

All copyrights of this article are held by the author/s

To cite this publication

we suggest to use the APA (American Psychological Association) standard:

[Author's Last Name, Initials, (year), Title of work. Retrieved month, day, year, from source.]

You downloaded this document for free
from the



The NetAcademy is an internet research platform organizing the accumulation, dissemination and review of scientific research and publications world wide.

For any use of this document which is not strictly private, scholarly work, please contact the NetAcademy editors respectively the MCM institute at the below address.

The NetAcademy ®
www.netacademy.org
NA.editors@netacademy.org

The NetAcademy project has been developed at the
Institute for Media and Communications Management MCM
University of St. Gallen
Blumenbergplatz 9
CH-9000 St. Gallen, Switzerland
www.mcm.unisg.ch

Logos und Eros in der Botschaft der bildenden Kunst

Salome Schmid-Isler
Dr. phil. Kunsthistorikerin
Institut für Medien- und Kommunikationsmanagement
Universität St. Gallen
salome.schmid-isler@unisg.ch

<i>Logos und Eros in der Botschaft der bildenden Kunst</i>	1
<i>Zusammenfassung</i>	2
<i>1. Kunst als Botschaft</i>	2
<i>2. Logos und Eros in der bildenden Kunst</i>	3
<i>2.1. Logos, oder Ikonographie: Botschafter des Themas</i>	3
<i>2.2. Eros, oder Stil: Botschafter der Geste</i>	4
<i>2.3. Zur Paarung von Logos und Eros in der bildenden Kunst</i>	5
<i>3. Metamorphosen</i>	7
<i>Referenzen</i>	9
<i>Abbildungen und ihre Quellen:</i>	10

Zusammenfassung

Die Botschaft der bildenden Kunst kann als eine Paarung zwischen ihrer symbolischen Zeichenverwendung – Komponente der geforderten Interpretation – und ihrer sinnlichen Erscheinung – Komponente der Materialität – dargelegt werden. In der Kunstgeschichte wird dieser Dualität traditionell mit der Ikonographie, der Deutung des Bildinhaltes einerseits, und dem Stil, der Formensprache des Bildes andererseits, Rechnung getragen. Die folgenden Gedanken sind ein Versuch, diese Dualität der künstlerischen Kommunikation als Paarung von Logos und Eros zu benennen und zu erläutern. In einem kurzen Abschnitt zur Metamorphose dieser Paarung wird angedeutet, dass die digitale Revolution ein neues Kapitel in der Geschichte dieser Paarung erwarten lässt.

1. Kunst als Botschaft

Die Kunstgeschichte öffnet eine Vielfalt an Möglichkeiten, die Wirkung von Kunst zu untersuchen, wobei es sich bei den analytischen Methoden¹ im wesentlichen um die Diskussion dreht, wie die sinnliche Erfahrung der „Gestalt“ des Kunstwerkes in Verbindung mit seiner Wirkung „als Zeichen“ zu gewichten und entsprechend zu fassen sei. Die beiden Extrempositionen können bei der Gestaltpsychologie² am sinnlichen und bei der Semiotik³ am symbolischen Ende geortet werden.

Die Gestaltpsychologie folgt einem neurophysiologischen Ansatz und vertritt die Auffassung, dass Kunst eine Erscheinungsform ist, welche unmittelbare psychische Reaktionen im Rezipienten hervorruft. Aufgrund dieser Dynamik der Wahrnehmung sei dem Kunstgegenstand ein vorrangig emotionaler Charakter inhärent. Auf diesem Ansatz – der Sprache der Geste – beruht die Stildiskussion⁴ in der Kunstgeschichte.

Semiotik und Informationstheorie wurzeln in den Gedanken von Peirce⁵. Kommunikation, Kunstwerke seien „ein Zeichen, das seinerseits aus Zeichen zusammengesetzt ist“ (Morris⁶). Bei Goodman⁷ wird „Welt“ kontinuierlich in einem konstruktiven Erkenntnisprozess mit Hilfe von Symbolen (das sind z.B. Buchstaben, Wörter, Texte, Töne, Bilder, Diagramme, Karten, Modelle) erschaffen. Die symbolisch angefertigten Versionen von „Welt“ konstituieren logische Symbolsysteme (z.B. die Wissenschaften, die Philosophie, die Künste, usw.). Er legt den Fokus für alle Gegenstandsbereiche auf die Erkenntnisfunktion, auch bezüglich der Kunst sind ihm Fragen nach der Schönheit und des Genusses sekundär⁸. Auf diesem Ansatz – Sprache der Symbolfunktion – beruht die ikonographisch-ikonologische Methode⁹ der Kunstgeschichte.

¹ Theorien: Vgl. [Henrich; Iser, 1982]

² Kunst als Sinneserfahrung; Gestalttheorie: Vgl. [Gombrich, 2002]

³ Kunst als Zeichen; Semiotik: Vgl. [Peirce, 1988] [Keller, 1995] [Goodman, 1976]

⁴ Stilistik: Vgl. [Bauer, 1986] [Fischer; Hamilton, 1999]

⁵ [Peirce, 1988]

⁶ [Morris 1979], Zitat auf S. 91

⁷ [Goodman 1978]

⁸ [Goodman 1976]

⁹ Ikonographie: Vgl. [Van Straten 1997] [Panofsky 1983]

2. Logos und Eros in der bildenden Kunst

Im folgenden seien die zwei Komponenten dieser Paarung, welche die Botschaft der Kunst konstituiert, benannt mit den Begriffen Logos für den digitalen, d.h. zeichenhaften, symbolischen Anteil, und Eros für den analogen, d.h. stilistischen, gestischen Anteil.

2.1. Logos, oder Ikonographie: Botschafter des Themas

Logos bezeichnet die inhaltliche Seite der ästhetischen Botschaft. Logos ist Begriff, ist präzise mitteilbar, ist lehr- und lernbar, ist wie das Peirce'sche Zeichen¹⁰ zu unendlich vielen Repliken fähig. Der Logos kann in Form von Zeichen aus jedem Akt der Kommunikation separiert und losgelöst besprochen werden, er ist unabhängig vom Werkstoff, in den er repliziert wird.

Logos findet sich in der Kunstgeschichte als Methode der Ikonographie. Diese vermittelt das „was“ der ästhetischen Botschaft, widmet sich den dargestellten Themen (Bildgegenstände, Sujets) der bildenden Kunst. Die ikonographische Methode ist hermeneutisch¹¹, sie recherchiert den einstigen Sinn eines Kunstwerkes mit dem Ziel der geschichtlichen Deutung, d.h., sie entfaltet ihr Potenzial erst im Rückblick. Die Dechiffrierung setzt voraus, dass ein allgemein gültiges Referenzsystem zur Zeichensprache für Bildinhalte bekannt ist. Beim ikonographischen Vorgehen werden Bilddarstellungen zerlegt, etwa in die Einheiten von „Personifikationen“, „Allegorien“, „Symbolen“ bzw. „Attribute“, welche einzeln gedeutet, in eine Hierarchie gebracht und in den Gesamtzusammenhang zurückgeführt werden.

Die Botschaft des Logos muss erlernt werden. Die Chiffrierung einer Bildidee in die vom gewählten Werkstoff ermöglichte Zeichensprache – z.B. beim Gemälde in Formen und Farben – setzt beim Auftraggeber, beim Künstler wie bei der angesprochenen Zielgruppe der Botschaft eine gemeinsame Kenntnis der verwendeten Symbole voraus, sonst ist die Dechiffrierung nicht möglich, ist Kommunikation durch das Werk nicht erfolgreich. Man muss „lesen“ lernen, um die Botschaft zu verstehen. Mit dem geschichtlichen Abstand, mit der zunehmenden Anzahl und Komplexität von Bildinhalten, wird eine Lexikalisierung, eine kunstgeschichtliche Analyse ohne Referenzwerke¹², nicht mehr möglich. Vgl. Fig. 1.

In der Darstellung (Fig. 1) sieht ein ikonographischer Laie eine nackte Dame, deren Spiel mit Requisiten ziemlich närrisch wirkt (Karneval? Theater?). Die Auslegung ist folgende: Die Wahrheit, lat. Veritas, femininum, wird als weibliche Persona symbolisiert. Wahrheit ist einfach – also nackt. Wahrheit ist hell und klar – deshalb die Sonne in der Rechten. In Büchern ist Wahrheit – deshalb das offene Buch in der Linken; in Wahrheit ist Kraft – daher der Palmwedel, symbolisierend dass die Wahrheit, wie die Palme, keinen Gegenkräften weicht. Wahrheit ist Geist, allem Irdischen überlegen, daher ist die Erdkugel als irdische Welt dem Fuss der Personifizierung unterworfen¹³.

¹⁰ Nach Peirce sind uns Welten nur durch Zeichen zugänglich. Es gibt weder Objekte noch Begriffe „an sich“. Erscheinungen und Entwicklungen lassen sich nur an der potentiell unendlich langen und potentiell unendlich differenzierbaren Folge von Zeichenrepliken ablesen. Vgl. [Peirce, 1988]

¹¹ [Bätschmann, 2001]

¹² Die Verschlüsselung von Botschaften in der darstellenden Kunst war Aufgabenbereich der Priester und Gelehrten. Älteste Quellen zur Symbolik in der bildenden Kunst finden sich schon in der griechischen Literatur. Für die christliche Kunst waren die Jesuiten, besonders in der Gegenreformation, aktiv. Im 17. Jh. entstehen Schriften, welche sich der Deutung verschlüsselter Bilder zuhanden interessierter Dritter widmen, wie Pietro Bellori, Cesare Ripa. Im 18.-20. Jh. waren es G.E. Lessing, F.A.R. Chateaubriand, A. Warburg, E. Panofsky; heute werden diese Bestrebungen systematisiert, z.B. mit dem Marburger Index, mit Iconclass, vgl. [www.iconclass.nl], vgl. auch [Van Straten 1997]. Ein ikonographisches Referenzsystem für die Kunst des 19. und 20. Jh. steht noch aus.

¹³ Nach Cesare Ripa, Verfasser der Iconologia, Padua 1624, zitiert in [Van Straten 1997], S. 45.



Fig. 1: Logos: Symbolische Dechiffrierung der Symbolik (Personifizierung der Wahrheit¹⁴)

2.2. Eros, oder Stil: Botschafter der Geste

Eros verkörpert die sinnliche Komponente einer künstlerischen Botschaft. Eros wirkt als Gestus, als Stimulus, der Emotionen auslöst. Gesten muten uns an. Ihre Sprache ist unendlich reich und sie sind grundsätzlich analog, d.h. sie entwickeln und verfeinern sich stufenlos. Gesten können prinzipiell ad hoc geschaffen werden¹⁵, ihre Sprache ist vorsymbolisch, sie muss nicht vorgängig erlernt werden. Eros hat eine direkte psychische Wirkung – er wird erlebt. Dieses Erlebnis lässt sich zwar umschreiben, aber nicht vollständig formalisieren bzw. in eine Sprache übersetzen.

Eros wird in der Kunstgeschichte als stilgeschichtliche Methode untersucht. Stil bezieht sich auf die Art und Weise, auf das „Wie“ der ästhetischen Botschaft. Stil wirkt über den sinnlichen Träger, über die Wahl des Informationsträgers (Anmutung von Stoff, Glas, Stahl, Licht, usw.). Stil wirkt zudem mit der Artikulation, die dem gewählten Werkstoff verliehen wird (steif, geschwungen, dünn, dick, roh, gebrochen, geschliffen, poliert, usw.¹⁶). Die Gestaltung der Eroskomponente in der Kunst ist, seit der antiken Rhetorik¹⁷, Gegenstand verschiedener Kulturbereiche, heute besonders aktuell in der Designlehre, wo man gerne von der Anmutung spricht.

Figur 2 zeigt ein Formenrepertoire des Buchstabens S, womit dem abstrakten Zeichen eine Geste gegeben wird.

¹⁴ C. Jeghers: Verità, Personifikation der Wahrheit, 1644. Vgl. Abbildungsverzeichnis

¹⁵ „Ikone können prinzipiell ad hoc geschaffen werden“. Zitat aus [Keller 1995], S. 126

¹⁶ Adolf Wölfflin hat hierzu seine bekannten Polaritätsprofile entwickelt, vgl. [Wölfflin 1976]

¹⁷ Stilistik ist als Untersuchungsmethode für andere Kulturbereiche aus der Rhetorik entstanden (vgl. [Nöth 2000]). Die antike Rhetorik beinhaltet die Stilistik in ihrem Zweig der „elocutio“.



Fig. 2: Eros, oder Stil, am Buchstaben S

2.3. Zur Paarung von Logos und Eros in der bildenden Kunst

Der Mensch als Animal rationale (bzw. bei Aristoteles als *zoon logon echon*: „Tier das Sprache hat“), produziert und rezipiert Kunst seit der Steinzeit als Darstellung einer gesehenen oder erdachten Wirklichkeit. Diese Artefakte sprechen nicht nur die Ratio / den Logos des Menschen an, sondern kommunizieren auch mit der reichen vorsymbolischen Sprache des Animal / Zoon, des Tieres, d.h. mit der Körpersprache, Mimik, Gestik, im folgenden zusammenfassend als „Gesten“ benannt. Nachdem diese beiden Komponenten in den vorhergehenden Abschnitten gesondert behandelt wurden, soll jetzt die Paarung thematisiert werden. Wie ist das Zusammenspiel zwischen Logos und Eros?

Die unmittelbare Wirkung des Eros auf unsere Psyche kann, wie bereits gesagt wurde, nicht reflektiert werden, ohne eine Paarung mit dem Logos einzugehen. Während Logos für sich alleine besprochen werden kann, lässt sich Eros – in der Mitteilung – nicht vom Logos trennen. Denn jedes „Wie“ hat zwangsläufig ein „Was“. Die Reflexion auf Stil ist der Anfang einer Lexikalisierung (Stilistik), die zum Logos gehört. Die Semiotik (bei welcher Stil als „Ikon“ verstanden wird) beschreibt diesen Sachverhalt mit der Feststellung, dass der häufige, allgemein werdende Gebrauch einer Geste dieses zum Zeichen werden lässt¹⁸.

In der Paarung zwischen Logos und Eros kommt es darauf an, ob der Stil dem Thema dient, sich verselbstständigt / emanzipiert, oder ob er dem Thema widerspricht. Wollte man Logos als männliche, Eros als weibliche Komponente verstehen, ist die harmonische Paarung eine patriarchalische, bei welcher sich der Stil dem Thema unterordnet und damit die inhaltliche Botschaft so weit wie möglich auch über die unmittelbare Anmutung stützt. Diese optimale Harmonie wird in der Kunstgeschichte als „Klassik“ einer Stilepoche verstanden (vgl. Abschnitt 3). – Beim Widerspruch der zwei Komponenten ergeben sich interessante, in der Rhetorik gut analysierte Wirkungen. Es entsteht eine paradoxe Botschaft, die in der strukturellen Semiotik für die Wirkung von Humor, Ironie, Poesie, für die Ästhetik insgesamt verantwortlich gemacht wird.¹⁹ In der Kunstgeschichte ist eine entsprechend tiefe Deutung des Harmonieverhältnisses zwischen Logos und Eros schwierig zu erarbeiten; der Einsatz von Widersprüchen (Logos-Komponente des Stils) muss hermeneutisch erforscht und sozialgeschichtlich interpretiert werden²⁰.

¹⁸ „Das ikonische Verfahren ist der assoziative Schluss auf der Basis einer wie auch immer gearteten Ähnlichkeitsbeziehung. Das symbolische Verfahren ist der regelbasierte Schluss. Der Übergang vom Ikon zum Symbol, d.h. vom assoziativen Schluss zum regelbasierten Schluss, ist von besonderem sprachtheoretischen Interesse, weil dieser Prozess bei dem, was man Lexikalisierung nennt, eine entscheidende Rolle spielt“. Zitat aus [Keller 1995], S. 167-168.

¹⁹ Überblick: vgl. [Nöth, 2000], Kapitel Ästhetik und Literatursemiotik, sowie [Morris 1999], [Eco 1968]

²⁰ Vgl. [Held, Schneider 1993]

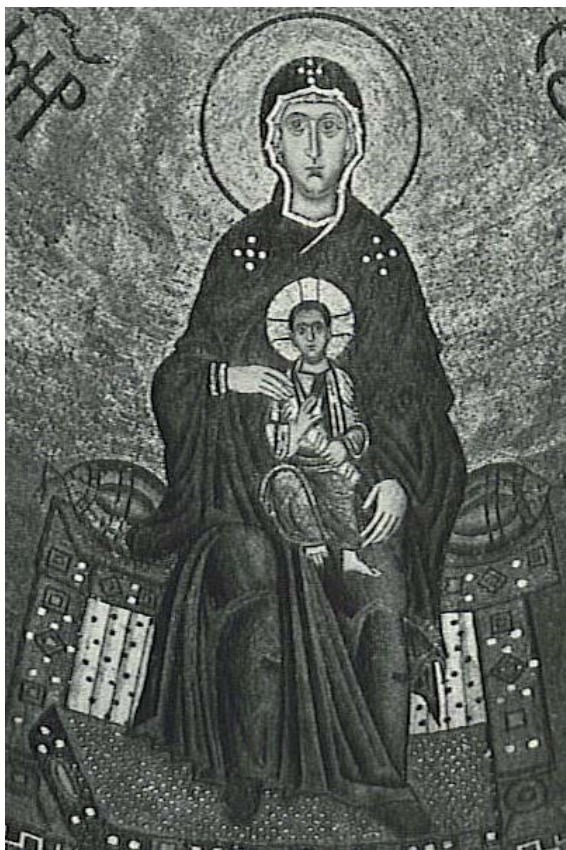


**Fig. 3a, 3b: Zwei Arten der Paarung von Logos und Eros.
Muttergottesdarstellungen des 11. und des 16. Jh.²¹**

Ob Eros die Botschaft des Logos unterstützt oder hintertreibt, ist jedoch auch für den Laien sichtbar. Die Abbildungen in Fig. 3 zeigen links eine harmonische Paarung (Eros unterstützt Logos), rechts eine Dichotomie (Eros hat sich emanzipiert). Dies soll näher erläutert werden.

Zur Vorgabe des Logos: Beide Abbildungen in Fig. 3 stellen ein christlich-religiöses Sujet dar: Sie zeigen Maria, Mutter des Jesus von Nazareth, auch Gottesmutter genannt, in der Einzeldarstellung (thronend oder stehend) meist als Madonna (ital. meine Herrin) bezeichnet. Die Darstellungstypen für die „Gottesgebälerin“ wurden seit dem Konzil von Ephesos, 431, laufend in Kirchenkonzilen festgelegt, damit die Botschaft, unabhängig vom Können des Malers, immer lesbar und kirchenkonform bleibe: Wie die Maria gewandet, in welcher Haltung und Gestik sie stehend oder sitzend, wie das Christkind darzustellen sei. Im Lauf des Mittelalters wurde die Beifügung bestimmter Attribute als Symbolträger autorisiert, in der Renaissance fand das antike Schönheitsideal (Venus) Eingang, nach der Gegenreformation wurden speziell die katholischen Aspekte der Gottesmutter (Immaculata, Assunta) glorifiziert, danach wird das Sujet seitens der Künstler selbständig weitergeformt und attribuiert. In der Folgezeit ist die Mariendarstellung dem Zeitgeist unterworfen – in der Romantik sieht man Maria als Kind betend oder schlafend, in der Moderne wird Maria – wenn überhaupt – auch als provokatives Rätsel dargestellt²².

Zur Haltung des Eros: Die Muttergottes im byzantinischen Stil (Fig. 3a) mutet ernst, gefasst an. Sie thront auf einer gepolsterten Sitzbank vor (durch das Mosaik bedingtem) goldenem Hintergrund. Ihre Körperhaltung ist gesammelt, ihr Gesichtsausdruck gelassen, der Blick in meditativer Ferne, die Gestik minimal. Das Kleid ist aus kostbarem Stoff (Lapislazuli-Blau), ein verhüllendes Gebilde, aus dem nur Gesicht und Hände hervorstechen. Auch die Figur des Kindes thront aufrecht, eingebunden in die Erscheinung der Mutter, schwebend vor ihrer

²¹ Byzantinischer Stil, Manieristischer Stil der Spätrenaissance. Details siehe Abbildungsverzeichnis

²² z.B. Salvador Dali: Madonna von Port Lligat, Acrylgemälde, 1949

Mitte – eine achtunggebietende Person in den Proportionen eines Erwachsenen. Die Darstellung ist zwar festlich, entfaltet aber eine vor allem symbolische Wirkung: Sie ist Bild gewordene Botschaft von Verkündigung und Erlösung. Der Stil bewirkt im Betrachter Ehrfurcht, Stillewerden, vielleicht auch Erhebung. Hier ist Eros in Harmonie mit dem Logos, diesem dienend.

Die Darstellung der Muttergottes im Stil der späten Renaissance (Fig. 3b) ist theatralisch. Unter rotsamtem Baldachin, auf Seidenkissen gelagert, posiert Maria vor der (ikonographisch zu lesenden) Szenerie einer Säulenflucht mit Ausblick in die weite Welt. Sie wird flankiert von einer Schar schöner, antikisch nackter Jugendlicher, eher eine Gruppierung von Fans als von anbetenden Engeln. Die Madonna posiert wie ein Model, zeigt ihren langen Leib mit den hohen Brüsten durch den kostbaren Stoff ihrer zeitgemässen Designerkleidung, die, wie nass an ihrem Leib klebend, die Sinnlichkeit ihres Körpers hervorhebt. Ihr Gesichtsausdruck, die manierierte Geste ihrer Hand mit überlängten Fingern, die zurückweichende Haltung, wären als Ausdruck eines Degoûts zu lesen, hätte sie nicht das artige Lächeln auf ihren Lippen. Sie wendet sich dem nackten Kleinkind zu, das sie in befremdlicher Distanz auf abschüssig gelagerten Beinen balanciert. Das Kind schläft, ist dem Betrachter nicht der das Evangelium bringende Gottessohn, sondern das in die Welt geworfene Kind, ein Körper, der zu Boden zu gleiten scheint. Diese allzu irdische Version lässt ihn – man zweifelt – zum Accessoire in dieser Bildkomposition verkommen. Die Atmosphäre ist eine Mischung zwischen Boudoirstimmung (sinnliche Begierde nach der Venus) und Verweigerung (kalte Distanz zur Noblesse einer fremden Gesellschaft), pendelt zwischen Zurschaustellung und Gefühlskälte. Soll das tatsächlich ein religiöses Bild sein? Der Stil ist ironisch, er persifliert die göttliche Botschaft. Ist dies die Heilige Jungfrau? Ist jenes der Erlöser aller armen Seelen? Zunächst wird sich der Betrachter mit dem Gefühl des Zurückgewiesenseins abwenden. Die eher sarkastische Formulierung des Themas deckt sich nicht mit der religiösen Botschaft, wie sie von der Kirche vorgesehen war²³. In dieser Darstellung ist Eros im Kampf mit dem Logos.

3. Metamorphosen

Das Verhältnis zwischen Logos und Eros ist einem Wandel unterworfen, welcher in der Kunstgeschichte deutlich wird. Was sind die Ursachen?

- Es können neue Themenstellungen der Gesellschaft sein, welche Begriffe für den entsprechenden Ausdruck der neuen Welt benötigen: Neue Religionen, das Zusammenprallen verschiedener Kulturen, wissenschaftliche Entdeckungen, soziale Umwälzungen sind hier zu nennen.
- Es können neue Werkstoffe, neue Medien sein, die Anlass zur Weiterentwicklung der Paarung von Thema und Stil bieten. Neue Trägermedien sind oft die Treiber einer neuen kunstgeschichtlichen Epoche. Zuerst wird das Neue als Träger für bekannte Formulierungen genutzt, dann, mit kreativem Ausprobieren sich eröffnender Möglichkeiten, entstehen neue, nur aus diesem Medium heraus mögliche Artikulationen. Mit dem Wandel der „causa materialis“ verändern sich zwangsläufig auch Geschichte und Kunstgeschichte²⁴.

Wandel im Logos: Logos ist syntaktisch definiert, durch die Brille eines Sprachverständnisses. Wie bei allen symbolischen Sprachen beruht der Logos in der Botschaft der bildenden Kunst auf einem Vokabular von Symbolen, die mittels einer Grammatik zu allgemeinverständlicher Bedeutung komponiert werden. Je grösser die Formulierungsmöglichkeiten der

²³ Wobei die erzeugte Rätselhaftigkeit auch als „Denkanstoss“ gewertet werden kann.

²⁴ [Wunderlich, 2002]

Grammatik, desto reicher und präziser lässt sich eine Botschaft ausdrücken. Zwar kennt die bildende Kunst in ihren Idiomen ein beachtliches Vokabular, z.B. in der Ikonenmalerei oder in den Emblemata, ein reichhaltiges Alphabet verschiedenster Zeichen. Dafür stellt sie eine eigentlich erstaunlich beschränkte Auswahl syntaktischer Strukturierung zur Verfügung. Man kann z.B. die Wichtigkeit einer Person oder einer Sache durch die relative Grösse und die relative Stellung im Bild ausdrücken. Solche Grammatiken ahmen die Syntax der gesellschaftlichen Anordnungen nach (Mimesis). Die Dürftigkeit der mimetischen Methode wird bei Platon mit der Spiegelmetapher blossgestellt²⁵. Leonardo hält dem entgegen, dass die Konstruktion – bei ihm die Perspektive nach optischer Erkenntnis – das wahre Erkenntnisinstrument ist. Das Wissen um die Konstruktion macht den Einsatz eines Spiegels obsolet. (Es war notabene die Methode der konstruierten Perspektive, welche die bildende Kunst, bisher eine Handwerkskunst (ars mechanica), im 15. Jh. zur freien Kunst (ars liberalis) aufwertete!²⁶).

Das Interesse an der Herausarbeitung reicher, präziser und ausdrucksmächtiger Grammatiken für Kunst und Wissenschaft waren die Motivation zur Neugründung von Akademien seit der Renaissance. Für die Künste hatten sie ihren Höhepunkt im 17. und 18. Jahrhundert, aber im 19. Jh. kam dort nichts Neues mehr hinzu. Die seit den Impressionisten und im 20. Jh. erfolgte Ablehnung der akademischen Richtlinien, m.a.W. des Logos in der bildenden Kunst, hat inzwischen zu einer babylonischen Sprachverwirrung in der Botschaft der Künste geführt. Inzwischen spricht jeder Künstler seine private Mikrosprache; alles ist möglich – „all is pretty“²⁷. Zu Recht markiert der Ausschluss des Logos ein Ende der Kunstgeschichte.²⁸

Aber heute steht die Welt der Grammatiken im Umbruch. Das tiefe Verständnis formaler Sprachen²⁹, das sich Ende des 19. und vor allem im 20. Jh. durch die Entwicklungen der mathematischen Logik, der Linguistik und der Computerwissenschaften herausgebildet hat, bringt mit der Formalisierung nicht nur eine neue industrielle Revolution³⁰, sondern lockt auch mit einem neuen Logos für die Künste. Im Bereich der Musik sind wir bereits Zeugen sehr erstaunlicher Entwicklungen³¹. Den bildenden Künsten steht ähnliches bevor; vielversprechende Ansätze (im Film, bei Computerspielen, im Computer Aided Design) sind da³². Das 21. Jahrhundert schlägt ein neues Kapitel in der Paarbeziehung von Logos und Eros auf.

Wandel im Eros: An der entsprechenden Metamorphose des Eros, welcher die Botschaft verstärkend inszeniert, wird sich die Entwicklung einer neuen Kunst ablesen lassen, welche zur Zeit noch um die Darstellung ringt³³, aber ihre Klassik erreichen wird³⁴. Wir dürfen gespannt sein.

²⁵ Der bildende Künstler ist bei Platon ein Nachahmer des bloss Scheinhafte, und ein Sophist, weil er den Schein als Wirklichkeit, als Wissen vorspiegelt. Er öffnet die Welt nach, indem er ihr Spiegelbild nachzeichnet.

²⁶ Vgl. [Steiner 1991]

²⁷ Andy Warhol, Popkünstler (1960er Jahre).

²⁸ Vgl. [Belting 2002]

²⁹ Vgl. Schriften von Noam Chomsky, John R. Searle, N. Goodman

³⁰ Vgl. [Schmid 1999]

³¹ z.B. Guerino Mazzola: The Topos of Music. Geometric Logic of Concepts, Theory, and Performance. Birkhäuser, 2002

³² z.B. Anne M. Spalter: The Computer in the Visual Arts. Addison-Wesley, 1999

³³ [Schmid-Isler 2000]

³⁴ Eine Kunstepoche verläuft in drei Phasen – einem Ringen um Darstellung (Archaik), der Beherrschung des Gewollten (die Klassik) und einem Zerfall (Manierismus). Dieser quasi biologische Zyklus gipfelt in der Klassik, wo „jede Kunst eine Blütezeit vollendeter Ausbildung als Kunst“ besitzt und damit beweist, „wozu sie als Kunst eigentlich in der Lage“ ist. Zitat nach [Belting, 2002], S. 136

Referenzen

- Bätschmann, 2001 Oskar Bätschmann: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001.
- Bauer, 1986 Hermann Bauer: Form, Struktur, Stil: Die formanalytischen und formgeschichtlichen Methoden. In: H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer, M. Warnke: Kunstgeschichte, eine Einführung. Berlin: Dietrich Reimer, 1986 (S. 147-162).
- Belting, 2002 Hans Belting: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren. C.H. Beck München, 2002.
- Eco, 1968 Umberto Eco: La definizione dell'Arte, Mailand: Mursia, 1968
- Fischer; Hamilton, 1999 Volker Fischer, Anne Hamilton (Hrsg.): Theorien der Gestaltung. Grundlagentexte zum Design (Bd. 1). Frankfurt a/Main: Form Theorie, 1999.
- Gombrich, 2002 Ernst H. Gombrich: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Berlin: Phaidon, 2002.
- Goodman, 1976 Nelson Goodman: Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis/Cambridge: Hackett publishing Co., 1976.
- Goodman, 1978 Nelson Goodman: Ways of Worldmaking. Indianapolis/Cambridge: Hackett publishing Co., 1978.
- Held; Schneider, 1993 Jutta Held, Norbert Schneider: Sozialgeschichte der Malerei. Köln: Dumont 1993.
- Henrich; Iser, 1982 Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hrsg.): Theorien der Kunst. Frankfurt a/Main: Suhrkamp 1982 (S. 148-178).
- Keller, 1995 Rudi Keller: Zeichentheorie. Tübingen, Basel: UTB für Wissenschaft, 1995.
- Morris, 1979 Charles W. Morris: Ästhetik und Zeichentheorie. Frankfurt a/Main: Ullstein, 1979.
- Nöth, 2000 Winfried Nöth: Handbuch der Semiotik. Stuttgart: Metzler 2000.
- Panofsky, 1983 Erwin Panofsky: Meaning in the Visual Arts, Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Peirce, 1988 Charles S. Peirce: Phänomen und Logik der Zeichen. Frankfurt a/Main: Suhrkamp 1998.
- Schmid, 1999 Beat F. Schmid: Zur Entfaltung der Macht des Kalküls in der Wirtschaft und Betriebswirtschaftslehre. In: P. Gomez, G. Müller-Stewens, J. Rüegg-Stürm (Hrsg.): Entwicklungsperspektiven einer integrierten Managementlehre. Bern: Haupt, 1999 (S. 285-312).
- Schmid-Isler, 2000 The Language of Digital Genres. A Semiotic Investigation of Style and Iconology on the World Wide Web. In: Proceedings of the 33rd Annual Hawaii International Conference on System Sciences, edited by Ralph H., Sprague, Jr., in: IEEE, Los Alamitos CA 2000
[www.mediamanagement.org/modules/expert/view_expert.php?id=mediamanagement-69].
- Steiner, 1992 Reinhard Steiner: Malerei als Spekulation. In: Florian Rötzer (Hrsg.): Digitaler Schein: Ästhetik der elektronischen Medien. Frankfurt a/Main: Suhrkamp, 1992 (S. 435-454)
- Van Straten, 1997 Roelof van Straten: Einführung in die Ikonographie. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1997.
- Wölfflin, 1976 Adolf Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Basel: Schwabe und Co., 1976.
- Wunderlich, 2002 Werner Wunderlich: Wir verdanken dem Bücherdruck und der Freiheit desselben undenkbar Gutes. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung von Gutenbergs Erfindung. In: S. Spoun, W. Wunderlich (Hrsg.): Medienkultur im digitalen Wandel. Bern: Haupt, 2002 (S. 35-62)

Abbildungen und ihre Quellen

- Fig. 1 C. Jeghers: Verità, die Personifikation der Wahrheit., Illustration in der niederländischen Übersetzung der Iconologia, Amsterdam 1644. – Scan aus: [Van Straten], Abb 7.
- Fig. 2 Buchstabenfolge: Software Microsoft Office und eigene Darstellung.
- Fig. 3a Gottesmutter. Apsismosaik, Kloster Hosios Lukas, Phokis, Katholikon, 1. Drittel des 11. Jh. – Scan aus: Propyläen Kunstgeschichte, Berlin 1984, Band 3, Abb. 13.
- Fig. 3b Parmigianino (Francesco Mazzola): Die Madonna mit dem langen Hals, 1538-1540. – Scan aus: H.A. Stützer: Die Italienische Renaissance, Köln: Dumont 1977, Abb. 173.

Copyright Salome Schmid-Isler
Institut für Medien- und Kommunikationsmanagement
Universität St. Gallen

11. November 2003