

## **Die Verschränkung von Materialität und Bildlichkeit**

Tina Bawden

**Abstract:**

Der von Marcel Finke und Mark A. Halawa herausgegebene Band zu "Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis" nähert sich über 15 bildtheoretische und medienhistorische Beiträge einem komplexen Thema. In Frage gestellt wird die Anerkennung der Form über die Materie, die in Bildtheorien eine lange Tradition hat. Während im theoretischen Teil des Bandes der Stellenwert der Materialität in aktuellen bildwissenschaftlichen Positionen analysiert wird, suchen die bildanalytischen Beiträge im Fokus auf bestimmte Medien das Verhältnis von Materialität und Bildlichkeit zueinander beschreibbar zu machen. Fast alle Beiträge befassen sich mit Bildern ab der Moderne; ein zusätzlicher Schwerpunkt liegt auf digitalen Bildern. Insgesamt liegt ein anspruchsvoller Band vor, der als Standortbestimmung und Wegweiser für die zukünftige Auseinandersetzung mit dem Thema gelten kann.

**How to cite:**

Bawden, Tina: „Die Verschränkung von Materialität und Bildlichkeit [Review on: Finke, Marcel; Halawa, Mark A. (Hg.): Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2012.]“. In: KULT\_online 36 (2013).

DOI: <https://doi.org/10.22029/ko.2013.785>

© beim Autor und bei KULT\_online

## Die Verschränkung von Materialität und Bildlichkeit

Tina Bawden

Marcel Finke und Mark A. Halawa (Hrsg.): Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2013. 293 S., broschiert, 24,90 Euro. ISBN 978-3-86599-111-9

In einem Umschlag mit dem Bild einer aufgeplatzten Oberfläche, die sich über Vorder- und Rückseite des Buches erstreckt und den Text jeweils an den Rand rücken lässt, präsentiert sich der Sammelband zum Thema "Materialität und Bildlichkeit", herausgegeben von Marcel Finke und Mark A. Halawa. Die Gestaltung des Bandes vermag bereits auf visueller Ebene zu vermitteln, dass hier Material, Bild und Wahrnehmung im Vordergrund stehen. Das auf dem Umschlag reproduzierte Bild ist Alberto Burris Gemälde Grande Nero Cretto von 1977, das die Herausgeber nach eigener Aussage "wie eine Art Talisman" durch den Entstehungsprozess des Bandes begleitet hat (S. 18). Hervorgegangen ist der Sammelband aus einem zweitägigen Workshop, der im März 2009 an der Universität Tübingen unter dem Titel "Der Körper des Bildes. Zum Zusammenhang von Materialität und Bildlichkeit" stattfand. Vermutlich ist es der Virulenz des Themas zu verdanken, dass aus den sieben Vorträgen des Workshops die doppelte Anzahl an Aufsätzen geworden ist.

Auf die Einleitung folgen als "Rahmensetzungen" vier bildtheoretische Beiträge; daran schließen sich zehn Beiträge zu "medialen Formaten" an, in denen konkrete Bilder analysiert werden. Ausgehend vom Grande Nero Cretto arbeiten Marcel Finke und Mark A. Halawa in ihrer Einleitung die Relevanz der Materialität für Bildfragen heraus. Leicht verständliche Beispiele der Manifestation von Materialität in Bezug auf Bilder wie "die irritierenden Lichtreflexionen auf dem Glanzpapier einer hochwertigen Reproduktion" oder "das Flimmern der Videoprojektion" (S. 11) werden durch komplexe bildtheoretische Analysen ergänzt. Was selbstverständlich zum Bild und dessen Wahrnehmung gehört, stellt den, der darüber schreiben will, vor eine "beachtliche Herausforderung" (S. 11), denn Materialität und Bildlichkeit sind auf intrikate Weise miteinander verschränkt. Weder lässt sich Materialität nur als Störung der Rezeption verstehen, noch lediglich als 'vorbereitendes' Fundament des Bildes. Während Materialität sich nicht vollends über die Thematisierung der Wahrnehmung analysieren lässt, kann man Bildlichkeit ebenso wenig auf Symbolisierung reduzieren: "Bildlichkeit konstituiert sich allererst im Vollzug der Wahrnehmung, und der Materialität kommt darin eine entscheidende Bedeutung zu" (S. 17). Wie der Untertitel des Bandes vermuten lässt und die Beiträge des Theorieteils dann auch zeigen, erfordert eine angemessene Integration des Materialitätsbegriffs in die Bildwissenschaft sowohl eine Auseinandersetzung mit dem Bildbegriff, als auch eine Revision semiotischer und phänomenologischer Ansätze.

Eine Privilegierung der Form über die Materie liegt Kunsttheorien von der Antike bis zur Moderne zugrunde. Der historischen Gegenüberstellung der beiden Aspekte geht Dieter Mersch in seinem Beitrag "Zur duplizitären Ordnung des Bildlichen" nach. Er legt dar, auf welche Art und Weise die Kunst seit dem Dadaismus "ihr Gemachtsein sowie dessen Bedingungen" ausstellt (S. 43). Ab diesem Zeitpunkt kommen Strategien zum Einsatz, die erstens durch die "Enthierarchisierung der Differenz von Form und Stoff" und zweitens durch die Hervorkehrung des Zufälligen das "aesthetische Moment", das punctum Roland Barthes' begünstigen (S. 44).

Klaus Sachs-Hombach und Hellmut Winter entwerfen eine Bildtheorie, die zwischen den entgegengesetzten Polen phänomenologischer und semiotischer Ansätze situiert ist (vgl. S. 55). In der Auseinandersetzung mit der Symboltheorie Nelson Goodmans verstehen sie Bilder als "wahrnehmungsnahе Zeichen" (S. 56). Dieser Ansatz lässt sich dann auf ein Medienverständnis anwenden, das sich weder dem "Medienabsolutismus" Marshall McLuhans noch der "funktionalistischen Position" Sybille Krämers verschreibt, sondern "wahrnehmungsnahе" und auf ihre Materialität angewiesene Medien von "arbiträren" Medien unterscheidet. Die Reflexion auf materielle und mediale Aspekte macht ihrer Meinung nach den Charakter des Kunstbildes aus, insofern Selbstreflexivität als "Merkmal des Ästhetischen" gelten kann (S. 65, 67).

Die Analyse "medialer Formate" im zweiten Teil des Bandes beginnt mit vier Aufsätzen zur Frage der Materialität digitaler Bilder. Der Schwerpunkt erklärt sich wohl daher, dass digitale Bilder für die Untersuchung des engen Verhältnisses von Materialität und Bildlichkeit von besonderer Bedeutung sind, da sich deren "vermeintliche Immaterialität", wie Markus Rautzenberg schreibt, "einer [...] Distanz zwischen materiellem Bildträger und Bildobjekt [verdankt], deren Größe in der Geschichte der Bildmedien ohne Beispiel ist" (S. 119). Die Gefahr einer Verengung des Materialitätsbegriffs auf physikalische Aspekte wird durch den Fokus auf digitale Bilder reduziert, weil die technischen Bereitstellungsbedingungen (z.B. Prozessor) für die Bildwahrnehmung nicht relevant sind (vgl. Rautzenberg S. 120). Es stellt sich daher die Frage, "wo" Materialität bei digitalen Bildern ins Spiel kommt.

Besonders deutlich setzt sich Steffen Siegel mit dieser Frage auseinander; sein Beitrag soll daher hier besprochen werden. Siegel widmet sich der Detailbetrachtung von Fotografien, die in den Arbeiten einiger zeitgenössischer Künstler zum Programm geworden ist. Ausgehend von Adrian Sauers monumentalem Pixelbild "16.777.216 Farben", der Verbildlichung elektronisch produzierbarer Farbigkeit (dem Leser leider nur als matt-graue Reproduktion vor Augen), geht er einer bereits in den Anfängen der Fotografie greifbaren "Ästhetik" nach, "die das kleinste fotografische Detail im Horizont größtmöglicher visueller Fülle wahrzunehmen sucht" (S. 146). Die Betrachtung von Fotografien mit Lupen und Mikroskopen im 19. Jahrhundert sind nach Siegel "Erkundungen, die das fotografische Faktum als ein ausdrücklich materielles Phänomen besser zu verstehen suchen" (S. 149). Die Materialität bezieht sich hier auf die Oberfläche, die in der digitalen Fotografie selbst aus "distinkten Bild-Elementen" (S. 153), d.h. Pixeln, besteht. In der Betrachtung der Digitalisate trifft der Blick somit auf "Bilder in Latenz" (S. 160).

Drei Aufsätze thematisieren dezidierte Kunst-Bilder und (mit unterschiedlichem Schwerpunkt) die Rolle des Künstlers bei Fragen der Materialität und Bildlichkeit. Die Installation *What will come (has already come)* des zeitgenössischen Künstlers William Kentridge ist Thema des Beitrags von Yvonne Schweizer. Bestehend aus einem anamorphotischen Film, der auf einer runden Projektionsfläche durch einen Zylinderspiegel "aufgelöst" wird, werden hier Medien und Bilder kombiniert. Schweizer zeigt, wie gerade die mediale Zusammensetzung dazu führt, dass der Betrachter zur Reflexion angeregt wird, und zwar nicht nur über die Bedingungen des Sehens (in Bewegung), sondern auch über die Inhalte des Films: "Sinnbildung durch ein gehöriges Rütteln an den materialen Grundlagen der Bilder" (S. 227).

Der Beitrag Richard Shiffs zu Cy Twombly beginnt mit dem Zitat einer Bemerkung, die Twombly zur Darstellung einer Erbsenschote in seinem eigenen Gemälde 41 Jahre nach dessen Entstehung machte. Ausgehend von diesem Detail untersucht Shiff in seinem Text – passagenweise auch selbst als Wahrnehmungserfahrung lesbar – das Zusammenspiel von Bedeutungszuschreibung und Zufall, Narration und Ereignis, Ding und Körper des Künstlers. Die Körperlichkeit steht weiterhin im darauffolgenden Beitrag von Matthias Krüger zum Motiv des "geschlachteten Ochsen" im Zentrum. Die Materialität spielt in den Gemälden von Lovis Corinth und Chaim Soutine nicht nur in der "Gleichsetzung von Farbpaste und Fleisch" (S. 254) eine Rolle, sondern die Assoziation von Tierkörper und Bildkörper findet sich auch in der zeitgenössischen Kunstkritik. Wie Krüger nachweist, lösten insbesondere Darstellungen von Tierkadavern bei ihren Betrachtern eine Reflexion über das Wesen der Malerei aus.

Eine wichtige Ergänzung des Bandes ist der Aufsatz von Marius Rimmele, der mit seinem spätmittelalterlichen Schwerpunkt sowohl zur Historisierung der Materialitätsfrage beiträgt, als auch eine ganz andere Art Bild hinzufügt: aufklappbare, skulptierte Schreinmadonnen. Rimmele zeigt, dass die mittelalterliche christliche Bildtheorie maßgeblich beigetragen hat zur Tendenz, Bildträger und Bildobjekt getrennt zu denken. Darstellungen der *Vera Icon* und die Schreinmadonnen gelten ihm als Beispiele für die "Personifizierung des (Bild-)Trägers", die ein Nachdenken über die (Im-)Materialität des Gottesbildes herausfordert. Wie Rimmele darstellt, gibt es im Spätmittelalter aber auch die gegenläufige Tendenz, ein Heils- und Kontaktversprechen im Material verehrter Heiligenbilder zu sehen. Diese beiden widersprüchlichen Bezüge zur Materialität werden in den Schreinmadonnen erkennbar. Vereinbar werden sie, so Rimmele, indem die Materialität reflektiert wird.

Die auf den ersten Blick sehr heterogenen Beiträge weisen bei vertiefter Lektüre übergreifende sowie punktuelle Zusammenhänge auf, und auch die Reihenfolge ist offensichtlich mit Bedacht gewählt worden. Schwerpunktsetzungen werden in der Bündelung von Aufsätzen zu digitalen Medien sowie zu Aspekten der Produktionsästhetik deutlich: Warum haben die Herausgeber auf entsprechende Hinweise zu Gemeinsamkeiten in der Einleitung verzichtet? So scheinen sich doch darüber hinaus auch bestimmte künstlerische Strategien und Praktiken herauszukristallisieren, die der Überlast der Form entgegenwirken: im Großteil der Beiträge wird die Selbstreflexivität des jeweiligen Mediums genannt; eine wichtige Rolle scheint auch der Einsatz des Zufalls zu spielen (hierzu die Aufsätze Mersch und Shiff).

Insgesamt vereint der Band originelle und einschlägige Beiträge zu einem Thema, das komplex ist und eine wichtige Perspektive der Bildwissenschaft darstellt. Der Band ist voraussetzungsreich und verlangt vom Leser Kenntnis aktueller Bildtheorien und deren Begrifflichkeiten. Viel Platz wird im ersten Teil des Bandes der detaillierten, kritischen Auseinandersetzung mit bildtheoretischen Ansätzen eingeräumt. Obgleich eine präzise Auseinandersetzung mit diesen Positionen für die Diskussion und Standortbestimmung wichtig ist, rückt dadurch die theoretische Arbeit an einer Positiv-Definition des Materialitätsbegriffs in den Hintergrund. Eine klare Bestimmung bzw. Differenzierung von Begriffen wie z.B. 'Medialität' und 'Materialität' wäre ebenfalls hilfreich gewesen. Abschließend lässt sich sagen, dass der Sammelband dem in der Einleitung formulierten Anspruch gerecht wird, die komplexe Verschränkung von Materialität und Bildlichkeit darzustellen und in Analysen verschiedener Arten von Bildern zu exemplifizieren.