

1

Gibt es ein Maß für das Maßlose?

Anmerkungen zu einer transgressiven Bildästhetik

INGEBORG REICHLÉ, STEFFEN SIEGEL

I

Bildern wird überraschend viel zugetraut. So sind etwa wissenschaftliche Erkenntnisse, ihre Kommunikation und Vermittlung ohne den Einsatz von Bildmedien längst undenkbar. Unsere Orientierung in der Welt, seien es ganz alltagspraktische oder aber sehr spezialistische Handlungen, wäre ohne diese Medien, mit denen wir mehr und genauer sehen können, äußerst umständlich. Alle politischen und ökonomischen Prozesse müssen, um überhaupt eine Chance auf Gelingen zu haben, von einer sorgfältig reflektierten Bilderpolitik begleitet werden. Bilder können, als Werke der bildenden Kunst, Ideale von Schönheit und Perfektion verkörpern. In gleicher Weise können sie aber auch verstören, aufrütteln und hinterfragen. In Bildern zeichnet sich auf prekäre Weise ein sehr schmaler Grad zwischen grundlegenden Fragen von Ästhetik und Ethik ab.¹ Und Bilder gehören, dies gilt wohl nicht allein für die christlich geprägte Welt, zu den wichtigsten Agenten von Religion und Glauben. Nicht selten wurde und wird ihnen magische Kraft zugesprochen. Die kaum überschaubare Geschichte von Idolatrie und Ikonoklasmus ist daher eine wechselvolle und erbittert geführte Auseinandersetzung um das Für und Wider der Verehrung von Bildwerken. Selbst die Frage, ob Bilder töten können, ist bereits gestellt und debattiert worden.²

Natürlich können sich solche Fragen und Deutungen, Zuschreibungen und Annahmen über die Kraft, Aufgabe und Leistungsfähigkeit von Bildern unter Umständen als eine Überschätzung und haltlose Hypostasierung erweisen. Mindestens ebenso notwendig ist es aber auch, hierin den Ausdruck für ein Bewusstsein zu erkennen, dass Bilder weit mehr sind als bloße Repräsentationen einer ihnen vorgängigen Wirklichkeit. Bilder und die durch sie hergestellte Sichtbarkeit

1 Diarmuid Costello, Dominic Willsdon (Hg.): *The Life and Death of Images. Ethics and Aesthetics*, Ithaca, New York 2008.

2 Marie-José Mondzain: *L'image peut-elle tuer?*, Paris 2002.

sind nicht allein Stellvertreter unseres Blicks auf die Welt. Sie besitzen vielmehr ein hohes Potential an formaler und medialer, semantischer und historischer Eigendynamik, das sie für die sehr unterschiedlichen Zwecke von Religion, Kunst, Politik oder Wissenschaft äußerst attraktiv erscheinen lässt. Doch gehen Bilder keinesfalls in diesen an sie gerichteten Erwartungen und Funktionen restlos auf. Gerade hierin kann einer der wesentlichen Gründe erblickt werden, dass Fragen einer sich systematisch wie historisch interessierenden Bildforschung³ in jüngerer Zeit eine bemerkenswerte Konjunktur erlebt haben und, eine solche Prognose lässt sich treffen, erst recht zusehends erleben.

Doch auch an skeptischen Stimmen herrscht kein Mangel. Wenn Paul Virilio etwa in einem resümierenden Rückblick auf die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts davon sprach, dass Bildmedien mehr und mehr einem ihnen impliziten »Hang zum Extremismus«⁴ nachgeben, dann rückt er diese nicht allein in überraschender Weise in die Nähe von »Terrorismus«, »totalem Krieg« und dem »Untergang der repräsentativen Demokratie«;⁵ zugleich mobilisiert Virilio mit diesen in die Sphäre des Politischen weisenden Überlegungen Vorbehalte, deren Tradition bis auf Platons Bildkritik zurückweist. Doch stehen Bilder gerade deshalb in derart energisch geführten Diskussionen, da die ihnen eigene Logik für vielfältige und sehr unterschiedliche Erwartungen attraktive Anschlüsse in Aussicht stellt. Eine Kritik an der Maßlosigkeit des Bildlichen, wie sie Virilio als einer von vielen angestimmt hat, wird daher nur dann angemessen diskutiert werden können, wenn zugleich das hohe und womöglich auch zu hoch angelegte Maß an Ansprüchen an das Bild zur Diskussion gestellt wird. Es war in diesem Zusammenhang Georges Didi-Huberman, der darauf aufmerksam machte, dass die Eigendynamik bildkritischer Diskurse zuletzt zu Ergebnissen führen wird, die mindestens ebenso viel über die Kritiker wie über die Bilder aussagen. Und gewiss kein Zufall ist es daher, dass Didi-Huberman für seine eindringliche Analyse von vier in Auschwitz entstandenen Photographien nur halb so viel publizistischen Raum benötigt wie für seine sich hieran anschließende und mit großer Intensität geführte Auseinandersetzung mit dem an ihn gerichteten Vorwurf des Bildfetischismus.⁶

3 Für dieses weit gefasste Spektrum von Fragestellungen siehe exemplarisch Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten (Hg.): *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*, Berlin, 2., durchgesehene Auflage 2008.

4 Paul Virilio: *Eine gnadenlose Kunst* [1999]. In: ders.: *Die Kunst des Schreckens* [Paris 2000], übers. von Bernd Wilczek, Berlin 2001, S. 9–49; hier S. 17.

5 Ebd., S. 17–18.

6 Siehe hierfür die beiden Teile »Bilder trotz allem« und »Trotzdem kein Bild des Ganzen« in Georges Didi-Huberman: *Bilder trotz allem* [Paris 2003], übers. von Peter Geimer, München 2007.

II

Es gibt vielfältige Weisen, sich der Präsenz von Bildern zu versichern und sich damit zugleich, als ihr Betrachter, mit Bildern in Beziehung zu setzen. Kaum scheint es hierbei der Rede wert zu sein, dass Bilder nicht allein in der kunsthistorischen Praxis, sondern auch weit darüber hinaus hinsichtlich ihrer äußeren Maße bestimmt werden. Doch stellen die hiermit angesprochenen Fragen des Formats und der Rahmung zugleich wichtige Vorentscheidungen im Umgang mit Bildern dar. Denn in einem so verstandenen ›Maß‹ des Bildes als sein äußeres Maß muss nicht allein ein wesentlicher Parameter der Rezeptionsästhetik erblickt werden,⁷ darüber hinaus ist mit Fragen nach Höhe, Breite und gegebenenfalls Tiefe eines Bildes dieses zugleich als ein physisches, das heißt als ein je sehr konkretes Artefakt angesprochen. Die jüngere, an Hans Belting anschließende bildanthropologische Forschung hat diese Dimension einer »Physik des Bildes«⁸ als eine Frage nach der spezifischen Körperlichkeit von Bildern zu stellen versucht. Bilder, so die hinter dieser Frage stehende Beobachtung, benötigen immer ein Trägermedium, um für das Auge des Betrachters sichtbar werden zu können. Am Beginn eines solchen Nachdenkens steht daher gerade nicht die vielfach berufene Virtualität von Bildern im Allgemeinen, sondern vielmehr der je sehr konkrete Material- und Ortsbezug eines ganz bestimmten Bildes.

Bilder auf diese Weise als physische Artefakte aufzufassen, macht es erforderlich, sich für eine Differenzierung und nähere analytische Bestimmung solcher Körperbezüge zu interessieren. Doch lässt sich angesichts der Vielfalt möglicher Antworten auf die Frage, von welchen Körpern im Einzelnen die Rede sei,⁹ noch voraussetzungslos von ›dem Bild‹ im Singular sprechen? Unverkennbar besitzen die in der zurückliegenden Zeit geführten Debatten um ›das Bildliche‹ sowie um eine ›Logik des Bildes‹ bereits selbst ein in hohem Maß transgressives Potential, das zuletzt auf eine Pluralisierung des Bild-Begriffs drängt. In der Tat: »Wer nach dem Bild fragt, fragt nach Bildern, einer unübersehbaren Vielzahl«¹⁰ – doch gehören zu dieser mit bildkritischer Absicht ins Auge gefassten Vielzahl und neben den klassischen künstlerischen Medien von Malerei und Zeichnung, Graphik und Photographie längst auch jene Domänen von Visualität, zu denen James Elkins unter anderem auch Kartographie und Diagrammatik, Modellbildung und Notation,

7 Thomas Puttfarcken: Maßstabsfragen. Über die Unterschiede zwischen großen und kleinen Bildern, Hamburg 1971.

8 Hans Belting: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001, S. 12.

9 Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz (Hg.): Quel corps? Eine Frage der Repräsentation, München 2002.

10 So lautet der Eröffnungssatz von Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder. In: ders. (Hg.): Was ist ein Bild?, München 1994, S. 11–38; hier S. 11.

Schriftbildlichkeit und Schemata rechnete.¹¹ Gottfried Boehms Beobachtung aufgreifend, lässt sich also reformulieren: Wer nach dem Bild fragt, fragt nach einer unübersehbaren Vielzahl visueller Medien.

Die sich in einer solchen Behauptung abzeichnende Öffnung des Diskurses hat bedeutsame Vorläufer in jenen visuellen Strategien, die traditionell den bildenden Künsten zugerechnet worden sind. Denn zu den spezifischen ästhetischen Eigenheiten dieser Künste zählte es stets, mit denen ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln visueller Referenzialität nicht allein bestimmte Formen von Fiktion zu stiften, sondern diese darüber hinaus auch reflektieren, kommentieren, zuletzt sogar brechen zu können. Im 35. Buch seiner *Naturgeschichte* berichtet Plinius der Ältere vom legendären Wettstreit der Künstler Zeuxis und Parrhasios, die sich gegenseitig in ihren malerischen Fertigkeiten zu übertreffen suchen. Während Zeuxis die Vögel mit seinen gemalten Trauben zu überlisten verstand, blieb es bekanntlich Parrhasios vorbehalten, Zeuxis selbst durch einen gemalten, also schwerlich vom Bild zu entfernenden Vorhang zu täuschen.¹² Erzählt wird in dieser viel zitierten Anekdote nicht allein eine Sternstunde der Mimesis, sondern vielmehr zugleich die Geburtsstunde der Metamalerei und damit einer Kunst, die über sich selbst Auskunft zu geben in der Lage ist. Bilder sind theoriefähig. Dies ist eine entscheidende Pointe dieses Berichts, die sich nicht zuletzt gegen jene auf Platon zurückweisende Bildskepsis richtet. Das Angebot solcher Bilder, dies hat bereits Victor Stoichita ausführlich gezeigt,¹³ reicht von der Überraschung über die Neugier zur Methode. Stets aber handelt es sich hierbei um visuelle Angebote an das Auge des Betrachters, die den wenig herausfordernden Anspruch auf bloße Wiederholung der visuell wahrnehmbaren Wirklichkeit längst schon hinter sich gelassen haben.

III

Spätestens mit der Kunst der Moderne scheint diese den Künstlern zur Verfügung stehende Option der Metareflexivität zu einer ästhetischen Norm aufgestiegen zu sein. Von der Auflösung der homogenen Bildfläche bei Cézanne bis zu Martin Creed's *Work No. 227, the lights going on and off*, für das im Jahr 2001 mit denkbar kontroverserem Echo der Turner Prize verliehen wurde – das sich hierin abzeichnende und denkbar weite Spektrum von der *tache*-Malerei bis zum *white cube*,

11 James Elkins: *The Domain of Images*, Ithaca, London 1999. Für eine exemplarische Analyse der Implikationen von Modell-Begriff und Modell-Bildung für Fragen der Bildforschung siehe die Beiträge in Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten (Hg.): *Visuelle Modelle*, München 2008.

12 Siehe hierzu Plinius der Ältere: *Naturalis historiae libri XXXVII*. Naturkunde, Buch 35, hg. und übers. von Roderich König, Düsseldorf, Zürich, 2., überarb. Auflage 1997, S. 59–61.

13 Victor I. Stoichita: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei* [Paris 1993], übers. von Heinz Jatho, München 1998.

dem die Beleuchtung und damit die Sichtbarkeit (temporär) entzogen ist, wird geeint in dem sich nirgends verlierenden Willen, die Bedingungen, Möglichkeiten und zuletzt auch Grenzen des Sehens in der Vielfalt visueller Medien zu reflektieren. Wenn daher Hans Jonas, mit aller philosophischen Emphase, von einem »Adel des Sehens«¹⁴ schrieb, so verbindet sich hiermit in den Bildkünsten spätestens seit der Moderne stets auch ein »Adel des Denkens«, der Wahrnehmung, Gebrauch und Reflexion visueller Medien als eine faszinierende und fortgesetzte Herausforderung des Bilder-Denkens erkennbar werden lässt.¹⁵

Vielleicht kann in diesen Formen ästhetischer Normierung einer der wesentlichen Gründe erblickt werden, dass die vielfältigen Figuren der Transgression zu den wirkmächtigsten Optionen einer auf das Bild bezogenen Medienpragmatik gehören. »Transgression«, schreibt Alois Hahn, »folgt der Norm wie ein Schatten. Ohne Normierung keine Übertretung.«¹⁶ Angesprochen ist hiermit eine fundamentale Dialektik von Grenzziehung und Grenzverletzung, von Ordnung und Unordnung, aber eben auch von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Denn, wie Creed dies tat, das Licht im Galerieraum zu löschen heißt ja eben auch, die Dunkelheit umso sichtbarer werden zu lassen. Die Intensität dieser Erfahrung verdankt der Betrachter seinen geöffneten, aber gerade nicht seinen geschlossenen Augen. Daher bedeutet jeder »Ausstieg aus dem Bild«,¹⁷ wie Laszlo Glozer solche Gesten summierend nannte, stets zugleich einen »Einstieg in neue Bilder«. Indem Normen hinterfragt, kritisiert, destabilisiert, gebrochen – kurz: transgrediert werden, können sie sich zuletzt umso nachdrücklicher bestätigt und damit erneut stabilisiert sehen.

Die Beobachtung einer solchen Spannung von Norm und Transgression soll im Folgenden zum Anlass genommen werden, die Vielfalt von Maßen, die an Bilder angelegt werden, auf ihre produktive Kraft hin zu befragen. Denn, so lautet die gemeinsame Hypothese aller Beiträge dieses Bandes, jeder Versuch, ein herrschendes, anerkanntes und etabliertes Maß überschreiten zu wollen, wird nur dann von einem weiter reichenden Interesse sein können, wenn hieraus jenes Kapital an Dynamik und Entfaltung gezogen wird, das am Beginn jeder Mediengeschichte steht. Die auf diese Weise in den Blick genommenen Fragen eint das Interesse an jenen Aushandlungsprozessen, in deren Verlauf die bis dahin gezogenen Grenzen, seien sie ethischer, politischer oder ästhetischer Art, verhandelt und unter Umständen neu gezogen werden. Es sind nicht zuletzt Bilder, in denen diese Verhandlungen geführt werden; und zugleich sind es eben diese Bilder, in denen sie sicht-

14 Hans Jonas: Der Adel des Sehens. Eine Untersuchung zur Phänomenologie der Sinne [1954]. In: Ralf Konersmann (Hg.): Kritik des Sehens, Leipzig 1997, S. 247–271.

15 Barbara Neumann, Edgar Pankow (Hg.): Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation, München 2004.

16 Alois Hahn: Transgression und Innovation. In: Werner Helmich, Helmut Meter, Astrid Poier-Bernhard (Hg.): Poetologische Umbrüche, München 2002, S. 452–465; hier S. 452.

17 Siehe hierzu Laszlo Glozer: Westkunst. Zeitenössische Kunst seit 1939, Köln 1981.

bar gehalten werden. Sich nicht für das ›Maß der Bilder‹, sondern vielmehr für ›maßlose Bilder‹ zu interessieren, heißt zuletzt aber vor allem, die prinzipielle Vorläufigkeit und Kontingenz all dieser sich zwischen Norm und Transgression einstellenden Verhandlungsergebnisse anzuerkennen.