

### 3

## Vom Freiheitsverlust des Betrachters Einige kritische Bemerkungen zum »Willen zum Sehen«

MARK A. HALAWA

*Dieser Beitrag befasst sich mit den Bedingungen maßloser Bilder. Dabei knüpft er an Sartres Ausführungen zur Literatur an, wo die Seinsbedingungen des literarischen Objekts an den Blick des Lesers geknüpft werden. Indem Ähnliches für das Bild behauptet wird, wird für eine Besinnung auf die das Bild konstituierende »Freiheit« und »Schöpfermacht« des Betrachters sowie des Diskurses plädiert, in dem dieser beziehungsweise eine Betrachtergemeinschaft sich stets wiederfinden. Vor diesem Hintergrund lassen sich die im Rahmen des iconic turn zu verzeichnenden Entgrenzungs- und Ausgrenzungseffekte von Sag- und Sichtbarkeiten mit Blick auf die so wichtige Instanz des Betrachters thematisieren. Nicht alleine technologische Determinanten lassen Bilder im Rahmen des öffentlichen Diskurses zu einem »Maß der Dinge« werden, sondern, wie ein Exkurs über den Skandal von Abu Ghraib zeigen soll, ist es vorwiegend ein »Wille zum Sehen«, der über mediale Präsenz oder Absenz bestimmt.*

### Wie sind maßlose Bilder möglich?

Wollen wir untersuchen, ob Bilder notwendigerweise ein Moment der Maßlosigkeit besitzen, erscheint es sinnvoll, sich zunächst darüber zu verständigen, was unter etwas Maßlosem zu verstehen ist. Der Begriff der Maßlosigkeit umschreibt einen Ausdruck, der sich nie unter Absehung von moralischen Kategorien ausreichend fassen lässt. So spielt er im Katechismus der katholischen Kirche eine bedeutende Rolle. Dort wird die Maßlosigkeit als eine von sieben Todsünden ausgewiesen, deren Begehen für den vom rechten Weg abgekommenen Gläubigen neben der Erleidung ewiger Schmerzen die Verbannung in die Hölle zur Folge hat. Maßlos ist hier, wer sich seinen Lüsten hemmungslos hingibt und sich damit vom Lebensstil eines guten Christen immer weiter entfernt. Kennzeichnend für die Maßlosigkeit ist, dass Toleranzschwellen deutlich überschritten werden, indem sich in derart extremer Weise unmäßigem, gefräßigem, selbstsüchtigem, sprich: maßlosem Verhalten hingeeben wird, dass letztlich das Gefühl dafür verloren geht, wann das »Maß« buchstäblich »voll ist«. Ein maßloser Mensch schießt deutlich »übers Ziel hinaus«, er übertritt in eklatanter Weise Grenzen und verletzt in erheblichem Maße Tabus.

All dies sind Konnotationen, die auch abseits eines religiösen Diskurses mit der Maßlosigkeit in Verbindung gebracht werden. Es sind dies Bedeutungsimplikationen, die zeigen, dass sich die Maßlosigkeit stets in einem Spannungsfeld wiederfindet, das zwischen zwei Polen oszilliert: Während auf der einen Seite ein bestimmtes Verhalten steht, treffen wir auf der anderen Seite auf einen spezifischen, historisch gewachsenen und moralisch untersetzten Werte- und Normenkomplex, mit dem eben jenes Verhalten in Konflikt gerät. Kein Verhalten ist aufgrund von intrinsischen Eigenschaften maßlos; es kann dies erst in Relation zu einem mit ihm in Widerstreit stehenden Geflecht aus Werten und Normen werden.

In Hinblick auf die uns interessierende Fragestellung lassen sich an dieser Stelle neben einer ersten Erkenntnis einige weiterführende Fragen ableiten. Zunächst kann festgehalten werden, dass kein Bild aus sich selbst heraus etwas Maßloses sein oder darstellen kann. So muss auch das Bild – egal ob wir darunter den materiellen Träger eines Bildes oder die durch diesen Bildträger sichtbar gemachte Darstellung verstehen<sup>1</sup> – mit bestimmten Werte- und Normenkomplexen kollidieren, um von einer Betrachtergemeinschaft als maßlos eingestuft werden zu können. Es erscheint daher als vorteilhaft, die Frage nach den maßlosen Bildern nicht in einem substantiellen Sinne zu stellen. Statt zu fragen, was maßlose Bilder *sind*, empfiehlt es sich zu untersuchen, *wann* beziehungsweise *wie* maßlose Bilder *möglich* sind.

Der aufgeklärte, rationale Leser mag über derartige Fragen schmunzeln, kann er doch unter Umständen nur schwer nachvollziehen, wieso einem faktisch handlungsunfähigen Artefakt mit anthropomorphen Kategorien entgegengetreten wird. Doch vergisst dieser kritische Leser dabei, dass er Denk- und Deutungsschemata befolgt, die nicht nur unseren alltäglichen Erfahrungen mit Bildern zuwiderlaufen, sondern er darüber hinaus der Geschichte des Bildes in keiner Weise gerecht wird. Nicht nur würde er sich sehr wahrscheinlich weigern, eine Fotografie einer geliebten Person spontan zu zerstören,<sup>2</sup> sondern er verlöre völlig aus den Augen, dass Bilder in der Vergangenheit oft exakt wie »echte Lebewesen« behandelt worden sind.<sup>3</sup> In ihnen wurde folglich durchaus etwas Handlungsfähiges gesehen,

1 Auf die Unterscheidung zwischen dem materiellen *Bildträger* (dem Grund oder Medium, auf dem ein Bild erscheint) und dem immateriellen *Bildobjekt* (dem »Etwas«, das auf dem Bildträger sichtbar wird) legt Edmund Husserl großen Wert. Siehe Edmund Husserl: Phantasie und Bildbewußtsein, hg. und eingeleitet von Eduard Marbach, Hamburg 2006. In der zeitgenössischen bildtheoretischen Debatte greift auf diese Unterscheidung oft der Jenaer Philosoph Lambert Wiesing zurück. Siehe Lambert Wiesing: Artificielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes, Frankfurt am Main 2005, S. 30–33.

2 W.J.T. Mitchell verwendet nach eigenen Angaben dieses Beispiel in seinen Lehrveranstaltungen, um seine Studierenden für die aus seiner Sicht nicht tot zu kriegenden animistischen Tendenzen im Umgang mit Bildern zu sensibilisieren. Siehe W.J.T. Mitchell: What Do Pictures Want? The Loves and Lives of Images, Chicago, London 2005, S. 9.

3 Siehe Hans Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 2004, S. 9.

etwas, das für bestimmte Handlungen nicht nur gelobt, sondern auch getadelt werden kann.<sup>4</sup> Dass Bilder tatsächlich Grenzen überschreiten und Tabus brechen können, wurde erst kürzlich wieder buchstäblich vor Augen geführt, als es durch die Veröffentlichung von Karikaturen des Propheten Mohammed zu Spannungen zwischen der westlichen und der islamischen Welt gekommen ist. Zu fragen, ob Bildern notwendig ein Moment der Maßlosigkeit innewohnt, erweist sich daher nicht als ein überflüssiges, irrationales Unterfangen, sondern umschreibt im Gegenteil eine Frage, der sich eine kritische Bildwissenschaft<sup>5</sup> schlichtweg stellen muss.

Gleichwohl laufen Reflexionen über eine eventuell vorhandene maßlose Natur der Bilder zumindest implizit auf eine Kritik des Bildes hinaus. Das soll nicht heißen, dass eine Erörterung über maßlose Bilder notwendig die Form einer »Kritik-als-Ikonoklasmus« annehmen muss.<sup>6</sup> Keinesfalls muss mit einer Bildkritik der Versuch zusammenlaufen, Bilder als etwas prinzipiell Scheinhaftes, Trügerisches oder Falsches zu entlarven. Gingen wir so vor, so würden wir nicht nur nichts Neues zur langen Tradition bildtheoretischen Denkens beitragen, sondern darüber hinaus an einem veralteten platonistischen Ikonoklasmus festhalten, der uns angesichts der Probleme, mit denen sich eine moderne, kritische Bildwissenschaft zu befassen hat, nicht sonderlich weiterhilft. Bilder sind ein wesentlicher Bestandteil unserer Welt, und anstatt sie für immer aus unserem Blickfeld verbannen zu wollen, sollten wir uns darum bemühen, sie zu verstehen und ihrem Wesen auf den Grund zu kommen. Doch was *ist* ein Bild? Es handelt sich hier um die wohl schwierigste Frage, die sich eine allgemeine Bildwissenschaft stellen kann – eine Frage allerdings, die gestellt werden *muss*, hilft sie uns doch, die Möglichkeit von maßlosen Bildern nachvollziehen zu können.

### Sartre und die Freiheit des Lesers

In seinem Essay »Was ist Literatur?« geht Jean-Paul Sartre davon aus, dass das Sein des literarischen Werkes insofern vom Leser abhängt, als er diejenige Instanz darstellt, die durch einen »lesenden Blick« einen Gegenstand als literarisches Werk konstituiert. Das »literarische Objekt« beschreibt Sartre als »seltsame[n] Kreisel, der nur in der Bewegung existiert. Um es entstehen zu lassen, bedarf es eines konkreten Akts, der Lesen heißt, und es bleibt nur so lange am Leben, wie dieses Lesen

---

4 Siehe dazu Mitchell 2005 (wie Anm. 2), S. 125–144 sowie Bruno Latours Abhandlung: Iconoclasm. Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges? Berlin 2002, besonders S. 46–61.

5 Zu den Aufgaben einer kritischen Bildwissenschaft siehe Mark A. Halawa: Wie sind Bilder möglich? Argumente für eine semiotische Fundierung des Bildbegriffs, Köln 2008, S. 36–47.

6 Siehe Mitchell 2005 (wie Anm. 2), S. 8–9, wo eine Kritik der »Kritik-als-Ikonoklasmus« vorgenommen wird.

andauern kann. Darüber hinaus gibt es nur schwarze Striche auf dem Papier.<sup>7</sup> Das »Leben« des literarischen Objekts hängt wie ein dünner Faden am Blick des Lesers. Auch wenn der Autor die Prosa, das Gedicht, seine Theorie durch die Schreibtätigkeit buchstäblich zu Papier gebracht und damit verewigt hat, existiert sein Werk »nur für und durch den anderen«.<sup>8</sup> Für Sartre folgt daraus, dass ein Autor dazu angehalten ist, an die »Freiheit« des Lesers zu appellieren, damit dieser »das Unternehmen, das ich [als Autor; M.A.H.] begonnen habe, zu einem guten Ende [führt]«.<sup>9</sup> Literatur beginnt nicht schon mit dem Akt des Niederschreibens; ganz im Gegenteil steht das Niedergeschriebene am Anfang eines Prozesses, der von der »reine[n] Schöpfermacht«<sup>10</sup> des Lesers abhängig ist. Ein Buch, so Sartre, »dient nicht meiner Freiheit [der Freiheit des Autors; M.A.H.]«, sondern: »es fordert sie [die Freiheit des Lesers; M.A.H.] heraus«.<sup>11</sup> Literatur existiert erst dann, wenn der Leser sich auf das literarische Objekt einlässt, er sich dazu bereit erklärt, seine Gedanken durch die Worte des Autors lenken zu lassen.

Sartres Ideen zu den Seinsbedingungen der Literatur sind insofern bemerkenswert, als sich Ähnliches auch über das Phänomen des Bildes sagen lässt. Wie das literarische Werk gründet es auf einem es *als Bild* erkennenden Blick. Dieser ist so beschaffen, dass er von einem Betrachter ausgeht, der mit spezifischen Wahrnehmungskompetenzen ausgestattet ist, die für die Wahrnehmung eines Bildes grundlegend sind.<sup>12</sup> Bilder verdanken ihre Existenz ebenfalls nicht allein ihren Produzenten, sondern ihr Sein hängt, wie wir es mit Sartre über die Literatur gesagt haben, am dünnen Faden des sie anblickenden Betrachters. Wo es keinen Betrachter gibt, findet sich auch kein Bild. Ferner sind Bilder gleichfalls »nur durch und für den anderen« und sie sind ebenso sehr von der Freiheit eines Betrachters abhängig, wie dies für das Verhältnis zwischen literarischem Werk und Leser bei Sartre gilt.

Eine solche Sichtweise widerspricht in gewissen Teilen dem, was W.J.T. Mitchell in seinen jüngeren Schriften behauptet hat.<sup>13</sup> Darin fasst Mitchell Bilder als »Lebewesen« auf, die ebenso wie wir Menschen bestimmte Bedürfnisse, Sehnsüchte und Wünsche an den Tag legen. Ohne Zweifel hat Mitchell mit seiner bewusst provokanten Vermenschlichung des Bildes einen der interessantesten Beiträge zur aktuellen Bilddebatte beigesteuert. Doch wenn er bei der Beantwortung der Frage »What Do Pictures Want?« seinen Anthropomorphismus so stark ausweitet, dass er Bildern zugesteht, manchmal auch schlicht »nichts« zu wollen,<sup>14</sup> ver-

7 Jean Paul Sartre: Was ist Literatur? Ein Essay, übers. von Hans Georg Brenner, Reinbek bei Hamburg<sup>8</sup>1967, S. 26.

8 Ebd., S. 28.

9 Ebd., S. 31.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 30.

12 Siehe dazu Halawa 2008 (wie Anm. 5), S. 120–145.

13 Mitchell 2005 (wie Anm. 2).

14 Ebd., S. 48.

kennt er *das* entscheidende bildkonstitutive Moment: Bilder mögen, wenn man Mitchells Anthropomorphismus zumindest als Gedankenexperiment akzeptiert,<sup>15</sup> nicht wollen, dass man sie umgarnet; sie mögen nicht durch unablässiges Ausfragen seitens ihrer Betrachter belästigt werden wollen. Was sie jedoch niemals wollen können, ist, dass sie von niemandem betrachtet werden. Denn ein jedes Bild verlangt danach, gesehen zu werden. Um *sein* zu können, *müssen* (nicht bloß *wollen*) Bilder rezipiert werden. Das Verlangen, gesehen zu werden, umschreibt folglich den Grundappell, den jedes Bild an seine Umwelt richtet. Es ist dies ein Appell, der sich ebenfalls an eine Freiheit richtet: die Freiheit eines Betrachters, durch seinen Blick ein bestimmtes visuelles Artefakt – um erneut Sartre zu zitieren – »zu einem guten Ende zu führen«. So wie es bei Sartre ohne den Leser nur »schwarze Striche auf dem Papier« geben kann, gibt es im Falle des Bildes ohne den Betrachter nur »farbige Punkte und Flächen auf einer bestimmten Oberfläche«.<sup>16</sup> Die Antwort auf Mitchells Frage lautet demzufolge: »Pictures want to be seen!« Oder schärfer ausgedrückt: »Pictures need to be seen!« Denn »[e]rst das *gesehene* Bild ist«, wie Gottfried Boehm bemerkt, »in Wahrheit *ganz* Bild geworden«.<sup>17</sup>

Wenden wir uns unserer Ausgangsfrage zu, so sind wir nun dazu in der Lage, folgenden Schluss zu ziehen: Hängt das Sein des Bildes von einem es als Bild erkennenden Blick des Betrachters ab, empfiehlt es sich, bei der Frage nach der Möglichkeit von maßlosen Bildern ebenfalls am Betrachter anzusetzen. Haben wir weiterhin Sartres Ausführungen zur Literatur im Auge, so fragt sich, ob sich Szenarien denken lassen, in denen der Betrachter dort getroffen werden kann, wo er an sich am stärksten zu sein scheint. Ist es vorstellbar, dass maßlose Bilder dort ihren

15 In der Tat schlägt Mitchell vor, die Frage »What Do Pictures Want?« als Gedankenexperiment zuzulassen: »teils, um [...] zu schauen, was dann passieren wird, teils aus der Überzeugung heraus, dass es sich dabei um eine Frage handelt, die wir selbst immer schon stellen, da wir nicht anders können, als diese Frage aufzuwerfen, und sie es daher verdient, untersucht zu werden.« Ebd., S. 30. (Meine Übersetzung; M.A.H.)

16 Bewusst verwende ich hier den recht vagen Begriff der »Oberfläche«. Denn sobald eine bestimmte Oberfläche von einem Betrachter als »Bildgrund« – oder noch allgemeiner ausgedrückt: als »Bildträger« (siehe zu diesem Begriff Anm. 1) – wahrgenommen wird, ist ein konkretes Bildbewusstsein im Spiel. Bilder weisen etwas auf, das über das Wesen einer bloßen Oberfläche hinausgeht. Zwar sind sie an einen materiellen Träger gebunden, der über eine bestimmte Oberfläche verfügt; allerdings darf diese mit dem Bild nicht gleichgesetzt werden. Bilderkennnis setzt, wie Gottfried Boehm richtig feststellt, das Vermögen einer »ikonischen Differenz« (Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder. In: ders. (Hg.): Was ist ein Bild? München 2006, S. 11–38; hier S. 29–30.) voraus. Diese beruht auf einem durch den Betrachter wahrgenommenen »Grundkontrast« (ebd., S. 30), der sich dadurch auszeichnet, dass der Betrachter – um nunmehr erneut Edmund Husserls Terminologie aufzugreifen – ein »Bildobjekt« von einem »Bildträger« abgrenzt und dadurch dazu in der Lage ist, das eine in beziehungsweise auf dem anderen zu sehen, ohne es als tatsächlich anwesend aufzufassen. Siehe dazu auch Wiesing 2005 (wie Anm. 1), S. 30–33.

17 Gottfried Boehm: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2007, S. 49. (Hervorhebungen im Original.)

Anfang haben, wo die Freiheit des sie konstituierenden Betrachters in Gefahr gerät? Oder noch ein wenig weiter spekuliert: Ist es denkbar – oder lässt sich gar zeigen –, dass dem Betrachter seine Freiheit, seine eigentümliche »Schöpfermacht«, abhanden kommen kann?

### Vom Freiheitsverlust des Betrachters

In der Tat spricht einiges dafür, dass in weiten Teilen des öffentlichen Diskurses die eigentümliche Schöpfermacht des Betrachters geschwächt wird und damit die Gefahr eines Freiheitsverlustes des Betrachters besteht oder eine solche gar vollständig realisiert wird. Das soll nicht heißen, dass das Sein der Bilder nicht mehr von der Instanz des Betrachters abhinge. Das Grundpostulat des Gesehenwerdens besitzt nach wie vor Gültigkeit. Allerdings lassen sich Indizien dafür angeben, dass sich Wege und Mittel gefunden haben, um die Schnittstelle, die über Sein oder Nicht-Sein der Bilder entscheidet, nutzbar zu machen. Kurz: Es besteht Grund zu der Annahme, dass ein wesentlicher Effekt des so genannten *iconic turn* darin liegt, ein Milieu geschaffen zu haben, in dem der erfolgreiche Versuch unternommen worden ist, Macht über das zu erlangen, wovon die Bilder (was immer auch heißt: die Bildproduzenten und -systeme) selbst auf fundamentale Weise abhängen: die Freiheit des bildkonstituierenden Betrachters. Gefragt wird also nach einem Szenario, in dem ein von einem »Kampf ums Dasein« bestimmter Wille zum Gesehenwerden gemeinsam mit einem sich nutzbar gemachten Willen zum Sehen auftritt.

In eine ähnliche Richtung scheinen die Thesen zu weisen, die Götz Großklaus aufwirft, wenn er von einem »Apriori des Medialen«<sup>18</sup> spricht. Die Notwendigkeit des Gesehenwerdens sowie der Aufbau oder die Bedienung eines Willens zum Sehen ergeben sich für Großklaus aus dem Umstand, dass in unseren modernen Mediengesellschaften »[ü]ber Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit [...] allein das mediale System nach dem Prinzip von Einschluß und Ausschluß [entscheidet]«.<sup>19</sup> Daraus ergeben sich für die Produzenten von Bildern vornehmlich zwei Herausforderungen – zum einen die, überhaupt Eintritt in das mediale System zu erhalten, sowie zum anderen, sich (vorausgesetzt, dass der »Einschluss« darin geglückt ist) innerhalb dieses Systems durchzusetzen und die Aufmerksamkeit einer möglichst großen Betrachtergemeinschaft zu erregen.

Wenn ich in diesem Zusammenhang von einem Willen zum Sehen spreche, so soll damit zum Ausdruck gebracht werden, dass im Rahmen des öffentlichen Diskurses stets gewisse Bild-Erwartungen<sup>20</sup> und Bild-Bedürfnisse im Spiel sind, die auf Seiten des Betrachters beziehungsweise der Betrachtergemeinschaft geweckt und angetroffen werden und den Prozess der Produktion, Zirkulation und Rezeption

18 Götz Großklaus: Medien-Bilder. Inszenierung der Sichtbarkeit, Frankfurt am Main 2004, S. 40.

19 Ebd., S. 53.

20 Zum Begriff der Bild-Erwartung siehe Martin Warnke: Bildwirklichkeiten, Göttingen 2005.

von Bildern in einem entscheidenden Maße mitbestimmen. Innerhalb dieses Prozesses stellen die postulierte Freiheit wie auch die sich hinter dieser verbergende »Schöpfermacht« des Betrachters eine bedeutende Anlaufstelle dar.

Um sich den wichtigen Stellenwert des Betrachters zu vergegenwärtigen, erweist sich ein Blick auf die Geschichte des Bildes als aufschlussreich. In zahlreichen Fällen zeigt sie auf, dass der Betrachter oft explizit zu einer Art ›Angriffsziel‹ erkoren worden ist. Nehmen wir etwa Leonardo da Vinci. Er verband mit der Malerei das Ziel, ein Werk zu schaffen, »[d]as den Betrachter so fesseln kann, daß er seine Freiheit verliert«.<sup>21</sup> Der Betrachter soll in einen Zustand gebracht werden, der es ihm unmöglich macht, seinen Blick vom Bildwerk abzuwenden. Die Chance, dieses Ziel zu erreichen, sieht Leonardo darin, den Betrachter durch die Konfrontation mit etwas absolut Harmonischem regelrecht zu lähmen. Für Leonardo konnte dies nur gelingen, wenn die Darstellung die »göttliche [...] Proportion aller Teile« quasi simultan zusammenfasst (also nicht, wie Leonardo es seinem künstlerischen Widersacher, dem Dichter beziehungsweise der Dichtkunst, kritisch vorhält, »einen Teil nach dem anderen«),<sup>22</sup> damit so das »zusammengesetzte [...] Gebilde« in vollkommener »Harmonie« erstrahlen kann.<sup>23</sup> So gesehen, bemüht sich Leonardo darum, den Betrachter durch eine Ästhetik ›Schachmatt‹ zu setzen, gegen die, wenn sie korrekt angewendet wird, jeglicher Widerstand zwecklos ist. Der Betrachter hat seine Freiheit, den Blick von einem Bild abzuwenden und es damit ›absterben‹ zu lassen, verloren. Er gibt sich dem Bild voll und ganz hin und übergibt diesem gewissermaßen seine eigentümliche »Schöpfermacht«.

Leonardo ist nicht der einzige, der ein besonderes Augenmerk auf den Betrachter und dessen Freiheit gelegt hat. So kann eine Bemerkung von Michael Fried gewissermaßen als Motto für die zahllosen Maler, Fotografen, Zeichner etc. gelten, die uns mit ihren Werken begeistern, faszinieren, aber auch irritieren oder gar abstoßen: »Ein Bild sollte den Betrachter zuerst anziehen, ihn dann innehalten lassen und schließlich fesseln; das heißt, ein Gemälde sollte jemanden ansprechen, ihn veranlassen, sich vor ihm aufzustellen und ihn dann festhalten, als ob er gebannt und bewegungsunfähig wäre«.<sup>24</sup>

Vor diesem Hintergrund erscheint es nicht als ratsam, die bisher angestellten Ausführungen über die bildkonstitutive Rolle des Betrachters und dessen Freiheit lediglich als Metapher zu begreifen. Der Betrachter ist nicht nur Adressat, sondern

21 Leonardo da Vinci: Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, [Paris 1987], aus dem Italienischen und dem Französischen übersetzt von Marianne Schneider, hg. von André Chastel, München 1990, S. 142–143.

22 Ebd., S. 142.

23 Ebd., S. 142–143.

24 Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley 1980, S. 92. Die Übersetzung der entsprechenden Stelle habe ich Heinz Jathos deutscher Fassung von Jonathan Crarys ›Suspensions of Perception‹ entnommen. Siehe Jonathan Crary: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt am Main 2002, S. 353.

zugleich Quellpunkt des Bildes. Als solcher ist er nicht nur mit einem Machtpotential ausgestattet, sondern zugleich dort am verwundbarsten, wo eben jenes Potential seinen Ausgangspunkt hat. Dies gilt sowohl für den Betrachter im lokalen, individuellen Bereich (siehe Leonardo oder Fried) als auch für eine Betrachtergemeinschaft im überindividuellen, öffentlichen Diskurs (siehe Großklaus). Gehen wir davon aus, dass Bilder heutzutage in vielerlei Hinsicht zu einem regelrechten »Maß der Dinge« geworden sind, dass sie unseren Blick auf die Wirklichkeit entscheidend prägen und beeinflussen, ja, dass wir mit dem Gebrauch von Bildern sekundären Erfahrungen den Vorzug vor primären Erfahrungen geben (beziehungsweise sie es oft unnötig machen, in bestimmten Bereichen überhaupt noch so genannte primäre Erfahrungen zu machen), so dürfen wir dabei nicht vergessen, dass sie all dies nur im Verhältnis zu einer diskursiv gewachsenen und fundierten, Bilder produzierenden und gebrauchenden Gemeinschaft leisten können. Aufgabe einer kritischen Bildwissenschaft ist es daher unter anderem, diese diskursiven Formationen zu beschreiben und nachzuvollziehen. Um in Erfahrung zu bringen, was einen bestimmten Willen zum Sehen begründet, rechtfertigt und legitimiert, genügt es nicht, sich allein mit materiellen Bildträgern zu beschäftigen, sondern es muss der Diskurs analysiert werden, in dem ein solcher Wille hat entstehen können. Daraus folgt, dass eine kritische Bildwissenschaft stets für kunst-, bild- und vor allem auch ideengeschichtliche Theoreme offen sein muss, um mittels eines unabdingbaren historischen Unterbaus zu fruchtbaren Antworten auf die Frage zu gelangen, inwieweit sich zum einen unsere Epoche berechtigterweise als ein »visuelles Zeitalter« beschreiben lässt und zum anderen ob (und wenn ja: in welchem Grade) sich eben jene Ära von anderen »visuellen Zeitaltern« unterscheidet.

Es ist hier nicht genügend Raum vorhanden, um eine ausführliche Darstellung der Entstehungsbedingungen des zeitgenössischen Willens zum Sehen zu erörtern. Was hingegen geleistet werden kann, ist eine nähere Ausführung darüber, wie er sich äußert und welche Konsequenzen sich aus ihm ergeben beziehungsweise ergeben haben. Greifen wir dazu auf ein konkretes Bildbeispiel zurück, das sich weniger um eine inhaltliche Analyse dessen bemüht, was auf den im Folgenden besprochenen Bildern zu sehen ist, sondern den Blick auf die Bedingungen richtet, die die öffentliche Wahrnehmung eben jener Bilder überhaupt ermöglichen.<sup>25</sup>

---

25 Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Gewalt, die sich in den Folter-Bildern aus Abu Ghraib manifestiert, von denen im Folgekapitel dieses Textes die Rede sein wird, siehe Mark A. Halawa: Betroffene Sichtbarkeiten. Abu Ghraib und die Gewalt des Blicks. In: Mauerschau 2/2008, S. 7–24 [[www.uni-due.de/imperia/md/content/germanistik/mauerschau/mauerschau\\_2\\_betroffene\\_sichtbarkeiten.pdf](http://www.uni-due.de/imperia/md/content/germanistik/mauerschau/mauerschau_2_betroffene_sichtbarkeiten.pdf) (Letzter Zugriff: 1. August 2008)].



### Abu Ghraib und der Wille zum Sehen

Am 28. April 2004 strahlte der TV-Sender CBS als erste Sendeanstalt überhaupt Folterbilder aus einem irakischen Gefängnis namens »Abu Ghraib« aus. Sie zeigten US-amerikanische Soldaten, die irakische Kriegsgefangene an Hundeleinen hielten oder dazu zwangen, sich nackt zu einem Haufen aufzutürmen. Auf dem wohl bekanntesten Bild ist ein Mann zu sehen, der, mit einem schwarzen Umhang bekleidet, auf einer Kiste steht. Über seinen Kopf haben seine Peiniger eine schwarze Kapuze gestülpt, beide Arme sind ausgebreitet, die Finger verkabelt. Geschossen wurden Aufnahmen wie diese ausgerechnet von den Soldaten, die eigentlich in den Nahen Osten aufbrachen, um, so ließ es Washington immer wieder verlauten, den Irakern Freiheit und Demokratie zu bringen. Die Bilder aus Abu Ghraib zeigten der Weltöffentlichkeit jedoch das genaue Gegenteil: Grausame Besatzer, die eben jene Werte mit Füßen treten und offensichtlich gegen die Genfer Konventionen verstoßen. Seitdem verbindet man mit dem Namen »Abu Ghraib« nicht nur den Verlust jeglicher moralischen Integrität der USA, er steht auch für einen enormen Rückschritt in der Verteidigung der Menschenrechte.<sup>26</sup>

Die Veröffentlichung der Fotografien aus Abu Ghraib brachte etliche Fakten ans Tageslicht. Dass die US-amerikanischen Besatzer es im Irak mit der Wahrung und Achtung der Menschenwürde ihrer Gefangenen nicht sonderlich ernst nahmen, ist ein erster – sicherlich der offensichtlichste – Tatbestand. Dass die Täter zudem durch ihre Demütigungen eine maßlose Freude am Leid anderer offenbarten, beschreibt ein weiteres Faktum. Stephen F. Eisenman hat darüber hinaus dargelegt, dass die US-Soldaten durch ihre Folterpraktiken und die mit ihnen einhergehende Herstellung von Bildern und Filmen einen imperialen Blick auf eine von ihnen als minderwertig angesehene islamische Kultur aufzeigen.<sup>27</sup> Des Weiteren, so Eisenman, führen die Abu-Ghraib-Fotografien deutlich vor Augen, dass die schier omnipotenten Täter ihre wehrlosen Opfer auf ein Höchstmaß »verdinglichten« und sie damit zu bloßen »Objekten« degradierten, welche der reinen Willkür ihrer Peiniger ausgesetzt waren.<sup>28</sup> Schließlich zeigt der Skandal von Abu Ghraib eine weitere Tatsache auf: Die Fotografien wurden keinesfalls beiläufig gemacht. Mitnichten handelte es sich bei ihrer Herstellung um eine Dummheit seitens der Gefängniswärter.<sup>29</sup> Ganz im Gegenteil waren die Bilder für die Folter

---

26 Eine Rekonstruktion der Ereignisse, die sich in Abu Ghraib abspielten, findet sich in Philip Gourevitch, Errol Morris: *Standard Operating Procedure. A War Story*, New York 2008.

27 Siehe Stephen F. Eisenman: *The Abu Ghraib Effect*, London 2007, S. 29–30.

28 Eisenman spricht in diesem Zusammenhang von einer »totalen emotionalen Entfremdung zwischen Herrscher und Knecht« (Eisenman 2007 [wie Anm. 27], S. 34; Meine Überstzung; M.A.H.)

29 Eine solche Behauptung wird von Clemens Albrecht durch folgende Frage nahegelegt: »Wäre Abu Ghraib ein Skandal geworden ohne die Fotos, die die Soldaten in ihrer Dummheit schossen?« Clemens Albrecht: *Wörter lügen manchmal, Bilder immer. Wissenschaft nach der Wende zum Bild*. In: Wolf-Andreas Liebert, Thomas Metten (Hg.): *Mit Bildern lügen*, Köln

ein wesentlicher Faktor, um in den Gefangenen erhebliche Schamgefühle zu provozieren.<sup>30</sup> Zurecht merkt daher Slavoj Žižek an, dass »die Aufzeichnung dieser Erniedrigung[en] durch eine Kamera [...] ein wesentlicher Bestandteil dieses Verfahrens« (sprich: das Verfahren der psychologischen Erniedrigung) gewesen ist.<sup>31</sup>

Doch gibt es, abgesehen von all den augenscheinlichen Faktoren, einen weiteren, weniger ins Auge springenden Tatbestand, der aus Abu Ghraib einen geradezu unheimlichen Skandal macht: Bekannt waren die menschenverachtenden Zustände in Abu Ghraib schon etwa ein Jahr vor dem 28. April 2004. Mit äußerst detaillierten und glaubwürdigen Berichten wandte sich die Menschenrechtsorganisation *amnesty international* bereits im Juni 2003 an sämtliche Leitmedien. Da die Menschenrechtler ihren Berichten keine Bild-Dokumente beifügen konnten, interessierte sich »fast ein Jahr lang kaum jemand [...] für die fundierten schriftlichen Aussagen der Geschundenen [...], auf die Bilder der Folterer stürzten sich alle – sofort.«<sup>32</sup>

Die Bilder aus Abu Ghraib verkörpern damit nicht nur die Aufkündigung einer auf Respekt basierenden Beziehung zwischen verschiedenen Subjekten und Kulturen. Sie verkörpern auch – oder gar vornehmlich, wenn auch weniger drastisch ins Auge fallend – die Maßlosigkeit eines Willens zum Sehen, der immer öfter besonders oder gar nur dem Eintritt ins Reich des öffentlich Sagbaren gewährt, was sich über Bilder sehen lässt. Skandalös ist an den Abu-Ghraib-Bildern nicht nur, dass sie scheußliche Schandtaten bezeugen, sondern auch der Umstand, dass *Sagwürdiges* – oder besser: *Sagpflichtiges*<sup>33</sup> – erst dann über eine lokale Sphäre hinaus

---

2007, S. 29–49; hier S. 47. Was den ersten Teil der Frage betrifft, so kann sie guten Gewissens verneint werden. Hinsichtlich ihres letzteren Teils liegt die Unvorsichtigkeit jedoch viel eher bei demjenigen, der die Taten der Soldaten abschätzig als unüberlegte ›Schnitzer‹ abtut und sie damit unterbewertet.

30 Wie Gourevitch und Morris zeigen, wurde die gezielte Produktion von Scham nicht nur durch das Anfertigen von Bildern gewährleistet. So wurden weibliche Aufseherinnen quasi als ›Demütigungsverstärker‹ eingesetzt, und zwar insofern, als sich männliche muslimische Gefangene in Anwesenheit von Frauen nackt ausziehen mussten. Aus Sicht des Militärs versprach man sich von Maßnahmen wie diesen, in den Insassen das Gefühl der Machtlosigkeit und Entmännlichung in erheblichem Maße zu steigern. Siehe Gourevitch, Morris 2008 (wie Anm. 26), S. 112–113.

31 Slavoj Žižek: Die Amerikaner kontrollieren gar nichts! Nicht mal sich selbst! Warum Comical Ali recht behalten hat: Einige Überlegungen über Abu Ghraib und das Unbewusste in der Popkultur. In: Berliner Zeitung, 23.06.2004, S. 30.

32 Horst Müller: Brauchen wir Bilder, um zu weinen? In: ders. et al. (Hg.): Folter frei. Abu Ghraib in den Medien, Mittweida 2004, S. 9–17; hier S. 11. Zu erwähnen ist darüber hinaus, dass das Internationale Rote Kreuz Monate vor der Veröffentlichung der Folter-Fotografien »die zuständigen Stellen der US-Armee im Irak mit Berichten über Misshandlungen in den dortigen Militärgefängnissen regelrecht bombardiert[e]« (Žižek 2004 [wie Anm. 31], S. 30).

33 Das heißt: etwas, das dadurch zum Gegenstand öffentlicher Diskussion werden sollte oder gar muss, weil es offensichtlich dem Selbstverständnis einer demokratischen, aufgeklärten, offenen Gesellschaft widerspricht.

*sagbar* zu werden vermochte, als entsprechende Bilder vorlagen. Abu Ghraib lässt sich ferner als Symptom für einen Wandel auffassen, der sich im Verhältnis zwischen Sagbarem und Sichtbarem zu vollziehen beginnt beziehungsweise zu Teilen vollzogen hat: Sagbar ist im öffentlichen Diskurs zunehmend nur noch das, was auch sichtbar ist.

Diese Beobachtung lässt stark an Martin Heideggers klassischen Aufsatz »Die Zeit des Weltbildes« denken. Nicht nur machen wir uns mit Bildern ein Bild von der Welt, sondern die Welt selbst wird, wie Heidegger anmerkte, in zunehmendem Maße »als Bild begriffen«. <sup>34</sup> Dabei lassen sich Bilder nicht nur als »Weisen der Welterzeugung« <sup>35</sup> auffassen. Vielmehr sind sie zu Mitteln der »Vergegenständlichung des Seienden« <sup>36</sup> geworden, so dass sich weiter sagen lässt: »Nur was dergestalt [als Bild; M.A.H.] Gegenstand wird, *ist*, gilt als seiend«. <sup>37</sup>

Gewiss, nach wie vor sind unsere modernen Gesellschaften in großem Ausmaß schriftlich fundiert. Max Webers Feststellung, dass sich bürokratisierte Gesellschaften in weiten Teilen auf das geschriebene Wort stützen, hat nach wie vor Gültigkeit. <sup>38</sup> Es wird so viel wie nie zuvor geredet, geschrieben und gelesen – allerdings immer öfter nur noch über das, was sich durch Bilder sehen lässt. Von dieser Warte aus ließe sich die Maßlosigkeit der Bilder weiter fassen, als es die These nahe legt, derzufolge sie »in ein Netz des Messens, Normierens und Vergleichens eingebunden sind.« <sup>39</sup> So gründet sie in dem Umstand, dass oftmals nur das Gegenstand des öffentlichen Diskurses werden kann, was buchstäblich »im Bilde« ist. Damit kehren wir zurück zur These von Götz Großklaus, derzufolge sich unser modernes »mediales System« vornehmlich durch das »Prinzip von Ausschluß und Einschluß« <sup>40</sup> charakterisiert, worauf ich abschließend eingehen möchte.

### Entgrenzungs- und Ausgrenzungseffekte des *iconic turn*

An einer Stelle ihres *Call for Papers* stellen die Initiatoren dieses dritten *Junges Forum Bildwissenschaft* fest: »Die Frage nach den maßlosen Bildern zu stellen bedeutet, sich für Prozesse der Entgrenzung von Bildmedien zu interessieren.« In

34 Martin Heidegger: Die Zeit des Weltbildes. In: ders.: Holzwege, Frankfurt am Main <sup>4</sup>1963, S. 69–104; hier S. 82.

35 Siehe Nelson Goodman: Weisen der Welterzeugung, [Indianapolis 1978], übers. von Max Looser, Frankfurt am Main 1990, auf den ich hier Bezug nehme.

36 Heidegger 1963 (wie Anm. 34), S. 79.

37 Ebd., S. 80. (Hervorhebung im Original.)

38 Max Weber: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie, Frankfurt am Main 2005, S. 162.

39 So lautet eine der Thesen, die die Organisatoren der Tagung »Maßlose Bilder« zur Diskussion stellten.

40 Großklaus 2004 (wie Anm. 18), S. 53.

der Tat lässt besagte »Entgrenzung«<sup>41</sup> der Bilder fast schon unweigerlich die Frage nach ihrer Maßlosigkeit aufkommen. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass es »[f]ür uns heute [...] selbstverständlich [ist], dass die gesamte *Oberfläche der Welt* zum *Bild* wird: jeder beliebige Ausschnitt, und sei er noch so geringfügig. Alles, was sichtbar wird, kann auch Bild sein.«<sup>42</sup> Doch auch wenn die Welt »bis in ihre Atome hinein zum Bild« wird und damit eine immer weiter fortschreitende »ikonische Durchdringung der Realität«<sup>43</sup> mit sich bringt: Ebenso lässt sich nicht leugnen, dass, auch wenn faktisch alles zum Bild werden *kann*, vieles, das sagwürdig, sagpflichtig und bildwürdig ist,<sup>44</sup> schlicht nicht zum Bild *wird*. Sicherlich hat Gottfried Boehm Recht, wenn er feststellt, dass die sich seit dem 19. Jahrhundert ausbreitende »Entgrenzung« und »Universalisierung« der Bilder sämtliche Grenzen des Darstellbaren und »Bildwürdigen« reformuliert hat.<sup>45</sup> Erklären lässt sich dieser Prozess der Reformulierung jedoch nicht, wie oft zu lesen ist, allein durch den Hinweis auf die wissenschaftlichen und technologischen Umbrüche, die sich mit dem 19. Jahrhundert ereigneten. Oft wird vergessen, dass nicht nur der Prozess des Bilderschaffens von einem Willen zum Sehen begleitet wird, sondern dieser auch jegliche bildtechnologische Innovation regelrecht beschattet. Bilder sind nicht zu einem unverzichtbaren Teil unserer modernen Gesellschaften geworden, weil sie an sich einen verlässlicheren Blick auf die Realität versprechen; sie haben vielmehr diesen Status erlangt, weil eine Betrachtergemeinschaft in ihnen etwas sieht, das sie *sehen wollen* lässt, etwas, das sie glauben lässt, dass Bilder genauer und verlässlicher sind als alle anderen zur Verfügung stehenden Informationsmedien. Wir haben anhand von Leonardo gezeigt, dass die Freiheit des Betrachters durch die Konfrontation mit etwas absolut Harmonischem und Ästhetischem in Gefahr gerät. Das ist heute ein wenig anders. Sehen wollen heißt nicht mehr ausschließlich, am Schönen, an der Natur teilzuhaben, wie es bei Leonardo und seinen Zeitgenossen der Fall war. Sehen heißt heute zumeist, seinen Blick auf etwas zu richten, das (auch noch im vermeintlich post-fotografischen Zeitalter) eine Referenz auf eine Wirklichkeit herstellt, die sich oft nur durch das Bild überhaupt erst begreifen lässt (man denke an die bildgebenden Verfahren in den Naturwissenschaften, aber auch an die Bilder aus den Massenmedien, die uns eine Vorstellung von Welten geben, von denen wir ohne sie nichts wüssten). Bilder erzeugen nicht nur Bildwelten, sondern sie stiften ganze Makro- und Mikrowelten. Spätestens seit Galileis Griff zum Fernrohr paart sich der den Menschen so kennzeichnende Wille zum Wissen mit einem Willen zum Sehen.<sup>46</sup>

41 Der Begriff der »Entgrenzung« spielt in der Bildtheorie Gottfried Boehms eine große Rolle. Siehe Boehm 2007 (wie Anm. 17), S. 13.

42 Ebd., S. 11. (Hervorhebungen im Original.)

43 Ebd., S. 13.

44 Siehe diesbezüglich Anm. 33.

45 Boehm 2007 (wie Anm. 17), S. 12.

46 Siehe Hans Blumenberg: Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit. In: Galileo Galilei Sidereus Nuncius. Nachricht von neuen Sternen, hg. und eingeleitet von Hans Blumenberg, Frankfurt am Main 2002, S. 7–75.

Zwanzig Jahre vor Boehms Ausruf des *iconic turn* beschrieb der polnische Semiotiker Mieczysław Wallis das so genannte Medienzeitalter als eine Epoche, die sich »durch einen Hunger auf ikonische Zeichen, insbesondere visuelle ikonische Zeichen, auszeichnet«. <sup>47</sup> Dieser Hunger scheint, obgleich er unentwegt genährt wird, nicht zu einem Zustand der Sättigung zu kommen. Nicht nur führt er zu einem schier endlosen Verlangen nach Bildern. Auch hat er für (vermeintlich) demokratische, aufgeklärte und rationale Gesellschaften zur Folge, dass er in seiner zunehmenden Abhängigkeit von Bildern die Grenzen des (im öffentlichen Diskurs) Sagbaren neu absteckt. Ohne Zweifel hat der technologische Fortschritt völlig neuartige Weisen des Produzierens und Gebrauchens von Bildern mit sich gebracht. Doch hatte er auch die Etablierung eines Diskurses zur Folge, in dem es neben einer prinzipiellen Entgrenzung der Bilder zu einer faktischen Ausgrenzung von Sagwürdigkeiten gekommen ist.

Nicht maßlose Bilder alleine haben die Freiheit des bildkonstituierenden Betrachters in Gefahr gebracht. Er selbst hat mit seinem Willen zum Sehen einen wesentlichen Beitrag dazu geleistet. Die Umstände, die den Skandal von Abu Ghraib möglich gemacht haben – und nicht in erster Linie die Bilder allein –, führen dies nur allzu gut vor Augen. Zum Beleg dafür, dass ein solcher Wille zum Sehen existiert, der in zunehmendem Maße das bestimmt, was innerhalb des öffentlichen Diskurses gewusst und gesagt werden kann – dazu hätte es nicht erst Abu Ghraib gebraucht. Man denke etwa an Ereignisse oder Sachverhalte, die, obgleich sie sagwürdig oder gar sagpflichtig sind, abseits von Kameras vor sich gehen. Sie werden von uns nicht gesehen. Damit liegen sie vielleicht nicht unbedingt außerhalb unseres Interessebereiches. Doch befinden sie sich dafür allzu (oder treffender: viel zu) oft jenseits unseres Erkenntnisbereiches. Der mutmaßlichen Maß- oder Grenzenlosigkeit der Bilder entspricht daher ein ebenso maßloser Wille zum Sehen, der erhebliche Ausgrenzungseffekte mit sich bringen kann. Es ist dies ein Umstand, der – auch wenn er unsere Gesellschaft gewiss noch nicht in Gänze erfasst hat und Abu Ghraib sicherlich eine Art Extrembeispiel darstellt – im Rahmen einer kritischen Bildwissenschaft mindestens ebenso von Bedeutung sein sollte wie das Phänomen der Entgrenzung und der Universalisierung der Bilder.

Keinesfalls sollte der hier postulierte Wille zum Sehen pauschal verurteilt und für an sich kritikwürdig dargestellt werden. Vielmehr ging es um den Versuch, innerhalb der aktuellen Debatten über die »Macht der Bilder« das Augenmerk wieder stärker auf die Instanz des Betrachters zu richten. Es ist die Freiheit des bildkonstituierenden Betrachters, an die zahllose Bilder im alltäglichen Kampf um mediale Aufmerksamkeit appellieren. Nirgendwo gibt sich diese Freiheit besser zu erkennen als in der Weigerung, bestimmten Bildern durch einen »lebensspendenden« Blick die Grundlage für ihr weiteres Wirkungspotential zu geben. Unter anderem darauf machte Horst Bredekamp aufmerksam, als er im Zuge der vor einer lau-

---

47 Mieczysław Wallis: *Arts and Signs*, Bloomington 1975, S. 22. (Meine Übersetzung; M.A.H.)

fenden Kamera vor sich gehenden Enthauptung des US-Amerikaners Nicholas Berg dazu aufrief, keinen Bildern Aufmerksamkeit zu schenken, in denen durch das Töten eines Menschen ausschließlich der Zweck verfolgt wird, den »Tod zum Bild werden zu lassen«. <sup>48</sup> Mit dem Betrachten eines Bildes geht immer auch eine gewisse Form von »Komplizenschaft« <sup>49</sup> und Verantwortung einher. Aus diesem Grund erweist sich eine Besinnung auf den Stellenwert des Betrachters sowie auf dessen Freiheits- und Machtpotential als ebenso wichtig wie auf die Frage nach einem »maßvollen« Gebrauch von Bildern. Es ist dies eine Frage (hinter der sich in gewissem Sinne auch eine Forderung beziehungsweise ein Anspruch verbirgt), die es vor dem Hintergrund der aktuellen bildtheoretischen Bemühungen um eine Stärkung der so genannten »Bildkompetenz« <sup>50</sup> im Rahmen einer kritischen Bildwissenschaft noch näher zu analysieren gilt. Die Frage nach den maßlosen Bildern zu stellen, bedeutet demzufolge auch, einen wichtigen Schritt in diese Richtung zu gehen.

---

48 Horst Bredekamp: Wir sind befremdete Komplizen, Interview in: Süddeutsche Zeitung, 27.05.2004, <http://www.sueddeutsche.de/ausland/artikel/532/32500/> (Letzter Zugriff: 2. August 2008).

49 Ebd.

50 Siehe dazu Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Was ist Bildkompetenz? Studien zur Bildwissenschaft, Wiesbaden 2003.