

2

Gibt es ›maßlose Bilder‹?

SYBILLE KRÄMER

Bilder begegnen uns lebensweltlich stets ›abgezirkelt und eingegrenzt‹, überdies folgt ihre Produktion nahezu lückenlos technischen, regulativen Prinzipien. Betrachtet als raumzeitlich situiertes Gebilde, erscheint das maßlose Bild ein Unding zu sein. Allerdings ist eine andere Perspektive möglich: Bilder sind auf das Angeblicktwerden durch Betrachter angewiesen. Sartre hat den Blick und die Blickrelation als eine soziale Interaktion im Wechselspiel von Tun und Widerfahrnis ausgewiesen und betont, dass da, wo wir jemanden anblicken, wir ihm nicht zugleich sehen können. Didi-Huberman nun zeigt, dass Bilder, auf die der Blick fällt, zurückblicken können und dabei kein visuelles, vielmehr ein ›taktiles‹, das heißt spürbares Verhältnis zwischen Bild und Betrachter entsteht. Bilder sind also mehr und anderes als reine Sichtbarkeit. Und genau in dieser pathischen Dimension ihrer Nicht-Sichtbarkeit, die entsteht, wenn Betrachter sich auf das Angeblicktwerden durch das Bild einlassen, werden Bilder für Didi-Huberman zu etwas ›Maßlosem‹, das eine Erfahrung jenseits der Extension des Raumes eröffnet.

1. Eine Vermutung vorab

Wo immer von ›Maß‹ die Rede ist, kann das zweierlei meinen. Einmal geht es um den Wert einer Größe, die durch Zählen, Messen und Berechnen gefunden werden kann und voraussetzt, dass eine Maßeinheit existiert, die den Maßstab und die Norm dieser Abmessung vorgibt. Es ist gerade der menschliche Körper selbst, der mit seinen Gliedmaßen ein elementares Instrument der Vermessung alles Körperlichen abgibt. Was in dieser Weise durch Maß bestimmbar ist, ist begrenzt und gehört der Domäne des (prinzipiell) Quantifizierbaren an. Zum anderen bezieht ›Maß‹ sich auf eine Mitte, die zwischen zwei Extremen eingehalten wird, auf ein ›rechtes Maß‹ im Handeln, das das Zuviel ebenso zu vermeiden weiß wie das Zuwenig. Aristoteles hat dieses rechte Maß als ethische Norm für die Qualität unseres Seelenlebens, für die Frage nach dem guten Leben also, entfaltet.¹ Es geht

¹ Aristoteles: Nikomachische Ethik, Jena 1909, S. 35–43. Dazu jedoch Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches I und II [1878, 1886]. Kritische Studienausgabe Bd. 2, hg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, München 1988, S. 484: »Von zwei hohen Dingen:

darum, durch Mäßigung die Mitte einzuhalten zwischen zwei Extremen. Keine Frage, dass beide Bedeutungsdimensionen – auch – miteinander verwandt sind.

Für uns ist interessant, dass im Horizont dieser Unterscheidung nun Kontur gewinnen kann, wie ›Maßlosigkeit‹ zu verstehen ist. Das Attribut ›maßlos‹ werden wir eher im letzteren, also im ethisch qualitativen und weniger im messend quantifizierbaren Sinne gebrauchen. Zwar können wir im Hinblick auf das Unbegrenzte, ja schier Unendliche auch von einem »maßlosen Sternenhimmel, der sich über uns wölbt« reden und zweifellos spielt etwa in Kants Überlegungen zum Erhabenen² die Erfahrung eines Unermesslichen hinein. Doch aus dem Sprachgebrauch vertrauter ist uns das ›Maßlose‹, wenn wir damit das Übertriebene, Unmäßige, Exzessive charakterisieren wollen, den ›maßlosen Ehrgeiz‹ etwa oder eine ›maßlose Forderung‹. ›Maßlos‹ scheint vorrangig ein moralisches Prädikat, dessen Extension sich primär auf das Verhalten von Personen bezieht.

Nun aber ist von ›maßlosen Bildern‹ die Rede. Das ergibt – sprachlich gesehen – eine merkwürdige Situation. Als Bilddinge kommen Bilder in unserer Lebenswelt vor und begegnen uns in dieser Eigenschaft zweifelsohne stets abgemessen, also mit dem Maß und der Begrenzung zutiefst verschwistert. Wenn unsere Diagnose zutrifft, dass ›maßlos‹ vor allem ein Attribut von menschlichen Handlungen ist, so ergeben sich daraus zwei Möglichkeiten: (i) Die Verwendung von ›maßlos‹ im Zusammenhang mit Bildern macht wenig oder auch gar keinen Sinn. (ii) Wenn Bilder ›maßlos‹ sind, dann sprechen wir ihnen in Analogie zum menschlichen Handeln eine Kraft und ein Tätigsein zu, denen etwas Extremes eigen ist, insofern Bilder in ihrer Wirkkraft – extrem – überschreiten, wozu ›Dinge‹ gewöhnlich in der Lage beziehungsweise nicht in der Lage sind. Die folgenden Überlegungen versuchen, beide Möglichkeiten auszuloten.

2. Was ist ein Bild?

Stellen wir uns eine ganz ›einfache Frage‹³ Was ist ein Bild? Begriffsbestimmungen sind nicht wahr oder falsch, sondern – im Horizont bestimmter Erkenntnisabsichten – mehr oder weniger brauchbar. Wir wollen für unsere Überlegungen von einem engmaschigen, sagen wir ruhig: herkömmlichen Bildbegriff ausgehen.

Maß und Mitte, redet man am besten nie.« Sowie auf die Gegenwart bezogen Peter Sloterdijk: »Mit großer Folgerichtigkeit hat die Mitte, das formloseste der Monstren, das Gesetz der Stunde erkannt und sich zur Hauptdarstellerin, ja zur Alleinunterhalterin auf der posthistorischen Bühne erklärt«. Beide zitiert bei Lutz Ellrich: Im Übermaß: Hybris, Ekel, Sucht. In: Doris Schuhmacher-Chilla, Julia Wirxel (Hg.): Maß oder Maßlosigkeit. Kunst und Kultur in der Gegenwart, Oberhausen 2007, S. 171–188; hier S. 174.

2 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft [1790]. In: ders.: Werkausgabe, Bd. 10, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1974, S. 164ff.

3 Wir hoffen, die Ironie ist ›unüberhörbar‹.

Im Unterschied zu allem, was wir überhaupt wahrnehmen können, seien unter ›Bildern‹ zumeist flächige, also zweidimensionale Artefakte (zum Beispiel Gemälde, Landkarten, Diagramme, Kalligramme, Textseiten, Bauzeichnungen, Fotos, Fernsehbilder, digitale Bilder, ...) verstanden, die durch Techniken der Sichtbarmachung hervorgebracht werden, auf das Gesehenwerden durch Betrachter zielen und ihren ›Sitz im Leben‹ haben. Auf fünf Attribute kommt es uns an – und das ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit:

(1) Dinghaftigkeit und Flächigkeit: Es geht um ein raum-zeitlich situiertes, meist unbewegtes Gebilde. Obwohl unsere Sprache es auch zulässt, von ›inneren Bildern‹ zu reden, beziehen sich unsere Überlegungen im Kontext maßloser Bilder zuerst einmal auf die externen, materialen Bilder, schließen also nicht die Einbildungskraft und die Imaginationen mit ein.⁴ Das Besondere eines Bilddings liegt darin, auf eine Fläche angewiesen und meist zweidimensional zu sein, und zwar ohne dass diese Fläche als eine bloße Oberfläche zu gelten hat, von der anzunehmen ist, dass sich ›unter‹ ihr materialiter (und unsichtbar) noch eine Tiefenstruktur verberge. Unabweisbar – wenn nicht trivial – ist also, dass die Fläche, die ein Bild einnimmt, begrenzt ist.

(2) Artifizialität: Bilder sind intentional hergestellte Artefakte, die der Domäne unserer symbolischen Hervorbringungen angehören.⁵ Insofern lässt sich zwischen dem Bildmedium und dem, was jeweils in diesem Medium dargestellt wird, unterscheiden. Dabei ist das, was dargestellt wird, nicht als Sinn beziehungsweise Interpretationskonstrukt, sondern eher als ›artifizielle Präsenz‹ aufzufassen.⁶ Bilder zeigen nicht einfach etwas, sondern zeigen zuerst einmal sich selbst. In den Schwierigkeiten einer semiotischen und/oder wahrnehmungstheoretischen Bildbestimmung wollen wir uns hier nicht verfangen, denn es kommt uns bei der Bestimmung von Bildern als intentionale Artefakte nur auf zweierlei an: Einmal sind Bild und Nichtbild und damit das Bild von seinem außerbildlichen Kontext unterscheidbar – gewöhnlich wird diese Demarkationslinie auch durch einen Rahmen

4 Zu den materialen Bildern zählen auch die digitalen Bilder, insofern Programmen eine ›semiotische‹ und der Hardware eine physische Materialität eigen ist. Unsere Orientierung an den externen Bildern folgt einer Maxime Wittgensteins, dass der Begriff des ›inneren Bildes‹ irreführend sei, da das Vorbild hierfür immer nur der Begriff des ›äußeren Bildes‹ sein könne. Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. In: ders.: Werkausgabe, Bd. 1, Frankfurt am Main 1978, S. 523. Hans Belting hat jedoch immer wieder diesen Doppelaspekt von äußerem und innerem Bild hervorgehoben. Siehe Hans Belting: Blickwechsel mit Bildern. Die Bildfrage als Körperfrage. In: ders. (Hg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch, München 2007, S. 49–76.

5 »Bilder sind stets Artefakte.« Mark Ashraf Halawa: Wie sind Bilder möglich? Argumente für eine semiotische Fundierung des Bildbegriffs, Köln 2008, S. 141.

6 Dazu die aufschlussreichen Studien von Lambert Wiesing, der seinen Begriff der artifiziellen Präsenz auf Husserl zurückführt. Lambert Wiesing: Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes, Frankfurt am Main 2005, S. 30ff.

markiert.⁷ Zum andern sind Phänomene wie Spuren, also nichtintendierte Markierungen, die etwa die Ameise im Sand hinterlässt oder Interpretationskonstrukte wie Wolkenbilder, keine Bilder.⁸

(3) Sichtbarkeitsgebilde:⁹ Bilder sind Dinge, deren Sein im Wahrgenommensein besteht. Sie zeigen sich im Modus der ›bloßen Sichtbarkeit‹, machen etwas präsent ausschließlich in der Perspektive seines visuellen Erscheinens, so dass zugleich gilt, dass das bildlich Gezeigte realiter – also in allen übrigen sein physisches Vorhandensein konstituierenden sinnlichen Dimensionen – nicht präsent ist. Das Bildsehen ist vom Bewusstsein dieser Differenz immer begleitet: Daher täuschen Bilder gewöhnlich nicht. Noch ein Weiteres ist an der bildlich evozierten Sichtbarkeit wichtig: Das, was sichtbar gemacht wird, ist oftmals etwas, das außerhalb von Bildern in keiner Weise zur Anschauung kommen kann; dazu können auch theoretische Gegenstände oder Partikel gehören, die prinzipiell (etwa im Nanobereich) der Visualität entzogen sind. Die wissenschaftliche Visualisierung lebt von dem Sachverhalt, das Unsichtbare der Matrix der Wahrnehmbarkeit zuzuführen.¹⁰

(4) Zweifache Bildproduktion: Bilder verdanken sich somit einer zweifältigen Art von Erzeugung. Sie werden einerseits als Artefakte hergestellt und sie müssen andererseits von Betrachtern angeschaut werden, damit überhaupt aus einem Gebilde ein Bild wird. Ohne betrachtenden Blick auch kein Bild. Damit ist klar, dass ein Verständnis für das, was ein Bild leistet, nicht auskommt ohne Bezugnahme auf den Blick, der das Bild erst ›ins Leben‹ ruft. Gleichwohl bleibt die Sekundärererschaffung des Bildes durch die Augen des Betrachters – gemäß unserem engeren Bildkonzept – angewiesen auf seine Primärererschaffung durch die ›Hand‹¹¹ des Künstlers beziehungsweise die Techniken von Bildproduzenten.

7 Dazu Hilde Zaloscer: Versuch einer Phänomenologie des Rahmens. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 19 (1974), S. 189–224.

8 Und wenn wir von ›Sternenbildern‹ sprechen, die wir am Himmel sehen beziehungsweise ›erkennen‹, so ist dies möglich, weil durch eine Fülle schematischer, diagrammatischer Zeichnungen, durch artifizielle Hervorbringungen also, eine Konstellation von Sternen überhaupt erst als ein bestimmtes Sternbild konfiguriert und überliefert wurde. Gerade indem wir später den Blick fokussieren werden, der überhaupt erst etwas zum Bild werden lässt, ist es wichtig zu sehen, dass Bilder stets doppelt hervorgebracht sein müssen: durch die Hand des Künstlers beziehungsweise Produzenten *wie auch* durch die Augen der Betrachter.

9 Dieser Begriff bei Konrad Fiedler: Vom Ursprung der künstlerischen Tätigkeit [1887]. In: ders.: Schriften zur Kunst, Bd. 1, hg. von Gottfried Boehm, München 21991, S. 111–220; hier S. 192.

10 Exemplarisch dazu Bettina Heintz, Jörg Huber (Hg.): Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten, Zürich, Wien 2001. Martina Heßler, Dieter Mersch (Hg.): Die Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft, Bielefeld 2009, [im Druck].

11 ... natürlich sind Auge und Geist an der künstlerischen Produktion nicht weniger beteiligt.

(5) Lebensweltliche Situiertheit: Bilder haben einen ›Sitz im Leben‹.¹² Sie sind eingebettet in Praktiken ihrer Nutzung, die mitnichten auf Akte des Anschauens zu beschränken sind. Bilder werden nicht nur ausgestellt, aufgehängt und betrachtet, sondern sie werden auch angebetet, zensiert und zerstört, sie erregen Begehren und Abscheu, sie wiegeln auf und sie führen zur Erkenntnis. Bilder können wie Waffen eingesetzt werden.¹³ Bilder haben eine nicht im Anschauen alleine sich erfüllende Funktion.

3. Bilder als Dinge oder: ist das ›maßlose Bild‹ nicht ein Unding?

Unsere fünf Gesichtspunkte bilden ein dürftiges Gerüst; sie entwerfen weder eine Bildtheorie noch geben sie eine facettenreiche Bilddefinition. Doch sie sind Anhaltspunkte, von denen her jeweils ein Licht fallen kann auf die Annahme einer ›Maßlosigkeit von Bildern‹. Kein Zweifel: In ihrer Eigenschaft, raum-zeitlich situierte Gebilde zu sein, begegnen uns Bilder stets genau bemessen. Nur wenig andere Dinge in unserer Lebenswelt kommen in so klar akzentuierten, oftmals sogar standardisierten Formaten vor wie die Bilder. Ihre häufig anzutreffende Rahmung, ihr Angewiesensein auf Papierformate, Leinwände oder Bildschirme lässt in augenfälliger Weise hervortreten, dass Bilder sich selbst immer nur als abgegrenzte Dinge und als Ordnungsform zur Erscheinung bringen können. Ein Format zu haben, gehört zu den notwendigen Voraussetzungen ihrer Existenz. Loriots Fernseh-Sketch, den Jens Schröter kongenial interpretiert als ein Kommentar zur »Frage der Relation des besonders geordneten Kunstschönen zur Welt der Dinge«¹⁴ legt davon ein humoristisches Zeugnis ab. Im Versuch, ein schief hängendes Bild wieder gerade zu richten, wird nach und nach die wohlgeordnete Form eines ganzen Zimmers ins Chaos gestürzt. Als Gebilde sind Bilder genuin geformt¹⁵ und sie sind stets

12 Auf diese Situiertheit in unserer Lebenswelt hat nachdrücklich David Freedberg aufmerksam gemacht: »... they are images integrated into life.« David Freedberg: *Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1991, S. 434.

13 Zum »Bilderkrieg«, der die massenmedial inszenierte Destruktion der Buddha-Statuen von Bamiyan ebenso umfasst wie vor laufender Kamera getötete Geiseln, die Veröffentlichung der Mohammed-Karikaturen und das Endlosband der einstürzenden Zwillingstürme in New York siehe Horst Bredekamp: *BILD-AKT-GESCHICHTE*. In: Clemens Wischermann et al. (Hg.): *Geschichts-Bilder*. 46. Deutscher Historikertag, Berichtsband, Konstanz 2007, S. 289–309. Horst Bredekamp, Ulrich Raulff: *Handeln im Symbolischen. Ermächtigungsstrategien, Körperpolitik und die Bildstrategie des Krieges*. In: *kritische berichte* 33.1 (2005), S. 5–11.

14 Jens Schröter: *Das Bild hängt schief. Ein experimenteller Essay zu Loriots ästhetischer (Neg-) Entropie*. In: Doris Schuhmacher-Chilla, Julia Wirxel (Hg.): *Maß oder Maßlosigkeit. Kunst und Kultur in der Gegenwart*, Oberhausen 2007, S. 287–300; hier S. 288.

15 »Bilder sind Maße. Gemäße Formen, Ordnungen, Gebilde«. Hajo Eickhoff: *Vermessene Kunst. Haus, Bild und Selbst*. In: Doris Schuhmacher-Chilla, Julia Wirxel (Hg.): *Maß oder*

begrenzt. Und das schließt ein, dass wo immer ein Bild vorhanden ist, damit auch eine Demarkationslinie zwischen Bild und Nichtbild verläuft.

Wir kommen zu einem ersten Resultat: Soweit Bilder als Bilddinge zu gelten haben, soweit sie materiale Entitäten sind, die in ihrer gestalteten Ausdehnung einen bestimmten Platz einnehmen im Raum-Zeit-Kontinuum körperlicher Dinge, ist das maßlose Bild ein Unding.

Nun ist eine solche Einsicht von ziemlich begrenzter Reichweite. Denn Bild-dinge sind zwar auch Dinge – jedenfalls entsprechend den Vorgaben unseres enger gewobenen Bildkonzeptes; aber das, worauf es ankommt bei Bildern, kann unmöglich in eben ihrem Dingcharakter gründen. Wir müssen uns vielmehr jenen Seiten zuwenden, in und an denen das genuin ›Bildliche‹ des Bildes überhaupt zum Tragen kommt. Und werden wir nicht genau in diesem genuin Bildlichen auf etwas treffen können, was das Bemessene und Begrenzte seiner Dingnatur außer Kraft setzt? In der Tat: Es gibt eine Dimension an der Bildlichkeit, die davon zehrt, dass das, was ein Bild zeigt einerseits sowie seine materiale, formatierte Flächigkeit andererseits in ein sublimes Wechsel- und Spannungsverhältnis treten. Indem Bilder allererst sich selber zeigen,¹⁶ bringen sie immer auch einen nur in ihnen verkörperten Maßstab zur Geltung, statuieren in ihrem Sosein ihre ureigene ikonische Norm. Und es kann durchaus ein Attribut dieser ›Eigenmaßstäblichkeit‹ sein, außer Kraft zu setzen, womit wir – gemessen an den Maßstäben und Maßen unserer natürlichen und lebensweltlichen Umwelt – vertraut sind und was auch für die Dimension des ›Dingcharakters‹ des Bildes in Geltung bleibt.

Machen wir das konkreter. Es charakterisiert Bilder, dass sie – im Verhältnis zu den Vorgaben der uns umgebenden Realität – Kontradiktorisches und Inkongruentes zu integrieren vermögen. Michael Polanyi¹⁷ hat diese Verbindung des Unvereinbaren, die im Bild und eben nur im Bild möglich ist, am Beispiel der Qualität der ›flachen Tiefe‹¹⁸ erläutert, die dem zentralperspektivischen Bild eigen ist. »Die Flachheit der Leinwand wird mit einer perspektivischen Tiefe verbunden, die genau das Gegenteil von Flachheit ist.«¹⁹ Das Bemerkenswerte an zentralperspektivischen Bildern ist, dass sie dem Betrachter einen dreidimensionalen Raum zur Erscheinung bringen, aber einen solchen Raum nicht etwa – in der Manier einer

Maßlosigkeit. Kunst und Kultur in der Gegenwart, Oberhausen 2007, S. 59–81; hier S. 61. Zur Rolle, die das geordnete Maß und Proportionalität im Kunstschönen und in der europäischen Ästhetik spielt: Johannes Bilstein: Die Proportionalität des Lebendigen. In: ebd., S. 17–30. Schröter 2007 (wie Anm. 14). Zaloscer 1974 (wie Anm. 7).

16 So hat Seel Kunstbilder als »Zeichen, die den Selbstbezug aller Bilder auffällig werden lassen« bestimmt. Deshalb bilden ungegenständliche Bilder auch kein Problem für eine Bildtheorie, Martin Seel: Ästhetik des Erscheinens, München, Wien 2000, S. 269.

17 Michael Polanyi: Was ist ein Bild? In: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München 1994, S. 148–162; hier S. 154ff.

18 Ebd., S. 155.

19 Ebd.

Sinnestäuschung – vortäuschen.²⁰ Wir erwähnten bereits: Bilder täuschen (gewöhnlich) nicht. Im *Trompe l'œil*, das vermerkt Mark Ashraf Halawa zu Recht, fällt das Bild in sich zusammen, sieht der Betrachter doch jetzt ein Objekt, aber gerade kein Bild mehr.²¹ Die faktische Flachheit des zentralperspektivischen Bildes ist dem mit den Darstellungstechniken vertrauten Betrachter (natürlich) stets gegenwärtig. Eine solche Verbindung von Kontradiktorischem schaffen alleine Bilder. Die Flachheit des Bildes, so Polanyi, konterkariert seinen Anspruch auf Nachahmung der Realität und überschreitet diesen grundsätzlich. Und es ist kein Zufall, dass der Funktionsverlust der Nachahmung in der bildenden Kunst einhergeht mit einer gesteigerten Bedeutung, die der Fläche etwa in Kubismus und Expressionismus zukommt.²² Polanyi spricht auch vom ›Transnaturalismus‹,²³ der nicht nur Bildern, sondern allen unseren künstlerischen Hervorbringungen, wie übrigens auch unseren Spielen eigen ist und stets auf ein »künstliches Rahmenwerk«²⁴ angewiesen bleibt. Das Bild in seiner malerischen Eigenlogik bringt also etwas ›Unnachahmliches‹ hervor, beispielsweise indem es die Fläche nutzt, um Tiefe zu zeigen und bringt auf diese Weise etwas zur Erscheinung, was es zugleich nicht hat beziehungsweise nicht ist. Das darf nicht als Illusionismus missverstanden werden.²⁵

Die Inkompatibilität, auf die wir am Beispiel von Polanyis ›flacher Tiefe‹ aufmerksam gemacht haben, ist verallgemeinerbar. Sie residiert im Herzen der bildlichen Eigenlogik und ist vielleicht »der Geburtsort jeglichen bildlichen Sinns«.²⁶ Viele Bildtheoretiker haben sie in diesem Sinne – wenn auch mit unterschiedlichen Begriffen – reflektiert.²⁷ Und immer geht es dabei um den Kontrast zwischen dem

20 »Ein Gemälde gehört so wenig in die Klasse der Sinnestäuschungen, wie die Wurzel einer negativen Zahl in die Reihe der natürlichen Zahlen.« Ebd., S. 161.

21 Halawa 2008 (wie Anm. 5), S. 131.

22 Polanyi 1994 (wie Anm. 17), S. 155.

23 Dieser ›Transnaturalismus‹ lässt sich sogar für (geografische) Karten zeigen, die immer noch als aussichtsreichste Vertreter einer naturalistischen Abbildung gelten. Sybille Krämer: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt am Main 2008, S. 298ff.

24 Polanyi 1994 (wie Anm. 17), S. 156.

25 Daher greift Martin Seels Kritik – siehe hierfür Seel 2000 (wie Anm. 16), S. 272 – an Lambert Wiesing und Reinhart Brandt zu kurz, die beide davon ausgehen, dass Bilder zur Anschauung bringen, was sie selbst nicht sind. Siehe Lambert Wiesing: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg 1997, S. 160ff. Reinhart Brandt: *Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen – Vom Spiegel zum Kunstbild*, München 1999.

26 Gottfried Boehm: *Die Wiederkehr der Bilder*. In: ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 11–38; hier S. 29–30. Gottfried Boehm bezieht sich damit auf den Grundkontrast der »ikonischen Differenz«.

27 Ebd., S. 29ff. Halawa 2008 (wie Anm. 5), S. 129ff. Eva Schürmann: *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*, Frankfurt am Main 2008, S. 119ff. Martin Seel: *Sich bestimmen lassen. Studien zur theoretischen und praktischen Philosophie*, Frankfurt am Main 2002, S. 269ff. Richard Wollheim: *Objekte der Kunst*, übers. von Max Looser, Frankfurt am Main 1982, S. 192ff.

Bildding, das uns als »überschaubare Fläche« in all seiner Abgrenzung entgegentritt und den bildlichen »Binneneignissen«, dem also, was wir in den auf der Fläche erfahrbaren Farben und Formen dann zu sehen bekommen. Es geht um eine »twofoldness« zwischen »tableau und image, Bildmedium und Bildsujet«,²⁸ Gottfried Boehm hat dieses Spannungsverhältnis die »ikonische Differenz« genannt. Diese Differenz birgt viele Facetten; in ihrer schlichten Form handelt sie davon, dass – sofern ein Bildobjekt überhaupt zum Vorschein kommt – dieses bildlich zwar anwesend, realiter aber abwesend ist.²⁹ Gemalte Äpfel sind nicht essbar. Wir können das mit Cacciari aber auch anspruchsvoller ausdrücken: Jedes »wahre Bild« ist »eins mit seinem eigenen Fernsein – ist eins mit der Abwesenheit«.³⁰

Halten wir fest: Die Bemessenheit, die dem Bild als bebilderte Fläche zukommt, wird zugleich von dem, was das Bild in dieser Fläche zeigt, überschritten. Das Bild ist Bild, insofern es sowohl die Begrenzungen seiner eigenen dinglich-körperlichen Faktizität wie aber auch die Bemessungen, die der »bildexternen Realität« eigen sind, unterminiert beziehungsweise außer Kraft setzt. Mit den Worten Eva Schürmanns: »Unter den Bedingungen der endlichen Bildfläche wird ein unendlicher Bildraum ansichtig.«³¹ Können wir diese Grenzüberschreitung³² nun mit einer Art von Maßlosigkeit, die dem Bild eigen ist, in Zusammenhang bringen?

Unsere Vermutung ist: nein. Denn diese Transgression der Maßstäbe, die seiner eigenen Dinghaftigkeit wie der bildexternen Realität zukommen, vollzieht das Bild gleichwohl in einer höchst abgemessenen Weise – und das nicht selten mit Hilfe ausgefeilter Techniken des Messens und Berechnens, die für die bildgebenden Verfahren charakteristisch sind. »Ars« und »techné« sind zutiefst verwandt. Künstlerische Verfahren zehren (unter anderem) von Maß und Proportion; und selbst die Idee des Schönen – auch wenn sie als ästhetische Maxime ungeeignet ist

28 Schürmann 2008 (wie Anm. 27), S. 119 im Anschluss an Wollheim 1982 (wie Anm. 27).

29 Hans Jonas etwa drückt dies so aus: »Die Anwesenheit des Eidos wird unabhängig gemacht von der des Dinges«. Hans Jonas: *Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildens*. In: Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, S. 105–124; hier S. 119.

30 Massimo Cacciari, Emilio Vedova: *Vedovas Angeli*, Klagenfurt 1989, S. 20.

31 Schürmann 2008 (wie Anm. 27), S. 120.

32 Davon unabhängig bleibt bezüglich des Verhältnisses von Kunst, Maß und Grenze zweierlei bedeutsam: (i) die Diagnose, dass avantgardistische Kunst sich immer auch im Bruch mit überkommenen Maßen realisiert, dabei aber eher »Verschiebungen von Maßen als Maßlosigkeiten« hervorbringt. Siehe Doris Schuhmacher-Chilla, Julia Wirxel: Vorwort. In: dies. (Hg.): *Maß oder Maßlosigkeit. Kunst und Kultur in der Gegenwart*, Oberhausen 2007, S. 7–16; hier S. 9. Und (ii), dass gerade die Kunst der letzten 200 Jahre sich in Gestalt von »Materialentgrenzungen« entfaltet, wie Parmentier in einer Analyse von vier solcher Entgrenzungsvorgänge aufweist: dem ästhetischen Atomismus, der Verfransung von Gattungen, dem wechselseitigen Einbruch von Kunst und Alltag sowie der Auflösung der Trennung von Werk und Publikum. Michael Parmentier: *Kants Kriterium. Oder: Gibt es einen Maßstab für die Beurteilung von Kunst nach Auflösung des Werkbegriffs?* In: ebd., S. 31–58.

– scheint mit dem Ebenmaß und der auch zahlenmäßig erfassbaren Verhältnismäßigkeit, wenn nicht gar mit dem Mathematischen selbst, durchaus im Bunde. Wieder kann hier die zentralperspektivische Darstellungstechnik ein Exempel abgeben, insofern in ihr sich die Liaison zwischen Kunst, Technik und Messbarkeit höchstmöglich verdichtet: Die zentralperspektivische Bildkonstruktion macht nicht nur von der Mathematisierbarkeit und Instrumentalisierbarkeit visueller Erscheinungen Gebrauch, sondern leistet ihrerseits einen entscheidenden Beitrag zur Vermessung der Welt.³³ Denn in ihrem Horizont greifen die Rationalisierung des Sehens und die Visualisierung der Ratio ineinander.³⁴ Der Umstand, dass das Bildermachen immer auch ein dem Maßvollen und Bemessenen nahestehendes Verfahren ist, kristallisiert sich auch darin aus, dass Bilder eben nicht nur produzierbar, vielmehr reproduzierbar sind.

Wir wollen eine letzte Überlegung anführen zur bemerkenswerten Verbindung zwischen dem Bild und dem Maß. Sie hat zu tun mit der anthropologischen Situierung von Bildern. Als endliche Wesen sind wir mit einer unüberschaubaren, nicht selten chaotischen Mannigfaltigkeit der auf uns eindringenden Welteindrücke konfrontiert. Techniken der Reduktion der Unüberschaubarkeit und Komplexität der Welt in Form ihrer kulturtechnischen Zurichtung, symbolischen Gestaltung und rituellen Vergegenwärtigung sind als anthropologische Tatbestände wohlbekannt. Liegt es da nicht nahe, anlässlich unserer bildschaffenden Potenz anzunehmen, dass wir die »Andringlichkeit der Umwelt«³⁵ mithilfe von Bildtechniken partiell bewältigen?³⁶ Hans Jonas spricht dem Sehvorgang selbst eine grundsätzliche Distanz- und damit auch Abstraktionsleistung zu gegenüber dem, was auf unsere Sinne eindringt.³⁷ Dieses Vermögen zum Zurücktreten von dem, was uns überwältigt, kulminiert für ihn in der »transanimalischen Freiheit«.³⁸ Diese geht mit dem Bildermachen einher, sobald also eine »Erscheinung als Erscheinung ergriffen« und »von der Wirklichkeit unterschieden« wird und wir dann über die

33 Sybille Krämer: Zentralperspektive, Kalkül, Virtuelle Realität. Sieben Thesen über die Weltbildimplikationen symbolischer Formen. In: Gianni Vattimo, Wolfgang Welsch (Hg.): Medien – Welten – Wirklichkeiten, München 1998, S. 27–38.

34 Sybille Krämer: Die Rationalisierung der Visualität und die Visualisierung der Ratio. Zentralperspektive und Kalkül als Kulturtechniken des ›geistigen Auges‹. In: Helmar Schramm (Hg.): Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst, Berlin 2003, S. 50–67.

35 Jonas 1994 (wie Anm. 29), S. 119.

36 Dabei ist selbstverständlich klar, dass Bilder nicht nur eine Komplexitätsreduktion vollziehen, sondern – denken wir an die klassischen Kunstbilder – gerade unsere Wirklichkeitserfahrung subtiler und facettenreicher gestalten. Der komplexitätsreduzierende Aspekt darf also nicht verabsolutiert werden. Gleichwohl ist er signifikant – und zwar für alle Bilder in unterschiedlichen Graden.

37 Jonas 1994 (wie Anm. 29). Hans Jonas: Der Adel des Sehens. In: Ralf Konersmann (Hg.): Kritik des Sehens, Leipzig 1997, S. 247–271.

38 Jonas 1994 (wie Anm. 29), S. 124.

Anwesenheit dieser Erscheinung frei verfügen können.³⁹ Die Bilder sind immer auch abgemessene Gestaltungen, in deren Schattenriss wir das Übermaß des auf uns Eindringenden ein Stück weit zu bannen vermögen, indem wir es begrenzen, bemessen, verkleinern, vereinfachen und eben dadurch das Unermessliche nicht nur besser verstehen, sondern das, was wesentlich ist an ihm, auch ›auf den Punkt bringen‹ können. Ist es Zufall, dass das ›Wesentliche an einer Sache‹ von Platon ›eidos‹ genannt wird, das heißt aber: Ansehen, Gestalt, Bild?

Auch bei Maurice Blanchot⁴⁰ treffen wir auf ähnliche Gedanken. Im Anschluss an ihn bemerkt Emmanuel Alloa: »Als endliches Wesen ist der Mensch darauf angewiesen, das, was seinen Horizont übersteigt, einzurahmen und zu begrenzen, um damit eine Umgangs- und Zugangsweise zu haben. Im Bild als begrenzte Vorstellung wird das Mannigfaltige stillgestellt und das Unverfügbare handhabbar.«⁴¹ Die Beschränkung des Unbeschränkten, die Verfügung über das, was überwältigt, die Vermessung des Unermesslichen erweist sich als eine wesentliche Triebkraft menschlicher Bildproduktion.

4. Ein Fazit und ein Perspektivenwechsel

Ziehen wir ein Fazit. Auch nach unserem letzten Gedankenschritt sind wir wieder auf eine zuvor schon vermutete Einsicht gestoßen: Betrachtet in der Perspektive des Bildes als einem (i) raum-zeitlich situierten und begrenzten Gebilde, das (ii) durch künstlerisch-technische Verfahren hergestellt wird, (iii) auf der Wechselwirkung zwischen seiner Flächigkeit und dem, was in der Fläche sich zeigt, beruht und (iv) Funktionen in anthropologischer Hinsicht erfüllt, zu denen (auch) diejenige der Komplexitätsreduktion gehört – in all diesen Hinsichten betrachtet, ist und bleibt das ›maßlose Bild‹ ein Unding.

Und doch sind wir immer noch nicht am Ende unserer Erörterungen. Vielleicht können wir sogar sagen: Erst jetzt wird es spannend. Wir haben am Anfang dieses Essays unterschieden zwischen einer quantifizierenden, auf alle körperlichen Gegenstände und Prozesse anwendbaren Dimension in unserem Sprachgebrauch von ›Maß‹ sowie einer eher ethisch motivierten, am Handeln von Subjekten beziehungsweise Personen orientierten Bedeutungsdimension. Wäre es möglich, einen Perspektivenwechsel zu vollziehen und zu fragen, ob nicht die zweite handlungsorientierte Ausrichtung die für die Idee maßloser Bilder aufschlussreichere sein könnte?

39 Ebd., S. 119.

40 Maurice Blanchot: *Le livre à venir*, Paris 1959.

41 Emmanuel Alloa: *Berührung – Entblößung. Von der Pathik der Bilder bei Maurice Blanchot*. In: Kathrin Busch, Iris Därmann (Hg.): *pathos. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs*, Bielefeld 2007, S. 75–92; hier S. 76.

Zuerst einmal scheint das abwegig. Bilder sind Gebilde und keine Personen. Sie sind überdies in ihrer materialen Unbeweglichkeit Texten vergleichbar⁴² und also keineswegs etwas, das tätig sein kann oder gar sich wie ein lebendes Wesen zu verhalten vermag. Allerdings hatten wir schon in unserem ›Brevier‹ relevanter Bildeigenschaften vermerkt, dass Bilder zweifach erzeugt werden, insofern es erst die Betrachter sind, unter deren Blick sich Gebilde letztlich in Bilder verwandeln (können). Und gerade die für das Gegebensein von Bildern grundständige ›ikonische Differenz‹ von Bildfläche und Bildinhalt ist etwas, das nicht einfach ›dem‹ Bild, sondern dem Bild, sofern es wahrgenommen wird, also in einer Relation zu Betrachtendem steht, eigen ist. Dass Bilder angeschaut werden müssen, um Bilder zu sein, steht außer Frage. Nun hat Hans Belting dieses Anschauen als eine »Animation« des Bildes, als seine Verlebendigung beschrieben.⁴³ Gottfried Boehm möchte die Kunstgeschichte als eine »Wissenschaft vom Lebendigen« zumindest in die Diskussion bringen.⁴⁴ Dabei ist die ›Lebendigkeit des Bildes‹ eine Metapher, deren Anregungspotenzial sich genau dem Umstand verdankt, dass wir (natürlich) keinen Augenblick beim Bildbetrachten daran zweifeln, dass Bilder »starre Dinge« sind. Was aber bedeutet dann ›Lebendigkeit‹? Und vor allem: Wieso ist dies für die Frage nach ›maßlosen Bildern‹ relevant?

Wir sind nun an einer Gelenkstelle unserer Überlegungen. Unsere Vermutung ist, dass die sich im Anblicken ereignende ›Verlebendigung des Bildes‹ darin besteht, dass das Bild zurückblickt und dass in diesem Zurückblicken, das dem Betrachter widerfährt, ihn betrifft, ergreift und ›ansteckt‹⁴⁵, etwas liegt, worin eine ›Maßlosigkeit‹ im handlungsorientierten Sinne tatsächlich angelegt sein könnte. Das Paradoxon des Bildes, so Horst Bredekamp, besteht gerade darin, dass das Bild vom Menschen geschaffen ist, ihm jedoch als eine »eigenaktive Größe« entgegenkommt, mithin als etwas Lebendiges begegnet.⁴⁶ Bredekamp möchte diese wirklichkeitshervorbringende Fähigkeit, dieses bildaktive Vermögen in den Begriffen von Bildakten ausarbeiten. Wir wollen demgegenüber die ›Eigenaktivität der Bilder‹ in Blickakten begründet sein lassen.

42 Christian Stetter: Bild, Diagramm, Schrift. In: Gernot Grube, Werner Kogge, Sybille Krämer (Hg.): Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine, München 2005, S. 115–137.

43 Hans Belting: Zur Ikonologie des Blicks. In: Christoph Wulf, Jörg Zirfas (Hg.): Ikonologie des Performativen, München 2005, S. 50–58; hier S. 50.

44 Gottfried Boehm: Der Topos des Lebendigen. Bildgeschichte und ästhetische Erfahrung. In: Joachim Küpper, Christoph Menke (Hg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Frankfurt am Main 2003, S. 95–112; hier S. 112.

45 Zur Ansteckung als ästhetische Kategorie siehe Mirjam Schaub, Erika Fischer-Lichte, Nicola Suthor (Hg.): Ansteckung – Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips, München 2005. Siehe bezogen auf Bilder Kathrin Busch, Iris Därmann (Hg.): pathos. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs, Bielefeld 2007.

46 Dies wird in vielen unterschiedlichen Konstellationen untersucht in Bredekamp 2007 (wie Anm. 13).

Die Idee, dass die Bilder uns anblicken, ist keineswegs neu. Georges Didi-Huberman begründet in diesem Zurückblicken des Bildes seinen kunsttheoretischen Ansatz.⁴⁷ Wir wollen aber – bevor wir auf Didi-Huberman als ›Gewährsmann‹ zurückkommen – noch einen Schritt weiter gehen, und zwar mit Sartre, der das Blicken kategorisch vom Sehen unterscheidet und es überdies als ein soziales Interaktionsverhältnis bestimmt, dessen Keimform gar nicht das Blicken, vielmehr das Angeblicktwerden bildet. Wir gehen davon aus, dass der Blickwechsel als ein zwischenmenschliches Interaktionsverhältnis überhaupt erst jenen Blickereignissen Pate steht, die sich zwischen Betrachter und Bild vollziehen⁴⁸ und in denen sich dann eine spezifische – noch näher zu bestimmende – Form von Entgrenzung vollzieht.

5. Sehen – Blicken – Angeblicktwerden. Überlegungen im Anschluss an Jean-Paul Sartre

Dass das Wahrnehmen eine Aktivität des Menschen ist, ein durch Kulturtechniken immer auch präformierter Wahrnehmungsakt, lässt nicht selten in den Hintergrund treten, dass jedwedes menschliche Handeln im Wechselspiel von Bestimmen und sich Bestimmenlassen,⁴⁹ von Tun und Widerfahren begreifbar ist – und das gilt erst recht für die Responsivität im Sehen. Sartre nun unterscheidet zwischen Sehen und Blicken: Das Blicken stiftet eine zwischenmenschliche Beziehung. In ihm bleibt der Angeblickte nicht länger ein gesehener Gegenstand, sondern wird in seiner »leibhaftigen Anwesenheit«⁵⁰ mithin als ein Subjekt in Geltung gesetzt. Es geht also um den Unterschied zwischen einem objektbezogenen, erkennenden Sehen und dem subjektbezogenen, leibhaftigen Blicken. Wichtig für Sartre nun ist die Disjunktivität beider: Wenn das Auge blickt, kann es nicht zugleich sehen. Ich höre auf, die Augen, die mich anblicken, auch wahrzunehmen.⁵¹ Der Blick des Anderen verbirgt seine Augen,⁵² er blendet.⁵³ Indem ich den anderen sehe, objektiviere ich ihn. Indem ich ihn anblicke oder von ihm angeblickt werde, fühle ich

47 Georges Didi-Huberman: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, [Paris 1992], übers. von Markus Sedlaczek, München 1999.

48 Dazu auch Sybille Krämer: Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexionen über Blickakte. In: Ludger Schwarte (Hg.): Bildperformanz, München 2009, [im Druck].

49 Seel 2002 (wie Anm. 27). Schürmann 2008 (wie Anm. 27), S. 68.

50 Jean-Paul Sartre: L'être et le néant, Paris 1949, S. 310. Jean-Paul Sartre: Das Sein und das Nichts, hg. von Traugott König, übers. von Hans Schöneberg, Traugott König, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 457.

51 Sartre 1949 (wie Anm. 50), S. 316. Sartre 1993 (wie Anm. 50), S. 466.

52 In beiden Ausgaben ebd.

53 Reinhart Meyer-Kalkus: Blick und Stimme bei Jaques Lacan. In: Hans Belting (Hg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, München 2007, S. 217–236; hier S. 226.

ihn. Die »unmittelbare und brennende Anwesenheit des Blicks des Anderen« ist etwas, das mich trifft und berührt.⁵⁴ Etymologisch übrigens leitet sich ›Blick‹ von ›Blitz‹ ab.

Unsere Sozialität wurzelt für Sartre darin, dass wir von anderen angeschaut werden. »Das ›Vom-Anderen-gesehen-werden‹ ist die Wahrheit des ›Den-Anderen-sehens‹.«⁵⁵ Das Angeblicktwerden ist dem Anblicken also vorgängig und es ist als ein durchaus somatisches, sogar pathisches Verhältnis zu begreifen. In der Blickrelation waltet eine körperliche Anziehungskraft, die Sartre mit der Anziehungskraft zweier Massen über Distanz vergleicht. 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.⁵⁶ Infolge dieser Asymmetrie birgt die Blickrelation ein Machtverhältnis. »Mit dem Blick des Anderen [...] bin (ich) nicht mehr Herr der Situation.«⁵⁷ Sofern der Andere mich anblickt, entwickeln sich Aspekte einer Situation, die »ich nicht gewollt habe«, die mich geradezu entmachten, und mit denen für mich Unvorhersehbares eintritt.⁵⁸ Angeblickt zu werden birgt (auch) einen Kontrollverlust. Wir können Sartres umfängliche Reflexionen zum Blick hier nicht genauer verfolgen,⁵⁹ doch vielleicht hat sich schon abzeichnen können, was ihn für die hier anstehenden Überlegungen anschlussfähig macht.⁶⁰

Nehmen wir einmal an, dass das Sozialverhältnis des Blickens und Angeblicktwerdens – und damit vielleicht das Sehen von Gesichtern? – überhaupt erst das Fundament liefert für die genuin menschliche Weise, Bilder zu betrachten.⁶¹ Dann aber ist auch die Vermutung, dass Maß und Maßlosigkeit im ethischen, personen- und verhaltensorientierten Sinne Eingang finden könn(t)en in die Domäne des Bildes, nicht mehr von der Hand zu weisen, gesetzt der Fall, wir kön-

54 Sartre 1949 (wie Anm. 50), S. 328. Sartre 1993 (wie Anm. 50), S. 485.

55 Sartre 1949 (wie Anm. 50), S. 315. Sartre 1993 (wie Anm. 50), S. 464.

56 Sartre 1949 (wie Anm. 50), S. 328ff. Sartre 1993 (wie Anm. 50), S. 484ff.

57 Sartre 1949 (wie Anm. 50), S. 323. Sartre 1993 (wie Anm. 50), S. 478.

58 Sartre 1949 (wie Anm. 50), S. 324. Sartre 1993 (wie Anm. 50), S. 478.

59 Und erst recht haben wir die Reflexionen über den Blick bei Helmuth Plessner: Zur Anthropologie der Nachahmung. In: Gunter Gebauer (Hg.): Anthropologie, Leipzig 1998, S. 176–184. Jacques Lacan: Linie und Licht. In: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München 1994, S. 60–74. Jacques Lacan: Was ist ein Bild/Tableau. In: ebd., S. 75–89. Maurice Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare, München 1994. Jüngst bei Schürmann 2008 (wie Anm. 27), S. 190ff. hier nicht berücksichtigt.

60 Siehe zur auch kritischen Auseinandersetzung mit Sartres Blickreflexionen Norman Bryson: The Gaze in the Expanded Field. In: Hal Foster (Hg.): Vision and Visuality, Seattle 1988, S. 51–78. Hans-Dieter Gondek: Der Blick – zwischen Sartre und Lacan. Ein Kommentar zum VII. Kapitel des Seminar XI. In: Riss. Zeitschrift für Psychoanalyse 37/38 (1997), S. 175–198.

61 Dies allerdings ist hier nur eine Hypothese, die gleichwohl eine Gelenkstelle unserer weiteren Erörterung bildet und deren Fruchtbarkeit sich letztlich an dem erweisen muss, was aus der ›Arbeit‹ mit dieser Hypothese folgt.

nen dreierlei dabei voraussetzen: (i) Einmal muss das, was ein Bild ›ist‹, durch den Blickbezug von Betrachtern bestimmt werden können. (ii) Zum andern muss diesem Blickbezug eine Art von Reziprozität eigen sein, muss dieser sich als eine Weise der Interaktion zeigen, bei der das Bild seinerseits den Betrachter anblickt. (iii) Und schließlich muss dieser Blickwechsel etwas sein, was dem Betrachter widerfährt und seiner solitären Kontrolle nicht unterliegt, mithin ein Verhältnis instantiiert, das den Betrachter berührt und ergreift.

Die Einsicht, (i) dass der Blick erst aus einem Gebilde das Bild hervorgehen lässt, ist gut sondiert und wird heute weitgehend geteilt. Dass dabei (ii) das Bild ›zurückblickt‹ und (iii) in diesem Blickwechselerhältnis sich eine pathische Dimension zeigt, ist nun noch genauer zu erörtern.

6. Die Bilder blicken zurück: Überlegungen mit Georges Didi-Huberman

Die ›Übertragung‹ der sozialen Blickrelation auf das Verhältnis von Betrachter und Bild in der Weise, dass Bilder dabei zurückblicken, mag ein Unbehagen auslösen. Bilder haben keine Augen. Was im Feld der sozialen Interaktion eine konsistente Begrifflichkeit ist, scheint jetzt – bezogen auf die Relation zwischen Bild und Betrachter – allenfalls metaphorisch Sinn machen zu können. Doch auch bei Metaphern ist es interessant im Unähnlichen jenen gemeinsam geteilten Punkt zu finden, der die Übertragung eines Wortes von einem Phänomenbereich auf den anderen ›legitimiert‹.⁶² Erinnern wir uns: Sartre hat gezeigt, dass ›Sehen‹ und ›Blicken‹ sich gerade ausschließen, dass wir also – buchstäblich begriffen – gar nicht mit den Augen blicken (sondern mit unserer leibhaftigen Personalität beziehungsweise Subjektivität). Wenn wir jetzt Didi-Huberman ins Spiel bringen mit seinem Werk *Was wir sehen blickt uns an*,⁶³ dann genau deshalb, weil bei ihm das ›Zurückblicken der Bilder‹ eben nicht visuell verstanden wird. Bilder sind mehr und sind anderes als reine Sichtbarkeit. Das ist der entscheidende Punkt seines Bildkonzeptes. Doch gehen wir der Reihe nach vor.

Während oftmals das Wahrnehmen von Bildern als eine Aktivität des Lesens und Interpretierens rekonstruiert wird, bei der – im besten Falle ikonologisch informiert – durch den Betrachter ›hervorgebracht‹ wird, was sich im Spannungsverhältnis von Form und Gehalt am Bild zeigt, schlägt Didi-Huberman einen anderen Weg ein: Das Bild, das wir betrachten, erwirbt dabei eine Art von

62 Wir vernachlässigen alle Spielarten der Metapherntheorie einschließlich der dekonstruktiven Frage im Anschluss an Derrida, ob die Trennung zwischen buchstäblicher und metaphorischer Bedeutung überhaupt zu treffen ist.

63 Didi-Huberman 1999 (wie Anm. 47).

»Öffnung«,⁶⁴ die wir als »Verlust«,⁶⁵ »Mangel«, »Leere«⁶⁶ erfahren, als etwas am Bild, das dunkel und unklar bleibt und sich also der Anschaubarkeit gerade entzieht. Die Bilderfahrung produziert nicht einfach einen lesbaren, erkennbaren, verstehbaren Bildsinn, sondern konfrontiert uns mit einer Ungewissheit und einem Entzug. Der Sichtbarkeit des Bildes ist somit eine Unsichtbarkeit inkorporiert. »Genau dadurch aber«, betont Didi-Huberman, »ist das Bild in der Lage, uns anzublicken«.⁶⁷

Diese Schlussfolgerung scheint überaus kryptisch. Was bedeutet diese ›Öffnung‹, die als ›Leere‹ und ›Abwesenheit‹⁶⁸ sich zeigt und wie kann dies mit dem bildlichen Vermögen, »zurückzublicken«, zusammenhängen? Es sind Alltagsbeispiele, die hier ein Stück weit Klärung bringen. Wenn wir Dinge wie Höhlungen, Löcher, Lücken, Risse, aber auch geöffnete Türen sehen, so besteht deren Eigenart gerade darin, dass sich etwas an ihnen dem Gesehenwerden entzieht. Es sind Dinge, deren Sosein darin besteht, dass an ihnen etwas nicht da ist, dass ihre Erscheinung eine Leerstelle aufweist: Gegenstände, die also gezeichnet sind von einem Mangel, der sie gleichwohl erst in ihrer gegenständlichen Identität bestimmt. Wir müssen die Erscheinung des Bildes nun, in Analogie zu solchen Dingen charakterisiert, durch ihre Fehlstände begreifen. Die den Bildern eigene Visualität ist für Didi-Huberman mit einem negativen Vorzeichen versehen; keine Sichtbarkeit des Bildes, ohne dass nicht dabei eine unauflösbare Unsichtbarkeit zur Geltung kommt, etwas Unzugängliches, Unnahbares, auch Unheimliches.

Worauf es jetzt ankommt, ist zu beachten, dass diese Struktur der Negativität, die Bildern eigen ist, diesen alleine in ihrer Visualität zukommt. Nun geht aber das Bild – wir haben das bereits konstatiert – für Didi-Huberman nicht auf in seiner Sichtbarkeit. Doch das, was sich der Anschauung am Bild entzieht, ist für den Betrachter gleichwohl erfahrbar, denn es ist spürbar. James Joyces Diktum: »Schließe deine Augen und schau« (»shut your eyes and see«) wandelt Didi-Huberman um in: »Öffne deine Augen, um zu spüren, was Du nicht siehst«.⁶⁹ Indem der Betrachter die Bilder in der Betrachtung zugleich zu spüren bekommt, können sie ihn berühren, ergreifen, erschüttern.

Die dem Bild zukommende ›Leere‹ markiert also deshalb die Dimension, in der das Bild kraft seiner ›Höhlungen‹ den Betrachter anblickt, weil es in dieser Dimension auf ihn in nahezu taktile Weise einzuwirken vermag. Sartres Diagnose des Angeblicktwerdens, bei dem dasjenige, was blickt, distanzlos anwesend ist und das Angeblickte durch seinen Blick zugleich in Distanz hält, drängt sich hier auf. Dass die zurückblickenden Bilder in der Tat die Betrachter auf Distanz halten, indem

64 Ebd., S. 89.

65 Ebd.

66 Ebd., S. 19ff.

67 Ebd., S. 89.

68 Ebd., S. 101.

69 Ebd., S. 16.

gerade ihre ›Öffnung‹ wie eine Schwelle wirkt, über die die Betrachter nicht hinübertreten können,⁷⁰ entfaltet Didi-Huberman anhand von Kafkas »Türhüterparabel«:⁷¹ Dieser kommt zum Gesetz, das von einem Türhüter bewacht wird. Obwohl die Türe zum Gesetz weit offen steht, so dass der Mann vom Lande hineinblicken kann, der Türhüter auch beiseite tritt, verbietet er ihm gleichwohl den Eintritt, den er allerdings für eine ferner liegende Zukunft in Aussicht stellt. Der wartende und unterdessen alternde Mann verharrt bis zu seinem Tode vor der geöffneten Türe – und tritt nicht über deren Schwelle. Der Mann vom Lande liegt im Sterben und nun schließt der Türhüter den Eingang, dem Mann bei dessen letztem Atemzug mitteilend, dass dieser Eingang alleine für ihn bestimmt war.

Diese Parabel verdichtet Didi-Huberman zum Sinnbild des Verhältnisses zwischen Betrachter und Bild: »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«.⁷² Benjamins Idee der Aura kommt hier ins Spiel:⁷³ »unzugänglich und auf Distanz haltend, so nah es auch sein mag«,⁷⁴ denn die vom Bild ausgehende Verschwisterung von Anziehungskraft und Abwehr deutet Didi-Huberman als einen »unterbrochene[n] Kontakt«, als eine »unmögliche Beziehung von Körper zu Körper«.⁷⁵ Wenn also das, was die Sichtbarkeit des Bildes auslöst, zugleich gespürt werden kann, ist dieses Spüren keine unmittelbare, ungebrochene Kontaktaufnahme, sondern gezeichnet von einer Hemmung. Denn das Bild bannt und hält auf Distanz. Wir sehen, wie komplex die das Sehen überschreitende Blickbeziehung zwischen Bild und Betrachtern angelegt ist. Doch nun ist es an der Zeit, den Faden unseres Themas der ›maßlosen Bilder‹ wieder aufzunehmen.

An jener Stelle nämlich, an der Didi-Huberman konstatiert, dass es der im Bildbetrachten bewirkte »Verlust« ist, der »das Bild in die Lage (versetzt), uns anzublicken«, fährt er unmittelbar fort: »Das impliziert unter anderem, daß es nur jenseits des Prinzips des ausgedehnten, extensiven Raumes Bilder gibt, die radikal zu denken sind, jenseits der Maßvorstellungen von Groß und Klein, Nah und Fern, Innen und Außen.«⁷⁶ Das Bild als ›dialektisches‹ beziehungsweise ›radikales‹ Bild ist – expliziter als bei Didi-Huberman ist das kaum auszudrücken – maßlos geworden: Kategorien quantifizierbarer Räumlichkeit werden obsolet; vorausgesetzt wir sind bereit, das Bild in seiner negativen Visualität und seiner körperlichen Taktilität zu erfahren.

70 »Das Bild (besitzt) die Struktur einer Schwelle«. Ebd., S. 235.

71 Franz Kafka: Der Prozeß [1914–1916], Frankfurt am Main 1986, S. 182–183.

72 Didi-Huberman 1999 (wie Anm. 47), S. 234.

73 Ebd., S. 135ff.

74 Ebd., S. 235.

75 Ebd.

76 Ebd., S. 89.

Wir haben das ›maßlose Bild‹ als ein ›Unding‹ bezeichnet, insofern Formatierung und Begrenzung jedem Bild als Gebilde und Bildding zukommen. Und auf das Abgemessene sind wir selbst da noch gestoßen, wo das Wechselverhältnis von überschaubarer Fläche und unüberschaubarem Sujet eine wesentliche Facette der ›ikonischen Differenz‹ ist, die alles Bildersehen gründiert. Doch die Frage nach den ›maßlosen Bildern‹ trieb uns über diese Ebene des Bildersehens hinaus: Wir vermuteten, dass in dem sozialen Ursprung der Blickbeziehung angelegt sein könnte, dass im Angesicht des Betrachters das Bild selbst eine Metamorphose aus einem ›angeschauten Gebilde‹ in eine Art ›zurückblickendes Subjekt‹ durchmacht. Damit kommt dem Bild unter den Augen des Betrachters nicht länger der Status zu, ein ›Ding‹ zu sein, sondern in Analogie zu einer ›Person‹, die selber nicht von der ›Natur‹ eines Dings ist, zu ›etwas agierendem Lebendigen‹, zu einem ›Quasi-Subjekt‹ zu werden, das den Betrachter berührt.

Nachdem wir nun soweit gekommen sind, müssen wir allerdings – ernüchtert? – feststellen: Dies ist eine Form des Anthropomorphismus.⁷⁷ Übrigens sieht dies auch Didi-Huberman so.⁷⁸ Indem das Bild aus den Leerstellen seiner Sichtbarkeit zurückblickt und damit uns distanzlos ergreift, verkörpert das ›dialektische Bild‹ etwas, das in einer anthropomorphen Dimension uns gleich einer Person begegnet. In Auseinandersetzung mit Tony Smiths Kuben, die für ihn Inkarnationen eines ›dialektischen Bildes‹ darstellen, zitiert Didi-Huberman Michael Fried, der selbst in Tony Smiths Plastiken einen Anthropomorphismus dechiffriert hat, diesen jedoch kritisch sieht. Fried schreibt: »Der Betrachter weiß, daß er als Subjekt in einer unbestimmten, offenen [...] Beziehung zu dem ausdruckslosen Objekt an der Wand oder auf dem Boden steht. Von einem solchen Objekt distanziert zu werden ist, wie ich meine, nicht grundlegend anders, als von der stummen Gegenwart einer anderen Person distanziert oder bedrängt zu werden.«⁷⁹

Etwas mit menschlichen Eigenschaften auszustatten, das von seiner ›Natur‹ her nichtmenschlich ist, ist gemeinhin desavouiert oder wird als prärationales, magisches Stadium historisiert. Aber ist die Übertragung personaler Eigenschaften auf Artefakte nicht generell ein Schlüssel zum Verständnis unseres Bildermachens und Bilderbetrachtens? Ein Schlüssel, der uns dann auch verstehen lässt, warum Bildverehrung und Bilderstürmerei nahezu unvermeidbare Begleiterscheinungen unserer Bildgeschichte sind? Können wir soweit gehen zu sagen, dass Bildverehrung und Bildersturm nur die Symptome sind für jenes Zuviel in unserer Faszination und unserem Gefangensein durch die »Passion des Bildes«,⁸⁰ deren ›rechtes Maß‹ dann wiederum genau in einem ästhetischen Verhältnis zu den Bildern verkörpert wäre?

77 So Didi-Huberman: »Kurzum, es wird ein Anthropomorphismus am Werk sein.« Ebd., S. 105.

78 Dazu das Kapitel ›Anthropomorphismus und Unähnlichkeit‹. Ebd., S. 103ff.

79 Michael Fried: Kunst und Objekthaftigkeit. In: Gregor Stemmrich (Hg.): Minimal Art, Basel, Dresden 1995, S. 334–374, hier S. 345–346.

80 Dies ist ein Ausdruck von Blanchot 1959 (wie Anm. 40), S. 114.

Wir haben anfangs betont, dass ›Maß‹ und ›Maßlosigkeit‹ sowohl quantifizierend wie auch moralisch zu verstehen sind und früh schon die Vermutung geäußert, dass eine Bildern attribuierte Maßlosigkeit letztlich nur in der moralischen Dimension verwurzelt sein kann. Ist die Ästhetisierung von Bildern eine Art von Bollwerk oder auch eine Art von Immunisierung gegenüber dem Maßlosen der Bilder, das als Widerfahrnis eines Ergriffenseins und einer Passion im Angesicht von Bildern sich ereignen kann? Restituiert die ästhetische Einstellung jene spielerische und interpretierende Distanziertheit der Betrachter, die durch die Passion der Bilder immer auch gefährdet ist oder gar annulliert wird? Ungefähr so hat es David Freedberg tatsächlich gesehen.⁸¹

7. Abschluss mit einem methodischen Kommentar

Im Ergebnis dieser Rekonstruktion einiger Gedanken Didi-Hubermans können wir die Maßlosigkeit des Bildes als einen anderen Ausdruck dafür deuten, dass Bilder, sofern sie betrachtet werden, sich aus einem ›Gebilde‹ in ein ›zurückblickendes Subjekt‹ verwandeln. Dies birgt unausweichlich eine Art von Anthropomorphismus. Kann uns jedoch ein solches Ergebnis genügen oder gar befriedigen? Verfehlen wir mit diesem Resultat nicht gerade das, was in der gegenwärtigen Phase des Bilderdenkens nottut? Die Bemühungen um eine kulturelle und epistemische Rehabilitierung der Bildlichkeit, in deren Konsequenz es liegt, dass die Beschäftigung mit Bildern kein Privileg der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaften mehr bleibt, sondern auch zu einem Kernbereich der Wissenschaftsgeschichte, Kulturgeschichte, Anthropologie und Philosophie avanciert, bedürfen doch gerade bildwissenschaftlicher und bildphilosophischer Ansätze, die das Bild in seiner genuinen Ikonizität und Wirkungskraft in konsistenten, klaren Begriffen begreifbar machen. Die Deutung der Wirkmacht von Bildern im Lichte eines Anthropomorphismus scheint solchem Anliegen wenig dienlich.

Wir wollen und können diesen Sachverhalt nicht glätten. Denn uns ging es methodisch – oder sollten wir sagen: hypothetisch? – darum aufzuzeigen, dass, wenn wir Bildern eine Art von Maßlosigkeit zugestehen wollen und wenn wir diese im Blickbezug verorten, dann mit einer gewissen Konsequenz eine anthropomorphe Perspektive unausweichlich wird. Das sollte anhand einer der avanciertesten Theorien der Bild-Betrachter-Relation aufgewiesen werden. Doch zweifellos ließe sich das, was wir hier in dem Bemühen ausgeführt haben, der Maßlosigkeit von Bildern doch noch eine Bresche zu schlagen, auch anders, nämlich weniger verfänglich, weil nicht-anthropomorph beschreiben. Etwa – wie Kathrin Busch dies unternommen hat⁸² – indem die Macht und das ›Pathos‹ der

81 Freedberg 1991 (wie Anm. 12).

82 Kathrin Busch, Iris Därmann: Ansteckung und Widerfahrnis. Für eine Ästhetik des Pathischen. In: dies. (Hg.): pathos. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs, Bielefeld 2007, S. 51–75; hier S. 51ff.

Bilder in den Termini der ›Ansteckung‹ entfaltet wird. Dann allerdings bleibt die ›Maßlosigkeit‹ kein Referenzpunkt mehr. Dies impliziert nicht, auch auf den Blickbezug zu verzichten und zwar gerade unter dem von Sartre analysierten Aspekt, eine Art ›Entmachtung‹ beziehungsweise Widerfahrnis seitens des Betrachters zu vollziehen.⁸³

⁸³ Dazu auch Krämer 2009 (wie Anm. 48).