

Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexionen über ›Blickakte‹

Sybille Krämer

I Die Frage

Die ›Macht der Bilder‹ ist (fast) zum Gemeinplatz geworden. Nur drei Symptome dieser ›Bildermacht‹ – stellvertretend hier für unzählige andere – seien angeführt:

1. Hat die aufwühlende Wirkung der Fotos aus Abu Ghraib nicht vor Augen geführt, dass die Verbreitung schriftlicher Aussagen geschundener Häftlinge durch Amnesty International nahezu wirkungslos blieb und es erst der Bildkraft demütigender Folterszenen bedurfte, ehe die Öffentlichkeit mit diesen ›Skandalfotos‹ in die Abgründe des Irak-Krieges so blicken konnte, dass »die US-Regierung um Präsident George W. Bush [...] für viele endgültig ihr Gesicht verlor«?¹

2. Und, um von den emotionalen und politischen Effekten auf die kognitiven überzugehen: Die Rolle der Visualisierung für die Erringung wissenschaftlicher Objektivität² wie für die Gewinnung von Erkenntnissen zum Beispiel durch computergenerierte Simulationen³ ist eine der wohl nachhaltigsten Neukontextualisierungen an unserem Verständnis wissenschaftlicher Praktiken. Bilder bleiben nicht länger ein genuin ästhetisch aufzufassendes Subjekt der Kunstgeschichte, sondern avancieren zu epistemischen Gegenständen und kondensieren zu visuellen Argumentationen,⁴ wandern

also ein in die Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftstheorie. Und aktualisieren damit zugleich eine Dimension des zeitgenössischen *pictorial* bzw. *iconic turn*.⁵

3. Zeugen Bilderverbot und Bilderverehrung sowie die zerstörenden Praktiken des Ikonoklasmus⁶ nicht von einer nahezu magischen Kraft, die Bildern gerade im Akt ihrer Zerstörung attribuiert wird? Wie anders ist die Rolle von Bildern als Mittel strategischer Kriegsführung zu verstehen?⁷ Dass Bilder also Teil werden eines ›Bilderkrieges‹, der die massenmedial verbreitete Schleifung der Buddha-Statuen, die Hinrichtung von Geiseln zum Zwecke der Produktion von Videos ebenso erfasst wie das Endlosband der einstürzenden New Yorker Zwillingstürme und die Mohammed Karikaturen in einer Zeitung.⁸ Nicht zufällig zehrt Platons Verdikt gegen die Malerei (und tragische Dichtkunst) gerade von der ›Kraft‹ – nämlich der *dynamis* – die er dem Bildlichen zuspricht.⁹ Ein Bildliches überdies, welches bei ihm – durchaus querstehend zu seiner platonischen Diskreditierung – dann in Form der Urbild-Abbild-Relation zu einem ontologischen Grundprinzip avanciert, welches die ›Welt im Innersten zusammen hält.

Es bedarf kaum weiterer Evidenzen, dass unsere Kultur- und Ideengeschichte ebenso wie die zeitgenössischen Debatten zur Neubegründung einer ›Bildwissenschaft‹ vielfältiges Zeugnis geben davon, dass Bilder – und zwar auch *jenseits der ästhetischen Erfahrung* – wirklichkeitsmächtig sind. Und damit sind wir bei unserer Frage: Macht es Sinn, diese unabweisliche Bildmacht in den Termini der *Performanz* und des *Performativen* zu fassen?¹⁰ Gewinnen wir etwas in der Erklärung der Kraft von Bildern, wenn wir dies in einer ›performativen Einstellung‹ tun? Eine Antwort darauf setzt voraus – zumindest rudimentär – Klarheit zu gewinnen über das, was wir unter ›Performanz‹ und ›Performativität‹ verstehen.

II Was heißt es, eine ›performative Einstellung‹ anzunehmen?

Wenn wir die Begrifflichkeit des Performativen in höchstmöglicher Verdichtung und daher unausweichlich verkürzt¹¹ zu rekapitulieren haben, so muss dabei von zwei unterschiedlichen Begriffen ausgegangen werden, deren Differenz mit der Redeweise vom ›Performativen‹ nur allzu gerne eingegeben wird.

1. Eine durch John Langshaw Austin angestoßene und von John Searle, Jürgen Habermas und anderen fortentwickelte *sprachtheoretische Debatte*, deren Kernbegriff die ›Performativität

ist. Für Austin vollziehen ›performative Äußerungen‹ das, was sie besagen – denken wir an Taufen, Kündigungen, Kriegserklärungen – vorausgesetzt der Sprecher ist dazu autorisiert.¹² Searle zeigt dann, dass diese generative Kraft des Sprechens die Domäne sozialer Tatsachen schafft, deren Sein auf ihrem Anerkanntsein beruht.¹³ In einer schon bei Austin angelegten gemäßigteren Version wird zugleich der Handlungscharakter *allen* Sprechens betont, welches dadurch zum ›Sprechakt‹ wird.¹⁴ Jede kommunikative Äußerung ist also von einer propositional-performativen Doppelstruktur¹⁵ und dies macht die Rede – so etwa für Habermas – zur Keimzelle des sozialen Handelns.¹⁶ Wir reden nicht nur über die Welt, sondern konstituieren zugleich soziale Verhältnisse innerhalb der Welt, ablesbar an den Sprechern jeweils erhobenen Geltungsansprüchen. Diese weltkonstituierende Kraft symbolischer Handlungen ist es, die den kulturalistischen, identitäts- und schlechtertheoretischen Ansätzen dann ›Pate steht.

2. Die zweite Springquelle performativer Begrifflichkeiten bildet die *theater- und kunsttheoretische Debatte*, welche ausgeht vom Ereignischarakter, dem Präsenzaspekt¹⁷ und der Korporalität künstlerischer Aufführungen – den *Performances*.¹⁸ Die Grenzen zwischen avancierter Theaterkunst und *performance art* werden fließend, so dass also Theateraufführungen im jeweils inszenierten Text nicht länger ihren organisierenden Fluchtpunkt und ästhetischen Maßstab finden. Worauf es im Ereignis der Performance ankommt, ist die Bipolarität von Agieren und Zuschauen, die sich auf der ›Oberfläche‹ dessen vollzieht, was sich zeigt, ohne dass dieses Zeigen auf die Tiefenstruktur eines jeweils unterzulegenden Skripts zurückführbar wäre. Aufführen und Wahrnehmen greifen also ineinander und mit diesem Wechselspiel stiftet ›Theatralität‹ ein auch außerhalb der Künste wirksames ›kulturalistisches‹ Modell, welches nahezu alle menschlichen Handlungen grundiert.¹⁹

Der archimedische Punkt hierbei ist die Einsicht in die grundständige Körperlichkeit dessen, was sich zwischen dem Wahrnehmarmachen durch Akteure und dem Wahrgenommenwerden seitens der Zuschauer vollzieht. Eine Körperlichkeit überdies, die nicht nur das Regime des Interpretierens und der Reflexion, sondern auch die Matrix des bloßen Wahrnehmens überschreitet und dabei die Dimension eines Übertragungsprozesses annimmt, der nicht zufällig in den Termini der ›ästhetischen Ansteckung‹²⁰ beschrieben wird, mithin den Charakter eines Geschehens hat, welches dem Zuschauer *widerfährt*.²¹

Soweit nun der ›Holzschnitt‹ unseres Überblickes. Fragen wir uns jetzt, worin Gemeinsamkeiten, aber auch Differenzen der ›performativen Einstellung‹ liegen, die gespeist wird aus den kurzsorisch rekapitulierten Springquellen performativer Begrifflichkeit. Dass beide einen *repräsentationstheoretischen* Ansatz verkörpern, ist nahezu Gemeingut und bedarf kaum mehr einer Erwähnung. Dies allerdings hat – und das ist vielleicht schon weniger selbstverständlich – eine weitreichende Implikation. *Repräsentation* ist seit der frühen Neuzeit ein Achsenbegriff für Signifikationsprozesse, das Schlüsselkonzept also für unser Verständnis von Zeichenhandlungen. Etwas steht – praktisch oder theoretisch – für etwas anderes und repräsentiert es also. Damit geht eine uns sehr vertraute Unterscheidung einher: Wo immer Zeichen in Gebrauch sind, haben wir zwischen *Zeichen* und *Bezeichnetem* (Sache, Referenzobjekt, ›Wirklichkeit‹) zu unterscheiden, jedenfalls bildet die symbolische Differenz zwischen Darstellendem und Dargestelltem den Mutterboden einer aufklärerischen Einstellung, die von einem antimagischen Gestus geprägt ist: das Wort ›Hund‹ beißt nicht, der Mord auf der Bühne hinterlässt keinen Toten, die Zerstörung der Fotografie fügt der fotografierten Person keinen körperlichen Schaden zu.

Fluchtpunkt der Konzeptualisierungen des Performativen nun ist die Unterminierung eben dieser kategorischen Trennung zwischen Zeichen und Bezeichnetem. Wir können das auch anders ausdrücken: Wo immer wir Zeichen gebrauchen, diese hervorbringen, umformen, löschen oder deuten, vollzieht sich *mehr* als ›nur‹ ein Zeichenprozess. *Es gibt keine reinen Zeichenhandlungen*. Wohl gemerkt, es geht hier nicht um die Auswirkungen von Zeichenprozessen: Gerade die sprachtheoretische Unterscheidung zwischen der *Perlokution*, verstanden als die außersprachlichen Wirkungen des Sprechens, und der *Illokution*, verstanden als eine Wirkungsmacht, die dem Sprechen unmittelbar im Akt seines Vollzuges zukommt,²² erinnert daran, dass es beim Performativen nicht um ›Effekte‹ zu tun ist, die eine symbolische Handlung *nach sich ziehen*, sondern um eine Kraft, die *im Augenblick* der Rede wirksam wird.

Wenn wir hier als erstes Resultat einer Gemeinsamkeit festhalten können, dass eine Zeichenhandlung – und zwar im Ereignis ihres Vollzugs – stets mehr ist als nur eine Zeichenhandlung, drängt sich die nächste Frage auf: worin besteht dieses ›Mehr‹? Und genau diese Frage führt uns auf die Unterschiede zwischen sprach- und kunsttheoretischer Betrachtung der Performanz.

Wie der Name der ›Sprechakttheorie‹ es schon mit bemerkenswerter Deutlichkeit ausdrückt: Die Kraft der Rede, in der diese sich als mehr erweist, denn bloße Rede zu sein, ist eine den Sprechern in ihrer sozialen Situierung zukommende Handlungsmacht, auch wenn deren Gelingen jeweils angewiesenen bleibt auf das Wechselspiel zwischen historisch sedimentierten Sprachgebräuchen, kulturellen Kontexten und Anerkennungsverhältnissen. Eine Kraft der Hervorbringung übrigen, die selbst da noch am Werk ist, wo – so in Judith Butlers Sicht – durch Rezitation unter Bedingungen der Kontextveränderung die Bedeutung von Worten umgewendet werden kann.²³ Eine *akteurs- und aktionsbezogene* Sicht ist hier also angelegt, in deren Horizont Zeichenhandlungen ›aufrücken‹ zu weltkonstituierenden und weltkonstruierenden Praktiken. Damit partizipiert die sprachtheoretisch ausgerichtete performative Wendung an einem demurgischen Bild der *conditio humana*, dem gemäß das menschliche Tun genau dann angemessen begriffen ist, wenn es in den Termini des Erzeugens, Machens, Produzierens, Hervorbringens beschrieben wird.²⁴ Und eben diese Emphase des Hervorbringens greift nun über auf die Domäne der symbolischen Handlungen. Damit leistet die Idee der Performativität von Äußerungen dem für unsere Epoche so charakteristischen Konstruktivismus eine bemerkenswerte methodologische Zuarbeit.

Der ›Witz‹ der theatralen, kunsttheoretischen Perspektive der *Performances* liegt demgegenüber gerade in der *Unterminierung* eben dieses sublimen konstruktivistischen Konsensus. Denn – mit den Worten von Bazon Brock – ›in der Performanz ist die Wirklichkeitserfahrung der Ohnmacht enthalten‹.²⁵ Der Kunstwille, die Intentionalität, die Gestaltungskraft, die inszenatorische Aufführung eines Werkes tritt mit dem Übergang zum Fluxus der Performanz zurück hinter das keineswegs immer und vollständig domestizierbare und kontrollierbare Geschehen in der Performanz, die dann zum Ort wird, an dem die Rückseite der Tat, die immer ein *Widerfahrnis* ist, die Kehrseite des Machens, die immer ein *Empfangen* ist, die Grenze des Vollzugs, die immer ein *Entzug* ist, der Umschlag der Macht, der als *Ohnmacht* erfahren wird, sich ereignet. Das Wechselspiel von Wahrnehmbarmachen und Wahrnehmen wird gerade in seiner *unwillkürlichen, nichtintendierten* Somatizität bedeutsam.

Die Weichen unserer weiteren Erörterung sind damit gestellt: Wenn wir die Sprechakttheorie zum Ausgangspunkt nehmen, so liegt kaum etwas näher als – bezogen nun auf Bilder – in Analogie zum *Sprechakt* von *Bildakten* zu reden.²⁶ Allerdings können

Bildakte sich kaum begnügen mit der Perspektive der künstlerischen, technischen, wissenschaftlichen etc. Generierung von Bildern – so essentiell diese auch sei; vielmehr muss unausweichlich das Wahrgenommenwerden des Bildes im Blick des Betrachters miteinbezogen werden – so wie übrigens der Sprechakt immer ein Hörakt ist, der nicht zufällig in der Sprechakttheorie dann ein Schattendasein führt(e). *Können wir daraus folgern, dass die Analoge zum Sprechakt gar nicht der Bildakt, vielmehr der Blickakt ist?* Wenn Bilder nicht nur durch ihre Schöpfer als Bildlinge hervorgebracht werden, sondern im Auge des Betrachters immer wieder entstehen (müssen), dann wird der wahrnehmungstheoretische Diskurs zur entscheidenden, impulsgebenden Ressource. Dies aber nicht aus dem simplen Grund, dass damit – naturgemäß – auf das Sehen orientiert wird, sondern subtiler, insofern hier ein nicht-deinmiurgisches Potenzial in Gestalt des Geschehens- und Widerfahrnischarakters angelegt ist, das mit den Performances theoretisch erkundet wurde.

III Nicht Bildakte sondern Blickakte?

Es ist üblich geworden, das Sehen von Bildern als Synthese dreier Modalitäten des Sehens zu bestimmen:²⁷ ›Etwas sehen‹ ist die mit den meisten Lebewesen geteilte Fähigkeit, Objekte, deren Lage und Bewegung wahrzunehmen. ›Etwas als etwas‹ zu sehen ist eine Form des erkennenden Sehens, die – wenn wir Wittgenstein folgen²⁸ – etwa für das Aspektsehen zentral ist, bei dem wir ein und dieselbe Zeichnung einmal als Entenkopf und ein andermal als Hasenkopf wahrnehmen. ›Etwas in etwas sehen‹ ist nun eine für das Bildersehen unabdingbare Wahrnehmungsweise, bei der wir in den Formen und Farben eines Bildes etwa ein Portrait oder eine Landschaft sehen.²⁹

Diese Trias von Modalitäten des Sehens ist gleichwohl nicht alles, was es über das Wahrnehmen im ›Angesicht von Bildern‹ zu sagen gibt, denn wir *sehen* ein Bild nicht nur, sondern wir *blicken* es an. Und könnte nicht eine Besonderheit des Blickbezugs auf Bilder darin liegen, dass diese uns nun ihrerseits anblicken? Unsere Vermutung ist also, dass just in dem Spalt, der sich zwischen dem ›Sehen‹ und dem ›Blicken‹ auftut, sich abzeichnet, was für die Performanz von Bildern dann entscheidend ist. Schon Eva Schürmann hat den Blick einen ›performativen Akt‹ genannt³⁰ und Hans Belting hat den von mehreren Autoren vermerkten Blickbezug des Bildes mit dessen Performanz in Zusammenhang gebracht.³¹

Kaum ein Denker hat so scharfsichtig den Unterschied zwischen ›sehen‹ und ›blicken‹ entfaltet wie Jean Paul Sartre.³² Das Phänomen ist kaum zu leugnen:³³ Wenn ich angeblickt werde, so höre ich auf, die Augen, die mich da anblicken, wahrzunehmen, ihre Farbe etwa oder wie sie geformt sind; der Blick des Anderen – so Sartre – verbirgt geradezu seine Augen. Wir können nicht zugleich angeblickt werden *und* dabei wahrnehmen.³⁴ Mit den Worten Belting: ›Das Auge kann entweder nur sehen oder blicken, jedenfalls in der intersubjektiven Begegnung‹.³⁵ Der Blick des Anderen blendet.³⁶ Warum aber ist das so?

Versuchen wir uns das anhand von Sartres Blickreflexionen zu erschließen. Sein Ausgangspunkt ist nicht das ›Blicken‹ als eine vom Subjekt ausgehende Aktivität, sondern das *Angeblicktwerden*, welches dem Subjekt durch einen Anderen widerfährt. Nicht: ›ich blicke, sondern: ›ich werde angeblickt‹ ist die für die ›Natur‹ des Blicks aufschlussreiche Grundkonstellation, denn in diesem Angeblicktwerden ist die Elementarerfahrung unserer Sozialität angelegt. In einer nicht ganz aufgehenden Analogie können wir auch sagen: Während für die Sprechakttheorie und universalpragmatische Kommunikationstheorie Sprechverhältnisse den Grundstein der sozialen Welt abgeben, sind das für Sartre die Blickverhältnisse. Der Andere ist nicht der, mit dem ich kommuniziere, sondern derjenige, durch den ich angeschaut werde. Es ist diese beständige Möglichkeit, angeschaut zu werden,³⁷ diese ›permanente Struktur meines für Andere Seins‹,³⁸ die das irreduzible Faktum unserer Sozialität begründet. Diese ›Umstellung‹ von der Kommunikation auf das Blicken wie auch von der intentionalen Handlung auf ein widerfahrendes Geschehen macht Sartre auch für den Bilderdiskurs methodologisch anschlussfähig.³⁹

Das Auge interessiert Sartre also nicht als Sinnesorgan des Sehens, sondern als Träger des Blicks. Und darin wird es – prosaisch gesehen – zu einer Art Sozialorgan. Genau genommen: nicht Augen, sondern Subjekte, also Personen, blicken⁴⁰, denn Blickwechsel sind Handlungen.⁴¹ Der Blick, der mich trifft, lässt mich nicht länger ›Herr sein einer Situation‹.⁴² Etwas anzublicken, ist ein Akt der Ermächtigung; das Angeblicktwerden jedoch, vielleicht gar: diesem Blick auszuweichen, ist – nicht selten – das Erlebnis einer Entmündigung.⁴³ Das soziale Wechselspiel der Blickbeziehung birgt Macht und Ohnmacht, Herrschaft und Unterordnung – jeweils unterschiedlich verteilt. Allerdings sprengt die Blickbeziehung das Verhältnis einer Subjekt-Objekt-Relation, verstanden als eine Erkenntnis- und

Identifikationsleistung: Im Phänomen des Blicks ist der Andere grundsätzlich das, was *nicht* Objekt sein kann.⁴⁴ Eben das ist der Sinn, dass das Sehen und das Blicken gerade so wie ein Enthüllen und ein Nicht-Enthüllen sich gegenseitig ausschließen.⁴⁵ Indem ich den anderen sehe, objektiviere ich ihn; indem ich ihn anblicke oder von ihm angeblickt werde, fühle ich ihn, nicht selten – wie Sartre vermerkt – wie in einem Akt der Erstarrung.⁴⁶

In der Blickrelation waltet eine Anziehungskraft, die Sartre mit der Anziehung zweier Massen über eine Entfernung hinweg vergleicht. Eine körperlich zu verstehende Wirkungsrelation in und durch Distanz. Das Auge gilt uns als Fernsinn, doch im Blick verschwistern sich Distanz und Distanzlosigkeit in einer inversen Relation: Indem ich angeblickt werde, ist derjenige, der blickt, distanzlos bei mir anwesend durch seinen Blick, mit dem er mich zugleich jedoch in und auf Distanz hält.⁴⁷

Halten wir an dieser Stelle ein. Unsere Vermutung ist, dass – obwohl Sartre den Blick als ein zwischenmenschliches Phänomen begreift, welches uns »auf die Spur unseres Für-Andere-Seins« (*être-pour-autrui*) bringt⁴⁸ – wir hier zugleich den Nährboden für ein Verständnis der Performanz von Bildern finden könn(t)en. Wenn – wie Searle und auch Habermas zu recht vermuten – es soziale Fakten sind, die durch die Performativität von Sprechhandlungen geschaffen werden, so kann dies nicht einfach heißen, dass »Blickakte« soziale Tatsachen schaffen – denn das ist im Grunde trivial. Vielmehr bedeutet es, dass unser Verhältnis zu Bildern, welches entsteht, indem wir Bilder anblicken und diese dabei zurückblickend etwas »mit uns machen«, grundiert ist in der sozialen – und nicht einfach »kulturellen« – Konstitution unserer Existenz. *Nur weil und insofern wir soziale Wesen sind, machen und betrachten wir Bilder.*

Ein für uns entscheidender methodologischer Ausgangspunkt ist nun erreicht: Da unser Dasein immer schon ein Angeblicktsein durch den Anderen und in diesem Sinne ein »Sein für den Anderen« ist, kann Bildern überhaupt nur jene Kraft und Macht zukommen, die in der Perspektive des Performativen hier zu beschreiben wäre. Unser Verhältnis zu Bildern partizipiert an dem Umstand, dass wir soziale Wesen sind, und zwar genau deshalb, weil die Form dieser unserer Sozialität verwurzelt ist im Wechselverhältnis von Blicken/Angeblicktwerden. Eine Beziehung, angesiedelt in der Domäne des Zwischenmenschlichen, wird somit auf das Verhältnis von Bild und Betrachter übertragen,⁴⁹ die dabei nicht länger

Werk bzw. Objekt und Betrachter bzw. Subjekt bleiben, sondern in ein »Interaktionsverhältnis« treten.

Welchen Widerhall Sartres blicktheoretische Überlegungen finden können, sobald sie für unseren Bezug auf Bilder fruchtbar gemacht werden, kann jetzt in fünf Aspekten resümiert werden:

1. Das Anschauen von Bildern kann über die triadische Unterscheidung zwischen »Sehen«, »als etwas Sehen« und »in etwas Sehen« hinaus als ein »Blicken« spezifiziert werden, dessen Besonderheit darin besteht, dass damit zugleich ein Angeblicktwerden durch das Bild impliziert ist.

2. Dieses Angeblicktwerden wird als ein Geschehen erfahren, bei dem das Bild »zum Akteur« wird, während dem Betrachter etwas widerfährt, das seiner Kontrolle nicht einfach unterliegt, obwohl er durch seinen Blick auf das Bild dieses Geschehen überhaupt erst evoziert.

3. Das Blicken vollzieht sich in einem somatischen Milieu (Gravitationskraft!), das mit unserer Körperlichkeit ebenso verknüpft ist, wie mit der Materialität des Bildes.

4. Das Blicken/Angeblicktwerden ist jenseits ikonologischer Identifikationsleistungen oder des im Wahrnehmen üblichen Zusammenspiels von Sehen und Erkennen situiert. Die Blickbeziehung zum Bild ist »pathischer Natur«, dem Fühlen mehr verwandt als dem Denken.

5. Die Distanziertheit, die dem Sehen von Objekten (und Bildern) eigen ist, wird im Augenblick des Angeblicktwerdens durch das Bild annulliert, zugunsten einer distanzlosen Anwesenheit, in welcher gerade die Medialität des Bildes, die für das »Sehen« grundlegend ist, in Form der Unterscheidung zwischen Bildträger und Bildgegenstand, aber auch zwischen Bild und nichtbildlicher Realität, ein Stück weit außer Kraft gesetzt wird.

Wir haben unsere Reflexion des Blicks auf Sartre beschränkt. Doch kaum weniger aufschlussreich sind Jacques Lacans Äußerungen⁵⁰ über den Blick: sein Augenmerk gilt nicht primär dem Blick des Anderen, der auf uns fällt, sondern dem Umstand, dass die Welt unbelebter Objekte ebenfalls auf uns blickt⁵¹ und wir überdies in verschiedensten Strategien der Simulation und Dissimulation uns selbst zum Bild werden.⁵² Nicht zuletzt hat Helmuth Plessner den Blick als »anthropologisches Existenzial«⁵³ entfaltet, bei dem »am Leitfaden des begegnenden Blicks«⁵⁴ der Mensch sich als exzentrisches Wesen erfährt, insofern er sich im Spiegel des Anderen erblickt und sich so mit den Augen des Anderen zu sehen

lernt.⁵⁵ Wir können allerdings die Philosophie des Blicks und des Blickens hier nicht vertiefen.⁵⁶

IV Ausführungen

Für uns hier ist interessant, dass bei nicht wenigen zeitgenössischen Bildtheoretikern, ausgehend von der Blickbeziehung zwischen Bild und Betrachter, eben die hier anlässlich von Sartre restümierten Aspekte erkundet werden. Ein Stück weit wollen wir nun diesen Erkundungen folgen, da hierbei die Frage nach der Performanz von Bildern Konturen gewinnen kann – auch wenn performative Begrifflichkeiten dabei gar nicht in Anschlag kommen. Die Auswahl der Autoren, denen wir uns jetzt zuwenden, ist durchaus kontingent, es sind beileibe nicht die einzigen. Die Anordnung dieser Autoren begreifen wir allerdings als schrittweise Rekonstruktion von Dimensionen der Performativität von Bildern.

IV.1 Bilder sprechen nicht: Klaus Krüger

Wir erschaffen Bilder durch unseren Blick, indem diese nicht einfach ›Bild-Dinge‹ bleiben, sondern ihrerseits aktiv werden, also mit Kraft und Macht ausgestattet zu sein scheinen. Eine Kraft allerdings, die wir selbst erst durch unseren Blick verliehen haben. Hans Belting hat dies – wohl wissend um die magische Aufladung dieses Wortes – *Animation* genannt.⁵⁷

Mit Seitenblick auf die Sprechakttheorie läge es durchaus nahe, diese Kraft des Bildes, ›lebendig und wirksam zu werden‹ und dabei seine bloße Bildlichkeit zu überschreiten in den Terminus einer *Sprachkraft* zu fassen. Bilder sprechen uns an. Klaus Krüger hat sich kritisch auseinandergesetzt mit dem Topos des ›sprechenden Bildes‹. Denn es gilt nun einmal: Bilder sind und bleiben stumm, eine Kommunikation mit ihnen ist unmöglich. Die kunsttheoretische Rede vom ›stummen Diskurs der Bilder‹,⁵⁸ in der tatsächlich die ›Sprachfähigkeit‹ von Gemälden zum Thema wird, zielt dann auch lediglich auf den Umstand, dass Bildern das Vermögen zukommt, ihre Bildlichkeit intern zu reflektieren.⁵⁹

Vor diesem Horizont entfaltet sich für Krüger erst da, wo die Inkommensurabilität zwischen unserem Sprechen und dem Schweigen der Bilder zum ästhetischen Erlebnis werden kann, tatsächlich ein vom Bild ausgehendes und den Betrachter einbegreifendes Potenzial, insofern dabei das ›Imaginarium des Unsagbaren‹⁶⁰ im Bild zu sinnhafter Form findet.

Die einem Bild attribuierte ›Sprachfähigkeit‹ begegnet historisch in verschiedenen, insbesondere religiösen Kontexten und ist verbunden mit jeweils unterschiedlichen Deutungen und Rationalisierungen dieser augenscheinlichen Merkwürdigkeit: Sei es, dass der gekreuzigte Christus zur andächtig vor ihm Knieenden aus dem Bild heraus spricht⁶¹ und dies eine religionsmythische Deutung erfährt, sei es – und jetzt schon sublimer – dass nicht mehr die Bildfigur, sondern das ganze Bild zum Beschauer spricht⁶² und dies als das wunderwürdige Resultat einer innerweltlichen Vereinigung künstlerischer Meisterschaft mit tiefer Glaubenskraft (v) erklärt wird oder sei es, dass Schrift dem Bild unmittelbar inskribiert ist, ob nun als Spruchbänder, die wie in einem zeremoniellen Akt, eine kirchlich-liturgische Praxis kodifizieren und evozieren sollen⁶³ oder ob ›nur‹ – nun endgültig entkleidet jeder Magie – theologische Argumente visualisiert werden, also im Bild eine diskursive Mitteilung transportiert wird.

Jedenfalls partizipieren alle Ideen ›sprechender Bilder‹ – so vermutet Krüger⁶⁴ – an der theologisch (und übrigens auch philosophisch) gängigen Höferschätzung des Wortes gegenüber dem Bild. Und gerade weil damit die Kraft des Bildes in etwas verortet wird, was jenseits seiner genuinen Bildlichkeit angesiedelt ist, wird ex negativo klar, dass – was immer das Bild *als Bild* machtvoll macht – dann *diskursiv* uneinholbar ist, mithin eine Wirkungskraft sein muss, die dem Bild allein in seiner bildlich-visuellen Logik zukommen kann. ›Es geht‹ also ›nicht um Sprechen und Sprachkraft, sondern um Sehen und Visualität‹⁶⁵ und ›diese allererst im Sehen sich ereignende Blickkonfrontation‹ hat das ›eigentliche Wirkungsziel des Bildes‹ zu sein.⁶⁶

Halten wir fest: Krügers Kritik an der Rhetorik der Bilder unterminiert jeden Versuch, das dem Bild eigene Performative in sprachanalogen Dimensionen zu begründen und eröffnet die Einsicht, dass wir in *Blickverhältnissen* und damit allein in der Domäne des Visuellen die Kraft der Bilder zu verorten und also zu suchen haben. Allerdings wird der Blick bei Krüger vorrangig als Organon einer *ästhetischen* Erfahrung thematisch. Sein Verständnis von Sehen und Blicken stellt weder die grundständige, für Sartre so essentielle Unterscheidbarkeit beider in Rechnung, noch wird bei dem, was beim Blicken und Angeblicktwerden wechselseitig geschieht, der Rahmen des Visuellen überschritten.

Um eben diese Überschreitung aber ist es David Freedberg zu tun.

IV. 2 Die Bildkraft jenseits ihrer ästhetischen

Domestizierung: David Freedberg

David Freedberg fragt in *The Power of Images*⁶⁷ nicht, was ein Bild ist, sondern was das Anschauen von Bildern aus uns macht. Ist die ästhetisch motivierte Bildbetrachtung nicht auch eine Form, unsere impulsiven Reaktionen angesichts von Bildern zu unterdrücken oder zumindest einzuebrennen?⁶⁸ Enthüllen die vielfältigen Praktiken religiöser und politischer Bildzensur, Bildverehrung und Bilderstürme⁶⁹ nicht gerade eine Wahrheit über unser Betroffensein durch Bilder, welche in der Deutung der Bilder als repräsentational und als ein Zeichenvorkommnis eher verschleierte wird?⁷⁰

Bilder erregen sexuell, sie animieren religiöse Erfahrung,⁷¹ sie lassen uns weinen, erfüllen mit Abscheu, Begehren oder Hoffnung, sie stacheln Revolten an. Die historische und ethnographische Evidenz für die Wirkkraft der Bilder ist unübersehbar und sie ist überwältigend. Und es ist eine Kraft übrigen, die immer eher dem Bild als dem Wort⁷² zugesprochen wurde. Es wäre nun allzu einfach, diese Reaktionen unmittelbaren Betroffenseins als Symptome eines archaischen, magischen Stadiums zu deuten, welches auf der Identifikation, wenn nicht gar auf der Verwechslung von Darstellungsmedium und dargestelltem Gehalt beruht, damit historisch und kulturell partikularisierbar und regionalisierbar ist und letztlich einem »aufgeklärten« und also ästhetischen Bildverständnis zu weichen hätte: »However much we intellectualize, [...] there still remains a basic level of reaction that cuts across historical, social, and other contextual boundaries.«⁷³ Freedbergs Punkt ist, dass das psychische »Berührungspotenzial« von Bildern ein elementares Faktum bildet, welches quer durch die Zeiten und Kulturen gilt und überdies alle Schattierungen kognitiver, ästhetischer und emotionaler Reaktionen einbegreift.⁷⁴ Und dies ist nicht nur ein psychologischer, es ist ein anthropologischer Sachverhalt. Bilder sind nicht umstandslos dem Bereich der Kunst zuzuschlagen: »they are images integrated into life.«⁷⁵ Der Ertrag von Freedbergs Studie besteht also zuerst einmal darin, empirische Evidenzen für dieses Faktum in ausbreiteter Fülle und Detailkenntnis zusammen zu tragen. Uns aber interessiert die Frage: wie erklärt sich diese Macht der Bilder für ihn?

Wegweisend ist die Beobachtung, dass unsere Reaktionen auf Bilder sich – in vielen Fällen – von unseren Reaktionen auf die »Realität« gar nicht unterscheiden lassen.⁷⁶ Psychologisch gesehen wird damit eine Differenz nivelliert, die für das Bilderssehen in ästhetischer Hinsicht wiederum grundlegend ist. Diese Differenz nennt

Gottfried Boehm *ikonische Differenz*.⁷⁷ Obwohl damit erst einmal der visuelle Kontrast gemeint ist, mit dem die Materie des Bildes einen Sinn aufscheinen lässt, »der zugleich alles Faktische überbietet«,⁷⁸ impliziert dies doch, wie Mark Ashraf Halawa⁸¹ im Anschluss an Martin Seel⁸⁰ gezeigt hat, ein semiotisches Bezugnahmeverhältnis: Indem wir in den Farben und Formen eines Bildes einen Apfel sehen, ist uns (natürlich) bewusst, dass der Bild-Apfel kein realer Apfel ist. Michael Polanyi hat diese Nichtübereinstimmung von Bild und Realität, und damit verbunden auch die Kluft zwischen künstlerischem Artefakt und Leben noch einmal argumentativ ausgearbeitet.⁸¹ Entgegen allen Anekdoten angeblicher Täuschungskraft von Bildern, ist es die Eigenart des Bildersehens, dass dieses sich *nicht* trügen lässt. Bilder täuschen nicht. Denn sie gehören – so Polanyi – wie Spiele und alle möglichen symbolischen Handlungen zu einer durch künstliche Rahmenwerke herausgehobenen Klasse. »Sie alle sind Kunstwerke, die durch die Verbindung ihres Inhalts mit einem inkompatiblen Rahmen von einer Qualität sind, die mit der Natur und den Dingen des menschlichen Lebens nichts zu tun haben.«⁸²

Wir sehen im Anschluss an Polanyi: auf der für Bilder konstitutiven Differenz zwischen Bild und Leben zu insistieren, heißt zugleich darauf zu bestehen, dass ein Bild ein genuin ästhetischer Gegenstand, dass es also – letztlich – ein Kunstwerk sei. Wir können das – mit Freedberg gedacht – nun umdrehen: sollten unsere Reaktionen auf Bilder sich von Reaktionen auf Reales *nicht* unterscheiden lassen – und die Belege dafür sind zahlreich (ohne dass dies bedeutet, dass wir uns täuschen lassen) – so impliziert dies, dass das Anschauen von Bildern eben keine bloß ästhetische Handlung ist oder, vorsichtiger ausgedrückt, die ästhetische Einstellung nur eine ist unter verschiedenen möglichen Weisen, ein Bild zu betrachten. Wenn nun der Nukleus einer ästhetischen Einstellung die ikonische Differenz ist, verstanden als die Fähigkeit, zwischen Medium und Dargestelltem, zwischen Zeichen und Bezeichnetem zu unterscheiden, so ist Freedberg, indem er die außerästhetischen Reaktionsweisen von Betrachtern kulturhistorisch untersucht, auf ein Phänomen gestoßen, das in der Tat mit dem sprachtheoretischen Begriff des Performativen tiefst verschwistert ist: es ist dies die Annullierung der symbolischen Differenz zwischen Symbol und Welt, Zeichen und Bezeichnetem. Freedberg gebraucht keine Begriffe des Performativen; in einer vielleicht zu weit gehenden, aber gleichwohl erhellenden Metapher könnten wir sagen: Freedberg ist der Austin der Bildtheorie. Er untersucht Bildgebräuche, in denen

Bildern weltkonstituierende Wirkungen zukommen. So wie Austin sich mit der Entdeckung performativer Äußerungen gegen eine Sprachphilosophie richtete, die sprachliche Äußerungen als Repräsentationen von bzw. Behauptungen über die Welt begriffen hat und statt dessen Sätze wieder realitätsgestaltend innerhalb der Welt situ-iert, so argumentiert Freedberg gegen eine Kunstwissenschaft, die Bilder aufgrund ihrer Repräsentationalität vom nicht-symbolischen Rest der Welt grundsätzlich unterscheidet (wie etwa Polanyi) und platziert Bilder wieder mitten unter die Dinge des Lebens selbst.

Eine signifikante Verschiebung wird durch diese Parallelisierung von Austin und Freedberg allerdings verdeckt: anders als die Sprechakttheorie in ihrer Akteurs- und Aktionsbezogenheit denkt Freedberg in Termini der Reaktion und des Widerfahrnisses. Nicht was wir mit Bildern machen, sondern was durch Bilder mit uns gemacht wird, treibt ihn um. Und allein so kann die leitende Frage einer performativen Perspektive innerhalb der Bildreflexion artikuliert und entfaltet werden.

Nun könnte – jedenfalls von Ferne – der Eindruck aufkommen, hier werde eine Rezeptionsästhetische Perspektive bildtheoretisch fruchtbar gemacht; »Rezeption« in dem Sinne, dass ein Werk erst im Akt seiner lesenden oder betrachtenden Aneignung auch hervorgebracht werde. Doch Freedbergs Anliegen ist ein anderes. Folgen wir ihm, so »tun« die Betrachter nicht etwas mit Bildern, sondern ihnen wird – wäre dies nicht ein allzu starker Ausdruck – etwas durch Bilder »angetan«. Bilder werden nicht »gelesen« – jedenfalls nicht in der Dimension des hier in Rede stehenden Blicks. *Daher ist der Widerfahrnischarakter der Bilderfahrung essentiell für eine performative Perspektive.*⁸³ Emmanuel Alloa hat dies in Auseinandersetzung mit Maurice Blanchots *Passion des Bildes*⁸⁴ so ausgedrückt: »Das Gefangensein durch die Faszination des Bildes gründet in der Vorgängigkeit des *es gibt* vor dem *ich kann*. [...] das Bild ist die Entmachtung des Tuns.«⁸⁵ Die Paradoxie des Bildes liegt darin, dass das, was wir erzeugt haben, und zwar durch und durch, uns seinerseits zu entmachten vermag. Bei Blanchot ist dieser Geschehenscharakter des Bilderlebens überhaupt nur erklärbar, weil das Sehen bereits eine grundständige Ambivalenz birgt: Es ist angewiesen auf eine gewisse Entfernung zum Gesehenen, scheint also frei von Berührung und körperlicher Wechselwirkung⁸⁶ und ist doch zugleich auch eine Begegnung und Berührung, bei der wir das Gesehene zwar nicht buchstäblich ergreifen, wohl aber durch es emotional berührt und ergriffen werden (können).

Tatsächlich ist bei Freedberg die Ambiguität, die im Wahrnehmen selbst angelegt ist und die auch Sartres Unterscheidung von sehen und blicken grundriert, kaum thematisch geworden. Daher wollen wir – nachdem jetzt das den reflexiven Abstand immer auch unterminierende Ergriffensein durch Bilder im Anschluss an Freedberg und Blanchot als ein Fundament unserer performativen Rekonstruktion der Bildermacht erreicht ist – uns einem Autor zuwenden, der das durch Bilder evozierte Geschehen mit einer konstitutiven Spaltung im Sehen von Bildern begründet; es geht um Georges Didi-Huberman.

IV.3 Zu sehen, was wir nicht sehen:

Georges Didi-Huberman

Schon der Titel arbeitet der im Anschluss an Sartre gewonnenen Vermutung zu, dass es weniger um das Anschauen von Bildern zu tun ist als darum, dass die Bilder ihrerseits uns anblicken.⁸⁷ In *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*⁸⁸ diagnostiziert Didi-Huberman eine unausweichliche Spaltung im Sehen. Einerseits verleihen wir demjenigen, was wir ansehen, überhaupt erst »Leben und Bedeutung«.⁸⁹ Das ist die uns nun schon vertraute (so bei Belting) Animierung der Bilder durch die Betrachter. Doch andererseits besteht diese durch das Sehen verliehene Lebendigkeit dann in einem Zurückblicken der Bilder, das sich jedoch anders und als etwas anderes zeigt als das, was wir angeschaut haben. James Joyces Diktum »Schließ deine Augen und schau« (»shut your eyes and see«)⁹⁰ wandelt Didi-Huberman ab: »Öffne deine Augen, um zu spüren, was Du nicht siehst.«⁹¹ Wenn das Bild uns also anblickt, dann sehen wir es nicht (mehr): Die Erinnerung an Sartres blendenden Blick, der das Sehen verhindert, liegt nah.

Aber das, was wir nicht sehen – so jedenfalls Didi-Huberman – können wir *spüren*. Dass dem Sehen eine taktile Dimension eigen ist, ist nicht neu. Bei Didi-Huberman nimmt diese Taktilität allerdings die sublimale Gestalt an, dabei gerade das zu empfinden, was sich unseren Augen entzieht. Wir können auch sagen: Unter dem Blick der Bilder wird aus unserem Sehen ein Spüren. Deshalb gibt es ein Ergriffensein durch Bilder. Damit sind wir beim Kern von Didi-Hubermans Bildkonzeption. Die Visualität des Bildes (oder der Skulptur) ist für ihn mit einem negativen Index versehen. An und in der Sichtbarkeit des Bildes bleibt für uns gerade das, was uns aus dem Bild heraus anblickt, entzogen. Eben darauf bezieht

sich die »unausweichliche Spaltung des Sehens«, die »Zweiteilung des Sehens«, die Didi-Huberman diagnostiziert. Beim Anschauen des Bildes wird in dieses eine Unsichtbarkeit eingetragen; und diese »Leere« im Volumen des Bildes ist dasjenige, was uns anblickt und nur noch gespürt, nicht aber mehr gesehen werden kann.⁹²

Eine Höhlung, ein Loch, eine Leere, eine geöffnete Tür: Das sind die uns alltäglich vertrauten Dinge, deren Eigenart darin besteht, dass wir sie genau dadurch sehen, dass sich etwas an ihnen dem Geschehen werden *entzieht*; es sind Dinge, deren Identität darin besteht, dass ihnen etwas *fehlt*, die also sind, was sie sind, weil ihre Anwesenheit schattiert ist von einer grundständigen Abwesenheit. Sie zu sehen, heißt zugleich eine »Abwesenheit ins Auge« zu fassen.⁹³

Es ist ein kongenialer Zug, dass Didi-Huberman diese Negativität des Visuellen, den Verlust, von dem die bildliche Sichtbarkeit gezeichnet ist, in diesem durchaus lebenspraktischen und prosaischen Sinn der Höhlung und der geöffneten Tür verdeutlicht. Und dadurch umso eindringlicher etwa Franz Kafkas Erzählung vom Türhüter⁹⁴ als ein dialektisches Bild deuten kann, in dem sich das ambivalente Motiv der offen stehenden Tür zu einer Parabel über die Daseinsweise von Bildern verdichtet: So wie der Mann vom Lande in Kafkas Erzählung an der Schwelle des Zugangs zum Gesetz steht und nicht hinüber tritt durch die vom Türhüter bewachte, gleichwohl aber weit geöffnete Tür, so sind wir positioniert im Angesicht von Bildern: »vor dem Bild – wenn wir hier als Bild das Objekt des Sehens und des Blicks bezeichnen – stehen alle wie vor einer offenen Tür« in die »man nicht gelangen, nicht eintreten kann.«⁹⁵

Jedem Bild, das uns anblickt, haftet etwas Unzugängliches, Unnahbares, Distanziertes und Unheimliches an. Physische Präsenz und Unerreichbarkeit verschwistern sich in ihm. Hierin weiß sich Didi-Huberman einig mit Heidegger, für den gleichfalls ein »Verbergen«, ein »Entzug« und ein Verweignern allen Kunstwerken inhäriert.⁹⁶ Das entzieht Bilder ihrer bruchlosen Eingemeindung in die Domäne der Zeichen, die mehr oder weniger dechiffrierbar und interpretierbar sind; das unterminiert auch die traditionelle Ikonologie mit ihrer Idee einer kognitiv informierten und kulturhistorisch aufgerüsteten Lesbarkeit der Bilder,⁹⁷ und es erschütterte schließlich den Glauben an die auch nur in Ansätzen hinreichende sprachliche Beschreibbarkeit von Bildern.

Doch diese Paradoxien, dass etwas verschwindet und sich verbirgt, indem es sich zeigt, dass Präsenz gezeichnet ist mit Absenz

usw.: Gemahnt das nicht allzu sehr an eine postmoderne »Ver-schwindensrhetorik« und »Absenzeuphorie«, die nicht erst seit Jacques Derrida im kulturalistischen Diskurs »en vogue« und zumindest zum Jargon geworden ist? Doch bei Didi-Huberman – und das ist der Grund, ihn hier so ausführlich zu behandeln – ist dieser Entzug des Bildes gerade nicht absolut, betrifft dieser doch alleine die Dimension ihrer *Visualität*. Aber ist ein Bild nicht genau das: etwas nur in der Dimension seiner Wahrnehmbarkeit dargestellt, also Sichtbarkeit durch und durch?⁹⁸

Wir sind hier an einer Nahtstelle unserer Überlegungen. Für Didi-Huberman ist ein *Bild mehr und ist anderes als reine Sichtbarkeit*.⁹⁹ Denn als Körper, der einen anderen Körper anblickt, berührt und ergreift das Bild den Betrachter; es stiftet eine *taktile* Beziehung. Unter dem Gesichtswinkel des Blicks, der von Bildern ausgeht, halten diese den Betrachter selbst in der Distanz, so nah auch immer sie ihm treten mögen.¹⁰⁰ Doch unter dem Gesichtspunkt ein Körper zu sein, ergreifen sie ihn. Was aber kann Körperlichkeit in Bezug auf Bilder heißen? Es bedeutet für Didi-Huberman nicht einfach »Materialität« oder gar »Medialität«, vielmehr dass Körper immer mehr sind als Oberflächen. Sie haben ein Volumen und somit hat ihre Oberfläche auch eine Tiefe. Die Körperlichkeit der Bilder zu denken heißt also, von der Identifizierung von Bildern mit sichtbaren Oberflächen gerade Abstand zu nehmen: »Vielleicht gibt es nur jenseits des Prinzips der Oberfläche Bilder, die radikal zu denken sind. Dichte, Tiefe, Bresche, Schwelle [...] – von all dem wird das Bild bedrängt, all dies zwingt dazu, die Frage des Volumens als eine wesentliche Frage zu betrachten.«¹⁰¹ Aber dieses »Volumen« ist nicht visuell, zeigt sich im Sichtbaren nur als eine Höhlung, Leerstelle und Öffnung, die uns ergreift und die wir erspüren.

Wir brechen hier unsere Rekonstruktion ab, ohne uns auf Didi-Hubermans instruktive Werkanalysen eingelassen zu haben, etwa seine bemerkenswerte Beschreibung und Deutung der Werke Tony Smiths als »dialektische Bilder«.¹⁰²

Der Widerfahrnis- und Entmächtigungscharakter, der bei Freedberg all unseren Bildverhältnissen eigen ist, den jedoch die ästhetische Einstellung auszuschalten und zu sublimieren trachtet, ist von Didi-Huberman also hinein geholt mitten in die ästhetische Erfahrung. Zugleich eröffnet der Doppelcharakter des Sehens in der Responsivität des Blicks, mit dem das Bild sich an den Betrachter wendet, eine Dimension der Taktilität und des Fühlens, die den Weg weist aus dem Paradoxon, dass das Bild in seiner Sichtbarkeit,

von etwas Unsichtbarem und auch Unergründlichem zehrt, das uns – wiewohl nicht gesehen – gleichwohl ergreifen kann.

Auf diesem Weg der pathischen Affizierung durch das Bild haben wir noch einen letzten Schritt zurückzulegen und tun dies mit Kathrin Buschs Einsicht in den »Ansteckungscharakter« der Bildbeziehung.

IV.4 Die pathische Wirkung durch Ansteckung:

Kathrin Busch

Die Zeiten, in denen die Ästhetik in der Nachfolge von Immanuel Kants Reflexivität des Geschmacksurteils die Leidenschaften, das Gefühl und das Pathos aus dem ästhetischen Erleben verbannten, scheinen vorbei. Zahlreich und vielfältig sind die Plädoyers, die Unmittelbarkeit einer affektiven Beziehung zum Kunstwerk gerade auch im ästhetischen Erleben in ihr Recht zu setzen.¹⁰³ Eine dieser Stimmen handelt von der Ansteckung als einem ästhetischen Konzept.¹⁰⁴ Erika Fischer-Lichte hat die Wirkung des Theaters in der leiblichen Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern an dem Begriff der ansteckenden Übertragung orientiert. Wobei »theatrale Ansteckung« sowohl abhebt auf die *Somatizität* dieses Vorganges als ein Geschehen, das sich zwischen Körpern abspielt, wie auch auf dessen *Blickcharakter*, insofern sich alleine im Zuschauen die Kontamination durch das Gesehene beim Zuschauer zu vollziehen vermag. Und auch hier ist das Konzept der ästhetischen Infektion als Gegenwurf zur Rezeptionsästhetik und Hermeneutik von Kunstwerken gedacht, in denen die Aktivität des Zuschauers sich um die Achse des Lesens, Verstehens, Deutens und Interpretierens dreht(e).

Der Schritt ist nicht groß, die leibliche Kopräsenz, welche zur Bedingung ästhetischer Ansteckung wird, nun auch für die Situation von Bild und Betrachter in Anschlag zu bringen; diesen Schritt hat Kathrin Busch vollzogen. Wie schon bei Freedberg und Didi-Huberman geht es um die Bildbetrachtung, verstanden als eine Widerfahrnis, bei der sich im Anschauen überdies etwas ereignet, das gerade *nicht* in visuellen Termini beschreibbar ist, obwohl es sich – paradox ausgedrückt – ganz und gar der Bildlichkeit des Bildes verdankt. Einer Bildlichkeit allerdings, die nicht vollständig in dem Vokabular der Sichtbarkeit zu buchstabieren ist. Forcierter als bei Greenberg und Didi-Huberman wird jetzt die Körperlichkeit dieses Vorganges thematisch: »Ansteckung meint Übertragung durch Berührung.«¹⁰⁵ Es geht also um etwas, das die Distanz unterläuft, die dem Fernsinn des Sehens und der ästhetischen Einstellung

generell zugesprochen wurde und immer noch wird. Dieses Unterlaufen erfolgt auf dem Weg der Berührung. Überdies gilt: »Ansteckung vollzieht sich unbemerkt, vor allem aber ungewollt und unbewusst.«¹⁰⁶ Somit wird auch die Autonomie des urteilenden Betrachters unterlaufen. In dieser Verbindung von Berührung und Nicht-Intentionalität gibt »Ansteckung« – und zwar in der komplexenartären Doppelgestalt mit der Katharsis – das Fundament ab, um ästhetisches Erleben in der ganzen Spannweite seiner Somatizität begreifbar zu machen: Während die schon von Aristoteles entfaltete Katharsis als körperliche Reinigung der heilenden Stabilisierung dient, bewirkt die Ansteckung als Kontamination durch das Fremde und Unvertraute umgekehrt eine Destabilisierung und Irritation.¹⁰⁷

Wieder geht es um etwas, das sich der Repräsentation entzieht, was also auch nicht mehr dem Motiv oder dem Darstellungsgehalt der Bilder ablesbar ist. Kathrin Busch nennt es »Pathos«. Es ist eine Kraft, die nicht außerhalb des Bildes fasslich wird, sondern alleine *im* Bild und daher auch nur *im* Betrachten wirksam wird. Schon Gilles Deleuze, der die Malerei über Empfindung, Sensation und Affekt zu begreifen sucht, hat gerade bei Francis Bacon das Pathische seiner Bilder hervorgehoben.¹⁰⁸ Das Affektgeladene ist dabei nicht Gegenstand der Darstellung, sondern ein Attribut der Darstellungsweise selbst.¹⁰⁹ Für Kathrin Busch verkörpern gerade Bacons Bilder das Ansteckende der Kunst. Denn in den irritierenden und beunruhigenden Deformationen seiner gemalten Körper kommt eine formauflösende Kraft zur Geltung, deren Intensität sich keinem referierenden Szenarium verdankt, sondern alleine der Expressivität des Materials, der Farben und der Formen, die »unmittelbar in das Nervensystem einzudringen«¹¹⁰ scheinen. So zeigt sich die »Macht der Malerei«¹¹¹ verbunden mit einer »Verfüggungsohnmacht«¹¹² des schaffenden und rezipierenden Subjekts,¹¹³ insofern dieses sich dem »Volumen« – um einen Ausdruck von Didi-Huberman zu gebrauchen – eines Bildes zu überlassen vermag. Soweit wir uns dem Bild tatsächlich überlassen können, erzeugen wir nicht nur Bilder, sondern die Bilder erzeugen auch uns.¹¹⁴

V Was also ist mit einer performativen Einstellung bildtheoretisch gewonnen?

Versuchen wir ein Resümee und beenden wir dieses mit einer Frage.

1. Oftmals wird das Performative mit dem »Handlungscharakter« von etwas verbunden, das bis dato als ein Handeln gerade

nicht in den Blick kam. In diesem Sinne könnte eine performative Betrachtung von Bildern das Bildsehen als eine kulturimprägnierte und kulturstiftende Handlung rekonstruieren und das, was ein Bild ist, fundieren in der Art, wie wir Bilder wahrnehmen und im Sehakt immer auch hervorbringen. So wichtig diese Perspektive jedoch sein mag, erfasst sie nicht den *radikalen* Impuls im Denken des Performativen, der darin besteht, menschliche Tätigkeiten (auch) in ihrer Geschehensdimension und ihrem Widerfahrnischarakter sichtbar zu machen. Daher ist eine performative Betrachtung von Bildern genau dann eröffnet, wenn nicht das ›Sehen‹, vielmehr das ›Blicken‹ und zwar verstanden als – auch ›passive‹ – Primärführung des ›Angeblicktwerdens‹ zum Ausgangspunkt unserer Bildbeziehung wird. Im Anschluss an Sartre bilden den Nukleus der Blickbeziehung Blickverhältnisse zwischen Menschen im Wechselspiel von Affekt und Berührung, Macht und Entmächtigung. In solcher interpersonaler Blickbeziehung liegt dann auch die Keimform unserer Bildverhältnisse.

2. Das Einsichtspotenzial einer performativen Betrachtung kann überall da ›greifen‹, wo es um Zeichenprozesse geht, die mit Hilfe des performativen Vokabulars in ihrer nichtzeichenhaften Konstitutionsleistung erfasst werden. Dass Bilder der Domäne des Symbolischen im weitesten Sinne zugehörig sind, kann zwar praktisch kaum bezweifelt werden (wir verwechseln den gemalten Apfel nicht mit einem essbaren Apfel), erweist sich jedoch theoretisch zum Verständnis der Eigenart von Bildern als wenig ergiebig. Dies könnte der Grund dafür sein, dass Begriffe des Performativen auf dem Terrain der Bildtheorie keine nennenswerte Rolle spielen: In der Trias von (a) anthropologisch-kulturalistischen, (b) wahrnehmungstheoretisch-phänomenologischen und (c) zeichentheoretisch-repräsentationalen Ansätzen innerhalb der Bildtheorie oblag es bereits den ersten beiden Richtungen, die Engführungen einer zeichentheoretischen Betrachtung von Bildverhältnissen zu benennen und auch zu überwinden. Ist also das Geschäft einer ›performativen Perspektive‹ in dem Maße bereits erledigt, in welchem die ersten beiden bildtheoretischen Ansätze gegenüber der zeichentheoretischen Perspektive Terrain gewinnen? Tatsächlich leben Begrifflichkeiten des Performativen (auch) von ihrem kritischen Potenzial, mit dem sie eingefahrene disziplinäre Betrachtungsweisen infrage stellen. Es ist auch nicht auszuschließen, dass dieses subversive Potenzial des Performativen methodologisch von größerem Gewicht ist als dessen ›affirmative‹, theorieaufbauende Leistungen. Wenn

aber anthropologische und wahrnehmungstheoretische Ansätze tradierte Kernbestände der kunstgeschichtlichen und kunsttheoretischen Bildtheorie bereits erfolgreich revidiert haben bzw. immer noch revidieren, könnten wir dann nicht einen Schritt weiter gehen und fragen, ob mit der performativen Perspektive sich nun eine Revision just *dieser* (anthropologischen und wahrnehmungstheoretischen) Ansätze abzeichnet? Das jedenfalls ist unsere Vermutung, die wir hier abschließend auf einen kurzen Nenner bringen wollen. Mit Blick auf die Wahrnehmungstheorie des Bildes: *Das Bild ist mehr und ist anderes als seine Sichtbarkeit. An die Adresse der Bildanthropologie gerichtet: Der Ort des Bildes ist mehr und ist anderes als der Körper des blickenden und vom Bild angeblickten Subjekts.*

3. Es ist keineswegs sinnvoll oder überhaupt nur möglich, alle unsere ›Bildgebräuche‹ über den Leisten der hier als Blickverhältnis entwickelten pathischen Dimension zu scheren. Der Gesamtkomplex der ›operativen Bildlichkeit‹¹⁵ etwa, zu der Diagramme und orientierende Karten gehören, ist geradezu dadurch definiert (a) einen bildexternen Sachverhalt zu visualisieren und diesen *nolens volens* auch zu signifizieren, also dem Regime der Zeichenpraktiken ›unentrinnbar‹ anzugehören und dabei (b) eine Erkenntnis- und Orientierungsfunktion ausüben, die verwurzelt ist im identifizierenden, erkennenden Sehen. Den Umgang mit dieser Art ›nützlicher Bilder‹ in den Termini von Blicken und Angeblicktwerden zu begreifen, wäre unangemessen – und zwar durch und durch. Doch zugleich enthüllt sich schon einer oberflächlichen Beschäftigung mit dieser Art ›Gebrauchsbilder‹, dass auch hier eine performative Perspektive nicht ins Leere liefe. Denn in diesen Bildern werden unzugängliche, unsichtbare, theoretische Gegenstände und Wissensdinge dem Register der Sichtbarkeit und Handhabbarkeit zugeführt – und damit zugleich auch konstituiert. Und auch diese Bilder, deren Funktion es gewöhnlich ist, Wissen und Argumentationszusammenhänge zu visualisieren, haben ihren Sitz in unserem praktischen und/oder theoretischen Leben. Ist also die Zerteilung des Sehens, der wir hier so unterschieden folgten, indem wir das Angeblicktwerden und Berührtwerden der Betrachter durch die Bilder zur Keimzelle von deren Performativität machten, noch einmal zu revidieren und zu ergänzen? Wir wollen diese Frage bejahen: Das identifizierende, reflektierende Sehen operativer Bilder einerseits und das pathische, ästhetische Verhältnis zu Bildern, die uns anschauen andererseits, bilden die ›Enden‹ einer Skala, auf der die Fülle unserer Bildpraktiken in beliebig komplexem Mischverhältnissen lokalisierbar sind.

Endnoten

- 1 Mark Ashraf Halawa, *Wie sind Bilder möglich? Argumente für eine semiotische Fundierung des Bildbegriffs*, Köln 2008, S. 22f. der hier auf Horst Müller (Hg.), *Folterfrei – Abu Ghraib in den Medien*, Mittweida 2004, S. 10ff. Bezug nimmt.
- 2 Lorraine Daston, S. 81–128; Lorraine Daston, Peter Galison (Hg.), *Objektivität*, Frankfurt a. M. 2007.
- 3 Gabriele Gramelsberger, *Die Verschriftlichung der Wissenschaft. Simulation als semiotische Rekonstruktion wissenschaftlicher Objekte*, in: Gernot Grube, Werner Kogge, Sybille Krämer (Hg.), *Kulturtechnik Schrift. Graphé zwischen Bild und Maschine*, Stuttgart 2005, S. 439–452.
- 4 Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002.
- 5 Zur Genese dieser Begrifflichkeit und zu Austausch und Auseinandersetzung zwischen ihren Autoren: Gottfried Boehm, *Iconic Turn. Ein Brief*, in: Hans Belting, *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, S. 27–36; Mitchell, W. J. T., *Pictorial Turn. Eine Antwort*, in: Hans Belting (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, S. 37–48.
- 6 Dazu: Bruno Latour, *What is Iconoclasm? Or Is There a World Beyond the Image Wars*, in: ders., Peter Weibel (Hg.), *Iconoclasm*, Karlsruhe u. a. 2002.
- 7 Horst Bredekamp, Ulrich Raulff, *Handeln im Symbolischen. Ermächtigungsstrategien, Körperpolitik und die Bildstrategie des Krieges*, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 33/1, 2005, S. 5–11.
- 8 Horst Bredekamp, *Der Sketchakt*, in: *Jahrbuch 2001 der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*, 2001, S. 289–291.
- 9 Platon, *Politeia* 602c.
- 10 Vgl. Christoph Wulf, Jörg Zirfas (Hg.), *Ikonomie des Performativen*, München 2005 und Christoph Wulf, *Zur Performativität von Bild und Imagination. Performativität – Ikonomie/Ikonik – Mimesis*, in: Christoph Wulf, Jörg Zirfas (Hg.), *Ikonomie des Performativen*, München 2005, S. 35–49. Hier wird die Performativität von Bildern wie auch von Imaginationen nahezu selbstverständlich vorausgesetzt, ohne allerdings dies in konzier Begrifflichkeit zu entfalten. Christian Janeske, *Performance und Bild/Perfor-mance als Bild*, in: ders. (Hg.), *Performance und Bild. Performance als Bild*, Berlin 2004, S. 11–114) fokussiert das Thema von Performance und Bild ausgehend von der *performance art*. Hans Belting, *Zur Ikonomie des Blicks*, in: Christoph Wulf, Jörg Zirfas (Hg.), *Ikonomie des Performativen*, München 2005, S. 50–58) verbindet das Performative der Bilder mit dem Blick. Horst Bredekamp, *Bild – Akt – Geschichte*, in: Clemens Wischermann, Armin Müller, Rudolf Schöllg, Jürgen Leppold (Hg.), *Geschichtsbilder. 46. Deutscher Historikertag in Konstanz vom 19. bis 22. September 2006. Berichtsband*, 2007, S. 289–310) hat in ganz unterschiedlichen Hinsichten – jenseits einer Terminologie des Performativen – die Produktion von Wirklichkeit durch Bilder in der Perspektive von Bildakten ausgelotet.
- 11 Ausführlichere Rekonstruktionen der Begrifflichkeit in: Marvin Carlson, *Performance – A critical introduction*, London 1996; Sybille Krämer, *Was haben Performativität und Medialität miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der Aisthetisierung gründende Konzeption des Performativen*, in: dies. (Hg.), *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 13–32; dies., *Performance – Aisthesis. Überlegungen zu einer ästhetischen Akzentuierung im Performanzkonzept*, in: Arno Böhrer (Hg.), *TheatReales Denken. Wiederholungen wider den Strich*, Wien 2009; dies., Marco Stahlhut, *Das Performative als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie*, in: Paragana 10, Berlin 2001, S. 25–64; Eckhard Schumacher, *Performativität und Performances*, in: Uwe Wirth (Hg.), *Performance – Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2002.
- 12 John Austin, *How to do Things with Words*, Oxford 1962.
- 13 John R. Searle, *Die Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Zur Ontologie sozialer Tatsachen*, Reimbeck 1997.
- 14 John R. Searle, *How performatives work*, in: *Linguistics and Philosophy*, Nr. 12, 1989, S. 535–558.
- 15 Jürgen Habermas, *Was heißt Universalpragmatik?* in: ders., *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt a. M. 1984, S. 40ff.
- 16 Ausführlicher zu Austin, Searle und Habermas: Sybille Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, Frankfurt a. M. 2001.
- 17 Mersch, *Was sich zeigt* (Anm. 4).
- 18 Peggy Phelan, *Unmarked. The politics of Performance*, New York u. a. 1993; Josette Féral, *Performance and Theatricality. The Subject Demystified*, *Modern Drama* Nr. 25, 1982, S. 170–181.
- 19 Erika Fischer-Lichte, *Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*, in: Uwe Wirth (Hg.), *Performance – Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*.
- 20 Dazu: Mirjam Schaub, Nicola Sathor, Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Ansteckung – Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, München 2005.
- 21 Erika Fischer-Lichte, *Zuschauen als Ansteckung*, in: Schaub, *Ansteckung*; Kathrin Busch, Iris Därmann (Hg.), *pathos. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs*, Bielefeld 2007.
- 22 Austin, *How to do Things with Words* (Anm. 12), S. 108 f.
- 23 Judith Butler, *Hafz. Spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin 1998, S. 21ff. (engl. 1997, 9ff.).
- 24 Zur kritischen Auseinandersetzung mit diesem Bild: Sybille Krämer, *Kann eine performativ orientierte Medientheorie den Mediengenerativismus vermeiden?*, in: Lischka, G. J./Weibel, P., *Handlungsformen in Kunst und Politik*, Wabern/Bern 2004, S. 66–83; dies., *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt a. M. 2008.
- 25 Bazon Brock, *Action teaching und performance*, in: Petra M. Meyer (Hg.), *Performance im medialen Wandel*, München 2006, S. 357.
- 26 Horst Bredekamp hat diesen Begriff – bezogen nicht auf die Generierung von Bildern, sondern auf die geschichts- und weltkonstituierende Kraft von Bildern – in den Texten *Der Sketchakt* (Anm. 8), *Handeln im Symbolischen* (Anm. 7) und *Bild – Akt – Geschichte* (Anm. 10) in die Diskussion eingeführt und anhand unterschiedlicher Bilderereignisse erläutert. Vgl. auch Horst Bredekamp, *Theorie der Bildakte*, München 2010, S. 51. Bredekamp schlägt einen Positionswechsel vor, bei dem der sprechende Akteur der Sprechaktheorie nun in seiner Position vom Bild eingenommen wird.
- 27 Martin Seel, *Asthetik des Erscheinens*, Frankfurt a. M. 2000, S. 284ff.
- 28 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Werkausgabe Bd. 1, Frankfurt a. M. 1984, S. 518ff.
- 29 Richard Wollheim, *Objekte der Kunst*, übers. v. M. Looser, Frankfurt a. M. 1982, S. 192–210; Seel, *Asthetik des Erscheinens*, S. 284–287; Halawa, *Wie sind Bilder möglich?*, S. 126–129.
- 30 »Der Blick ist ein performativer Akt, der etwas gründet oder zerstört, anfangen oder enden lässt [...]«, in: Eva Schürmann, *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*, Frankfurt a. M. 2008, S. 192.
- 31 Belting, *Zur Ikonomie des Blicks*.
- 32 Jean Paul Sartre, *L'ère et le néant*, Paris 1949, S. 310–367 (dtisch. 2007, S. 457–538).
- 33 Schürmann, *Sehen als Praxis*, S. 190ff. entwickelt eine bedenkenswerte Kritik an der Differenz zwischen Sehen und Blicken, sofern diese sich auf die Pole von »körperlich- und -kulturell- verteilte. Für uns ist diese Differenz jedoch anders fundiert: das Blicken findet seine Pointe im Angeblicktwerden.
- 34 Sartre, *L'ère et le néant*, S. 314 (2007, S. 463).
- 35 Belting, *Zur Ikonomie des Blicks*, S. 51.
- 36 Dazu: Reinhart Meyer-Kalkus, *Blick und Stimme bei Jacques Lacan*, in: Hans Belting (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, S. 224.

Endnoten

- 37 Sartre, *L'être et le néant*, S. 314: »... ma possibilité permanente d'être vu par autrui.«
- 38 Sartre 2007, S. 482 (frz. 1949, S. 326).
- 39 Schon Gottfried Boehm (ders.), *Was ist ein Bild?* München 1995, S. 23) verweist auf die bildtheoretische Bedeutung der Blickbeziehung und die Rolle, die Sartre (neben Lacan) dabei spielen kann.
- 40 »...es sind nie Augen, die uns anblicken: es ist der Andere als Subjekt.« Sartre 2007, S. 497 (frz. 1949, S. 336).
- 41 Auf diesen Handlungscharakter hat Belting, *Zur Ikonologie des Blicks*, S. 51 verweisen: »Der Blick ist Handlung des Subjekts.«
- 42 Sartre 2007, S. 478 (frz. 1949, S. 324).
- 43 Denken wir nur an kulturelle Unterschiede im Umgang mit dem Blick.
- 44 »Dans le phénomène du regard, autrui est, par principe, ce qui ne peut être objet« Sartre, *L'être et le néant*, S. 327 (dtisch. 2007, S. 483).
- 45 »[...] la dimension du non-révéle.« Sartre, *L'être et le néant*, S. 327 (dtisch. 2007, S. 483).
- 46 Sartre 2007, S. 483 (frz. 1949, S. 327).
- 47 Sartre 2007, S. 484ff. (frz. 1949, S. 328ff.).
- 48 Sartre 2007, S. 505 (frz. 1949, S. 342).
- 49 »Die primäre Blickpraxis des Körpers, die zwischen Subjekten geschieht, wird in der westlichen Kultur auf eine sekundäre Blickpraxis übertragen, die wir vor Artefakten und Medien ausüben.« Belting, *Zur Ikonologie des Blicks*, S. 67.
- 50 Es geht um vier Vorlesungen 1964, von denen zwei: *Linie und Licht* und *Was ist ein Bild?* in Boehm, *Was ist ein Bild*, S. 61–90 wieder abgedruckt sind. Zum Verhältnis von Sartre und Lacan: Hans-Dieter Gondek, *Der Blick – zwischen Sartre und Lacan. Ein Kommentar zum VII. Kapitel des Seminars XI*, in: *Riss. Zeitschrift für Psychoanalyse* 37/38, 1997, S. 175–198.
- 51 Dazu: Norman Bryson, *The Gaze in the Expanded Field*, in: Hal Foster (Hg.), *Vision and Visuality*, Seattle 1988, S. 51–78.
- 52 Meyer-Kalkus, *Blick und Stimme bei Jacques Lacan*, der herausarbeitet, was es bedeutet, dass Lacan Blick (und Stimme) als Triebobjekte in die psychoanalytische Diskussion eingeführt hat.
- 53 Dieser Begriff bei: Schürmann, *Sehen als Praxis*, S. 191.
- 54 Helmuth Plessner, *Zur Anthropologie der Nachahmung*, in: Gunter Gebauer (Hg.), *Anthropologie*, Leipzig 1998, S. 181.
- 55 Plessner, *Zur Anthropologie der Nachahmung*, S. 180ff.
- 56 Vgl. dazu den Abschnitt über Blickbeziehungen bei Schürmann, *Sehen als Praxis*, S. 190ff.
- 57 Belting, *Zur Ikonologie des Blicks*, S. 50.
- 58 So der Titel der Edition von Valeska von Rosen, Klaus Krüger, Rudolf Preimelsberger (Hg.), *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der frühen Neuzeit*, München u. a. 2003, S. 9–16.
- 59 Von Rosen, *Der stumme Diskurs der Bilder*, S. 10.
- 60 Klaus Krüger, *Das Sprechen und Schweigen der Bilder. Visualität und rhetorischer Diskurs*, in: Rosen, *Der stumme Diskurs der Bilder*, S. 42.
- 61 Ebd., S. 17 am Beispiel der »seligen Jungfrau Irmgard von Stiechel auf einer Pilgerfahrt nach Rom«.
- 62 Ebd., S. 20.
- 63 Verschiedene Beispiele ins Bild gemalter Schrift ebd., S. 23ff.
- 64 Ebd., S. 34f.
- 65 Ebd., S. 36.
- 66 Ebd., S. 35.
- 67 David Freedberg, *Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1991. Dabei bezieht er sich vor allem auf die Tradition der christlichen Religion vor der Aufklärung.
- 68 Ebd., S. 10, S. 17.
- 69 Beispielsweise: Alain Besançon, *The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm*, Chicago 2001.
- 70 Freedberg, *Power of Images* (Anm. 67), S. 378ff.
- 71 Beispielsweise: David Morgan, *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*, Berkeley 2005.
- 72 Freedberg *Power of Images* (Anm. 67), S. 8.
- 73 Ebd., S. 22.
- 74 Ebd., S. 433.
- 75 Ebd., S. 434.
- 76 Ebd., S. 438.
- 77 Boehm, *Was ist ein Bild?* (Anm. 39), S. 29.
- 78 Ebd., S. 30.
- 79 Halawa, *Wie sind Bilder möglich?*, S. 133.
- 80 Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 283.
- 81 Michael Polanyi, *Was ist ein Bild?* in: Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?* (Anm. 39), S. 148–162.
- 82 Ebd., S. 157.
- 83 Daher wollen wir auch nicht einer Parallelführung in der Handlungsförmigkeit von Sprechakt und Wahrnehmungsakt als Scharnier ihrer Performativität folgen, wie dies bei Schürmann, *Sehen als Praxis*, S. 16ff. angelegt ist.
- 84 Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris 1959, S. 114 zit. bei Emmanuel Alloa, *Berührung – Entblossung. Von der Pathik der Bilder bei Maurice Blanchot*, in: Busch, *pathos*, S. 75.
- 85 Alloa, *Berührung – Entblossung*, S. 83.
- 86 Dazu: Hans Jonas, *Der Adel des Sehens*, in: Ralf Konersmann (Hg.), *Kritik des Sehens*, Leipzig 1977, S. 262ff.
- 87 Allerdings findet Sartres »Angesichtswert« dabei keine Erwähnung.
- 88 Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999.
- 89 Ebd., S. 11.
- 90 Joyce zit. bei Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an* (Anm. 88), S. 11.
- 91 Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an*, S. 16.
- 92 Ebd., S. 18.
- 93 Ebd., S. 101.
- 94 Ebd., S. 229.
- 95 Ebd., S. 234.
- 96 Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart 1992, S. 51–54.
- 97 Dazu: Didi-Huberman *Was wir sehen blickt uns an* (Anm. 88).
- 98 Dies jedenfalls ist der phänomenologische Bildbegriff, der vom Bild als »reiner Sichtbarkeit« ausgeht: Konrad Fiedler, *Vom Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887), *Schriften zur Kunst*, hg. v. Gottfried Boehm, Bd. I, München 1991, S. 190ff.; Lambert Wiesing, *Artifizielle Präsenz*, Frankfurt a. M. 2005, S. 30ff.
- 99 In diesem Sinne ist dies ein dezidiert nicht-phänomenologisches Bildkonzept.
- 100 Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an*, S. 235 (Anm. 88).
- 101 Ebd., S. 72.
- 102 Als Bilder also, die über die Differenz von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit hinaus sind (weil selbst das »Unsichtbare« ja noch durch seinen Bezug auf Sichtbarkeit definiert ist). Denn »radikale« oder »dialektische« Bilder verteilen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, die gemeinhin als Strukturmomente am Bild selbst identifiziert werden, jetzt auf das Geschehen zwischen Betrachter und Bild.
- 103 Exemplarisch: Klaus Herding, Bernhard Stumpfhaus (Hg.), *Pathos, Affekt, Gefühl, Emotion in den Künsten*, Berlin u. a. 2004; Busch, *pathos*.
- 104 Schaub, *Ansteckung*; dazu auch: Krämer, *Medium, Bote, Übertragung*, S. 138ff.

Endnoten

- 105 »[...] und soll [...] als Modell für ästhetische Affektion und Mitteilung verstanden werden.« Busch, *pathos*, S. 53.
- 106 Ebd., S. 54.
- 107 Ebd., S. 60.
- 108 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logik der Sensation*, München 1995, S. 28.
- 109 Busch, *pathos*, S. 63.
- 110 Bacon in einem Gespräch mit David Sylvester zit. bei Busch, *pathos*, S. 61.
- 111 Deleuze, *Francis Bacon*, S. 29.
- 112 Ein Begriff von Max Imdahl, *Konk. Bilder und ihre Anschauung*, in: Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, S. 319, den Wulf, *Ikonomie des Performativen*, S. 37 aufgreift.
- 113 Busch, *pathos*, S. 70.
- 114 Wulf, *Ikonomie des Performativen*, S. 39.
- 115 Krämer, *Operative Bildlichkeit. Von der »Grammatologie« zu einer »Diagrammatologie«? Reflexionen über erkennendes Sehen*, in: Martina Hefler, Dieter Mersch (Hg.), *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld 2009, S. 94–122.

Bild-Performanz

Ludger Schwarte (Hg.)

Bild-Performanz

Ludger Schwarte (Hg.)



NFS Bildkritik
NCCR Iconic Criticism

W Fink



Matthias Weiss

331 **Bilderperformanzen. Zum Werden und Vergehen
des Tableaus in Cy Twomblys *Empire of Flora* und
Jean-Luc Godards *Passion***

Ralf Simon

361 **Vorüberlegungen zu einer literaturwissenschaft-
lichen Handlungstheorie des Bildes (Rilke: *TÄNZERIN: o
du Verlegung*)**

383 **Autorinnen und Autoren**

- 163 Katia Saporiti
Vom Gebrauch der Vorstellung. Ideen und Bilder bei George Berkeley
- 185 Josef Früchtl
Die Evidenz des Films und die Präsenz der Welt. Jean-Luc Nancy's cineastische Ontologie
- 203 Sebastian Rödl
Die Wirklichkeit des Begriffs: Ästhetische Evidenz als Form begrifflicher Erkenntnis
- 211 Birgit Recki
Das Ethos der Bildsequenz in Hitchcocks *Rope/Cocktail für eine Leiche*: Ein performanz-ästhetisches Exempel
- 231 Gertrud Koch
Was machen Filme mit uns, was machen wir mit ihnen? – Oder was lassen wir die Dinge mit uns machen?
- 247 Martin Seel
Architekturen des Films
- 263 Mirjam Wittmann
»Man steigt nie zweimal in denselben Fluss«. Erste Überlegungen zur Performanz des Fotografischen
- 285 Bettina Brandl-Risi
Tableau vivant. Die Wirklichkeit des Bildes in der Aufführung
- 305 Nicola Suthor
Gewalt im Bild. Zu Nicolas Poussins *Der Bethlehemitische Kindermord*