder Anhang verbannt werden.³ Zwei aufschlussreiche Beispiele sollen dies belegen:

In seiner später für das Mittelalter hochbedeutsamen kosmologischen Schrift *De caelo* 287 b 7ff. erbringt Aristoteles den Beweis, dass die Wasseroberflächen auf der Erde notwendigerweise immer Kugelsegmente bilden; er bedient sich dabei einer Figur, auf deren Teile mit Buchstaben im Text verwiesen wird: «Es seien vom Zentrum (des Kreises) die Radien AB und AC gezogen und BC verbunden; die senkrecht dazu gezogene Linie AD ist kürzer als die Radien; folglich ist der Ort tiefer gelegen; daher würde das Wasser herfliessen, bis es ausgeglichen ist.» Die im Text beschriebene Figur ist in den Handschriften erhalten, so in einer bedeutenden Aristoteles-Handschrift in Wien aus dem 10. Jh., und bildet somit einen unverzichtbaren Bestandteil des Textes (Abb. 2).

Während in der Schrift *De caelo* Textfiguren noch eher selten sind, macht Aristoteles in seiner Schrift *Meteorologica* recht häufig von Anschauungshilfsmitteln Gebrauch. Mit bestimmten, noch nicht ge-

³ Es ist seltsam, mit welcher Akribie in den textkritischen Apparaten zwar Wortvarianten verzeichnet, in den Hss. erhaltene Zeichnungen aber meist übergangen werden. Die Folge davon ist, dass in den Textausgaben solche Skizzen ganz willkürlich platziert werden, bald in einer Anmerkung, bald in einem Anhang, bald im Text, aber ohne handschriftlichen Nachweis. Es sei daher hier postuliert, dass den in den Hss. erhaltenen Zeichnungen mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird und dass Sachtextausgaben nicht nur textkritisch, sondern auch «figurenkritisch» bearbeitet werden sollen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass in der Textüberlieferung Figuren mindestens ebenso fehleranfällig sind wie die Texte selber und deshalb ebenso nach philologischen Kriterien redigiert werden müssen.

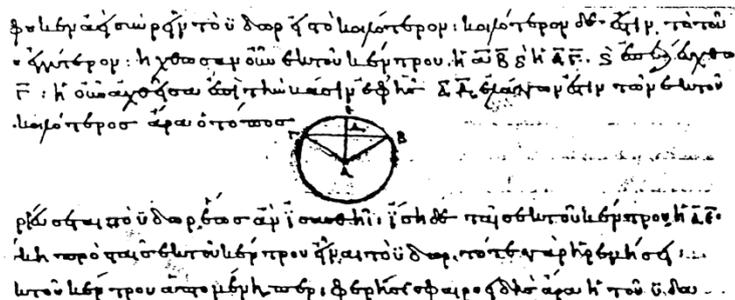


Abbildung 2: Figur zu Aristoteles, *De caelo* 287 b 7ff. (Beweis für die Kugelgestalt der Wasseroberfläche) im Cod. Vindobonensis phil. Graec. 100, fol. 69 r (10. Jh.).

nau gegeneinander abgegrenzten Begriffen wie *hypographe*, *schema*, *diagramma* verweist er auf Figuren im Text, die grösstenteils in der handschriftlichen Tradition erhalten sind. Anlässlich einer Erörterung über die Winde am Schluss des 2. Buches führt er eine Skizze (*schema*) an von der Fünf-Zonen-Einteilung der Erde, und zwar in einem in der Antike offenbar verbreiteten Darstellungstypus, bei dem die Nord-Südachse nicht von oben nach unten, sondern waagrecht von rechts nach links verläuft.⁴ Unmittelbar darauf entwirft Aristoteles eine Windrose, wobei er ausdrücklich auf die zeichnerische Darstellung verweist: «Wir wollen nun über die Lage (der Winde) ... sprechen. Die Beschreibung ihrer Lage ist auch aus der Figur (*hypographe*) ersichtlich; der Einfachheit halber ist der Horizont als Kreis gezeichnet. ...» (*Meteor.* 363 a 21ff.). Die Figur ist wieder in zahlreichen Handschriften erhalten, so in einer Pariser Handschrift aus dem 10. Jh. (Abb. 3).

Es liegt auf der Hand, dass besonders in mathematischen Lehrbüchern die Zeichnung im Text unabding-

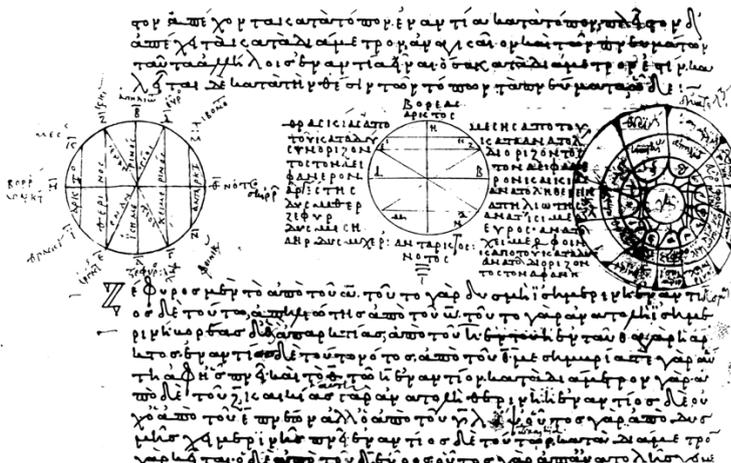


Abbildung 3: Einteilung der Erdkugel in 5 Zonen nach Arist. *Meteor.* 363 a 35ff. (links mit waagrechter, Mitte mit senkrechter Nord-Südachse; rechts Windrose mit waagrechter Nord-Südachse), Cod. Parisinus Graec. 1853, fol. 1v.

⁴ Ein derartiger Bildtypus dürfte dem Ovid vorgelegen haben, als er an der bekannten Stelle am Anfang der *Metamorphosen* die Verteilung der 5 Zonen so beschreibt, dass «zwei zur Linken, zwei zur Rechten, in der Mitte eine heissere» (*Met.* 1.45f.) sich befänden, wo wir statt «links» und «rechts» eher «oben» und «unten» sagen würden.

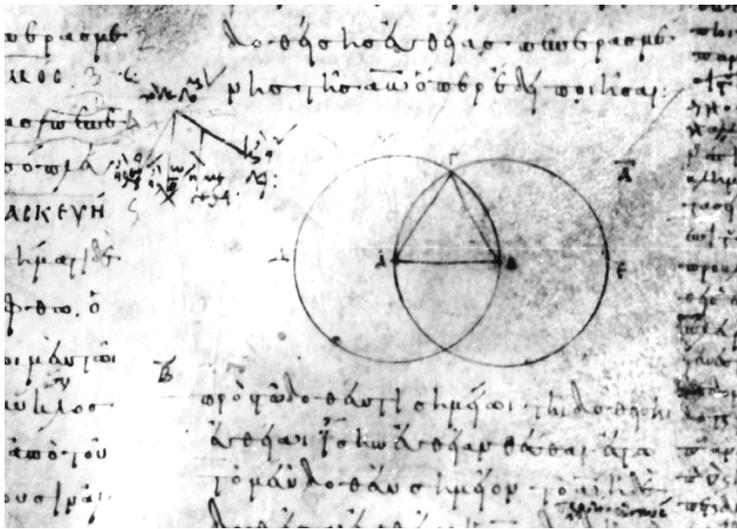


Abbildung 4: Geometrische Figur zu Euklid, Elementa 1,1 (Konstruktion des gleichseitigen Dreiecks) aus Cod. Vaticanus Graecus 190, I, fol. 15 r (10. Jh.).

bar war. So sind Euklids *Elementa* (um 300 v. Chr.), eines der am meisten verbreiteten Lehrbücher der Antike, durchgehend illustriert. Hunderte von Konstruktionszeichnungen, auf welche unter genauer Bezeichnung der Punkte mit Buchstaben Bezug genommen wird, begleiten die verbale Beschreibung. In der breiten handschriftlichen Überlieferung sind sie mit bemerkenswerter Präzision tradiert und dann in der lateinischen Editio princeps von 1482 in Venedig erstmals gedruckt worden. Von der Qualität der sorgfältig mit Zirkel und Lineal ausgeführten Zeichnungen mag ein Beispiel aus der ältesten Euklid-Handschrift, dem Cod. Vaticanus Graecus 1901 (10. Jh.), einen Eindruck geben (Abb. 4).

Da zwischen der Entstehung eines Werkes und der frühesten handschriftlichen Überlieferung in der Regel ein Zeitraum von mehr als einem Jahrtausend liegt, sind Zeichnungen auf Papyri, die ohne Zwischenglieder direkt aus der Antike auf uns gekommen sind, von besonderer Bedeutung. Die wenigen

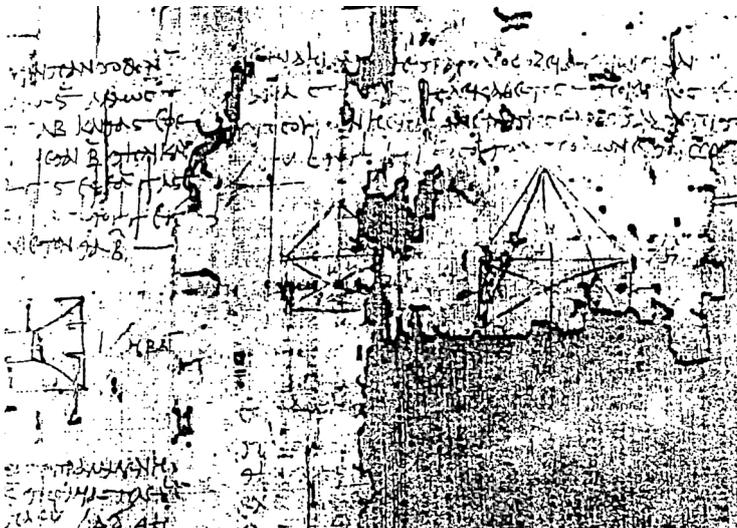


Abbildung 5: Geometrische Figuren auf Papyrus Vindobonensis Graec. 19996 (1. Jh. v. Chr.).

erhaltenen mathematischen Papyri lassen somit die – meist erstaunliche – Überlieferungstreue in den Handschriften beurteilen; hier ein Beispiel aus einem vorchristlichen Wiener Papyrus mit recht anspruchsvollen Konstruktionszeichnungen (Abb. 5).

2. Die medizinischen Darstellungen des Apollonios von Kition

Das Bedürfnis, Bilder als Erklärungshilfe heranzuziehen, ist im Bereich der antiken Medizin erst im Hellenismus wach geworden. Die wenig anschauliche Humoralpathologie der hippokratischen Medizin war kaum geeignet für bildliche Darstellungen. Erst als im 4./3. Jh. v. Chr. besonders in Alexandria die Anatomie und die Chirurgie in den Vordergrund rückten, drängten sich Illustrationen als Textergänzungen auf. Allerdings ist die hellenistische Medizin nur ganz fragmentarisch überliefert. Es darf somit als ein besonderer Glücksfall gelten, dass eine einzige, durchgehend illustrierte Schrift aus dieser Zeit in der handschriftlichen Tradition erhalten geblieben ist: Es handelt sich um einen Kommentar des Apollonios von Kition (1. Jh. v. Chr.) zur wohl späten <hippokratischen> Schrift *Über das Einrenken der Glieder*.⁵ Der sonst wenig bekannte Arzt, der in Alexandria studierte, bemüht sich, in Anlehnung an die genannte hippokratische Schrift die verschiedenen Methoden zu erklären, wie ausgerenkte oder verrenkte Glieder wieder eingerenkt werden können. Da die bloße verbale Beschreibung der oft recht komplizierten Handhabungen unzulänglich war, zog Apollonios ausdrücklich die Abbildung als Erklärungshilfe heran: «Die folgenden Einrenkungsarten wollen wir dir durch wörtliche Erläuterungen wie auch durch bildliche Darstellungen (*dia zographikes skiagraphias*) der einzelnen Ausrenkungen und Verrenkungen der Gelenke in anschaulicher Weise (*ophthalmophanos*) darlegen». Im Folgenden werden dann 30 verschiedene Fälle in Text und Bild vorgeführt.

Diese Beschreibungen sind mitsamt den Bildern in einer sich heute in Florenz befindlichen Handschrift aus dem 9. Jh., dem Cod. Laurentianus 74,7, erhalten, die im 15. Jh. ein byzantinischer Gelehrter in Kreta aufgestöbert und mit anderen wertvollen Handschriften in die von den Medici gegründete Bibliotheca Laurentiana nach Florenz gebracht hat. Die farbigen Bilder, welche wohl erst in späterer Tradition mit der etwas theatralischen architektonischen Umrahmung mit Säulen und Bogen ausgestattet wurden, zeigen das Wesentliche in der Mitte, einen Patienten und einen bis zwei behandelnde Gehilfen. Ein Beispiel, wie ein

⁵ Textausgabe von J. Kollesch/F. Kudlien, In *Hippocratis <De articulis> commentarius*, in: *Corpus Medicorum Graecorum* 11,1,1, Berlin 1965 (mit den Illustrationen des Cod. Laurentianus im Anhang).



Abbildung 6: Einrenkungsmethode nach Apollonios 2,15 im Cod. Laurentianus 74,7 fol. 200r. Text im Bild: «Einrenkung der Wirbel, die vermittlems einer Leiter [am Patienten] mit dem Kopf nach unter vorgenommen wird.»

Rückenwirbel eingerenkt werden soll, möge das Vorgehen veranschaulichen (Abb. 6):

3. Der Kartenatlas des Ptolemaios

Zu den Höhepunkten der systematischen Illustrierung wissenschaftlicher Texte gehört zweifellos das Geographische Werk des Ptolemaios.⁶ Die wenig nach 150 n. Chr. in Alexandria vom bekannten Astronomen und Mathematiker Klaudios Ptolemaios verfasste *Geographike Hyphegesis/Handbuch der Geographie* gehört zu den bedeutendsten Werken der Wissenschaftsgeschichte. Das umfangreiche Werk besteht aus drei Teilen: einer theoretischen Einleitung mit einer Konstruktionsanleitung einer Weltkarte, einem Ortskatalog, der etwa 6300 Örtlichkeiten der damals bekannten Oikumene tabellenartig mit Koordinatenangaben verzeichnet, sowie einem eigentlichen Kartenatlas mit einer Weltkarte und 26 Länderkarten.

Welches Gewicht hier der bildlichen Darstellung zukommt, zeigt gleich der erste Satz des ganzen Werkes, das mit der programmatischen Definition beginnt: «Die Geographie/Erdkunde ist die auf einem Abbildungsverfahren (*dia graphes*) beruhen-

de Nachbildung des gesamten bekannten Teils der Erde» (*Geogr.* 1,1,1). Dabei verwendet Ptolemaios zwei Typen von Zeichnungen: Neben den eigentlichen Karten braucht er zur Erklärung seiner Weltkartenkonstruktionen das *Diagramm*, d.h. eine im Text beschriebene, minutiös mit Buchstabenmarken versehene Konstruktionskizze. Es ging dabei um das Problem, wie die Kugeloberfläche der Erde – die Kugelgestalt war natürlich schon längst bekannt⁷ – auf eine Ebene übertragen werden konnte. Anders als bei seinen Vorgängern, welche Weltkarten in Rechteckform konzipierten, propagierte Ptolemaios eine Art Kegelpjektion – eine seiner Pionierleistungen –, welche die Verhältnisse der Kugeloberfläche ungleich viel besser wiedergab. Er entwarf dabei zwei Modelle, eines mit geraden Meridianen, sowie ein anderes, nämlich eine modifizierte Kegelpjektion mit gekrümmten Meridianen, die nicht nur äusserlich einen besseren Eindruck von einer Kugelfläche erweckt, sondern auch – und das war Ptolemaios besonders wichtig – die Verhältnisse der zunehmend sich verkürzenden Abstände der Längengrade besser wahr. Die anspruchsvolle Konstruktionszeichnung ist in den Handschriften nur in recht flüchtig gezeichneten Skizzen erhalten und wird hier in der nach dem Text leicht rekonstruierbaren Form unserer Ptolemaios-Ausgabe wiedergegeben (Abb.7).

Einen besonderen Höhepunkt antiker Buchillustration stellt der Kartenatlas des Ptolemaios dar mit seinen 27 ganzseitigen, oft sogar doppelseitigen farbigen Karten, die in mehreren mittelalterlichen Abschriften überliefert sind und einen Eindruck vermitteln von der Kunstfertigkeit und dem technischen Können antiker Kartographen. Zahlreiche Indizien belegen, dass die sorgfältig kolorierten Karten in den heute erhaltenen Prachtcodices wie dem Seragliensis GI 57

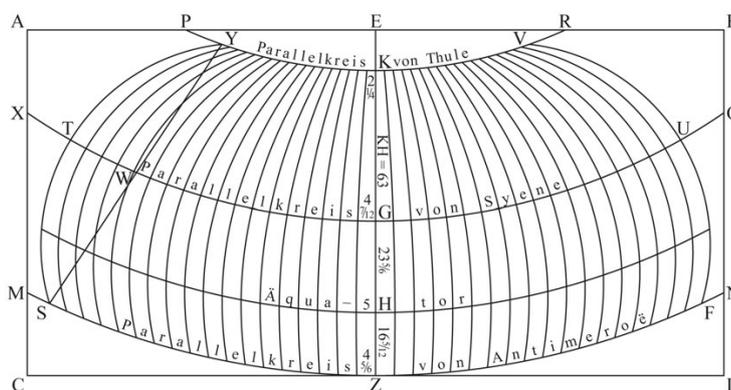


Abbildung 7: Konstruktionszeichnung zur zweiten, modifizierten Kegelpjektion des Ptolemaios nach *Geogr.* 1,24,17ff.).

⁶ Vgl. zum ganzen Thema: Alfred Stückelberger/Gerd Graßhoff, Ptolemaios, *Handbuch der Geographie*, Text und deutsche Übersetzung, Basel 2006; Alfred Stückelberger/Florian Mittenhuber, *Ptolemaios, Handbuch der Geographie, Ergänzungsband*, Basel 2009.

⁷ Die Kugelgestalt der Erde ist spätestens seit den erstaunlich präzisen Erdumfangberechnungen des Eratosthenes (um 250 v. Chr.) bekannt; vgl. dazu Alfred Stückelberger, *Einführung in die antiken Naturwissenschaften*, Darmstadt 1988, 64f., 187ff.

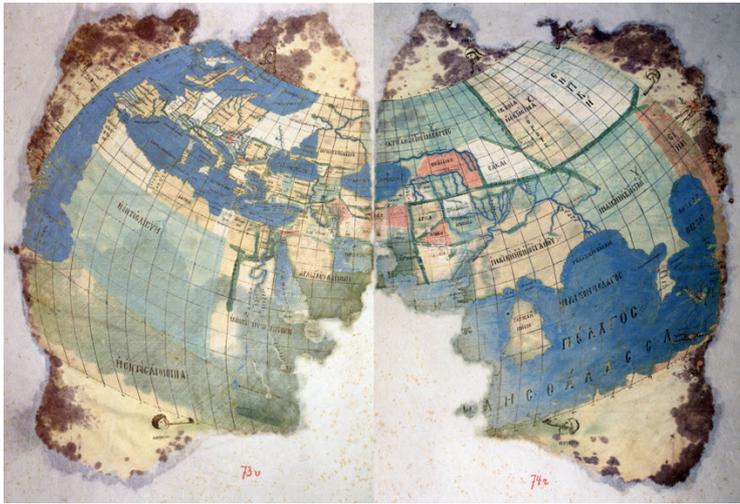


Abbildung 8: Weltkarte des Ptolemaios nach der modifizierten Kegelprojektion aus dem Cod. Seragliensis Gl 57, fol. 73v/74r (Ende 13. Jh.).

und dem Vaticanus Urbinas Graecus 82 (beide Ende 13. Jh.) über verschiedene Zwischenstufen auf die ursprünglichen ptolemäischen Vorlagen zurückgehen.⁸ Ein kostbares Zeugnis stellt der Umstand dar, dass sich in vielen Handschriften am Schluss eine Subscriptio findet, in der sich der antike Zeichner Agathodaimon namentlich vorstellt: «Auf Grundlage der acht Bücher der Geographie des Klaudios Ptolemaios habe ich, der Ingenieur Agathodaimon aus Alexandria, die gesamte Oikumene zeichnerisch dargestellt.»⁹

Die **Weltkarte** (Abb. 8, farbig nur in der Web-Version), welche in der ursprünglichen Fassung wohl in den zwei Varianten mit geraden und mit gekrümmten Meridianen dargestellt war, ist in einer besonders kunstvollen Ausführung der anspruchsvolleren zweiten Variante im bereits genannten Codex Seragliensis Gl 57 erhalten, einer Ptolemaios-Handschrift aus byzantinischer Zeit, welche die Eroberung von Konstantinopel überlebt hat und heute im Topkapi-Museum in Istanbul verwahrt wird. Die Handschrift, die lange Zeit vernachlässigt wurde und an Feuchteschäden und Pilzbefall arg gelitten hat, wurde erst 1927 wiederentdeckt und ist für unsere Ptolemaios-Ausgabe erstmals vollständig ausgewertet worden. Betrachtet man die Karte, die mindestens im Raum von Europa sehr realistische Konturen aufweist, und vergleicht sie mit den im Westen verbreiteten mittelalterlichen sog. TO-Karten, bei denen die Oikumene recht phantasievoll in ein Rund hineinkomponiert ist, kann man sich das Stau-

⁸ Zur umstrittenen Frage der Kartentradition vgl. bes. Florian Mittenhuber, *Karten und Kartenüberlieferung*, in: *Ptolemaios, Handbuch der Geographie, Ergänzungsband* (oben Anm. 5), 34–108; die gelegentlich geäußerte Vermutung, die überlieferten Karten seien in byzantinischer Zeit rekonstruiert worden, dürfte durch die dort vorgebrachten Argumente widerlegt sein.

⁹ Vgl. unsere Textausgabe (oben Anm. 5) 920f.; leider kann man Agathodaimon nicht genau zeitlich festlegen; vieles deutet auf einen Ansatz im 3./4. Jh., als in grossem Stil Papyrusrollen in Pergamentcodices umgeschrieben wurden.



Abbildung 9: (a) 2. Europakarte, Hispania, Westteil, nach Cod. Seragliensis Gl 57, fol. 78v. (b) Umzeichnung der 2. Europakarte (Spanien) von Florian Mittenhuber.

nen der Gelehrten vorstellen, als um 1400 die ersten Ptolemaios-Atlanten in den Westen gelangten.¹⁰

Mit den auf die Weltkarte folgenden 26 **Länderkarten** (10 Europakarten, 4 Afrikakarten, 12 Asienkarten) hat Ptolemaios einen eigentlichen, die ganze damals bekannte Welt umfassenden geographischen Atlas geschaffen, der beanspruchen darf, der älteste Kartenatlas zu sein. Der geographische Horizont reicht von den Kanarischen Inseln im Westen bis zur Sera Metropolis in China im Osten, von den Nilquellen im

¹⁰ Spätester Termin für den Transfer in den Westen ist das Jahr 1397, als der byzantinische Gelehrte Manuel Chrysoloras (ca. 1350–1415) einen heute verschollenen Ptolemaios-Codex nach Florenz brachte, der als Vorlage für die 1400–1406 von Jacopo Angelo da Scarperia geschaffene lateinische Übersetzung diente.

Süden bis zur Nordgrenze der Oikumene bei der sagenhaften Insel Thule.¹¹ Die Verwendung von Einzelkarten erlaubte es, je nach Dichte der vorgesehenen Eintragungen verschiedene Massstäbe zu verwenden bzw. grössere oder kleinere Gebietsausschnitte auf eine Seite zu platzieren. Alle Karten verfügen über Randleisten, auf welchen die entsprechenden Längen- bzw. Breitengrade angegeben sind, welche die präzise Eintragung der Orte nach den – vielfach astronomisch bestimmten – Koordinaten des Ortskataloges zuließen. Da sich die Abstände der Längengrade bekanntlich vom Äquator zum Pol hin zunehmend (genauer: in einer Cosinusfunktion des Winkelabstands vom Äquator) verkürzen, gibt Ptolemaios für jede Länderkarte den entsprechenden, auf den mittleren Breitenkreis bezogenen Verkürzungsfaktor an; prüft man die Werte nach, staunt man über deren Präzision: z.B. für die 1. Europakarte gilt das Verhältnis 11:20 (= 0,550; nachgerechnet $\cos 57^\circ = 0,545$). – Stellvertretend für die Länderkarten mag hier die 2. Europakarte (Spanien) aus dem Seragliensis vorgeführt werden, welche einen Eindruck geben kann von der kartographischen Meisterleistung; leider sind die Randleisten mit den Koordinatenangaben fast ganz zerstört, doch die Farbpigmente waren gegen den Pilzbefall weitgehend resistent, so dass die wesentlichsten Teile der Karte erhalten blieben (Abb. 9a).

4. Das Herbarium im Wiener Dioskurides

Der sog. Wiener Dioskurides, eine mit 383 ganzseitigen Pflanzendarstellungen ausgestattete Prachthandschrift, die heute unter der Signatur Cod. Vindobonensis med. graec. 1 in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien aufbewahrt wird, bedeutet für die Geschichte der wissenschaftlichen Buchillustration einen besonderen Glücksfall. Es handelt sich bei ihr um die einzige erhaltene durchgehend illustrierte wissenschaftliche Handschrift, die im Original – ohne Zwischenstufen – aus der Antike erhalten ist: Wie das Dedikationsbild am Anfang des Codex dokumentiert, ist die Handschrift um 512 n. Chr. als fürstliches Geschenk von einem Stadtteil von Konstantinopel der Prinzessin Anikia Juliana überreicht worden. Auch diese Handschrift hat die Erstürmung von Byzanz von 1453 überlebt und ist 1569 vom österreichischen Gesandten an der Hohen Pforte für die Hofbibliothek in Wien erworben worden. Sie ist heute in der hervorragenden Faksimile-Ausgabe der Akademischen Druck- und Verlagsanstalt in Graz allgemein zugänglich.¹²



Abbildung 10: Aloe aus dem Wiener Dioskurides (Cod. Vindob. med. graec. 1, fol. 15r; um 512 n. Chr.).

Kurz zur Vorgeschichte: um etwa 60/70 n. Chr. hat Dioskurides Pedianus aus Kilikien, der unter Nero als Militärarzt wirkte, sein umfassendes pharmakologisches Werk verfasst, die *Hyle iatrike/Materia medica*, im welchem etwa 1000 vorwiegend pflanzliche Arzneimittel vorgestellt werden. Das griechisch verfasste, später ins Lateinische, ins Syrische, Arabische, Türkische u.a. Sprachen übersetzte Werk ist zu einem der weitest verbreiteten Bücher der Antike geworden. Allerdings gibt es keine Anhaltspunkte, dass dem ursprünglichen pharmakologischen Werk Illustrationen beigegeben worden wären. Dagegen wissen wir dank einer Notiz bei Plinius (Nat. hist. 25,8), dass es in der Antike auch eigentliche Herbarien, d.h. Sammlungen von Pflanzendarstellungen gab, bei welchen das Bild im Vordergrund stand: «Krateuas, Dionysius und Metrodorus malten auf höchst ansprechende Weise [...] Darstellungen von Pflanzen und beschrieben deren Wirkungen. Aber», so kritisiert Plinius, «die Darstellung ist unzuverlässig bei so zahlreichen Farbtönen, denn abgesehen von der Schwierigkeit, die Natur nachzuahmen, verkümmert die Darstellung durch das wiederholte Abschreiben.» Von solchen Herbarien hat uns ein glückliches Geschick zwei Papyrusblätter erhalten.¹³

Im Wiener Dioskurides nun sind die zwei ursprünglich getrennten Überlieferungsstränge, der mehr auf die Wirkstoffe ausgerichtete pharmakologische Dios-

¹¹ Bei der hier auf 63° N angesetzten «Insel Thule», welche Pytheas von Marseille (um 330 v. Chr.) erstmals erwähnt und die fortan die ganze Antike hindurch die Nordgrenze der Oikumene bildet, dürfte es sich um einen nicht als Festland erkannten Teil Skandinaviens handeln.

¹² Hans Gerstinger, Faksimile-Ausgabe des Codex Vindobonensis med. graec. 1, Graz 1965–70.

¹³ Pap. Tebtunis 679 in Berkeley (2. Jh. n. Chr.) und Pap. Johnson in London (um 400 n. Chr.).

kurides-Text sowie die mehr auf das Erscheinungsbild der Pflanze ausgerichteten Sammlungen, in einem Werk vereinigt worden. Auf feinstem Pergament werden in Folioformat 383 Heilpflanzen mit beeindruckender Detailtreue vorgeführt. Wieder muss hier ein einziges Beispiel genügen, um einen Eindruck von der Kunstfertigkeit und dem technischen Können antiker Buchillustratoren zu geben (Abb. 10).

Soweit einige Beispiele der Verwendung des Bildes als Erklärungshilfe in antiken wissenschaftlichen Texten. Mit den mathematischen Zeichnungen in Euklids *Elementa*, mit dem geographischen Atlas des Ptolemaios und mit den Pflanzendarstellungen im Wiener Dioskurides hat die antike Illustrierungstechnik einen Höhepunkt erreicht, der für Jahrhunderte unerreicht

blieb. Erst in der Renaissance verstand man es, wieder an die antike Tradition anzuknüpfen, was sich zunächst in den zahlreichen, kunstvoll ausgeführten Renaissance-Handschriften manifestiert, und dann – kaum war der Buchdruck erfunden – in den ersten Buchausgaben: bereits 1482 erschien Euklids *editio princeps* der *Elementa*, in den Jahren 1477, 1478, 1482, 1490 wurde in dichter Folge der Ptolemaios-Atlas aufgelegt, und das Pflanzenbuch des Dioskurides erschien 1478 in lateinischer Übersetzung und 1499 in der griechischen Originalsprache und fand in dem 1543 gedruckten, an Dioskurides anknüpfenden *New Kreüterbuch* von Leonhart Fuchs eine würdige Nachfolge. Damit war der Brückenschlag erfolgt, der die Antike mit der Neuzeit verbindet. ■

Bildnachweis

Abb. 1,2,3,4,5,6,10: A. Stückelberger, *Bild und Wort* (s.u.); Abb. 7,8,9: Bildarchiv der Ptolemaios-Forschungsstelle in Bern.

Literatur

Weitzmann, K., *Ancient Book Illumination*, Cambridge 1959.

Stückelberger, A., *Einführung in die antiken Naturwissenschaften*, Darmstadt 1988.

Stückelberger, A., *Aristoteles Illustratus, Anschauungshilfsmittel in der Schule des Peripatos*, in: *Museum Helveticum* 50 (1993) 131–143.

Stückelberger, A., *Bild und Wort. Das illustrierte Fachbuch in der antiken Naturwissenschaft, Medizin und Technik*, Mainz 1994.

Stückelberger, A./Graßhoff, G., *Ptolemaios, Handbuch der Geographie*, Text und deutsche Übersetzung, Basel 2006. Stückelberger, A./Mittenhuber, F., *Ptolemaios, Handbuch der Geographie, Ergänzungsband*, Basel 2009.

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 zu ersetzen. 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 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

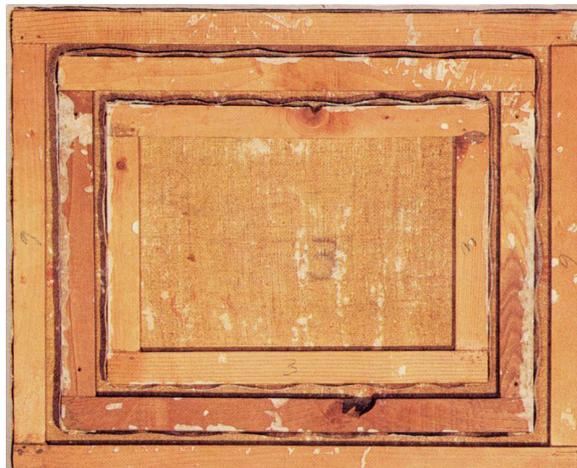


Abbildung 1. Giulio Paolini, *Ohne Titel*, 1962/1963.

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 integrieren. Denn der mediale bzw. digitale Wandel,

* 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, Stilleben); Bildtheorie und Bildgeschichte; Methodologie und Hermeneutik; Kunsttheorie.

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

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).



Abbildung 2. Fotografie mit Hubble-Weltraumteleskop.

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 Präsenz (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 be-



Abbildung 3. Schaulager Basel, Eingangsbereich, 2003.

schränkt, 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 Vorgängen 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 *Kratylos* – 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 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 rekurriert.

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*. Verschieben wird die Aufmerksamkeit von der Gestaltung und ihrer eigenen Kraft auf eine ihr vorgegebene Bedeutung und verallgemeinert wird der Re-



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

ferenzbezug 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



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

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 anschaulichen 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*.



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.

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-prädikativen 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 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 gekannt 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,

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.

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 Exempeln. 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



Abbildung 7. Kinderzeichnung.

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 Bilde angelegten Potentiale zu realisieren. Das *Zeigen* lässt sich nur unter Bezugnahme auf diesen *Körper* verstehen. (Hier nimmt die Theorie der ikonischen

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.

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 hellsichtigen 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 Verbergen (Opazität). In der *Camouflage* dominiert das



Abbildung 8. Andy Warhol, *Camouflage*, 1986.

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.

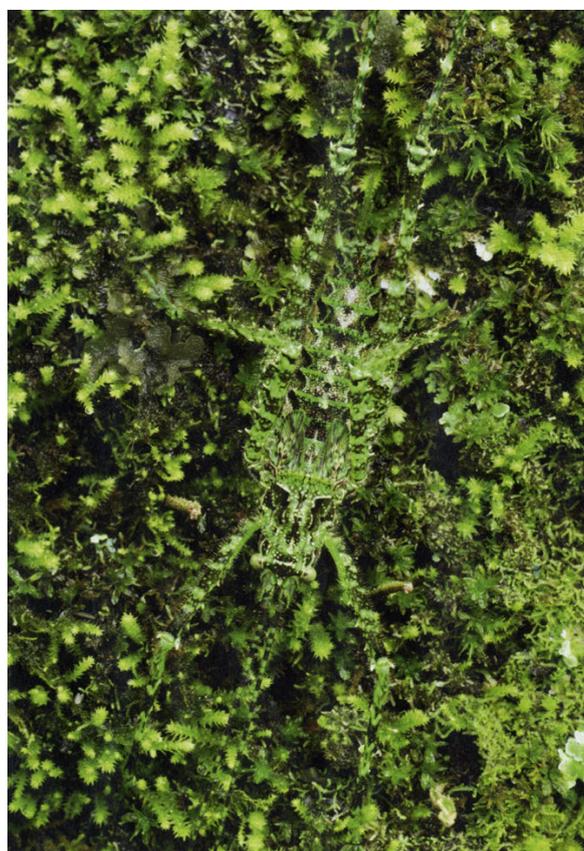


Abbildung 9. *Mimikry*, Laubheuschrecke.

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.

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



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

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 hinterfängt 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. ■

Face-to-face mit dem Menschensohn[◇] – Eine Meditation

Christoph Sigrist*

Wird die Schwelle der Kirche überschritten, gelangt man in einen anderen, fremden Raum mitten in der eigenen, bekannten Welt. Der leere Raum wirkt anziehend, denn er lässt frei, anders zu denken, anders zu handeln, sich anders zu bewegen, anders zu reden, einfach – anders zu werden. In allem schwingt der Andere mit; mit seinem nackten Antlitz entlockt er eine andere Reaktion. Er klopft an und wartet hereingelassen zu werden. In Kirchen ist es Menschen möglichst anzuklopfen. Wo, wenn nicht in Kirchen, wird ihnen aufgetan? Noch einmal: Der von Bildern, Altären und Heiligenstatuen entleerte Raum befreit den Blick auf Augenhöhe mit dem Anderen. In diesem Sinn haben die Reformatoren Blickveränderungen vorgenommen, die ihre Spuren im Kirchenraum hinterlassen haben. Sie ausfindig zu machen, damit beschäftigt sich eine diakonisch ausgerichtete Hermeneutik. Spurensuche der Diakonie bedient sich der Menschen und Klänge, der Farben und Künste, denn in allem und jedem sind die Spuren eingelagert, die andere hinterlassen.

Besonders deutlich wird dieser Impuls im Grossmünster Zürich in Sigmar Polkes einzigem in schwarz-weiss gehaltenem Fenster mit dem Titel «Menschensohn». Die Bezeichnung taucht an verschiedenen Stellen der Bibel auf, unter anderen auch beim Propheten Ezechiel: «Du aber, Menschensohn, höre, was ich zu dir rede; sei nicht widerspenstig wie das widerspenstige Geschlecht. Tue deinen Mund auf und iss, was ich dir gebe. Und ich sah, wie eine Hand gegen mich aus-

gestreckt war, und siehe, sie hielt eine Schriftrolle. Und er breitete sie vor mir aus, und sie war auf der Vorderseite und auf der Rückseite beschrieben, und es waren darauf geschrieben Klagen und Seufzer und Weherufe.» (Ez 2,8–10)¹

In unterschiedlichen Variationen hat die heilige Schriftrolle mit der Bezeichnung «Menschensohn» den Menschen als Gottes Geschöpf (Ps 8,5), als den von Gott Gesandten oder als endzeitliche Gestalt des Messias bezeichnet (Dan 7,16ff.; Offb 1,12; 14,14). In den Evangelien bezeichnet sich Jesus selber als Menschensohn, wenn es um seine Niedrigkeit, um seine vom himmlischen Vater erfolgte Beauftragung bis zur Hingabe seines Lebens als Lösegeld für viele geht (Mk 10,45). Alle entsprechenden Stellen verbindet die Vision eines anderen, mit den Menschen, mit sich und mit Gott versöhnten Menschen. Diese Vision ereignet sich in der Transformation von Klagen in Jubel, Weherufen in Freudenschreie, von Verslossenem in Offenes. Wer sich darauf einlässt, die Worte des Seufzenden zu verinnerlichen und die Sprache des Klagenden zu verschlucken, wird bemerken, dass sich mit diesen verinnerlichten Weherufen ein tiefes Verlangen verbindet, ins Gesicht des Anderen schauen zu können.

In Kirchen ist auf klagende und seufzende Gesichter zu zählen. In Kirchen ist jedoch auch mit Gott zu rechnen. Ob in der Tat nur diejenigen im Antlitz des Anderen Gottes Gesicht erkennen, die sein Wort verschlungen haben? Christus jedenfalls ist der Name für

◇ Die folgende Meditation zu dem Glasfenster «Der Menschensohn» (2009) von Sigmar Polke im Grossmünster Zürich entnehmen wir der Berner Habil.-Schrift des Verfassers «Kirchen Diakonie Raum. Untersuchungen zu einer diakonischen Nutzung von Kirchenräumen», Zürich: TVZ 2014, 426–430. Zum Notat dieser Meditation schreibt Chr. Sigrist: «Kunstabstraktion und helfen des Handelns fließen ineinander. Ästhetik und Ethik, Kunst und Diakonie verbinden sich zum heilsamen Augenblick. Diese dem Autoren zugespielte Erfahrung war Impuls, beim Abschluss vorliegender Arbeit im leeren Kirchenraum vor dem «Menschensohn-Fenster» Platz zu nehmen. Durch den Einfall des abendlichen, starken Sonnenlichts entstand ein lichtdurchfluteter Raum, der den Autoren vollends in das Bild zog. Er wurde Teil des Bilds, Angesicht im Vis-à-vis. Und er begann, gleichsam mit Schwarzlot seine Gedanken zur diakonischen Kirche ins Bild und damit in den Kirchenraum zu ritzen. Die folgenden Gedanken sind eine «Abschrift» dieses dem Autoren zugefallenen Bilds.» Zum Zürcher Grossmünster siehe Daniel Gutschler, Das Grossmünster in Zürich. Eine baugeschichtliche Monographie, Bern 1983. Zu Polkes Fenstern siehe Gottfried Boehm et al., Sigmar Polke. Fenster – Windows. Grossmünster Zürich, Zürich–New York 2010; Ulrich Gerster, Die Kirchenfenster des Grossmünsters Zürich. Augusto Giacometti – Sigmar Polke, Bern 2012.

Wir danken den Inhabern des Copyright (© The Estate of Sigmar Polke, Cologne / Grossmünster Zürich) für die Erlaubnis zur Reproduktion des Glasfensters.

¹ Hier wird bewusst der Text der Ausgabe der Zürcher Bibel aus dem Jahre 1971 gewählt, weil darin die Übersetzung des «ben-adam» mit «Menschensohn» wiedergegeben wird. Damit ist der unmittelbare Bezug zum Menschensohn-Fenster auch semantisch einsichtig.

* Kirchgasse 15, 8001 Zürich.

E-mail: christoph.sigrist@zh.ref.ch
www.christophsigrist.ch



Christoph Sigrist, Dr. theol., geboren 14.2.1963, studierte Theologie in Zürich, Tübingen und Berlin, promovierte 1995 in Zürich zum Thema «Die geladenen Gäste. Diakonie und Ethik im Gespräch. Zur Vision einer diakonischen Kirche.», habilitierte in Bern 2014 mit dem Thema: «KirchenDiakonieRaum. Untersuchungen zu einer diakonischen Nutzung von Kirchenräumen.» Pfarrer am Grossmünster, Zürich, Privatdozent und Leiter der Dozentur für Diakoniewissenschaft an der theologischen Fakultät der Universität Bern. Forschungsgebiete: Kirchenraum, Diakonie/Religion und Tourismus, urbane Diakonie, Diakonie und Pflegewissenschaften; Initiant des Zürcher Spendenparlamentes und Mitglied diverser diakonischer Stiftungen, verheiratet, zwei Söhne.

den Anderen mitten unter uns.² In Christus, so steht es geschrieben, sei Gott in die Welt und in die Herzen der Menschen geboren. Daraus ist zu schliessen, dass Gott seitdem seine Spuren im Handeln und Sprechen von Menschen hinterlässt, also auch in der bildenden Kunst.

Polkes Bildvorlage zum Menschensohn-Fenster entstammt einer in der Wahrnehmungspsychologie bekannten, nach ihrem Entdecker Rubin genannten Inversionsfigur, wie sie in jedem Schulbuch abgebildet ist: Eine Vase oder ein Kelch korrespondiert mit zwei sich zugewandten Gesichtern so, dass die Betrachtenden entweder den Kelch oder die Gesichter im Profil sehen. In zwei parallel angeordneten Reihen spielt der Künstler mit den Motiven in wechselseitiger Beschaffenheit, verschiedener Gewichtung von Gesicht und Kelch und unterschiedlicher Färbung von schwarz und weiss. In dieser durch die Lichtführung unscharfen, verschwommenen und verzerrten Überlagerung von optischer Kippgestalt und biblischem Menschensohn-Motiv stellt sich eine seltsame Erfahrung ein, wenn man sich auf das Bild einlässt und es gleichsam «isst». Es ist eine Erfahrung des Verletzlichen und nicht «Haltbaren», die so lange währt, wie der Augenkontakt gehalten wird. Wenn man glaubt, das Gesicht erfassen zu können, kippt es im nächsten Augenblick in die Figur des Kelchs. In solch «nicht haltbaren» Erfahrungen werden augenblicklich Geschichten ins Bild eingeritzt wie mit dem Schwarzlot — eigene Geschichten und die anderer. Die geritzten Konturen der Vorhergehenden und die eigenen fliessen zum einen verschwommenen Gesicht mit seinem Klagen und Seufzen zusammen. Solches erfährt, wer diakonisch tätig ist: Helfendes Handeln ist «unhaltbar» in dem Sinn, als in jedem Augenblick die Gefahr besteht, das Antlitz des Anderen aus dem Blick zu verlieren und nur noch seine Spur zu sehen. Es ist, wie wenn der Andere mit seinen Klagen und Weherufen vorübergegangen wäre. Seine Spuren hallen im Kirchenraum als Klagen nach.

Nach Emanuel Lévinas hinterliess Gott Spuren, als er an Mose vorüberging (Ex 33,21–23). Wer Gottes Wort «isst», das heisst sich ganz und gar, mit Haut und Haar auf es einlässt, wird mit dieser Spur auf das nackte, schutzlose Antlitz des Anderen verwiesen. Dieser betritt mit seiner Verletzlichkeit und Verwundbarkeit den Kirchenraum in der Zuversicht, dass einer da ist, der sich verpflichtet, für sein Lebensrecht einzutreten. «Nach dem Bilde Gottes sein heisst nicht, Ikone Gottes sein, sondern sich in seiner Spur zu befinden. Der geoffenbarte Gott unserer jüdisch-christlichen

Spiritualität bewahrt die Unendlichkeit seiner Abwesenheit, die in der personalen Ordnung selbst ist. Er zeigt sich nur in der Spur, wie in Kapitel 33 des Exodus. Zu ihm hingehen heisst nicht, dieser Spur, die kein Zeichen ist, folgen, sondern auf die Anderen zugehen, die sich in der Spur halten.» (Lévinas, Emmanuel, *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, hg. V. Wolfgang Nikolaus Krewani, Freiburg/München, 1983, 235).³

Im Menschensohn-Fenster Sigmar Polkes wird diese Vision der Diakonie zu einer doppelten Paradoxie gesteigert. Einerseits gerät der Abstand zwischen Mensch und Mensch, zwischen hilfebedürftigem und helfensbedürftigem Menschen zum Kurzschluss, förmlich heilend transformiert durch den mit dem Schlag verzogenen, verzerrten und zerrissenen Kelch. Bin ich helfend oder hilfebedürftig, frei oder gebunden, selbständig oder abhängig, stark oder schwach? Mit dem Kelch, der bei jedem Abendmahl Spuren hinterlässt, ist die zweite paradoxe Steigerung verbunden: Der Abstand zwischen Gott und Mensch, zwischen dem leidenden Gott und dem leidenden Menschen gerät zum irritierenden Umschlag, zur anziehenden Kippfigur. Im Kelch fliessen die Tränen des Menschen und die Blutropfen des Menschensohns ineinander. Der Kelch wird zur unauflöslchen Spur, die einen unweigerlich und grenzenlos zum Hungrigen weist und mit ihm das Brot teilen lässt. Unweigerlich deshalb, weil im Antlitz des Hungrigen das Gesicht des Anderen aufscheint. Und Christus ist der Name des Anderen (vgl. Matth 25,31ff.). Grenzenlos darin, dass innen und aussen, schwarz und weiss, Buchstabe und Geist durch wechselwirkende Kräfte ineinandergehen. Die Schriftrolle wird gegessen, die Mauern werden durchlässig, der Kelch geteilt. Die Sicht «Face-to-face mit dem Menschensohn» verweist die Betrachtenden mitten unter die Menschen. Ihnen bleibt viel zu tun. Der Kirchenraum verhilft ihnen dabei zu dem, was menschenmöglich und gottwirklich ist. ■

² Vgl. dazu: Sölle, Dorothee, Bichsel, Peter, Obermüller, Klara, 1989, Teschuwa. Zwei Gespräche, Zürich. p. 70.

³ Magdalene Frettlöh bezieht sich auf diesen Textabschnitt Lévinas' und entwickelt daraus ihre aus Lévinas' Spurenbild genährte Vision von Diakonie: «Statt dem uneinholbar vorübergegangenen Gott vergeblich nachzulaufen, sind wir gehalten, auf die anderen zuzugehen. Denn es ist der bedürftige Mitmensch, der sich in der Spur Gottes befindet. Ihm entgegenzugehen, seine Not nicht zu übersehen, sondern sich in der Verantwortung für ihn zu stellen – das wäre nach Emanuel Lévinas die angemessene Weise, dem unverfügbaren Gott gegenüber Rücksicht und Nachsicht zu üben.» (Frettlöh, Magdalene, 2012, *Gottes nackter Hintern und das nackte Antlitz des anderen Menschen. Beobachtungen und Reflexionen zu einem tabuisierten göttlichen Körper-teil*, konstruktiv – Beilage zur Reformierten Presse 39, 17)

Wittgenstein über Sätze und Bilder: Sagen und Zeigen

Wolfgang Kienzler*

1. Wittgenstein und die einheitliche Wurzel allen Ausdrucks

Üblicherweise unterscheidet man den Bereich der Sprache im engeren Sinn, das Gebiet der Wörter und Sätze, einerseits vom Bereich des Mathematischen, wo wir nicht mit Wörtern, sondern mit nichtsprachlichen Symbolen, Formeln und Zeichen arbeiten. Die meisten Menschen sind entweder «sprachlich» oder «mathematisch» begabt und wählen für ihre Ausbildung den ihnen mehr liegenden Zweig. Ausserdem grenzt man beides noch einmal vom Bereich der Bilder ab, der primär weder mit Wörtern noch mit Formeln zu tun hat – und man versteht das Reich der Töne als einen weiteren, ganz eigenen Bereich.

Ludwig Wittgenstein war nicht nur ein aussergewöhnlicher Mensch mit einer besonderen Begabung und Sensibilität sowohl für den sprachlichen Ausdruck als auch für die Formeln der Logik – sondern auch jemand, der einmal gestand, dass ihm die Musik vielleicht das wichtigste Medium des Ausdrucks überhaupt war. Wittgenstein war aber auch davon überzeugt, dass wir es in der Musik, in der Wortsprache und auch beim Umgang mit symbolischen Ausdrucksweisen der Logik – d.h. eigentlich immer mit Bildern zu tun haben. Für ihn war die Bildhaftigkeit wesentlich für *alle* menschlichen Ausdrucksmöglichkeiten überhaupt.

Die Gründe für diese Einsicht liegt jedoch nicht an der Oberfläche, sondern erschliessen sich erst durch ein genaueres Verständnis der «Logik der Sprache», und damit der «Logik allen Ausdrucks». Dabei handelt es sich um etwas derart Einfaches, Grundlegendes, dass dafür das berühmte Motto seines Buches, der *Logisch-Philosophischen Abhandlung* (des «Tractatus») besonders gilt: «...und alles, was man weiß, nicht bloß rauschen und brausen gehört hat, lässt sich in drei Worten sagen».

2. Der Grundgedanke der Bildtheorie und die Logisch-Philosophische Abhandlung

Der Anfang war ganz einfach. Eine Notiz Wittgensteins vom 29.9.1914 lautet: «Im Satz wird eine Welt probeweise zusammengestellt. (Wie wenn im Pariser Gerichtssaal ein Automobilunglück mit Puppen etc. dargestellt wird.)» Gewöhnliche Sätze sind also *Modelle*, d.h. in den Sätzen stellen wir die Wörter ähnlich zur Beschreibung eines Sachverhalts zusammen wie wir Puppen zusammenstellen können, um die Situa-

on eines Unfalls nachzubilden. Das leuchtet ein, aber warum ist das so wichtig? Wichtig ist es deswegen, weil wir daran erkennen können, dass es nicht ausreicht zu sagen, ein Satz drücke einen «Gedanken» (oder einen «Sachverhalt») aus – denn dadurch haben wir die Möglichkeit des Vergleichs von Satz und Wirklichkeit noch nicht erklärt, noch nicht verständlich gemacht. Es war immer rätselhaft geblieben, wie man Gedanken mit der Wirklichkeit vergleichen kann – da beide doch von gänzlich verschiedener Art sind. Diese Korrespondenz war immer nur behauptet, aber nie erklärt worden: Wo sollten sich denn Gedanken und Wirklichkeit treffen – im Reich der Gedanken oder im Reich der Wirklichkeit? Wenn Sätze aber Modelle sind, dann *entspricht* ihnen nicht nur etwas in der Wirklichkeit, sondern dann haben sie etwas mit der Wirklichkeit *gemeinsam*, nämlich ihre Struktur. Wir sehen die gemeinsame bildhafte Struktur des Satzes und der Wirklichkeit.¹

Wittgenstein nimmt diesen Vergleich von Satz und Bild ganz ernst; und dies erschliesst ihm einen Grundzug allen Ausdrucks und allen Verstehens – und zugleich werden ihm dabei auch die *Grenzen* des Verstehens und des Verstehbaren klar: Die Grenze des Bildhaften ist nämlich zugleich die Grenze des Ausdrückbaren und damit des Sagbaren. Sein Buch soll daher «dem Ausdruck der Gedanken eine Grenze ziehen», so das Vorwort. Die *Abhandlung* selbst beginnt

¹ Korrespondenz braucht immer zwei Elemente, die zur Übereinstimmung gebracht werden müssen; Wittgensteins Idee ist, dass es hier nur *ein* Element, nämlich die eine gemeinsame Struktur gibt.

* FSU Jena, Institut für Philosophie, 07737 Jena, Deutschland.

E-mail: wolfgang.kienzler@uni-jena.de
http://www.ifp.uni-jena.de/Webseiten+der+Mitarbeiter/Kienzler_+Wolfgang_+PD+Dr_.html



Wolfgang Kienzler, Dr. phil., geb. 1959: Studium der Philosophie und Geschichte, Promotion 1995 in Konstanz, Habilitation 2004 in Jena, lehrt seit 1995 in Jena Philosophie. Publikationen: Wittgensteins Wende zu seiner Spätphilosophie 1930–1932 (1997), Ludwig Wittgensteins «Philosophische Untersuchungen» (2007), Begriff und Gegenstand.

Eine historische und systematische Studie zur Entwicklung von Gottlob Freges Denken (2009). Arbeitet gegenwärtig an einem Kommentar zu Wittgensteins LPA; Studien zum sich wandelnden Verständnis der Logik einschliesslich deren Auswirkungen auf die Gestaltung der theoretischen Philosophie; Studien zu Darstellungsformen der Philosophie.

dann: «Die Welt ist alles, was der Fall ist.»² (1)³ Es geht aber nicht einfach um die Welt, sondern um *uns*, und darum, was wir tun, um die Welt darzustellen (2.1): «Wir machen uns Bilder der Tatsachen.» Deshalb gilt (4.01): «Der Satz ist ein Modell der Wirklichkeit, so wie wir sie uns denken.» Als Systematiker können wir uns klarmachen, dass die möglichen Arten, wie man Modelle machen kann, nicht beliebig sind, d.h. wir können über die innere Systematik dieser Möglichkeiten die Form allen sinnvollen Ausdrucks, «die allgemeine Form des Satzes» (6) gewinnen.

Wir können im Übrigen im Denken genau so weit kommen, wie unsere Bilder, unsere Satzmodelle der Welt reichen (5.6): «Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.» Da wir es ja selbst sind, die die Bilder machen, können wir andererseits nicht mit auf den Bildern erscheinen. Als Subjekt der Sprache sind wir nicht Teil der Welt, sowenig wie das sehende Auge Teil des Gesichtsfeldes ist (5.632): «Das Subjekt gehört nicht zur Welt, es ist die Grenze der Welt.» Unsere Modelle können nun immer nur mögliche Tatsachen, aber keine Werte, Ethisches, Ästhetisches, eben Höheres ausdrücken (6.42): «Darum kann es auch keine Sätze der Ethik geben.» Und gerade hier, wo wir eigentlich am meisten sprechen *möchten, können* wir es nicht – also dürfen wir es auch nicht (7): «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.»

3. Es ist nicht alles nur Bild – Wittgenstein über Sagen und Zeigen

Um etwas genauer zu erklären, was für Wittgenstein ein Bild ist, muss man klären, was wir mit Bildern *machen*. Wir können nämlich mit Bildern zwei ganz verschiedene Dinge machen, sie einfach vorzeigen, also mit ihnen etwas *zeigen*, oder wir können sie benutzen um etwas mit ihnen zu behaupten, etwas zu *sagen*.

Die Grundidee ist dabei: Alle Bilder zeigen etwas (nämlich sich selbst, die eigene Struktur), aber nur diejenigen Bilder, die auch Sätze sind, sagen etwas (nämlich, dass es sich «so und so verhält»).

Das ist ein wesentlicher Unterschied, der in ähnlicher Form schon bei Kant vorkommt. Kant unterscheidet nämlich die *Anschauung*, die sich bildhaft *unmittelbar* auf einen Gegenstand bezieht und ihn darstellt oder «gibt», vom *Denken*, das sich nur *mittelbar*, nämlich mit Hilfe von Begriffen, durch ein Urteil auf einen Gegenstand beziehen kann. Kant betont, dass *Anschauung* und *Denken* notwendig zusammen-

gehören, wenn unser Versuch etwas auszudrücken, nicht leer oder blind bleiben soll.⁴ Wittgenstein erklärt diesen Unterschied und auch dieses Zusammengehören auf seine eigene Weise.

3.1. Zeigen ist direkt, Sagen indirekt (aber Sagen ist nicht «indirektes Zeigen»)

Wenn man etwas zeigt, muss das Gezeigte auch sichtbar und erkennbar sein – sonst ist es kein Zeigen. Für das Sagen gilt das gerade nicht: das, was man sagt, kann etwas betreffen, was wir zufällig auch sehen (und zeigen) können, aber wenn wir etwas einfach nur sagen, also durch einen Satz behaupten, dann können wir *durch den Satz allein* nicht wissen, ob das Gesagte wahr ist.⁵ Wir müssen den Satz erst noch mit der Wirklichkeit vergleichen (4.05). Dies ergibt dann die Verifikation, oder aber die Falsifikation – dann wenn sich zeigt, ob der Satz auch wahr ist. Diese erfolgt also immer durch ein Zeigen, kein Sagen kann dieses Zeigen ersetzen.

3.2. Sagen und Zeigen sind die zwei Elemente jedes sinnvollen Satzes

Wittgenstein will vor allem erklären, was ein Satz ist, also wie ein sinnvoller Satz funktioniert. Um dies klar zu bekommen, trennt er zunächst einmal die beiden Elemente des (direkten) Zeigens und des (indirekten) Sagens. Vor ihm hat das, nach seiner eigenen Auskunft, kein Philosoph konsequent getan. Wir können nämlich neue Sätze, die wir noch nie gehört haben, verstehen – genau dann nämlich, wenn sie aus Wörtern gebildet sind, die wir schon kennen (4.03). Dieses unmittelbare Verstehen von neuen Sätzen ist aber nur deswegen möglich, weil Sätze auch etwas (direkt) zeigen. Nun zeigen Sätze zwar nicht ihre eigene Wahrheit, aber sehr wohl ihren Sinn: Am Modell sehen wir ja sofort, *wie* die zugehörige Wirklichkeit aussehen muss: nämlich genauso. Aber wir können am Modell nicht sehen, *ob* die Wirklichkeit tatsächlich so aussieht.

Ein Satz zeigt also *seinen Sinn* (4.022), und zwar gerade auch dann, wenn wir noch nicht wissen, ob er wahr ist. Deshalb müssen wir Sinn und Wahrheit von Sätzen sorgfältig trennen. Jeder sinnvolle Satz *sagt* also etwas, er behauptet nämlich, dass etwas der Fall ist, aber um das zu tun, muss er auch etwas *zeigen*, nämlich seinen Sinn, den er mit Hilfe seiner logischen Struktur wie ein logisches Bild darstellt: Er ist «ein Bild der Wirklichkeit» (4.01).

⁴ «Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind.» (*Kritik der reinen Vernunft* B 75) Ein Sagen ohne Zeigen ist also leer, ein Zeigen ohne Sagen ist blind – es ist entweder ein blosses Gerede ohne konkreten Bezug; oder aber ein blosses Vorzeigen ohne Verständnis dessen, was gezeigt wird.

⁵ Wir können nichts zeigen, was nicht gegenwärtig ist, aber wir können über das etwas sagen, was nicht da ist.

² Ein Unfall ist logisch gesehen natürlich ebenfalls etwas, was der Fall sein kann.

³ Die in Klammern angegebenen Bezifferungen verweisen auf die Stellen in der *Abhandlung*.

3.3. Sätze sind auch Bilder: die Bildtheorie des Satzes

Wie aber kann ein Satz seinen Sinn zeigen? Nach Wittgenstein geht das nur deswegen, weil Sätze eine bildhafte Natur haben. Ein Satz ist nämlich nicht einfach eine Liste oder ein «Wörtergemisch», sondern ein Satz muss artikuliert sein, das heisst er muss eine Struktur haben. Ähnlich ist auch «das musikalische Thema kein Gemisch von Tönen» (3.141). Die besondere Bildhaftigkeit der Musik äussert sich nun darin, dass etwa eine Partitur ein Modell der zu spielenden Musik ist. Hier ist der Bildcharakter sogar mehrschichtig (4.014): «Die Grammophonplatte, der musikalische Gedanke, die Notenschrift, die Schallwellen, stehen alle in jener abbildenden internen Beziehung zu einander, die zwischen Sprache und Welt besteht.»⁶

Diese Struktur, die der Satz und die Wirklichkeit gemeinsam haben müssen, können wir am Satz erkennen, und nur dann verstehen wir ihn. Wittgenstein nennt sie auch ein «logisches Bild» – jeder Satz ist für ihn ein solches logisches Bild (2.18–2.19). Wenn wir Sätze mit Hilfe einer guten logischen Notation aufschreiben, erkennen wir diese bildhafte Struktur leichter. Deshalb ist auch der mathematische und logische Symbolismus der gewöhnlichen Sprache nicht entgegengesetzt, sondern ganz im Gegenteil ein solcher Teil der Sprache, der die inneren Strukturen besonders deutlich artikuliert sind (ähnlich wie die Notenschrift in der Musik).

Die beiden Sätze «Sokrates ist weise» und «Platon ist weise» haben nämlich eine ganz ähnliche Struktur, die durch die symbolische Schreibweise $W(s)$ und $W(p)$ hervorgehoben wird, während der Satz «Sokrates ist älter als Platon» eine andere Struktur hat: $\ddot{A}(s, p)$.⁷ Wir sehen auch am Satz selbst, an der Verschiedenheit der verwendeten kleinen Buchstaben, dass in den beiden ersten Sätzen von zwei *verschiedenen* Personen (p und s) die Rede ist, und wir sehen an der Gleichheit des grossen Buchstabens W , dass von beiden Personen *dieselbe* Eigenschaft ausgesagt wird. Ein sinnvoller Satz zeigt also seinen Sinn, nämlich den Sachverhalt, den der Satz beschreibt. Ob aber nun der Satz $\ddot{A}(s, p)$ oder der Satz $\ddot{A}(p, s)$ wahr ist, das

⁶ Dies ist für Wittgenstein kein zufällig herangezogenes Beispiel. Man könnte sogar sagen, dass seine Bildtheorie nach dem Modell einer «Partiturstheorie der Sprache» gebildet ist. Das Besondere am «musikalischen Gedanken», den Wittgenstein hier anspricht, dürfte im Übrigen sein, dass es bei ihm nicht auf seine Wahr- oder Falschheit, sondern ganz auf seine artikulierten Struktur ankommt.

⁷ Als Belege für den bildhaften Charakter des Satzes und der Schrift allgemein nennt Wittgenstein die Notenschrift (4.011), die Hieroglyphenschrift (4.016) und die Möglichkeit, den Satz «a steht in der Relation R zu b» so zu notieren: aRb (3.1432). Er betont: «Offenbar ist, dass wir einen Satz von der Form «aRb» als Bild empfinden.» (4.012)

können wir dem Satz allein nicht entnehmen. Dazu müssen wir den Satz mit der Wirklichkeit vergleichen um festzustellen, ob Platon älter als Sokrates oder ob Sokrates älter als Platon ist.

3.4. Sätze, die ihre Wahrheit selbst zeigen: Bilder von Nichts

Es gibt aber nun besondere Grenzfälle, in denen wir aus dem Satz selbst doch erkennen können, ob er wahr ist (4.46). Das sind die Fälle, in denen sich der Gehalt der Sätze herauskürzt, so dass nur noch die bildhafte Struktur übrig bleibt. Das sind dann sozusagen «reine Bilder» – die nur noch zeigen, aber nichts mehr sagen. Wenn wir etwa sagen: «Sokrates ist weise oder Sokrates ist nicht weise» – dann können wir dies so notieren: « $W(s)$ oder *nicht* $W(s)$ ». Diesen Satz können wir aber auch so hinschreiben, dass wir für $W(s)$ einfach p schreiben und dann bekommen wir: p oder *nicht* p . Dies aber ist eine Tautologie⁸, die ganz unabhängig davon, was wir für p einsetzen, wahr ist. Wir hätten genauso gut auch $\ddot{A}(s, p)$ und nicht $\ddot{A}(s, p)$ verwenden können. In diesen Fällen kürzt sich der sinnvolle Satz, und mit ihm der modellartige Bezug auf die Wirklichkeit, heraus und wir behalten ein logisches Gebilde zurück, an dem wir sofort sehen können, ob es wahr ist oder nicht. Allerdings bedeutet jetzt die Rede von «Wahrheit» auch etwas ganz anderes: Wahrheit ist jetzt nicht mehr «Gemeinsamkeit der logischen Struktur des Modells mit derjenigen der Wirklichkeit», denn es gibt ja keinen solchen Modellcharakter mehr; sondern die logische Wahrheit bedeutet nur: ganz egal, was wir für p einsetzen, der Gesamtsatz bleibt immer wahr, er kann nie falsch werden.

Logische wahre Sätze sind also nach Wittgenstein Bilder einer anderen, besonderen Art; sie zeigen, dass sie selbst wahr sind – aber sie sind nicht Bilder *von etwas*, sie zeigen nur auf sich selbst, auf ihre eigene Struktur, aber sie haben keine Verbindung zur Wirklichkeit, weil ihre Struktur schon zeigt, dass alle Einsetzungen sie «wahr» machen (4.461). Ausser den logisch wahren Tautologien gibt es auch logisch falsche Sätze, die Kontradiktionen wie etwa: p und *nicht* p . Diese können durch keine Einsetzung von p wahr werden («Es regnet und es regnet nicht» drückt eine Unmöglichkeit aus). Solche logisch wahren oder falschen Sätze müssen im Übrigen immer logisch komplex sein und aus mehreren Teilsätzen zusammengesetzt sein, die einander dann gegenseitig herauskürzen. Ein *einfacher* Satz p kann keine Tautologie sein.

⁸ Wittgenstein verwendet diesen Ausdruck in einem neuen Sinn: In einer Tautologie im üblichen Sinn wird zweimal dasselbe gesagt (wie: p und p) – in Wittgensteins Tautologien (und Kontradiktionen) wird dagegen etwas und seine Verneinung, sein *Gegenteil* gesagt; und dann wird beides durch «oder» bzw. durch «und» verbunden. (Der Satz « p und p » ist logisch dagegen einfach gleichbedeutend mit « p ».)

Tautologien haben auch keinen Sinn, denn «Sinn haben» bedeutet ja, eine mögliche Sachlage in der Wirklichkeit darstellen. Wittgenstein nennt sie deswegen auch manchmal «sinnlos» – und zwar gilt das sowohl für Tautologien als auch für Kontradiktionen. Man könnte die Sätze der Logik entweder «gar keine Bilder» nennen, da sie die eigentliche Aufgabe eines Bildes, nämlich Bild *von etwas* zu sein, verloren haben; aber man könnte sie auch «absolute Bilder» nennen, nämlich Bilder, die sozusagen nur aus ihrer eigenen Struktur bestehen.

3.5. Philosophische Sätze zeigen auch etwas

Für Wittgenstein ist es nun eine Hauptaufgabe der Philosophie, diese verschiedenen Arten von Sätzen auseinanderzuhalten und ihre Unterschiede zu erklären. Das meint er, wenn er davon spricht, dass die «Logik der Sprache» geklärt werden muss. Die Philosophie muss so etwa klarstellen, dass alle sinnvollen Sätze mit der Wirklichkeit auf ihre Wahrheit oder Falschheit verglichen werden müssen – am Satz selbst können wir nur den Sinn, aber eben nicht seine Wahrheit erkennen. Sinnvolle Sätze können deshalb nicht *notwendigerweise* wahr sein, da ihre Falschheit ja ebenfalls sinnvoll ist – ja, derselbe Satz und seine Verneinung («Platon ist weise» und «Platon ist nicht weise») haben ja eigentlich *denselben* Sinn, nur wird dieser Sinn einmal behauptet und einmal bestritten: *p* und *nicht-p* enthalten ja dasselbe *p* und somit denselben Sinn von *p*.⁹ Man könnte auch sagen, dass sie spiegelbildlichen Sinn haben: dasselbe Bild wird sozusagen einmal rechts- und einmal linksherum gezeigt. Logisch wahre oder falsche Sätze dagegen haben *gar keinen* Sinn, der Sinn ihrer Bestandteile kürzt sich heraus. Ihre Wahr- oder Falschheit zeigt sich am Satz selbst, in ihrer tautologischen oder eben kontradiktorischen Struktur.¹⁰

Von welcher Art sind nun Wittgensteins eigene Sätze, die seine philosophischen Überlegungen über die «Logik der Sprache» ausdrücken? Man kann nun zwar an ihnen selbst nicht erkennen, ob sie wahr oder falsch sind, aber sie beziehen sich auf etwas,

⁹ Logisch so wichtige Wörter wie «nicht» («und», «oder», usw.) tragen also zum Bildhaften nichts bei, sie stehen nicht für etwas und haben in dieser Hinsicht weder Sinn noch Bedeutung. Wittgenstein vergleicht ihre Aufgabe mit derjenigen von Klammern und Interpunktionszeichen.

¹⁰ Diese Überlegung entspricht der Aussage Humes, dass alle Sätze, die Tatsachen (*matters of fact*) ausdrücken, grundsätzlich verneint werden können, während Sätze, die Beziehungen über Vorstellungen oder Begriffe (*relations of ideas*) ausdrücken, nach dem Satz vom Widerspruch als wahr oder falsch bewiesen werden können, dafür aber auch keinen Bezug zu Tatsachen haben. Auch nach Hume sind Sätze über *relations of ideas* immer komplex, während Tatsachen einfach, und damit auch von anderen Tatsachen grundsätzlich unabhängig sind. Das ist die Grundidee des empiristischen wie des logischen «Atomismus».

was uns allen jederzeit offen vor Augen liegt, nämlich auf unsere Sprache und die Sätze, die wir täglich verwenden. In diesem Sinne muss die Philosophie gar nichts Besonderes behaupten, nichts Neues *sagen*, was wir erst noch anhand der Wirklichkeit überprüfen müssen. Wir können und sollen uns die Richtigkeit dessen, was Wittgenstein ausführt, anhand der Sprache, die wir immer schon verwenden, klarmachen.¹¹

Die Philosophie besteht also nach Wittgenstein gar nicht aus sinnvollen Sätzen. Sie besteht aber auch nicht aus logisch wahren oder falschen Sätzen, denn wenn wir darauf hinweisen, und sagen (T): «In einer Tautologie kürzt sich der inhaltliche Teil der Teilsätze heraus», dann ist dieser Satz (T), mit dem wir einen solchen Hinweis geben, selbst ja *keine* Tautologie. Wittgenstein nennt seine philosophischen Sätze «Erläuterungen», die uns auf bestimmte Züge der Sprache und wichtige Unterschiede der Sätze untereinander hinweisen sollen (4.112). Wir sehen nicht an den philosophischen Sätzen selbst, dass sie *gute* Erläuterungen sind – sondern daran, dass uns über sie etwas klarer wird. Sie sind also weder Modelle von Sachverhalten, noch Sätze der Logik. Philosophie und Logik sind keineswegs dasselbe, trotz unserer Rede von der «logischen Analyse der Sprache». Wenn uns seine Erläuterungen überzeugen, dann deshalb, weil wir merken, dass wir in unserer Sprache tatsächlich solche Unterschiede machen und dass es beispielsweise genau richtig ist, mit Wittgenstein zwischen Sagen und Zeigen und zwischen sinnvollen und sinnlosen Sätzen zu unterscheiden. «Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden.» (4.1212) – das ist einfach deshalb richtig, weil etwas entweder unmittelbar oder aber mittelbar sein kann, aber nicht beides zugleich oder etwas «dazwischen».

Diese Erläuterungen zeigen uns also etwas an unserer Sprache, sie sollen unsere eigene Sprache beleuchten, damit wir sie besser überblicken und verstehen lernen.¹²

Wenn wir diese Unterschiede, auf die die Erläuterungssätze hinweisen, die sie also aufzeigen, einmal gesehen und verstanden haben, dann brauchen wir diese Sätze nicht mehr, weil wir gelernt haben uns auszukennen und nun die Sprache, und damit die

¹¹ Insofern jedes Nachdenken die Beherrschung der Sprache voraussetzt, liegt darin ein Apriori, das zudem nicht analytisch auf den Satz vom Widerspruch zurückgeführt werden kann, und welches daher in einem gewissen, wenn auch nicht Kantischen Sinn «synthetisch» ist.

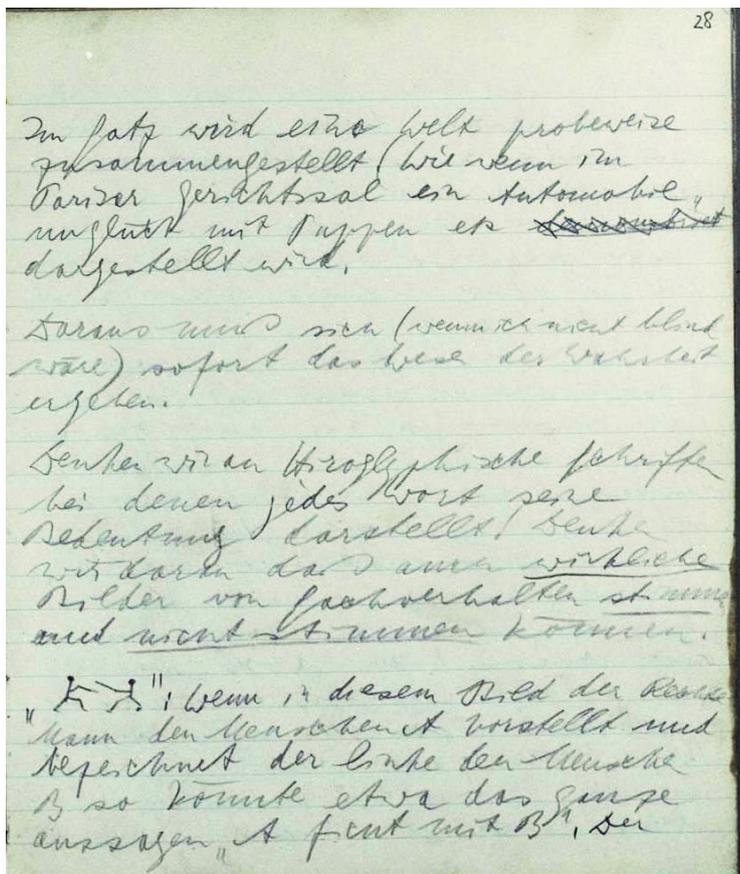
¹² Später hat Wittgenstein dies einmal, in Anspielung auf Platons Anamnesislehre, so formuliert, dass die Philosophie ganz in «Erinnerungen an den Sprachgebrauch bestehe». Sie ist dann «ein Zusammentragen von Erinnerungen zu einem bestimmten Zweck» (*Philosophische Untersuchungen* § 128).

Welt «richtig sehen». In diesem Sinne werden die philosophischen Sätze, die uns auf etwas aufmerksam machen und etwas darüber zeigen, wie wir immer schon die ganz gewöhnliche Sprache (aber auch Musik und Logik) verwenden, dann überflüssig. Wittgenstein vergleicht sie mit einer Leiter, die eine wichtige Funktion, aber keinen «Inhalt» hat, und die wir deshalb nach Gebrauch wegwerfen können. Er nennt sie deswegen, in Abgrenzung zu den sinnvollen und den sinnlosen Sätzen, manchmal «unsinnig» (6.54).

4. Wesentliches und Unwesentliches in der Philosophie und in der Sprache

Nach Wittgenstein sind also gewöhnliche *sinnvolle* Sätze logische Bilder, die wir verwenden um etwas zu sagen. Logische Sätze sind *bildhafte Strukturen*, die von sich selbst zeigen, dass sie wahr oder falsch sind; und philosophische Sätze sind Erläuterungen, so etwas wie Lichter, die *die Strukturen der Sprache beleuchten* sollen.

Was ist aber nun mit dem, was Philosophen doch normalerweise wollen, nämlich wesentliche, tiefe Erkenntnisse zu gewinnen? Unter Philosophie versteht man üblicherweise die Erkenntnis der notwendigen oder wesentlichen Strukturen oder *Wahrheiten*. Keine der drei Typen von Sätzen bei Wittgenstein erfüllt diesen Anspruch. Seine Analyse der traditionellen Ansprüche der Philosophie lautet nun: Die meisten Philosophen wollen etwas sagen, was sich nur zeigen lässt – sie *verwechseln* nämlich Sagen mit Zeigen, und daher kann man an ihren Sätzen «nur die Unsinnigkeit feststellen» (4.003). Das, was man für wesentlich hält (und was ja auch wesentlich ist), sind keine metaphysischen Wahrheiten, es ist nur die Struktur der Sprache bzw. sind es die Strukturübereinstimmungen in der Sprache. Wir verwenden zum Beispiel eine Sprache, in der wir Substanzen, also Dinge (und Personen, die logisch als Dinge aufgefasst werden) von Attributen, also Eigenschaften, unterscheiden und drücken dies in Sätzen der Form $W(s)$ oder allgemeiner $f(x)$ aus – dabei sind die Ausdrücke der Form $f()$ gegenüber solchen der Form x wesentlich verschieden, weil sie ganz verschieden *gebraucht* werden, d.h. eine unterschiedliche Funktion haben. Das bedeutet aber nur, dass *wir* diese sprachliche Form in unserem Sprechen über die Wirklichkeit verwenden, aber nicht, dass wir etwas Wesentliches über die Wirklichkeit «an sich» erkannt haben. Dieser Unterschied ist nur für unsere Sprache wesentlich, weil wir eben genau diese Substanz-Attribut- bzw. Subjekt-Prädikat-Form verwenden. Deshalb kommt dieser Unterschied in allen unseren Sätzen vor; er ist die Art und Weise, wie wir die Wirklichkeit *darstellen*. Das bedeutet aber keineswegs, dass darin



Die Notiz Wittgensteins vom 29.9.1914

Transkription des Textes: Im Satz wird eine Welt probeweise zusammengestellt. (Wie wenn im Pariser Gerichtssaal ein Automobilunglück mit Puppen etc. demonstriert dargestellt wird.)

Daraus muß sich (wenn ich nicht blind wäre) sofort das Wesen der Wahrheit ergeben.

Denken wir an Hieroglyphische Schriften bei denen jedes Wort seine Bedeutung darstellt! Denken wir daran daß auch **wirkliche** Bilder von Sachverhalten **stimmen** und **nichtstimmen** können.

«(Skizze)»: Wenn in diesem Bild der Rechte Mann den Menschen A vorstellt und bezeichnet der linke den Menschen B so könnte etwa das Ganze aussagen «A ficht mit B». Der

eine tiefe Einsicht in das Wesen der Wirklichkeit enthalten ist. Der Anspruch, eine solche Erkenntnis zu besitzen, verwechselt nämlich unsere eigene Darstellungsweise, also eine *Form*, mit der Einsicht in etwas, was wir darstellen, behaupten oder aussagen, also einem *Inhalt*. Eine Form muss man zeigen, einen Inhalt dagegen teilt man mit. Der wahre Gegenstand der Philosophie ist nämlich nicht die Welt, auch nicht das Bewusstsein, sondern die Struktur unserer Sprache. Und hier geht es nicht darum, die *Wahrheit* zu erkennen, sondern den *Sinn* von Sätzen, vor allem aber darum, die unterschiedliche Art und Weise zu verstehen, wie Sätze Sinn, oder eben keinen Sinn, haben. Diese Einsicht bedeutet einen wesentlichen Umschwung in der Art die Philosophie anzusehen, sie markiert die Wende zur Sprache, den (später so genannten) *linguistic turn*. All dies folgt direkt oder indirekt aus dem richtigen Verständnis des Unterschieds von Sagen und Zeigen.

5. Fazit: Bilder und Sätze, Anschauung und Denken

Nach Wittgenstein hat aller sprachliche Ausdruck einen bildlichen Anteil, denn etwas muss immer unmittelbar und direkt erkennbar sein. Alles Sagen aber ist eine indirekte Form, und bleibt daher auf zeigende Elemente angewiesen. Das Zeigen im engeren Sinn wiederum kann nicht über sich selbst hinausgehen.¹³ Wohl aber kann man Bilder dazu verwenden, um etwas zu sagen; nämlich dann, wenn man bestimmte Konventionen über die Bedeutung ihrer Bestandteile einführt. Sätze sind ja solche Bilder, und man könnte auch andere Bilder so verwenden. Wittgenstein selbst erwähnt das Gesellschaftsspiel der «lebenden Bilder» (4.0311), die «zwei Jünglinge, ihre zwei Pferde und ihre Lilien» (4.014) aus dem Märchen, und er behauptet sogar, dass Sätze «auch im gewöhnlichen Sinn» des Wortes Bilder sind (4.011) – und er scheint anzunehmen, dass alle Bilder umgekehrt auch Sätze sind, d.h. als Sätze verwendet werden könnten, denn «jedes Bild ist *auch* ein logisches» (2.182). Damit aber beschränkt er umgekehrt den Begriff des Bildes auf Gebilde, die eine artikuliert logische Struktur aufweisen: Jede Zusammenstellung diskreter Elemente ist für ihn ein Bild und als solches verwendbar; aber auch *nur* solche Arten von Zusammenstellungen. Das aber gilt nicht für alle Bilder im gewöhnlichen Sinn von «Bild».¹⁴

Philosophie aber will traditionellerweise zweierlei: Sie will absolute Sicherheit und Gewissheit, wie sie nur im Zeigen des anschaulich Präsenten möglich ist, und zugleich will sie Neues und Gehaltvolles mitteilen, also etwas sagen. Beides ist nicht zugleich möglich, und doch wird es in der Philosophie immer wieder zusammengeworfen und vermengt. Dieser strukturell unmögliche Wunsch verweist aber darauf, dass Philosophie tatsächlich etwas Ungewöhnliches macht: Sie will etwas ausdrücken und sagen, was uns immer schon in der Sprache vorliegt. Sie hat es mit etwas zu tun, was uns immer schon bekannt ist, was wir aber trotzdem nicht, oder nur sehr schwer verstehen.

Um es prägnant auszudrücken: Philosophie hat vor allem die Aufgabe, etwas über den Unterschied von

Sagen und Zeigen auszudrücken¹⁵ – und dazu muss sie diese beiden Elemente, die eng zusammengehören, zuerst begrifflich trennen, um dann die verschiedenen Arten ihres Zusammengehörens zu erläutern. Diese Aufgabe schliesslich kann man am besten lösen, wenn man sich genügend Zeit nimmt, um über die Unterschiede und die Zusammenhänge zwischen Typen von Sätzen wie $f(a)$, $g(a)$, $f(b)$, $g(b)$, $f(a,b)$, $f(b,a)$, $f(a)$ und $\sim f(a)$, usw. nachzudenken. Dann kann man leichter verstehen (4.1212): «Was gezeigt werden *kann*, *kann* nicht gesagt werden.»

Dieser Unterschied gilt in der Forschungsliteratur mit als das Schwerste und Dunkelste in Wittgensteins früher Philosophie – für Wittgenstein selbst war es eine natürliche und offensichtliche Doppeltheit von fast allem – und etwas, was er versuchte, in drei Worten auszudrücken.¹⁶

6. Ausblick

Später hat Wittgenstein vieles von dem verworfen, was er zuvor entwickelt hatte – dazu gehört nach verbreiteter Meinung auch die «Bildtheorie der Sprache». Das ist irreführend, da es sich hier gar nicht um eine Theorie im eigentlichen Sinn dieses Wortes

¹⁵ In einem Brief an Russell nennt Wittgenstein daher die Unterscheidung von Sagen und Zeigen das Wichtigste in der ganzen Philosophie und damit auch in seiner eigenen *Logisch-Philosophischen Abhandlung*: «Ich befürchte, Du hast meine Hauptsache nicht richtig verstanden, zu der das ganze Zeug mit den logischen Sätzen nur eine Ergänzung ist. Die Hauptsache ist das Verständnis dessen, was durch Sätze (durch die Sprache) ausgedrückt, also gesagt, werden kann (und, was dasselbe ist: was gedacht werden kann) – und das, was nicht durch Sätze ausgedrückt, sondern nur gezeigt werden kann: das ist, glaube ich, das Grundproblem der Philosophie.» [„Now I'm afraid you haven't really got hold of my main contention, to which the whole business of logical propositions is only a corollary. The main point is the theory of what can be expressed (*gesagt*) by propositions – i.e. by language – (and, which comes to the same, what can be thought) and what can not be expressed by propositions, but only shown (*gezeigt*); which, I believe, is the cardinal problem of philosophy.”] (19. August 1919)

¹⁶ Die Schwierigkeiten der meisten Exegeten hängen damit zusammen, dass man die Philosophie als stringenten Argumentationszusammenhang versteht; und dann wirkt der Verweis auf das, was «sich zeigt» als ästhetisch verbrämte Faulheit. So lautet schon die Kritik Carnaps, der in *Logische Syntax der Sprache* (1934) Wittgensteins Ansatz in eine «richtige Theorie» umformen wollte. Auch die neueren Diskussionen über die *Abhandlung* im Rahmen der sog. «resoluten» Lesart, die von C. Diamond und J. Conant entwickelt wurde, gehen von der Unterscheidung Sagen/ Zeigen aus, und davon, dass Wittgenstein am Ende dazu kommt, zu sagen: «Meine Sätze erläutern dadurch, dass sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist.» (6.54) Anstatt das im Prinzip einfache Wechselverhältnis von Sagen und Zeigen im einzelnen zu erläutern, wollen Diamond und Conant nachweisen, dass das ganze Buch auf raffinierte Weise zuerst eine Illusion von Sinn, und die Illusion einer Theorie der Sprache erzeugen will: Die Botschaft des Buches sei es, am Ende diesen scheinbaren Sinn und diese scheinbare Theorie als Illusion zu erkennen. Ein Sammelband dazu: *The New Wittgenstein*, hg. v. A. Crary und R. Read, London, Routledge, 2000.

¹³ Bereits Russell unterschied die Kenntnis durch unmittelbare Bekanntheit (*acquaintance*) von derjenigen durch vermittelte Beschreibung (*description*). Mit *allem*, was wir durch Beschreibung kennen, muss für ihn grundsätzlich auch eine Kenntnis durch Bekanntheit möglich sein. Er wollte alles Sagen auf Zeigen reduzieren und konnte daher mit Wittgensteins Rede von einem Artunterschied zwischen beidem nichts anfangen. (In diesem Unverständnis ist ihm der Mainstream der analytischen Philosophie bis heute gefolgt.)

¹⁴ In diesem Sinne wird man Wittgensteins Bildbegriff auch wieder eng nennen müssen. Er umfasst sozusagen nur den digital, nämlich präzise artikulierbar fassbaren Anteil an Bildern.

handelt, sondern darum, den Unterschied zwischen Sagen und Zeigen konsequent zu beachten. Diesen Unterschied hat Wittgenstein keineswegs verworfen, aber er kam zu der Auffassung, dass wir mit der Sprache sehr viel mehr Verschiedenes machen, als nur «Modelle der Wirklichkeit» zu entwerfen. Dies führte ihn zur Beschreibung vielfältiger «Sprachspiele», in denen er von den Sätzen und Bildern nicht mehr voraussetzt, dass sie in jeder Hinsicht vollständig artikuliert sind: In vielen Fällen können wir nicht mehr tun als die wichtigsten Züge der Regeln hervorheben. Es kommt dann alles nicht mehr ganz so logisch und

exakt heraus: Die Bemühung um die «Logik der Sprache» muss allerdings nicht aufgegeben, sondern um solche, pragmatischen und situationsbezogenen Aspekte erweitert werden.¹⁷ ■

¹⁷ Eine knappe Einführung in Wittgensteins Weg und Werk bietet:

J. Schulte, *Wittgenstein*, Stuttgart, Reclam. Über die *Abhandlung* ist besonders zu empfehlen: H.O. Mounce, *Wittgenstein's Tractatus*, Oxford, Blackwell, 1980. Den hier skizzierten Ansatz habe ich in einigen Aufsätzen eingehender erläutert, von denen einige auf meiner Homepage verfügbar sind. Die Vorgehensweise des späten Wittgenstein habe ich in meinem Buch *Ludwig Wittgensteins «Philosophische Untersuchungen»* (WBG Darmstadt 2007) erläutert.

Von Bild zu Bild Ein unmöglicher Überblick aus protestantischer Perspektive

Philipp Stoellger*

1. Zum vorausgesetzten Bildbegriff

Der Bildbegriff kann *weit* gefasst werden (alles Sichtbare ist als solches auch Bild oder bildlich), *konzentriert* werden bis zum theologischen Grenzwert, nur einer sei wahres Bild: Christus, oder er kann *negativ* gefasst und im Grenzwert *«annihiliert»* werden, das Bild sei nichts, Schatten oder totes Ding. Im Folgenden wird vorausgesetzt, Bild sei alles, was als *perzeptiv adressiertes Artefakt* aufgefasst werden kann (auch ein *«objet ambigu»*). Bilder in Text, Sprache, Schrift, *«screen»* oder Denken und Vorstellung sind als immaterielle oder material sublimierte Bilder zu unterscheiden von den hier thematischen, den *materiellen*. Bilder in diesem Sinne sind wesentlich Formen oder Medien des *Zeigens* (von etwas als etwas, ihrer selbst, des Zeigens, mit gleichzeitigem Verbergen und einem nichtintentionalen Sichzeigen).

1.1. Expansion

Ein weiter Bildbegriff versteht alles als Bild, was *manipulierte* Natur ist. In diesem Sinne folgt Horst Bredekamp Leon Battista Alberti: «In seiner fundamentalen, ersten Definition umfasst der Bildbegriff jedwede Form der Gestaltung. ... Alberti zufolge ist von einem Bild (simulacrum) von dem Moment an zu sprechen, in dem Gegenstände der Natur wie etwa Wurzelwerk ein Minimum an menschlicher Bearbeitung aufweisen. Sobald ein Naturgebilde eine Spur menschlichen Eingriffs erkennen lasse, erfülle es den Begriff des Bildes.»¹ Dieser sehr expandierte Bildbegriff inkludiert auch markant gestaltete Faustkeile und als Anhän-

ger präparierte Muscheln oder Schneckengehäuse. Bereits ein aufgerichteter Stein zwischen lauter liegenden ist dann als Bild anzusprechen, sofern er von Menschenhand gemacht, also absichtlich aufgerichtet wurde. Was dieses *«Artefakt»* wohl bedeuten soll, bleibt dabei mehrdeutig. Es kann ein Grab markieren, einen Weg weisen oder eine Spielerei sein. Aber es kann auch ein natürliches Ereignis sein, dass *«zufällig»* dieser Stein aufrecht steht – und gar nicht etwa als *«Kultstein»* aufgerichtet wurde. Folglich ist die maximale Expansion liminal unscharf. Denn nicht nur das, was tatsächlich manipuliert wurde, sondern was so erscheint oder so gesehen werden kann, kann zum Bild werden – *indem* es so gesehen wird. Daher ist Albertis wie Bredekamps Bildbegriff noch weiter expandierbar durch *«immaterielle»* Bilder wie Vorstellungen und Imaginationen (die unter gestalteter Natur nicht subsumierbar wären); sowie durch *ungestaltete* Natur, ohne menschliche Eingriffe. Denn nicht allein, was von Menschenhand manipuliert wurde, kann Bild sein, sondern alles was *als Bild wahrgenommen* werden kann, wird dann zum Bild, *indem* es so gesehen wird.

Hans Jonas These vom *«homo pictor»*² erklärte das Bild (metonymisch) zur spezifischen Differenz des Menschen. Wer ein Bild sieht in einer Höhle, weiss unwillkürlich, *dass* das ein Bild ist und dass es *von Menschenhand gemacht* wurde. – Ist umgekehrt nur das ein Bild, was von Menschenhand gemacht *ist*? Paul Valéry's Dialog *«Eupalinos oder Der Architekt»* (1923)³ reflektierte ein *«objet ambigu»*, von das eine Ambiguität darstellte, Artefakt oder Natur zu sein. Wäre dieses Objekt eine Muschel gewesen (der Dialog lässt das im Dunkeln), wird an ihr ein Problem merklich: sie ist nicht von Menschenhand gemacht, aber erscheint wie ein Artefakt. So gesehen kann auch ein nicht manipuliertes Naturobjekt Bild sein – wenn es durch die Wahrnehmung dazu wird. Soll man sagen, durch die Wahrnehmung dazu *gemacht* wird? Das kann so sein, wenn das gewollt und entschieden so *«gemacht»* wird.

¹ Horst Bredekamp, Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Frankfurt a.M. 2010, 34.

* Theologische Fakultät, Universität Heidelberg.
Postanschrift: Kisselgasse 1, 69117 Heidelberg, Deutschland.
Büro: Karlstr. 16, Zi. 210, 69117 Heidelberg.
E-mail: ps@wts.uni-heidelberg.de



Philipp Stoellger, Dr. theol., geb. 1967, seit 2015 Lehrstuhl für Systematische Theologie, insbesondere Dogmatik und Religionsphilosophie an der Theologischen Fakultät der Universität Heidelberg; 2007–15 Lehrstuhl für Systematische Theologie und Religionsphilosophie an der Theologischen Fakultät der Universität Rostock, Gründer des Instituts für Bildtheorie (Institute for Iconicity) der Universität Rostock, Gründungssprecher des DFG-Graduiertenkollegs 1887: Deutungsmacht: Religion und belief systems in Deutungsmachtkonflikten. 1995–2007 Theologische Fakultät Universität Zürich (Promotion und Habilitation). Forschungsgebiete: Anthropologie und Christologie; Phänomenologie und Religionsphilosophie; Bildwissenschaft und Deutungsmachtanalyse.

² Zuerst Hans Jonas, Homo Pictor und die Differentia des Menschen, in: Zs. für Philosophische Forschung 15, 1961, 161–176, später in ders., Das Prinzip Leben. Ansätze zu einer philosophischen Biologie, Frankfurt a.M.-Leipzig 1994, 265–302. Vgl. weiterführend Gottfried Boehm (Hg.), Homo Pictor, München-Leipzig

³ Paul Valéry, Eupalinos (deutsche Übersetzung R. M. Rilke), Frankfurt a.M. 1995.

Wenn Marcel Duchamp meinte, der ‹Künstler der Zukunft› werde keine Artefakte mehr schaffen, sondern schlicht auf etwas zeigen und sagen ‹Das ist Kunst›, wird diese Differenz von artifizierter Manipulation und Rezeption unterlaufen. Die ‹readymades› inszenierten das exemplarisch, aber Duchamps Zukunftsvision ist noch gewagter. Nur *die deiktische Geste* wird zum minimalistischen Ursprung von ‹Kunst›. Warum dann nicht noch weiter gehen und sagen, was als solches angesehen wird, ist es? Das Phänomen ist Ausstellungsbesuchern vermutlich nachvollziehbar: nachdem man alles Mögliche in den heiligen Hallen gezeigt bekam unter dem Anspruch, Kunstbild zu sein, tritt man ins Freie und – hat gereizte, überreizte, wenn nicht gar entzündete Augen und alles Mögliche gerät versehentlich unter Kunstverdacht: die Dose auf dem Rasen wie das Papier auf der Parkbank, aber wohl nur selten der Grashalm oder die Ente im Teich.

1.2. Kontraktion

Die maximale *Expansion* des Bildbegriffs in die Bildlichkeit alles Sichtbaren oder mehr noch in die Sichtbarkeit, ‹alles, was aufs Auge geht› bis in die Vorstellungswelten des ‹dritten› oder ‹inneren Auges›, die weiten Welten alles Möglichen, Irrealen und auch Unmöglichen hat einen unausweichlichen Antagonisten: die *Kontraktion*, die Verengung des Bildbegriffs. Der klassische Kandidat dafür ist die *Materialität*, also sich auf die materiellen Bilder zu beschränken, alles, was sich ‹an die Wand hängen› lässt. Weiter geht eine normative Differenz von ‹starken› und ‹schwachen› Bildern (G. Boehm) oder die von ‹anspruchlosen› und ‹anspruchsvollen›, mit der Kunstwerke oder Tafelbilder fokussiert werden und zwar möglichst die ästhetisch anspruchsvollen unter ihnen. Damit wird ‹die Kunst› zur massgebenden Bestimmung des Bedeutungsumfangs oder zumindest der Relevanz. So wurde die Diskussion im Horizont der Ästhetik wie der Kunstwissenschaft verortet, was sich angesichts der letzten 20 Jahre als eine zu weit gehende Einschränkung erwies. Damit würden die Bilder ‹vor dem Zeitalter der Kunst› ausgeschlossen (H. Belting), auch die kunstwissenschaftlich oft unbeachteten ‹kunstlosen› Bildpraktiken (Abdruck, Masken, religiöse Bilder neben denen der Kunst; vgl. G. Didi-Huberman) und nicht zuletzt alle möglichen Formen von Bildern *jenseits* von Kunst und Religion i.e.S., wie die Bilder in Presse, Web und Film zum Beispiel.

Eine noch weitere Kontraktion ergibt sich, wenn die *religiöse Passung* massgebend wird, etwa nur die Bilder im Kirchenraum, in Frömmigkeitspraktiken oder die, die ‹der Lehre› entsprechen. Das wäre eine institutionelle, pragmatische oder doktrinale Näherbestimmung. Die Tendenz ist klar: je nach Kriteri-

um und je nach zu verantwortender Entscheidung (Selektion) werden *bestimmte* Bilder fokussiert und andere exkludiert. Im Grenzwert führt das auf wenige Bilder, letztlich auf *ein* Bild. Bildlichkeit als Sichtbarkeit wäre im engsten und zugleich weiten Sinn ‹die Schöpfung›, alle ‹visibilia›. Als einziges Bild Gottes bliebe ‹der Mensch› als imago (ohne verlorene similitudo) oder christlich präzisiert solus Christus als ‹wahres Bild› Gottes. Die maximale Kontraktion wäre *kein* Bild mehr, weil es kein *Bild* Gottes gibt: er bleibt invisibilis und ein Bild wäre immer *non capax invisibilis* (oder infiniti).

2. Zum Problem des Bildes – für den Monotheismus

Das Bild ist theologisch bestenfalls schlecht legitimiert. Das gilt *nicht* für Bilder ‹im Kopf› wie Vorstellungen oder Imaginationen oder für ‹Bilder› in der Sprache – davon sind die biblischen wie theologischen Texte voll. Das gilt auch *nicht* für ‹den Menschen› als ‹Ebenbild Gottes› (Gen 1,27) oder Christus als das ‹wahre Bild Gottes› (Kol 1,15; vgl. 2Kor 4,4; Heb 1,3). Es gilt vielmehr für *materielle* Bilder, für *zwei oder dreidimensionale Artefakte*, die ‹auf's Auge› gehen, d.h. genauer: die für die leibliche, kinästhetische Wahrnehmung gemacht sind, als *perzeptiv adressierte Artefakte*. Denn das Leitmedium von Juden- und Christentum und auch Islam ist das Wort, in seiner zwiefältigen Gestalt von Rede und Schrift. Dem zugrunde liegt die (fremd)religionskritische These: *imago non capax infiniti (resp. Dei)*, heisst: das Bild ist nicht fähig, den unendlichen Gott zu fassen. Es gilt daher als nicht transzendenzkompetent aufgrund seiner Materialität, Endlichkeit und finiten Gestalt.

Der monotheistische Ikonoklasmus geht (in Verkenning der Bildlichkeit seiner eigenen Religionskulturen) davon aus, Bildglaube sei stets und nur der Glaube der Anderen. Mit der Delegation wird stets (auch) etwas eigenes delegiert, der eigene ‹Aberglaube› den Anderen zugeschrieben. Dieser uneingestandene übertragene Bilderglaube manifestiert sich im destruktiven Bildgebrauch. ‹Der Bildersturm bekräftigt, was er ablehnt: Er hält die Bilder für leblos, aber indem er diese vernichtet, als wären sie lebendige Verbrecher, Hochverräter oder Ketzer, vermittelt er ihnen das zunächst abgesprochene Leben. Gemessen am Grad seiner Aktivität gegenüber dem Bild, wird der Bilderstürmer stärker durch die Bilder geleitet als der Bildverehrer. Im Glauben daran, dass mit dem Bild das von ihm Dargestellte vernichtet wird, sind Ikonoklasten die Agenten der destruktiven Ausprägung des substitutiven Bildakts› – so Horst Bredekamp.⁴ Insofern zeigt sich im Ikonoklasmus wie in Bilderver-

⁴ Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, 210.

boten eine Wahrnehmung und Einsicht in die Präsenz und Macht des Bildes, deretwegen es verboten oder zerstört wird. Dass man darin ‹das Bild› schlägt, und ‹eigentlich› bestimmte Bildpraktiker und Bildpraktikanten treffen will; dass man zugleich einen bestimmten *Bildglauben* angreift, der am Ort des Eigenen (der ‹eigenen› Religion) präsent ist; und dass man mit der Zerstörung zugleich eine Erhöhung und Anerkennung praktiziert, bleibt ebenso latent wie die Differenz von Lehre und Leben. Ist doch ‹das Bild› (als perzeptiv adressiertes Artefakt) ein Basisphänomen aller Religionskulturen, auch wenn bestimmte Lehrbildungen dagegen vorgehen.

Dem Bildaberglaube ‹der Anderen› wird zugeschrieben zu unterstellen ‹das Bild sei Gott – und Gott sei das Bild›, also eine ‹Verbildlichung› Gottes und ‹Vergöttlichung› des Bildes. Dass in analoger Weise Unendliches verendlicht wird und Endliches verunendlicht, wenn man sagt ‹Gott war das Wort› (Joh 1,1) und er ist es (in der Verkündigung oder der Schrift), wäre zumindest zu erwägen. Wenn sogar behauptet würde, ‹Gott ist die Schrift und die Schrift ist Gott›, dann ist dasselbe Problem präsent: finitum capax infiniti – oder infinitum in finito est. Die Gefahr einer Verendlichung des Unendlichen oder einer Überinterpretation des Kreatürlichen als Präsenzgestalt Gottes ist analog, gleich ob man Bild, Wort oder Schrift als solch eine Gestalt bekennt.

3. Von Israel aus

3.1. Alttestamentliches

Das alttestamentliche ‹Bilderverbot› ist der negative Terminus a quo der ‹Macht der Bilder›.⁵ Ex 20,3: ‹Du sollst keine anderen Götter haben neben mir. 4 Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen, weder von dem, was oben im Himmel, noch von dem, was unten auf Erden, noch von dem, was im Wasser unter der Erde ist: 5 Bete sie nicht an und diene ihnen nicht! Denn ich, der HERR, dein Gott, bin ein eifernder Gott, der die Missetat der Väter heimsucht bis ins dritte und vierte Glied an den Kindern derer, die mich hassen, 6 aber Barmherzigkeit erweist an vielen tausenden, die mich lieben und meine Gebote halten.› Das wird präzisiert in Dtn 5,8: ‹Du sollst dir kein Gottesbildnis machen, das irgend etwas darstellt am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde›. Deutlicher als die Lutherübersetzung wird in der lateinischen Fassung der *Vulgata*, was unter dem ‹Bildnis› zu verstehen ist: ‹non facies tibi *sculptile neque omnem similitudinem* quae est in caelo desuper et quae in terra deorsum nec eorum quae sunt in aquis sub terra.›

⁵ Christoph Dohmen, *Das Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament*, Frankfurt am Main, ² 1987.

Es geht um eine aus Stein gehauene oder aus Holz geschnitzte Götzenstatue, die der Anbetung und Verehrung dient. Verboten werden nicht Bilder generell, sondern *Gottesbilder*. Das Verbot der Darstellung von Himmlischem, Irdischen oder Unterirdischen ist auf diese *Funktion* beschränkt: nichts Kreatürliches als Gottesbild zu nehmen, und daher nichts Kreatürliches zu verehren oder anzubeten. Das sogenannte ‹Bilderverbot› war daher nicht ein Verbot ‹der Bilder›, sondern der *Gottes-* bzw. der *Götterbilder*, und zwar sofern sie als Kultbilder galten, genauer noch: als Fremdgötterkultbilder. Daher wird mit dem (in der Regel generalisierend missverstandenen) ‹Bilderverbot› eine bestimmte *Bildpraxis* verboten: die Fremdgötterverehrung.

Dergleichen zu verbieten, wäre so unsinnig wie unnötig gewesen, hätte es nicht historischen Grund genug dafür gegeben in Form entsprechender Kultpraktiken *auch* in Israel (Nord- wie Südreich). Es ist wenig spektakulär zu zeigen, dass es in Israel durchaus Bilder *gab*.⁶ Was wäre in diesem kulturellen Kontext altorientalischer Religionen auch anderes zu erwarten gewesen? Die Exklusion materialer Bilder als Jahwekultobjekte ist eine Tradition Israels in Abgrenzung und Gegenbesetzung zu seiner Umwelt: sei es gegen Ägypten mit seiner eminenten Bildkultur, sei es gegen Babylon oder seien es die lokalen Kulte, die Israel vorfand bei der Landnahme (so die Legende im Josuabuch). In 2Kg 23 wird erzählt, was vor der josianischen Kultreform im Jerusalemer Tempel vorhanden war: Gegenstände für Baal und das Himmelsheer (Gestirngottheiten) (23,4), eine Aschera, (als Kultbaum, 23,6); Pferde und Wagen zu Ehren der Sonne am Tempeleingang (23,11), Massen (Kultsteine) und Ascheren auf den Höhenheiligtümern (23,14). Seit der sog. Kultzentralisation am Jerusalemer Tempel unter Josia (so die Legende) waren Kultbilder in Israel keineswegs ‹ausgerottet›. Israels Religion war weder anikonisch noch durchgängig ikonophob.

Auf der Textebene zeigt sich diese Doppelung von Verbot und Faktizität exemplarisch in Dtn 4,23f: ‹So hütet euch nun, dass ihr den Bund des HERRN, eures Gottes, nicht vergesst, den er mit euch geschlossen hat, und nicht ein Bildnis macht von irgendeiner Gestalt, wie es der HERR, dein Gott, geboten hat. Denn

⁶ Siehe Silvia Schroer, *In Israel gab es Bilder. Nachrichten von darstellender Kunst im Alten Testament*, Freiburg (CH) -Göttingen 1987; Susanne Bickel et al. (Hg.), *Bilder als Quellen/Images as Sources. Studies on ancient Near Eastern artefacts and the Bible inspired by the work of Othmar Keel* (OBO Sonderband), Freiburg CH / Göttingen 2007; Othmar Keel/Silvia Schroer, *Die Ikonographie Palästinas/Israels und der Alte Orient. Eine Religionsgeschichte in Bildern. Band 1: Vom ausgehenden Mesolithikum bis zur Frühbronzezeit*, Freiburg (CH) 2004; Band 2: *Die Mittelbronzezeit*, Freiburg (CH) 2008.

der HERR, dein Gott, ist ein verzehrendes Feuer und ein eifernder Gott.» Kaum wurde die Gestaltlosigkeit Gottes behauptet und daraus die Bildlosigkeit gefolgert, wird dennoch ein Bild gemacht: «images malgré tout». Auch wenn diese Bilder Gottes als «verzehrendes Feuer» und des «Eifernden» immateriell bleiben, sind es doch anschauliche Vorstellungen, die das Bilderverbot ebenso sublimieren wie supplementieren: an die Stelle von Holz, Stein und Gold treten Metaphern und Metonymien, Vorstellungen und Darstellungen – wenn auch in der immateriellen Gestalt der Sprachbildlichkeit. Im Bilderverbot als Fremdgötterverehrungsverbot und Jahwebildkultverbot wird eine indirekte Mitteilung tradiert: was verboten war, wird als Exkludiertes faktisch kommuniziert und weiter tradiert. Was verboten werden musste, galt offenbar nicht nur als faktisch, sondern wohl auch als attraktiv und naheliegend (angesichts der Nachbarn Israels).

Was als Medium dergestalt exkludiert wurde, zog Umbesetzungen (i.S. Blumenbergs) nach sich: Sublimierungen und Supplemente. Die *Supplemente* materieller Bilder sind exemplarisch zwei unanschauliche Konzepte: Der Schem-Theologie des deuteronomistischen Geschichtswerks folgend wohnt Jahwes *Name* im Tempel (Dtn 12,11; 1Kg 8,29f). Der Kabod-Theologie der priesterschriftlichen Schule folgend wohnt seine *Herrlichkeit* im Tempel (Ez 1; 8–11; 10,18ff). Das heisst: die Präsenz eines Gottesbildes (wie der Statue) wird durch ein theologisches Konzept umbesetzt. Eine Vakanz medialer Präsenz Gottes wäre unerträglich gewesen – so dass *alternative* Bild- bzw. Medieneufindungen an dessen Stelle traten.

Verdrängt wurde mit diesen Umbesetzungen (Name und Herrlichkeit *statt* Bild) die pervasive *Bildlichkeit im Kult* Israels – und zwar bis heute: Der Raum (vom Tempel bis zur Synagoge), die Einrichtung (von Sitzordnung, Bänken bis zum «Altar»), die Inszenierung (vom Einzug bis zu den kultischen Höhepunkten), die Körper und deren Kleidung etc. All das *sind* perzeptiv adressierte Artefakte, die die visuelle Kommunikation und Religionskultur mitbestimmen. Paradigmatisch die *Tora* als perzeptiv adressiertes Artefakt wird als Schriftrolle im Zentrum des Kults loziert. Verdichtet zeigt sich das an Simchat Tora (Fest der «Freude der Tora», nach dem Laubhüttenfest), wenn die Torarolle in einer Prozession (Hakafot) «gekleidet», geschmückt und geküsst wird – als ein Kult*schriftbild* oder *Schriftkultbild*. Die Schrift *als Bild* fungiert als Kultbildsupplement. (Dem wird noch die ikonophobe Tradition im *reformierten* Protestantismus entsprechen, wenn in der «bildlosen» Kirche eine grosse, aufgeschlagene Bibel auf dem Altar liegt: als manifest ikonokritische Skulptur).

3.2. Nachspiel und Resonanz

Das Nachspiel und die Resonanz der semantischen Ikonophobie und der verdrängten wie umbesetzten Ikonopraxis Israels lassen sich bei Adorno exemplifizieren: In der «Dialektik der Aufklärung» heisst es: «Gerettet wird das Recht des Bildes in der treuen Durchführung seines Verbots. Solche Durchführung, bestimmte Negation, ist nicht durch die Souveränität des abstrakten Begriffes gegen die verführende Anschauung gefeit, so wie die Skepsis es ist, der das Falsche wie das Wahre als nichtig gilt. Die bestimmte Negation verwirft die unvollkommenen Vorstellungen des Absoluten, die Götzen, nicht wie der Rigorismus, indem sie ihnen die Idee entgegenhält, der sie nicht genügen können. Dialektik offenbart vielmehr jedes Bild als Schrift».⁷ Verkannt wird damit die subversive Inversion: die Bildhermeneutik «offenbart» auch jede Schrift *als Bild* – als ikonisches, perzeptiv adressiertes Artefakt, dessen Kultbildäquivalenz manifest wird in seiner rituellen Begehung.

3.3. Problematische Generalisierungen

Problematisch wird es, wenn im vermeintlichen Rekurs auf die Quellen generalisiert wird: «Das alttestamentarische Bilderverbot hat neben seiner theologischen Seite eine ästhetische. Daß man sich kein Bild, nämlich keines von etwas machen soll, sagt zugleich, kein solches Bild sei möglich. Was an Natur erscheint, das wird durch seine Verdopplung in der Kunst eben jenes Ansichseins beraubt, an dem die Erfahrung der Natur sich sättigt. Treu ist Kunst der erscheinenden Natur einzig, wo sie Landschaft vergegenwärtigt im Ausdruck ihrer eigenen Negativität»⁸. Diese Generalisierung «des Bilderverbots» ist so üblich wie es nur *gegen* den Textsinn möglich ist (vgl. Dtn 4,15–19).

Eine analoge Generalisierung hat sich (zumindest in offizieller Lesart) im Islam durchgesetzt. Der Koran kennt noch kein Bilderverbot. Daher *gab es* auch im frühen Islam Bilder *von Menschen*, sogar vom Propheten. Erst in der Hadith-Literatur (ab 8./9. Jh)⁹ ist das Verbot eingeführt und entfaltet worden. Das kann als Gegenbesetzung zur christlichen Bildkultur (der Ostkirchen) aufgefasst werden, oder auch als Kontinuität zum (generalisierten) 2. Gebot. Im theologischen Kern werden v.a. Bilder von Menschen verboten, vermutlich weil damit «Leben erschaffen» werde und der Künstler mit dem Schöpfer konkurriere. Daher waren Schattenrisse ebensowenig ein Problem wie Kalligra-

⁷ Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente, Frankfurt a.M. 1969, 30; vgl. Stefan Zenklusen, *Adornos Nichtidentisches und Derridas différance*, Berlin 2002.

⁸ *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973, 27.

⁹ Rudi Paret, *Das islamische Bilderverbot und die Schia*, in: Erwin Gräf (ed.), *Festschrift Werner Caskel*, Leiden 1968, S. 224–232; ders., *Textbelege zum islamischen Bilderverbot*, in: *Das Werk des Künstlers*. Studien H. Schrade dargebracht, Stuttgart 1960, S. 36–48.

phien, die als Schriftbilder auch figürlich werden können. Technische Reproduktionen wie Fotos sind erstaunlicherweise heute ebensowenig problematisch, vermutlich weil es keine «Kreaturen» sind, sondern nur «Abdrücke». Es gab und *gibt* demnach Bildkulturen des Islam: nur keinesfalls als Kultmedien und nicht als Abbildung von Menschen. Sofern allerdings der Bildbegriff geweitet wird – etwa mit Alberti, Bild sei alle manipulierte Natur, also alle visuell oder perceptiv adressierten Artefakte – wird auch diese Religion als durchgängig *auch* bildlich verfasst erkennbar. Analoges gilt für Juden- und Christentümer.

3.4. Ikonokritik

Bildproduktiv und ebenso bildtheorieproduktiv geworden ist die Ikonokritik der jüdischen Tradition in *bildkritischen oder negativistischen Positionen*. Dass und wie das Bilderverbot bzw. die Bildkritik in die moderne Kunst integriert worden ist, wäre kunst- bzw. bildgeschichtlich zu untersuchen. Für die Theologie einschlägig sind darüber hinaus Bildtheorien, die vom «non capax infiniti» des Bildes ausgehen. Adorno zufolge sind «die Bilder von Versöhnung verboten, weil die Vorstellungskraft in ihnen die konkrete leidenschaftliche Unversöhntheit flieht»¹⁰. Nicht das Bild *als Bild* ist das Problem, sondern Versöhnungs- und Gottesbilder, die ihm als verführerisch gelten – in allzu breit belegter Tradition. Bilder sind in dieser Perspektive kein «Versöhnungsmedium»: sie können weder retten noch heilen oder Gnade vermitteln (in Abgrenzung zur altorientalischen Bildpraxis oder zur römisch-katholischen Tradition der «Gnadenbilder»). In dieser kritischen Tradition kann man noch Levinas (Das Bild als Schatten) oder Derrida, Ricoeur und auf andere Art auch Mersch verstehen.

4. Christentümer

4.1. Präsenz oder Repräsentation?

Wurden vermeintliche Abbilder Gottes verboten und damit das Bild als vergebliche Repräsentation des Unrepräsentierbaren (sich nur *selbst* präsentierenden) kritisiert, bleibt das Problem der Bilder als Präsenzmedien bestehen. Die antike (griechische Religionskritik) und alttestamentliche (Deuteronomismus, Prophetie) Präferenz für Repräsentation *statt* Präsenz, also für die Umstellung von magischen, mantischen und materiellen Präsenzkulturen im Kult auf möglichst «reine» semantische, immaterielle Repräsentationskulturen produzierte einen Mangel und das entsprechende Begehren nach Präsenzmedien «trotz allem». Als verbotenes und exkludiertes bleibt das Bild ein fascinosum et tremendum – das in den Christentümern auf spektakulär gebrochene Weise vierfach wiederkehren wird.

¹⁰ Hier muss noch etwas hin!

Die dem Bild eigene Präsenzmacht – seine *ikonische Performanz* und *Deutungsmacht* – zeigt sich indirekt in den vielfach wiederholten und variierten Bilderverboten der drei Monotheismen. Dieses Verbot ist nicht nur Index und Symbol, es ist auch Ausdruck und Exemplifikation der *Macht* des Bildes. Man *darf* Gott nicht im Bild darstellen, war die alttestamentliche Vorgabe Israels. Denn damit würde seine Differenz zu anderen Göttern verletzt oder (später) die Einzigkeit Gottes. Man *kann* Gott nicht im Bild darstellen, war die antike Vorgabe Griechenlands. Denn das Unsichtbare kann nicht sichtbar gemacht werden. Finitum non capax infiniti: Du sollst nicht, denn du kannst nicht und du darfst nicht. Dann sollte eigentlich kein Problem entstehen – wenn nicht die doppelte Unmöglichkeit Zweifel streuen würde. Was so explizit begründungs- und exklusionsbedürftig ist, kann nicht schlechthin unmöglich sein, oder *gerade* in seiner Unmöglichkeit das Begehren wecken, es *dennoch* zu versuchen. Das Christentum hat die doppelte Unmöglichkeit des Bildes *coram Deo* geerbt – das doppelte Verbot – und dieses Erbe ausgeschlagen. Denn Christus *wird* dargestellt, spätestens seit dem 4. Jahrhundert, und spätestens seit dem Mittelalter sogar die Trinität im Gnadenstuhl. Du sollst, denn Du kannst und Du darfst daher auch?

Christus als wahres Bild – sei es kraft der Inkarnation oder der Urszene, der Kreuzigung – verkörpert jedenfalls den Widerspruch gegen das Bilderverbot *in Person*. Seine Präsenz *ist* die Präsenz Gottes, oder leichter fasslich: Präsenz Gottes verstehen Christen nach Massgabe *seiner* Präsenz. Dann ist es nur zu passend, dass die Formen der Vergegenwärtigung dieser Person Formen der Gegenwart Gottes genannt werden: Schrift und Wort, Wort und Sakrament, Diakonie und Gesten – und nicht zuletzt auch die Formen der *Bildlichkeit* in Wort, Sakrament, Diakonie und Geste, oder im Raum (Kirche), der Person (des Nächsten, des Pfarrers, des Ausgestossenen etc.), der Inszenierung (Liturgie) oder nicht zuletzt der Bilder «an der Wand» – oder «von der Hand in den Mund» (Hostie).¹¹

Im Rückblick auf die Bilderverbote und entsprechenden Bilderstreite formuliert: All diese Verbote setzen Bilder und deren kultischen Gebrauch voraus und damit auch die so oder so besetzte Macht des Bildes, die sie zu bändigen, zu bannen oder gar zu verbannen suchen. Bilderverbote haben darin stets zugleich negativ Abgrenzungs- und positiv Identitätsfunktion. Sie sind «intentione recta» theologisch motiviert, um

¹¹ Könnte es sein, daß der Protestantismus im Zeichen von sola scriptura (allein – durch – die Schrift) und solo verbo (allein durch das Wort) nichts unversucht lässt, dem Bild eine ebenbürtige (überlegene?), nicht bildhafte Bildlichkeit vor Augen zu führen: in der Metaphorik und Narration, in der Inszenierung des Gottesdienstes, in Person (des Pfarrers etc.)?

die Identität und Alterität Gottes zu «sichern». Dabei entfalten sie immer wieder destruktive Wirkungen in den Ikonoklasmen und «iconoclashes»; allerdings nicht ohne nichtintentionale Nebenwirkungen, der Ermächtigung des Bildes wie der Freisetzung profaner Bilder (wie im reformierten Kontext der Niederlande). Und zu den versehentlich konstruktivsten Wirkungen der Verbote gehören die vielen Formen und Figuren kompensatorischer oder supplementärer Bildlichkeit in Imagination und Sprache, wie die Umwege sublimerter und supplementärer Bildlichkeit (von der Torarolle über die Kalligraphie bis zur Schriftästhetik) – Bilder trotz allem.

4.2. Konfessionelle Differenzierungen

Die dreifache Religionsdifferenz des «abrahamitischen» Monotheismus von Judentum, Islam und Christentum differenziert sich im Christentum traditionell aus in vier Konfessionsdifferenzen: orthodox, katholisch, reformiert und lutherisch. Alle vier verhalten sich grundverschieden zur Frage «des» Bildes. Gott ward Bild. Bilder sind heilig. Bilder sind teuflisch. Bilder sind nützliche Nebensachen. So lassen sich orthodoxe, katholische, reformierte und lutherische Einstellung zu den Bildern der christlichen Religionskulturen kurzfassen. Dabei treten die Bildlichkeit des Heiligen (mit Joh 1,14) und potentielle Heiligkeit des Bildlichen in die Konfessionen der Orthodoxie (Osten) und des römischen Katholizismus (Westen) auseinander. Orthodoxen Christentümern kann man (zu) verallgemeinernd zuschreiben: Gott, Maria, Christus und die Heiligen erscheinen im Bild als Bild. Das Bild *ist* der Heilige, weil der Heilige in Christus Bild geworden ist. Der Heilige *ist* Bild und daher *sind* ganz bestimmte Bilder selber heilig (Ikonen) aufgrund der identischen Wesensform (ousia als eidos begriffen). Demgegenüber gilt römisch-katholisch das Bild als potentiell heilig aufgrund einer substantiellen Kontinuität, in der die wesensbildende Form *material* aufgeladen wird (Veronika, Reliquien und deren ikonische Präsentation). So unterscheiden sich Ikonen (reine Formkonstanz des eidos) von den mit Reliquien aufgeladenen Heiligenbildern (Substanzkonstanz mit materialer Kontinuität).

Wem Bilder als heilig gelten, der findet in ihnen Präsenz, Gegenwart des Heiligen, d.h. aller Heiligen und Gott selbst. Wem sie als teuflisch gelten (wie den Reformierten), der findet in ihnen pure Anmassung oder Gefährdung Gottes – als würde er im Sichtbaren eingesperrt und verfügbar gemacht. So etwa Martin Bucer: «Der Teufel hat die Bilder in der Absicht erfunden, als würde durch sie das Gedenken und Verehren Gottes gefördert, doch hat er durch die Bilder ein wahres Gottvergessen und Unehre herbeigeführt». ¹² Beide

aber, die Verehrer wie die Verteufel, fürchten und begehren, sehen und finden viel im Bild: die Offenbarung oder die Verdunklung der Gegenwart Gottes, seine Sichtbarkeit und Zugänglichkeit im Bild – oder gerade seine Verkehrung und Verstellung.

Luther ging einen dritten Weg: die Bilder als im Grunde harmlos zuzulassen und zur Nebensache zu erklären. Wie die Apokryphen seien sie gut und nützlich zur Erziehung und Erinnerung, aber mehr auch nicht. Diese Duldsamkeit ist eigentlich das Ärgste, was man Bildern antun kann: sie nicht ganz für voll zu nehmen, als dekorativ, nützlich und hilfreich, wenn sie gefügig gemacht werden, aber damit auch eigentlich entbehrlich. Dadurch entspannte er allerdings die Situation vor einem Bild: es ging nicht um das Bild an sich, sondern um den rechten Gebrauch. Und der einzig falsche sei, sie anzubeten. Ansonsten ist alles erlaubt. Insofern erteilt Luther dem Protestantismus eine sehr weitgehende Lizenz zum Bild, allerdings um den Preis einer prekären Depotenzen. Denn damit wird dem Bild weitestgehend Irrelevanz bescheinigt und in jovialer Gönnergeste eine nützliche Nebenrolle zuerkannt. Allerdings ist Luther darin bildkritisch sorgfältig, dass er zwischen Bild und Bildgebrauch unterscheidet und nur bestimmte Gebrauchsformen exkludiert. Anders als «die Bilderstürmer» schlägt er nicht die Bilder, um deren Verehrer oder Verehrungspraktiken zu treffen. Bemerkenswert ist, dass in Luthers Fassung des Dekalogs (wie im Kleinen Katechismus) *kein* Bilderverbot mehr auftaucht. Auf das erste Gebot (Ich bin der Herr, dein Gott. Du sollst keine anderen Götter haben neben mir.) folgt bei ihm gleich das zweite: «Du sollst den Namen des Herrn, deines Gottes, nicht mißbrauchen.»

4.3. Name und Bild

Gottes Namen im Plural sind zugänglicher als sein unendlich dichter Eigenname. Ihr Anthropomorphismus gewährt eine gewisse Leichtigkeit im Umgang mit ihnen, weil sie nicht die geballte Fremdheit und Eigenart des einen Eigennamens in sich bergen, auch wenn sie an dessen statt stehen können. Der Gerechte, Gute, Vater, Herrscher oder Höchste – sind Metaphern in metonymischer Funktion, mit denen ein «Teil» das Ganze oder den Urheber bezeichnet. Es sind «Ultrakurzgeschichten» verdichtet in einer metaphorisch bezeichneten Eigenschaft. Dass es Metaphern sind, ist offensichtlich. Dass sie in der Übertragung auf Gott ihre übliche Bedeutung nochmals gravierend ändern, auch. Das zeigt die Eigenart der Gerechtigkeit Gottes, *kommunikative* Eigenschaft zu sein: Gott ist gerecht, in dem er gerecht macht. Daher ist er «der Gerechte» in höchst eigenartiger Weise, die für ihn bezeichnend ist. Das gilt bei der Gerechtigkeit «aller Welt» keineswegs. Und zugleich geschieht noch

¹² Martin Bucer, Das einigerlei Bild, in ders, Deutsche Schriften, IV, Gütersloh/Paris 1975, 167.

mehr: was Metapher war, wird früher oder später zur *«Eigenschaft»*. Die ganze Lehre der Eigenschaften Gottes ist eine Abkürzung der Metaphorik seiner Namen, genauer gesagt, seiner Beinamen. Wenn diese Metaphern einmal zu Beinamen und potentiellen Stellvertretern des Eigennamens geworden sind – sind sie nicht mehr unbefangene und aller Orten zu verwenden. Wenn Gott *«Vater»* heißt, und so heißt er nun einmal seit langem, ist der Gebrauch des Wortes Vater davon gezeichnet. Gleiches gilt auch für die übrigen Namensmetaphern.

Mit der Metaphorizität der vielen Namen Gottes zeigt sich die sprachproduktive Seite des Bilderverbotes. *«Name und Bild»*, genauer *«Name statt Bild»* oder auch *«Name als Bild»* (als Sprachbild) wären die Topoi, unter denen die Namensfrage nicht allein sprach- sondern auch *bildtheoretisch* zu reflektieren wäre. Das würde hier zu weit führen. Aber die Pointe dessen findet sich bereits bei Gerhard von Rad formuliert. Der Name Jahwe *«nimmt theologisch die Stelle ein, an der sich in anderen Kulturen das Kultbild befindet. Ein ganzer Apparat von nicht unkomplizierten kultischen Vorstellungen, Riten und Vorschriften legte sich um ihn herum, um das Wissen von ihm, vor allem aber den Gebrauch, den Israel von ihm machen durfte, zu schützen. Die Anvertrauung einer so heiligen Wirklichkeit hat Israel vor eine ungeheure Aufgabe gestellt, die nicht zuletzt darin bestand, all den Versuchungen zu wehren, die zugleich mit ihr auf den Plan traten. Allgemein gesprochen heißt das: der Name Jahwes musste *«geheiligt»* werden»*¹³. Denn die *«Heiligung»* des Namens, daher auch seine Heiligkeit, wirft die Fragen nach dem rechten Namensgebrauch auf. Wie mit ihm umgehen, einerseits ohne ihn zu verschweigen, andererseits ohne ihn missbräuchlich zu verwenden?¹⁴

Name *statt* Bild lautet die Pointe, die religionsgeschichtliche Gegenbesetzung Israels gegenüber den Religionen seiner Umwelt, zumindest theologisch explizit. Ob es im Horizont der Volksfrömmigkeit und der *«faktischen»* Bildpraktiken ganz anders aussah, ist eine andere Frage, hier zu vernachlässigen.¹⁵ Das Bilderverbot hat – manifest – gewirkt in der reichen Bildpraxis im Medium der *Sprache*. Die ästhetische Produktivität besteht in Israel und im Judentum *nicht* in *«images malgré tout»*, nicht primär in der *«unge-*

setzlichen» Produktion von Bildern, sondern in der Transposition des *«Ästhetischen»*: in der Produktion von *Sprachbildern*. Die *Materialität* des Bildes in Israel ist nicht Farbe und Malgrund, sondern die natürliche Sprache. Das gilt für Gottesbilder ebenso wie für Menschen- und Weltbilder. Die Gottesbilder im Medium der Vorstellung und ihrer sprachlichen Darstellung sind zwar auch restringiert¹⁶; aber die Sprache sagt und zeigt Vorstellungen von Jahwe in einer *«Farbigkeit»*, die als Vorstellungen offenbar erlaubt und akzeptiert waren, als sprachliche (und offizielle) Darstellungen offenbar auch, die aber nicht *sichtbar* im Bild werden durften. – Das könnte man damit erklären, dass die *«dinglichen»* Gottesbilder der Fremdreigionen als polytheistisch und als Medium der exkludierten, fremden Religion ausgeschlossen wurden. Es erklärt aber nicht, warum der religiösen *Sprache* eine *«Lizenz zur freien Imagination und Variation»* zugestanden wurde. Wieso wurde der Sprache und mit ihr der Imagination erlaubt, was der *«bildenden Kunst»* verboten war? Ist das allein *«exogen»* zu erklären, als Abgrenzung gegen fremde Religion(spraktiken)? Die Eigendynamik der Imagination wurde so *«gebändigt»* durch die Rückbindung mit *«historischer Geste»*: Die Bildpraxis Israels ist nicht primär die von Anschauung und Präsenz, sondern von *memoria und imaginatio*. Das heißt: die Sprachbilder Gottes – seine metaphorischen Namen – sind Bilder des Vorübergegangenen, Mitseienden und des Kommenden. Daher ist die obige Ausdrucksweise der *«Lizenz zur freien Imagination und Variation»* unpräzise: sie sind rückgebunden an die als geschichtlich ausgegebene Widerfahung.

4.4. Bildphobie und Bildkritik trotz allem

Israels Götzenbildpolemik bestimmt bis heute die Rhetorik protestantischer Bildkritik. Und das ist seltsam anachronistisch. War doch das alttestamentliche Bilderverbot eine Funktion des Fremdgötterverehrungsverbots. Tradierte das Verbot die tief sitzende Angst vor dem Fremden und seinen Kultformen – und damit vor der Verfremdung des eigenen Kultes? Wenn *«der linke Flügel»* der Reformation (wie Karlstadt) ähnlich den reformierten Protestanten so dogmatisch wie polemisch am Bilderverbot festhielten, mit allen destruktiven Konsequenzen, klammerte man sich damit dann an ein so überflüssig wie haltlos gewordenes Verbot? Und wird damit indirekt das Bild nicht über die Massen ermächtigt, als wäre es so potent, noch Fremdgötter zu vergegenwärtigen, auch wenn sie längst Geschichte gewesen wären?

Sollte angesichts des archäologischen Befundes für Israel (es *gab* Bilder) und angesichts der Bildkultu-

¹³ Gerhard v. Rad, *Theologie des Alten Testaments, Band I: Die Theologie der geschichtlichen Überlieferungen Israels*, München 51962, 196f.

¹⁴ Vgl. Philipp Stoellger, *Geheiligt werde Dein Name*, in: Petra Bahr/Joachim v. Soosten (Hg.), *Vater Unser. Einübung im Christentum*, FS Wolfgang Huber, Frankfurt a.M. 2007, 19–30.

¹⁵ Vgl. dazu Othmar Keel/Christoph Uehlinger, *Göttinnen, Götter und Gottessymbole. Neue Erkenntnisse zur Religionsgeschichte Kanaans und Israels aufgrund bislang unerschlossener ikonographischer Quellen*, Freiburg i.Br. u.a. 1992.

¹⁶ Man denke an die Reduktion der Polytheismen, Zurückhaltende Anthropomorphismen, je später desto weniger.

ren des Christentums das zweite Gebot gestrichen werden? Als späte, von orthodoxen Tempelpriestern lancierte, weder notwendige noch je realisierte Exklusion des Bildes aus der Religion Israels? Wäre die Konsequenz der Exegese die Streichung des zweiten Gebots? «Ich würde lieber nicht ...» Aber es wirft die *quaestio disputanda* nach der «*Legitimität des Bildes*» in verschiedenen Kontexten auf. Und diese Frage ist keineswegs allein mit (welchen?) Konsequenzen der Schriftexegese zu beantworten. *Das Bild macht der Theologie Probleme*, ohne dass diese mit dem Bilder- verbot schon gelöst wären oder mit der Einschränkung als Bilderkultverbot. Die generalisierende und vereinfachende Wiederholung des Bilderverbots trifft weder Israel noch das, was das Christentum mit Israel teilt.

Wenn der lutherische Protestantismus gerade darauf besteht, dass «*finitum capax infiniti*» sei, Brot und Wein Präsenzgestalt von Leib und Blut Christi sind, das Sakrament also «*reale Gegenwart Gottes*» im Geiste sei – warum sollte man das dem Bild bestreiten? Weil es nicht «*eingesetzt*» ist durch Christus? Das wäre kaum ein theologisches Argument, allenfalls eine historische Wahrscheinlichkeit. Abgesehen von der historischen Legitimität, die auch für die spätere Bildkultur des Christentums nicht auf den Bildgebrauch Christi rekurrierte, ist die johanneische Theologie der Herrlichkeit in ihrer Niedrigkeit offensichtlich eine Theologie der Wahrnehmung, Schau und so der visuellen «*communio*» von Gott und Mensch in Christo. Und wenn Paulus Christus «*vor Augen malte*», ist die rhetorisch sublimierte Gestalt der Bilder jedenfalls nicht wegen ihrer Bildlichkeit verdächtig. Eine «*Theologie des Kreuzes*» geht von einer visuellen Urimpression aus und auf sie zu. Dass die des Logos bedarf, um zum *Wort* vom Kreuz zu werden, ist unstrittig; aber darin ist sie *Wort vom Kreuz*. Schlicht gefragt: warum sollte man dem Bild vorenthalten, was im *Wort* als Metapher präsent und anerkannt ist (von den entsprechend aufgeregten Anthropomorphismus-Ikonoklasten abgesehen)?

Die doppelte Unmöglichkeit des Gottesbildes – Du sollst nicht und man kann nicht – wird im NT *umbe- setzt*, bekanntlich indem Christus als das *Bild Gottes* gilt, gemäss Kol 1,15f. Damit war mitnichten eine Li- zenz zum materialen Bild verbunden. Zunächst gilt vielmehr das Gegenläufige: Christus selbst ist das ein- zige Bild Gottes – gegen alle anderen. Galt elementar der Mensch als *imago Dei*, der seine Bildlichkeit ver- stellt und verloren hatte, so Christus als die «*eigentli- che*» *imago*. Dann ist Christologie im Kern Bildkritik, sofern damit *alle andern* Bilder exkludiert werden. Das bleibt doppelt deutbar: entweder ist nur *er selbst in persona* das legitime Bild, so dass kein Bild ansons-

ten möglich sei; oder zumindest kein *anderes*, so dass alle Bilder, die ihn darstellen oder in seinem Sinn blei- ben, legitim wären, sonst aber keine. Die Optionen sind klar: nur er, sonst keines, oder nur *wie* er, sonst keine, oder schliesslich alle *in seinem Sinne* bzw. alle, wenn sie auf ihn bezogen werden. Die kritische Kon- zentration auf Christus selbst – sollte im Laufe der Zeit, vor allem der Inkulturation in Hellenismus und römische Bildpolitik, Weiterungen nach sich ziehen.

Darf und kann, ja sollte man Gott nicht darstellen, sofern er als Christus dargestellt wird bzw. Christus als Gott? Jedenfalls wurde die Geschichte des Got- tesbildes im Christentum primär die Geschichte der Christusbilder – ganz im Sinne des Paulus, der Chris- tus «*vor Augen zu malen*» verstand. Die Freisetzung des Christusbildes als Bild eines Sichtbaren, Nahen, also eines Menschen gründet in der Geschichte Jesu, daher in den Evangelien, retrospektiv verlängert in der Inkarnation. Aber die christologische Gegenbe- setzung zum strikten Bilderverbot war mitnichten bereits eine Lizenz zum Bild. Denn vor allem ist die *Verzögerung* bemerkenswert: im Judenchristentum sind die Christusbilder *nicht* entstanden, sondern im römischen Kontext, im «*Heidenchristentum*», das in einer bildpolitischen Konkurrenz stand mit seiner Umwelt und ebenso in bildpraktischen Kontinuitä- ten. So kam es aber zur Blüte der Bilder im Christen- tum erst im Laufe 4. und näher im 5. Jahrhundert. Unter «*reichskatholischen*» Bedingungen dieser Zeit entwickelte sich eine neue Bildpolitik der christli- chen Religion, die Konkurrenz und Integration der römisch-hellenistischen Bildpraktiken betrieb, statt in Abgrenzung und Exklusion. Nach der Integration des Christentums als Staatsreligion kam es zur wech- selseitigen Bestärkung der Bildpolitik Roms und des sich entfaltenden «*Staatskirchentums*». Diese neuen Bildpraktiken waren demnach bedingt durch ein kul- turelles Milieu und den politischen Kontext.

In der Perspektive der christlichen Religion bedurfte es allerdings auch «*sachhaltiger*», genauer: theologi- scher Gründe für den Gebrauch der Bilder im Diens- te der Religion. Als naheliegende Gegenthese zum Bilderverbot (als paradoxem Grund der Bilder) gilt meist die Inkarnation als entparadoxiertes Grund der Bilder. Allerdings ist bemerkenswert, dass die v.a. seit dem Johannesevangelium prominente Inkarnations- metaphor keineswegs bereits zur florierenden Bild- produktion geführt hatte. Wenn die Inkarnation re- trospektiv (in Zeiten des Bilderstreites der Ostkirche von Johannes Damaskenus) als *die* Lizenz zum Bild in Anspruch genommen wurde, dann ist das durchaus anachronistisch: eine retrospektive Eintragung der Legitimität in die (so oder so beanspruchbare) Inkar- nationsmetapher des vierten Evangeliums.

Die Bilder Christi waren seit dem 2. oder 3. Jh. vor allem symbolisch. Sie entwickelten sich später als Figur eines Menschen, von dem man nicht sicher sagen kann, ob es Christus ist (andeutend, statt direkt darstellend: guter Hirte, *traditio legis*). Sie konzentrieren sich erst später auf den Gekreuzigten. Den aber stellen sie zunächst dar als «Siegeseichen» (das Kreuzifix mit Corpus ist deutlich später). Die Macht dieses Bildes blieb *paradox*: es ist eine Macht «über die Welt», aber nicht «von der Welt»; nicht nach Art der «weltlichen Herrscher» also. Es wäre leicht, das Kreuz als Machtsymbol auf die Herrschaftssymbolik des Kaisertums zu beziehen; aber damit wäre verkannt, dass es anders sein «wollte»: eine symbolische Darstellung dessen, was «höhere Gewalt» ist, was uns «über» ist – aber was nicht eine «Gewalt über» uns ist, sondern «für uns».

Christus als wahres Bild – sei es kraft der Inkarnation oder der Urszene, der Kreuzigung – verkörpert jedenfalls den Widerspruch gegen das Bilderverbot *in Person*. Seine Präsenz ist die Präsenz Gottes, oder leichter fasslich: Präsenz Gottes verstehen Christen nach Massgabe *seiner* Präsenz. Dann ist es nur zu passend, dass die Formen der Vergegenwärtigung dieser Person Formen der Gegenwart Gottes genannt werden: Schrift und Wort, Wort und Sakrament, Diakonie und Gesten – und nicht zuletzt auch die Formen der *Bildlichkeit* in Wort, Sakrament, Diakonie und Geste, oder im Raum (Kirche), der Person (des Nächsten, des Pfarrers, des Ausgestossenen etc.), der Inszenierung (Liturgie) oder nicht zuletzt der Bilder «an der Wand» – oder «von der Hand in den Mund» (Hostie).

Im Rückblick auf die Bilderverbote und entsprechenden Bilderstreite kann man sagen: All diese Verbote setzen Bilder und deren kultischen Gebrauch voraus und damit auch die so oder so besetzte Macht des Bildes, die sie zu bändigen, zu bannen oder gar zu verbannen suchen. Bilderverbote haben darin stets zugleich negativ Abgrenzungs- und damit positiv Identitätsfunktion. Sie sind «intentione recta» theologisch motiviert, um die Identität und Alterität Gottes zu «sichern». Dabei entfalten sie immer wieder destruktive Wirkungen in den Ikonoklasmen und «iconoclashes»; allerdings nicht ohne nichtintentionale Nebenwirkungen, der Ermächtigung des Bildes wie der Freisetzung profaner Bilder. Und zu den versehentlich konstruktivsten Wirkungen der Verbote gehören die vielen Formen und Figuren kompensatorischer oder supplementärer Bildlichkeit in Imagination und Sprache, wie die Umwege sublimierte und supplementärer Bildlichkeit (von der Torarolle über die Kalligraphie bis zur Schriftästhetik) – Bilder trotz allem. Keiner bleibt so tief in Bilder verstrickt, wie der Ikonoklast.

Die *Anerkennung des Bildes als Gott würdiges Medium* ist eine religionsgeschichtliche Wette auf die Verträglichkeit der Macht des Bildes mit der Allmacht Gottes. Seine Macht sprengt nicht alle Bilder – und deren Macht gefährdet nicht diejenige Gottes, sondern beide seien verträglich, passend, gar koinzident. Diese Wette gründet in dem Basisphänomen des Christentums: Christus selber. Wenn der Logos Fleisch geworden ist; wenn die sichtbare Schöpfung Medium der Versöhnung ist – dann wird das Sichtbare zum legitimen Raum der Wahrnehmung des unsichtbaren Gottes; dann sind Metaphern Wort-Gottes fähig; dann sind auch Bilder mindestens möglich, wenn nicht sogar nötig. Christliche Religion wird multimedial. Das Wort wird konvertibel, konvertierbar ins Bild – weil das Sehen «seiner Herrlichkeit» und damit das Sichtbare zum gleichberechtigten Heilsmedium geworden ist. Daher ist das Bild dann nicht mehr nur Medium der Repräsentation von x. Es hat nicht nur die Funktion, etwas zu bezeichnen oder darzustellen; sondern es *ist* Form von Präsenz des Dargestellten. *Deswegen* können sie das oder den Präsentierten *gefährden* – sei es, indem sie ihn verfälschen, verkürzen oder «verdinglichen», oder sei es, indem sie ihn «supplementieren», verdoppeln und dadurch mit ihm konkurrieren. Leisten die Bilder zu wenig, führen sie in die Irre. Leisten die Bilder zu viel, umso mehr.

5. Theologie als Bildwissenschaft

5.1. Theologie ist Bildwissenschaft

Vermutlich alle Themen der Theologie – etwa Gott, Christus, Geist, Kirche und Mensch wie Schöpfung, Sünde, Heil und Vollendung – gehen mit Fragen der Bildlichkeit und Bildlosigkeit wie der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit einher, des Verborgenen und Offenbaren, des Glaubens und des Schauens, des Vorstellbaren und Unvorstellbaren. Das Christentum ist stets «visuelle Kultur», die auf die Reflexion auf ihre Visualität und Bildlichkeit nicht verzichten kann. Exemplarisch sind der Mensch als «Bild Gottes» und Christus als dessen «wahres Bild» biblische Grundsätze, die die Bildtheorie zum unvermeidlichen Aspekt von Anthropologie und Christologie werden lassen. Infolge dessen werden dann auch die «audiovisuellen» und leiblich adressierten Medien des Geistes wie Schrift, Verkündigung und Sakrament bis in die Gestalten christlichen Lebens (von Heiligen bis zum gelebten Ethos) und der «Kirche» als «sichtbarer Einheit» oder dem Kirchenbau als «himmlisches Jerusalem» auf ihre Bildlichkeit hin befragbar – bis zur finalen Frage, «wie hältst Du's mit dem Bild' im Blick auf Gott?»¹⁷

¹⁷ Komplizierter noch wird es hinsichtlich der Trinität (in Ikonen wie Andrzej Rubljóws oder dem Gnadenstuhlmotiv)?

Theologie ist Bildwissenschaft, das gilt auch in <materialelem> Sinn, historisch und archäologisch, im Blick auf die Fragen des *materiellen* Bildes seit Israel. Denn dass es dem Bilderverbot zum Trotz in der <gelebten Religion> Israels Bilder gab, auch Kultbilder von <Jahwe und seiner Aschera> etwa, ist archäologisch mittlerweile geklärt. Was die Archäologen ausgraben, gibt zu denken; und was die Exegeten diachron abtragen und schichten, ebenso. Wenn es in Israel Kultbilder gab, ist das nur ein Beleg für die Heterodoxie der Volksfrömmigkeit, oder ist umgekehrt die Bildkritik der damaligen Theologen (die Jerusalemer Priester, das deuteronomische Geschichtswerk oder die Propheten) nur eine verspätete Orthodoxie, fern der <gelebten Religion>? Wenn das Bilderverbot immer später als die Bildkultpraktiken ist, die mit ihm <Hase und Igel> spielen, soll man dann das zweite Gebot streichen? Zumal wenn Gott in Christus durchaus im Medium des Bildes verehrt werden kann, wurde und wird? Und wenn im Abendmahl zentral mit der Hostie ein perzeptiv adressiertes Artefakt vor aller Augen erhoben wird und mit dem Anspruch der Realpräsenz Christi versehen verehrt und konsumiert wird, ist dann eben diese Hostie (in usu) das zentrale Kultbild des Christentums?

Die archäologischen und exegetischen Fragen sind daher nicht allein historisch relevant, sondern gegenwärtig und künftig. Theologie als Bildwissenschaft gilt auch im Blick auf die *Verkörperungen* Gottes (in der Tora, in Christus, im Sakrament, im Glauben). Es gilt sublimiert auch in Fragen der *Vorstellungen* im Sinne <mentaler> Bilder, Erzählungen, Gleichnisse und Metaphern, sofern über die angemessenen Vorstellungen von Ursprung und Ende, Paradies und Eschaton, Gott und Mensch u.v.a gestritten wurde und wird. Es gilt auch in Fragen der <passenden> *Darstellungen* in Wort, Rede, Sprache und Text, bis in die Liturgie und den Kirchenbau.

Theologie als Bildwissenschaft lässt sich auch weitergehend im Blick auf <Religion>, insbesondere die jüdische wie die christliche, formulieren: Religion ist Bildpraxis, sofern der Mensch in, mit und von Bildern lebt, daher auch sein Glaubensleben so gestaltet und der Bildlichkeit menschlichen Daseins nicht entkommen kann. Selbst wenn der Mensch per *visibilia* bei den *invisibilia* ankommen sollte, wäre die <Schau> unhintergebar. Konkreter gesprochen: Religion ist wie alle kulturellen Formen bildlich verfasst, nicht nur, aber immer auch. Daher muss Theologie als Reflexion der Religion auch Bildwissenschaft sein und Bildtheorie (wie Theologie stets auch Text- oder Sprachtheorie ist). Wenn die Christentümer, in denen <wir> leben, Formen visueller Kultur sind und zu den Medien Gottes, des Glaubens wie der Kirchen auch

Bilder gehören, sollte man erwarten, dass Theologie ebenso kompetent wird in Fragen der Bilder wie in Sprache und Text.

5.2. Theologie ist auch Bildkritik

Theologie ist als Bildwissenschaft stets auch *Bildkritik*, weil sie zwischen <Bild und Bild> unterscheidet. Welche Differenz dafür leitend ist, entscheidet über das Urteil und über die Wahrnehmung: Die Differenz von Gott und Welt (wie Schöpfer und Geschöpf) wird alles <Weltliche> für <Nicht-Gott> halten und *letztlich* als inkompetent zur Präsenz oder Repräsentation Gottes halten. Die Differenz von Schrift und Bild reagierte darauf und privilegierte unsichtbare Vergegenwärtigung des Unsichtbaren – mit der Hypothek, damit Gottes Sichtbarkeit zu verkennen. Wenn dagegen geltend gemacht wird, Gott spricht nicht nur, er zeigt sich auch, dann wären Formen des Zeigens (also der Bildlichkeit) potentiell Formen der Gottesgegenwart. Wenn dann nicht primär von der Differenz Gott und Welt ausgegangen wird, sondern von deren Verschränkung und paradoxer Identität in Christus, werden Formen der Bildlichkeit manifest relevant: Körper und Verkörperung, Leibpraktiken wie Gestik und Mimik, Lebensform und Lebensgestalten bis in deren Inszenierung im Kult. Dann würde, wie traditionell geschehen, die *Inkarnation* leitend für das theologische Bildverständnis. Eine Alternative dazu ist zumindest nicht zu vergessen im Licht der Differenz von Inkarnation und Kreuz bzw. Passion.

Theologie ist für gewöhnlich Medientheorie als Lehre von der Vermittlung als Heil. Sie kann aber auch kritischer werden: eine negativistische Medientheorie oder apophatische Bildtheorie. Das hiesse: Theologie ist basal *Differenztheorie*. Denn sie kommt in Bewegung durch starke Differenzen: von Gott und Welt bzw. Mensch, Glaube und Unglaube, neu und alt (neue und alte Welt), Heil und Unheil, Ferne und Nähe¹⁸ oder: ein Toter lebt. In elementarster Form geht es um den Riss zwischen Eigenem und Fremdem. Dieser Riss eskaliert, wenn Gott der <absolut Fremde> wird, der fremde Gott Marcions (der <Gnosis>). Er wird reduziert, wenn Gott in uns sei und wir göttlich. Beides sind stets auch Reflexionen auf das Verhältnis von eigen und fremd <in mir>: der abgründigen Möglichkeiten der Freiheit und der Unmöglichkeit, die Wirklichkeit von deren Missbrauch (selber) zu <heilen>. Von sich aus ist der Mensch soteriologisch impotent, was heisst, er vermag nichts, um das verwirklichte Unheil zu heilen. Das ist nicht fatalistisch, sondern ein

¹⁸ Vgl. Jochen Hörisch, Medien machen Leute. Gespräch mit dem Literaturwissenschaftler Jochen Hörisch, in: Evangelische Kommentare 3, 2000, S. 18–21, hier S. 21: «Was ist ein Theologe anderes als ein Televisionär? Er bemüht sich um eine Tele-Vision – eine Ansicht von dem, was fern ist. Das Fernste – und ab und an das Nächste – ist Gott.»

Widerspruch gegen die emphatische Anthropologie des homo capax (des vermögenden Menschen).

Ist das Bild ein Riss der immer schon gängigen Synthesis von Sinnlichkeit und Sinn, als Riss *zwischen* Sinnlichkeit und Sinn, als Riss *der* Sinnlichkeit und *des* Sinns? Eine Bildtheorie, die das Bild nicht gleich als Offenbarungsereignis übertreibt, als Aura oder Einbruch eines höheren Sinns in die Sinnlichkeit, die also nicht von realer Gegenwart raunt in Erwartung von Epiphanie und seliger Evidenz, könnte «den Riss» fokussieren, oder Bruchlinien, Schnitte und Verletzungen, bis hin zum ultimativen Riss, dem Tod – als abgründigem Ursprung des Bildes. Das wären Wege zu einer *apophatischen* Bildtheorie oder einer paradoxen, die von der Negativität vor dem Bild und in ihm auszugehen suchte, oder wenigstens darauf zuzugehen im Sprechen vor einem Bild.

5.3. Bilder und der Tod

Angesichts des Kreuzes wäre daran zu erinnern, dass im Christentum das Bild der Bilder nicht «die Inkarnation» ist. Es ist vielmehr eine *Szene*, die die Urimpression des Christentums bildet: Die Kreuzigungsszene, die abgekürzt werden konnte im Kreuzessymbol, ausgeführt im Kruzifix, das Räume markiert und orientiert, pervasiv als «Schmuck» oder frommes Anhängsel Leiber markiert, Andacht und Meditation provoziert und im «Kreuzweg» begangen wird. Die Kultpraktiken «rund um das Kreuz» sind divers. Im Zentrum steht die äusserste *ikonische Prägnanz*: eine anschauliche Verdichtung, eine Ultrakurzgeschichte im Bild als Bild.

Was sich (einem) hier zeigt – zeigt, wer da blickt und wie er es sieht. Vor diesem Bild wird der eigene Horizont manifest. Hier widerstreiten die Perspektiven «vor diesem Bild». Es ist daher wie ein bildhermeneutischer Lackmустest: ein Bild, das die eigene Perspektive provoziert. Wenn «das Kreuz» die Urimpression des Christentums ist – dann sind nicht Inkarnation oder Auferstehung der Ursprung des Bildes, sondern: der Tod, genauer: dieser Tote am Kreuz. Das kann man bildtheoretisch auf zwei Weisen verstehen: Bilder sind *das Medium gegen* den Tod. Daher werden Grabmäler errichtet und mit Bildern besetzt, um dem Vergehen nicht das letzte Wort und den letzten Blick zu überlassen. Bilder sind «remedia mortis»: Heilmittel *gegen* den Tod. Daher sind sie auch wie die ersten Worte nach der Sprachlosigkeit Medien der Todesüberwindung. Das Bild als Bild ist Sieg über den Tod. Das ist vermutlich nachvollziehbar und zustimmungsfähig. Insofern gälte «stark wie der Tod ist das Bild», wenn nicht sogar stärker. Bilder sind Auferstehungsmedien – und Unsterblichkeitsmedien.

Die gegenläufige Art zu Sehen und zu Sprechen ist radikaler: Was ist der tote Körper im Unterschied zum

lebendigen Leib? Der Tote ist nicht mehr der Lebendige. Der Tote ist dem nur noch ähnlich. Die bildtheoretische Hypothese ist daher: der Tote ist das Bild des Lebenden, ein ihm ähnliches Bild (Blanchot). Der Tote ist kein Ding, auch nicht pure Masse (Nancy), sondern er hat die Form des Lebenden, aber ohne Leben. Es scheint, dass der Lebende im Tod zum Bild seiner selbst wird. Und umgekehrt: Bilder sind immer Bilder des Toten, Vorübergegangenen? Wenn und falls das plausibel sein sollte – dann würde verständlich, was das Bild vom Kreuz ist: ursprünglich *ist* der Tote am Kreuz das Bild seiner Selbst. Die Bilder vom Gekreuzigten wiederholen dieses Urbild (und die Acheiropoietia, massgeblich die westlich-substantiell geladenen, supplementieren das). Später (nach den Ostererfahrungen) werden die Bilder des Gekreuzigten zu Symbolen der Todesüberwindung. Nur wenn man in diesem Toten den sieht, der lebt, trotz und gegen den Tod – sind sie mehr als grässlich oder Unfug oder Opferverherrlichung.

Bildanthropologisch lässt sich diese christologische Verdichtung etwas weiten und als *anderer Blick* auf andere Religionen oder religiöse Dimensionen der Kultur richten, kurz gesagt in der Wendung des Blicks vom homo sacer zum animal sacrum. Jonas meinte: «Homo pictor ... bezeichnet den Punkt, an dem homo faber und homo sapiens verbunden sind – ja, in dem sie sich als ein und derselbe erweisen»¹⁹ Es scheint, als würde Jonas den Ursprung des Bildes in der Imagination finden, gleichsam freischwebend wie ein Schöpfer vor der Welt. Es scheint auch, als wären die frühen Bilder in den Höhlenmalereien doch alles andere als vom Tod provoziert. Aber ganz so fremd ist die zugespitzte These vom «Bild aus dem Tod» Jonas nicht. «Der vorzeitliche Jäger zeichnete nicht diesen oder jenen Büffel, sondern *den* Büffel – jeder mögliche Büffel war darin beschworen, vorweggenommen, erinnert»²⁰. Wenn dem so wäre – ungeachtet der problematischen Generalisierungsthese, dem Begriff analog – ist die *Tiermalerei* nicht ohne Todesnähe. Ist es der zu erlegende oder der erlegte Büffel, Vorgriff oder Rückgriff, es ist jedenfalls der vom Tod gezeichnete, als Toter gezeichnete – als zu Tötender oder Getöteter. In dem Sinne ist er nicht nur homo sacer, sondern animal sacrum. Nicht zufällig war das Töten des Tieres ein heiliger Akt, beschworen, erbeten, verdankt und gefeiert. Wenn das Bild aus dem Tod entsteht – dann das Ritual aus der Tötung? Der Homo necans ist das animal sacrum. Ist das Bild *wirklich* stark wie der Tod – oder der Tod doch immer schon stärker gewesen? Dagegen könnte die apophatische Bildtheorie «vom Kreuz aus» einen prägnanten Zweifel wecken. ■

¹⁹ Ebd., 244.

²⁰ Ebd., 245.

Herausgeber und Verlag/Editeur: Vereinigung der Schweizerischen Hochschuldozierenden
 Association Suisse des Enseignant-e-s d'Université
 Associazione Svizzera dei Docenti Universitari
 Generalsekretariat: Prof. Dr. Gernot Kostorz
 Buchhalden 5, CH-8127 Forch
 Tel.: 044 980 09 49 oder/ou 044 633 33 99 (ETHZ)
 Fax: 044 633 11 05
 E-mail: vsh-sekretariat@ethz.ch
 Homepage: www.hsl.ethz.ch
 PC-Konto / ccp 80-47274-7

Nachdruck mit Quellenangabe gestattet

Redaktion/Rédaction: Prof. Dr. Wolfgang Lienemann, Manuelstrasse 116, 3006 Bern
 E-Mail: wolfgang.lienemann@theol.unibe.ch

Layout: Grafikbüro ETH, Rämistrasse 101, HG E 39, 8092 Zürich, E-Mail: grafik@ethz.ch

Druck/Imprimerie: Druckzentrum ETH Zürich, 8092 Zürich

Anzeigen/Annonces: Generalsekretariat
 Preise: Stellenanzeigen/Postes à pourvoir: CHF 250 (1/2 Seite/page), CHF 500 (1 Seite/page),
 andere Annoncen/autres annonces: CHF 500/1000

**Mitgliederbetreuung, Adressen/
 Service membres, adresses:** Generalsekretariat

Das Bulletin erscheint drei- bis viermal im Jahr und wird gratis an die Mitglieder versandt.
 Abonnements (CHF 65 pro Jahr inkl. Versand Schweiz) können beim Verlag bestellt werden.
 Le Bulletin apparait trois à quatre fois par an et est distribué gratuitement aux membres.
 Des abonnements sont disponibles auprès de l'éditeur (CHF 65 par an, frais de port compris en Suisse).

Vorstand/Comité directeur am 1. August / au 1^{er} août 2015

Präsident/Président: Prof. Dr. sc. nat. Christian Bochet, Université de Fribourg, Département de Chimie,
 Chemin du musée 9, 1700 Fribourg, Tel.: 026 300 8758, E-Mail: christian.bochet@unifr.ch

Vorstandsmitglieder/Membres du comité: Prof. Dr. Nikolaus Beck, Università della Svizzera italiana, Institute of Management,
 Via G Buffi 13, 6900 Lugano, Tel.: 058 666 44 68, E-Mail: nikolaus.beck@usi.ch
 Prof. Dr. Bernadette Charlier, Université de Fribourg, Centre de Didactique Universitaire,
 Bd de Pérolles 90, 1700 Fribourg, Tel.: 026 300 75 50, E-Mail: bernadette.charlier@unifr.ch
 Prof. Dr. iur. Robert Danon, Centre de droit public, Quartier UNIL-Dorigny,
 Bâtiment Internef, 1015 Lausanne, E-Mail: robert.danon@unil.ch
 Prof. (em.) Dr. phil. Hans Eppenberger, Wiesenweg 5, 5436 Würenlos,
 Tel.: 056 424 3256, E-Mail: hans.eppenberger@cell.biol.ethz.ch
 Prof. Dr. ès Sc. Robert Gurny, Université de Genève, Pharmacie galénique,
 Quai Ernest-Ansermet 30, 1211 Genève 4, Tél.: 022 379 61 46, E-Mail: robert.gurny@unige.ch
 Prof. Dr. (Ph.D.) Stephan Morgenthaler, Ecole Polytechnique de Lausanne (EPFL),
 Fac. Sciences de base (SB), Inst. de mathématiques (IMA), MAB 1473 (Bâtiment MA),
 Station 8, 1015 Lausanne, Tél.: 021 6934232, E-mail: stephan.morgenthaler@epfl.ch
 Prof. Dr. med. Dr. phil. Hubert Steinke, Universität Bern, Institut für Medizingeschichte,
 Bühlstrasse 26, 3012 Bern, Tel.: 031 631 84 29, E-Mail: hubert.steinke@img.unibe.ch
 Prof. Dr. iur. utr. Brigitte Tag, Universität Zürich, Rechtswissenschaftliches Institut,
 Freiestrasse 15, 8032 Zürich, Tel.: 044 634 39 39, E-Mail: Lst.tag@rwi.uzh.ch

Herausgegeben mit Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW)
 Publié avec le soutien de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales (ASSH)





Professor of Molecular Plant Breeding

The Department of Environmental Systems Science (www.usys.ethz.ch) at ETH Zurich and Agroscope (www.agroscope.ch) invite applications for the above-mentioned position to establish a research group in molecular plant breeding. The successful candidate should have an excellent background in agricultural sciences and will be expected to develop an internationally recognized research programme. Her or his research should be oriented around developing molecular technologies to breed plants suitable for the Swiss agricultural setting, supporting the development of new cultivars with novel traits that can contribute to a sustainable intensification of Swiss agriculture.

The successful candidate will teach undergraduate and graduate courses within the study programme in Agricultural Sciences. The professorship will be expected to collaborate with diverse stakeholders to improve plant breeding related networks within Switzerland. The new professor will be expected to teach undergraduate level courses (German or English) and graduate level courses (English).

Please apply online at www.facultyaffairs.ethz.ch

Applications should include a curriculum vitae, a list of publications, a statement of future research and teaching interests, and the names and contact details of three referees. 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



Professor of History of Exact Sciences

The Department of Humanities, Social and Political Sciences at ETH Zurich (www.gess.ethz.ch) invites applications for the above-mentioned professorship.

The candidate should have an internationally recognized track record in history of formal sciences, e.g. either in history of mathematics, history of physics or history of computer science. Besides, he or she should have an expertise in non-Western scientific traditions (preferably the Islamic World, South Asia or East Asia) and be proficient in at least one non-European language relevant for the region under study. The successful candidate ought to be able to build and sustain an excellent research and teaching program in an interdisciplinary environment. The position is based in the "Knowledge"-section of the department, focused on critically reflecting upon the historical, societal and philosophical aspects of science and technology, and on the broader issues related to the production, circulation and reception of knowledge.

Please apply online at www.facultyaffairs.ethz.ch

Applications should include a curriculum vitae, a list of publications, a project list, 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.

***Die Stimme
der Hochschuldozierenden***



***La voix
des enseignant-e-s d'université***