

Bild-Performanz

Ludger Schwarte (Hg.)

eikones

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt
Bildkritik an der Universität Basel

Bild-Performanz

Ludger Schwarte (Hg.)

Wilhelm Fink

Inhaltsverzeichnis

Schutzumschlag: Alexander Gardner, Lewis Payne, 1865.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2011 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn). Internet: www.fink.de

eikones NFS Bildkritik, www.eikones.ch
Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5079-1

11 **Einleitung: Die Kraft des Visuellen**

Emmanuel Alloa

33 **Darstellen, was sich in der Darstellung allererst herstellt: Bildperformanz als Sichtbarmachung**

Sybille Krämer

63 **Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexionen über >Blickakte<**

Emil Angehrn

91 **Bildperformanz und Sinnbildung**

Dieter Mersch

111 **Ikonzität. Theorie des Bildlichen nach Wittgenstein**

Ludger Schwarte

137 **Bilder bezeugen, was nicht ausgesagt werden kann. Überlegungen zur visuellen Performanz**

Katia Saporiti
163 **Vom Gebrauch der Vorstellung. Ideen und Bilder bei
George Berkeley**

Josef Früchtl
185 **Die Evidenz des Films und die Präsenz der Welt.
Jean-Luc Nancys cineastische Ontologie**

Sebastian Rödl
203 **Die Wirklichkeit des Begriffs: Ästhetische Evidenz
als Form begrifflicher Erkenntnis**

Birgit Recki
211 **Das Ethos der Bildsequenz in Hitchcocks
Rope/Cocktail für eine Leiche: Ein performanzästhe-
tisches Exempel**

Gertrud Koch
231 **Was machen Filme mit uns, was machen wir
mit ihnen? – Oder was lassen wir die Dinge mit
uns machen?**

Martin Seel
247 **Architekturen des Films**

Mirjam Wittmann
263 **»Man steigt nie zweimal in denselben Fluss«. Erste
Überlegungen zur Performanz des Fotografischen**

Bettina Brandl-Risi
285 ***Tableau vivant*. Die Wirklichkeit des Bildes
in der Aufführung**

Nicola Suthor
305 **Gewalt im Bild. Zu Nicolas Poussins
*Der Bethlehemische Kindermord***

Matthias Weiss

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

Ralf Simon

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

- 383 **Autorinnen und Autoren**

Einleitung: Die Kraft des Visuellen

Bilder gebären Welten. Bilder halten Zeiten und Räume zusammen. Bilder machen Leute. Geschichte verläuft in Bildern. Bilder können die Erinnerung lenken oder politische Ereignisse auslösen. Operative Bilder lenken Waffen und entscheiden Kriege. Unser Wissen von der Welt ist nicht nur durch Bilder vermittelt, sondern wird durch diese meist erst ermöglicht. Standbilder, Ikonen, Königsporträts, Pressefotos, Filme für ein Millionenpublikum, wissenschaftliche Bildgebungstechniken, Passbilder oder Karikaturen entscheiden über die soziale, epistemische, rituelle und ästhetische Geltung von Ereignissen, Dingen und Personen. Ihre Identität wird durch Bilder festgelegt. Bilder sind nicht nur Medien der Erinnerung, des Wissens oder der Ahnung, sie sind nicht einfach optische Instrumente wie Fernrohr oder Teleskop, sie bilden nicht nur etwas ab, sondern sie stellen zuerst eine eigene Welt dar. Bildwelten stellen sich der Wahrnehmung als ein irritierendes Kraftfeld entgegen. Sie unterbrechen das Kontinuum des Sichtbaren. Gottesbilder ebenso wie Röntgenbilder beispielsweise machen etwas Entscheidendes sichtbar, was anders als in diesen Bildern nicht gesehen werden kann. Bilder stellen etwas her, sie machen etwas, rein visuell, erfahrbar, aber auch bestimmbar, abzählbar und verwaltbar. Bildern wohnt eine wirklichkeitserschaffende Kraft inne.

Performativ nennt man ein wirklichkeitserzeugendes Prozessgeschehen, das nur abhängig von Verkörperung und ritueller Inszenierung gelingt. Schon das Sehen von Bildern ist ein Akt, der performative Züge trägt. Im Falle von Bildern ist jedoch zu ergänzen, dass sie zwar wahrnehmungsabhängig sind, ihrerseits aber die Wahrnehmung – teleskopisch oder mikroskopisch, durch Einschnitte, Proben, Filter und Darstellungstechniken – erweitern können. Sie bilden einen kollektiven Erinnerungsraum ebenso wie einen Raum der Erwartung, einen Ausblick auf Zukünftiges, einen Raum der Fantasie. Im Gegensatz zu vielen anderen Spuren in diesen Zeiträumen sind sie mobil, sie sind über weite Strecken projizierbar und gelten daher als fast körperlose Gebilde. Sie erzeugen allerdings nur dann Identität, wenn man ihnen glaubend begegnet, wenn man sie als Dinge in Situationen erlebt – so ist der Glaube an das wissenschaftliche Bild der Urgrund ihrer Evidenz. Dieser Glaube ist keineswegs zwingend. Bilder verfügen jedoch auch über verschiedene Modi, eine Wahrnehmung zu erzwingen. Sie können etwas zum Erscheinen bringen und sie vermögen es darüber hinaus, etwas festzustellen, zu befehlen, zu verbieten, zu versprechen oder zu erklären. Bilder können die Selbstpräsentation auf Dauer stellen oder dort, wo das Bildersehen ein Ritualvollzug ist, von dem (Heils-)Wirkungen ausgehen, die Wirklichkeit verändern. Bilder stiften kulturelle Zusammenhänge. Zusehends werden sie gleichsam als allgemeines Wert-Äquivalent implementiert. Bilder sind die Münzen der globalen Kommunikation.

Wenn Bilder bislang vorwiegend als Abbildungen von etwas aufgefasst wurden, das zeitlich vor und unabhängig von ihnen existiert, so sind all diejenigen Bereiche, in denen Bilder ihre größte Wirkung entfalten, aus dem Blick geraten.

Das gilt selbst für Abbilder. Denn Abbildungen sind mit Benennungen vergleichbar; es sind Akte, die eine soziale und kulturelle Identität festlegen. Bild-Akte können ebenso wie Sprech-Akte Wirklichkeit konstituieren und Handlungen anleiten. Ein Porträt identifiziert eine Person jedoch auf andere Weise als ein Name. Wo diesem Umstand Aufmerksamkeit geschenkt wurde, hat man das Bild meist als Zeichensystem nach dem Muster der sprachlichen Performativität analysiert. Das ist keineswegs falsch, denn Bilder können als ein Typ von Zeichen verwendet werden, man kann mit Bildern Aussagen treffen, man kann durch Bilder Gewissheiten, Ahnungen, Feststellungen, Vermutungen, Verleumdungen, Anschuldigungen, Zweifel artikulieren. Man kann Hinweise geben, wie bei

Piktogrammen – oder Informationen vermitteln, wie auf Karten oder Plänen. Aber nicht alle Bilder sind visuelle Zeichen, die im Rahmen einer Symbolsprache decodiert werden können. Viele Elemente in Bildern können zwar als Zeichen verwendet werden, deshalb sind aber nicht die Bilder selbst Zeichen. Viele Bilder sind auch nicht als symbolsprachlich codierte Mitteilungen produziert worden, selbst wenn sie so gelesen werden können, sondern schlicht aus Vergnügen am Umgang mit Form und Farbe.

Ähnlich wie ein Blatt Papier, eine Zeitung oder ein Buch als Komponenten eines grafischen Systems sprachliche Aussagen vermitteln können, ohne doch selbst sprachlich zu sein, können Bilder Sichtbares und auch Nur-Sichtbares vor Augen stellen. Anders als Papier, Zeitung oder Buch sind Bilder aber nicht nur Medien, sie sind nur analytisch aufspaltbar in eine visuelle Konfiguration und einen Träger; sie sind mehr als bloße Elemente einer Kommunikationstechnik. Bilder begegnen uns als visuelle Ereignisse, die etwas wahrnehmbar machen, was es ohne sie nicht gibt. Sicher, auch Medien konstituieren oder beeinflussen zumindest das, was kommuniziert werden kann; und sicher gilt auch, dass Bilder nicht nur als Zeichen, sondern vielfach auch als Medien eingesetzt werden. Das bedeutet aber nicht, dass man sie durch diese Funktionalisierungsmöglichkeit zutreffend beschreibt.

Dass Bilder letztlich etwas anderes als Zeichen oder Medien sind, zeigt sich gerade darin, dass wir nicht nur mit Bildern (wie mit Zeichen oder Medien) performative Akte vollziehen können, sondern dass Bilder selbst Akteure sind. Nicht erst seit der Fotografie, die ein Moment des Unwillentlich-Automatischen kennzeichnet, sind Bilder keineswegs nur als intendierte Äußerungen dessen, der sie herstellt, anzusehen. Vielmehr begegnen Bilder zugleich als diejenigen, die das verbürgen bzw. bezeugen, was sie sichtbar machen. Sie sind quasi zugleich Aussage und Aussagende. Die bildliche Performanz ist darüber hinaus in spezifischer Weise objektbezogen: Anders als die Unterschrift ist das Passfoto nicht deshalb gültig, weil es jemand gemacht hat, sondern vor allem, weil es eine Person in einer bestimmten Weise zeigt. Damit etwas bildlich wirken kann, müssen sich Materialien, Dimensionen, Beleuchtung und Blicke in einer Weise überlagern, die aus der alltäglichen Wahrnehmung, wie minimal auch immer, heraussticht. Sie formen, mit Georges Didi-Huberman gesprochen, ein visuelles Ereignis im visiblen Kontinuum. Und schließlich ist bildliche Performanz, wie das Kinoerlebnis nahe legt, das eben nie nur Film ist, in die Aufführung

einer Wahrnehmungssituation eingebunden. Neben der »Machart« des Films ist immer auch die Aufführungssituation bedeutsam, die der Kinobau oder die Ausstellungsarchitektur erzeugt. Die Wahrnehmungsbedingungen im Lichtspieltheater oder in einer Galerie steuern das plötzliche Entstehen einer Illusion, wenn Bewegung, visuelle Spur und Blick so zueinander in Beziehung gesetzt werden, dass aus einzelnen Aspekten auf einer Fläche plötzlich ein imaginärer Tiefenraum entsteht oder aus dem Bewegungsfluss der nicht-gesehenen Einzelbilder das Gesehene Bewegungsbild hervorgeht.

Um die transformative Kraft der Präsenz beispielsweise von Kultbildern begreifen zu können, ist es notwendig, nicht nur den Komplex der Zeichen zu sehen, die soziale Bedeutung entfalten, sondern auch die sinnlichen Effekte von Materialien, deren Intensität und Unverwechselbarkeit körperliche Erinnerungen affiziert. Der so verstandene Akt der Bildgebung hat die Kraft, Eigenschaften des Materials zu Ressourcen der Imagination werden zu lassen. Die Kraft des Visuellen rührt nicht zuletzt aus der Gewalt der Farblichkeit, aus der ein Bild emergiert und Spuren dieser Gewalt bleiben als deiktische Markierungen auf der Bildoberfläche und verbinden jedes wahrgenommene Bild mit dem Akt seiner Hervorbringung.

Jeder Farbstrich, jeder Punkt auf einem Bild ist zugleich die Transkription einer Handlung und selbst eine Geste. Die Inszenierung von Handlung, die im Bild gezeigt wird, wie die Aktionen der Schauspieler vor der Kamera, verleiht der Darstellungsfläche selbst die Körperlichkeit, die Temporalität und ikonische Dichte einer konkreten Situation, von der der Betrachter berührt oder gar schockiert wird. In der Malerei ist das Bild oft auch nichts anderes als der Grund oder die Bühne, auf der die Performanz des Malers aus- und aufgeführt wurde. Die moderne Kunst lässt sich daher als die Ablösung des Paradigmas, Bilder seien Repräsentationen von Erscheinungen, hin zur Bildperformanz begreifen. Dies lässt sich, bei Paul Cézanne oder Henri Matisse, bei Jackson Pollock oder Willem de Kooning, als eine expressive Performanz beobachten oder als eine Oberflächenperformanz, bei der sich unter der Berührung des Blickes die Oberfläche des Bildes als Aufzeichnung und drucksensible, reziproke Wiedergabe einer Szene enthüllt, so dass sich die Ikonizität wieder in Indexikalität zurückverwandelt. Die Realitäts Spuren des Gesehenen Bildes oder Films erzeugen eine Suggestivkraft, einen Glauben, eine soziale Realität. Es gibt hinter den Bildern jedoch kein Regelwerk, keine Grammatik, die eine Unterscheidung von Oberfläche und Tiefenstruktur methodisch leiten könnte.

Die Performativität erschließt sich jedoch nicht nur mit Blick auf die Effekte, vielmehr gilt es, ergänzend zu den Techniken der Repräsentation und der Intention, die ein Bild steuern, die Aufmerksamkeit für die Praxis sowie für das jederzeit mögliche Scheitern der Anerkennung durch die Öffentlichkeit zu schärfen. Die Analyse der Kontingenzen, die mit der bildgebenden Praxis verbunden sind, enthüllen das wirklichkeitserzeugende Prozessgeschehen als ein soziales Phänomen, an dem nicht nur ein Autor, sondern stets mehrere Akteure beteiligt sind. Bildphänomenen eignet ein operatives Potenzial.

Um das Spezifische dieser Bildperformanz zu begreifen, gilt es nicht nur, die besondere Logik der Bilder zu bedenken, sondern auch die Situationen, in denen Bilder ihre Wirkung entfalten. Diese performativen Situationen sind an entscheidenden Punkten von der Aussagesituation abzugrenzen. So ist das Bild nicht in derselben Weise an ein aussagendes Subjekt gebunden. Bilder entfalten eine visuelle Kraft, unabhängig von den Intentionen ihrer Verwendung und den Umständen ihrer Herstellung. Sie müssen nicht autorisiert sein, um einen Bild-Akt vollziehen zu können. In diesen Akten spielen die Dinge eine Hauptrolle. Wir erleben Bilder als Dinge in einer Ausstellungs- oder Aufführungssituation, sie ziehen uns in eine artifizielle, technische Gegenwart. Wer dies entdeckt, kann zu der Ansicht gelangen, die sichtbare Welt sei nur das Produkt der Bilder, ihrer Figurations-, Montage- und Präsentationstechniken. Sie adressieren uns ebenso wie sie uns umgeben. Wir sehen Bilder nur in den Maße, wie wir ins sie hineintauchen und in ihnen leben, gleichgültig, ob wir sie nun verstehen oder nicht. Und schließlich enthalten sie spezielle Wirkungsmöglichkeiten, die jenseits dessen stehen, was man mit Aussagen erreichen kann, aber auch grundverschieden sind von den bloßen Effekten körperlicher Bewegungen.

Diese performative Kraft der Bilder zu analysieren macht sich dieses Buch zur Aufgabe. Anhand unterschiedlicher Bildtypen (Gemälden, Fotografien, Filmen, tableaux vivants usw.) unterscheidet es zwischen den Energien, die freigesetzt werden, wenn Bilder hergestellt werden, und den Bild-Akten selbst, d. h. der sinnbildenden Kraft, die den Bildern selbst innewohnt, sowie drittens den performativen Akten, die wir mit Bildern vollziehen können. Die Beiträge dieses Bandes gehen dabei komplementär vor.

Emmanuel Alloa untersucht die Gründe, die bislang ins Feld geführt wurden, um eine Opposition zwischen den Begriffen des Bildes und der Performanz zu behaupten und um die

Performativierung in den Künsten seit den 1950er Jahren als eine Entbildlichung zu beschreiben. Die Gründe beziehen sich vor allem auf die Lebendigkeit, die Zeitlichkeit und die Rahmenverschiebung der Performanz, der die Idee eines statischen, Abwesendes repräsentierenden Bildartefaktes entgegen gehalten wird. Alloa weist diese Entgegensetzung ebenso wie die Reduktion des Performativen auf das Illokutionäre zurück, weil Bilder ebensowenig im reinen Präsens aufgehen wie sich Performance auf Präsenz verpflichten lässt. Bilder stellen Erprobungen des Möglichen dar. Anstatt Bilder als Anzeigen faktischer Zustände zu betrachten und sie damit auf den Modus des *Indikativs* zu reduzieren, sollte Alloa zufolge ein performativer Blick auf Bilder sichtbar machen, wie Bilder Konjekturen erscheinen lassen. So würde besonders an Bildern deutlich, was für jede Performanz gilt, nämlich dass sie im Erscheinenlassen die Existenz dessen vorwegnehmen, was sie im Akt des Darstellens allererst herstellen.

Dass Bilder »wirklichkeitsmächtig« sind, steht für Sybille Krämer außer Frage. Doch was heißt es, eine »performative Einstellung« anzunehmen? Zur Beantwortung dieser Frage sind ein sprach- und ein kunsttheoretischer Zugang zu unterscheiden. Während der erste das Performative als demiurgischen Schöpferakt versteht, richtet der zweite die Aufmerksamkeit auf das Scheitern der Kommunikation und das unkontrollierbare Geschehen. Beide richten sich gegen das Paradigma der Repräsentation und die darauf gestützte Vorstellung reiner Zeichenhandlungen.

Eine performative Betrachtung von Bildern kann das Bildsehen als eine kulturstiftende Handlung rekonstruieren. Das, was ein Bild ist, hängt von der Art ab, wie wir es wahrnehmen und im Sehakt hervorbringen. Diese Wahrnehmung wird jedoch nicht vom Sehen eröffnet, sondern von der Primärerfahrung des »Angeblicktwerdens«, von der Berührung. Denn als Körper, der einen anderen Körper anblickt, berührt und ergreift das Bild den Betrachter; es stiftet eine *taktile* Beziehung.

Die Körperlichkeit der Bilder zu denken heißt also, von der Identifizierung von Bildern mit Medien, mit sichtbaren Oberflächen, Abstand zu nehmen. Die Tiefe, das »Volumen« der Bilder, zeigt sich im Sichtbaren nur als eine Höhlung, Leerstelle und Öffnung. Gegenüber anthropologischen und wahrnehmungstheoretischen Ansätzen betont Krämer, dass das Bild mehr und anderes ist als reine Sichtbarkeit. Bilder erzeugen uns. Doch dies ist nur eine Variante menschlicher Bildpraxis. Eine andere, konträre Variante

ist das identifizierende, reflektierende Sehen operativer Bilder wie Karten und Diagramme. Aus der Vielfalt der Bildpraktiken rührt die Performativität der Bilder.

Emil Angehrn unterstreicht, dass dieser Rekurs auf Praktiken, auf Kulturtechniken und mediale Operationen eine wichtige Dimension übersieht, nämlich die Dimension des Sinns, weil er eine wichtige Unterscheidung nicht trifft, die Unterscheidung zwischen faktischer Realisierung und reflexiver Erzeugung von Sinn. Das Operieren mit Karten und Diagrammen erklärt daher nicht die grundlegende Funktion der Bilder. Eine kulturtechnische Praxis verkörpert Sinn; doch ist ihre Intention auf die Realisierung eines Zwecks und nicht die Instantiierung, Gestaltung, Inszenierung eines Sinns gerichtet. Das Operieren mit einem Diagramm dient einer bestimmten Funktion. Jede Handlung *ist* Ausdruck einer Intention (und auf diese hin verstehbar), jedoch nur Performanzen sind *als* Ausdruck gemeint und stellen den Sinn der Handlung dar. Die genuine Performanz des Bildlichen geht nicht im operativen Gebrauch auf, sondern beinhaltet eine spezifische Leistung, die das Bild als solches, vorgängig zu seiner kulturtechnischen Verwendung, vollzieht.

Dieter Mersch bezweifelt, dass es sinnvoll ist, Bildern per se eine sinnstiftende Leistung zuzusprechen, da sie, als Medien, konstituieren und sich der Grund dieser Konstitution wiederum eigener Begründbarkeit verweigert. Das Bild gibt es nur als Spiel unterschiedlicher Bildverfahren, Sichtbarmachungen und Gebrauchsweisen sowie in Gestalt disparater Bildformate und Bildprozesse. Das Bildliche lässt keine exakte Zuschreibung zu *einem* Medium zu. Entsprechend trifft die jeweilige Wahl des Paradigmas – das Bild als Ikone, als Tableau, als Objekt oder auch als technische Form wie Fotografie, Film oder digitale Visualisierung – nicht selten irreführende Vorentscheidungen. Und doch kann man nach der Medialität des Bildlichen fragen und damit auf die Strukturen und Prozesse zielen, die Sichtbarkeiten erzeugen und visuell darstellen.

Ausgehend von der Bildtheorie Wittgensteins lassen sich im Gegensatz zum »Sagen« diese ikonischen Strukturen und Prozesse als eine Logik des Zeigens und Sichzeigens beschreiben. Ähnlich wie beim Paradox der Regelbefolgung in der Sprache muss die Praxis der Bildspiele die Befolgung der Regeln selbst garantieren, sie lässt sich nicht aus einer obersten Regel deduzieren. So folgert Mersch, dass die Art, wie wir Bilder verwenden, wie auch das, was ihre spezifische Medialität ausmacht und was das Ikonische vom

Diskursiven scheidet, sich erst durch »inter-mediale« Praktiken des Eingriffs, der Störung, Unterbrechung oder Interferenz ergeben.

Dem hält mein [Ludger Schwarte] Text über Bildzeugen entgegen, dass wir Entscheidendes übersehen, wenn wir Bilder als Medien auffassen, abhängig von Operationen und Funktionalisierungen. Denn sonst wären Bilder nur Zeugnisse, Spuren oder Proben, die zu bestimmten Kommunikationszwecken instrumentalisiert ihr Zeigenkönnen in Szene setzten. Bildlichkeit kann nicht hinreichend als ein Produkt von Praktiken des Bildermachens und Bildersehens erklärt werden. Gerade bei solchen Bildern, die an sich und entgegen der Intentionen ihrer Produzenten etwas zur Anschauung bringen, ist nicht nur ihre Oberfläche oder ihre materielle Gestaltung, sondern schiere Existenz, auch jenseits des Sichtbaren, entscheidend. Wo sich diese Existenz zur Geltung bringt, lässt sich die Selbstdarstellung des Bildes als Performanz begreifen: Als Dinge in Aktion markieren Bilder die Grenzen eines visuellen Prozesses und registrieren dessen Ergebnisse. Sie transkribieren diese und stellen die Identität von Vorgängen und Personen heraus. In diesem Ausstellen machen sie ein Geschehen erahnbar, das den Körpern von der identifizierenden Sprache und den Zwängen der Sichtbarkeit angetan wurde.

Wie verhalten sich aber geistige Bilder, mentale Repräsentationen, Ideen zu dieser Insistenz auf die Materialität ikonischer Ereignisse? Katia Saporiti stellt zunächst fest, dass die seit der frühen Neuzeit verbreitete Äquivokation von Ideen und Bildern irreführend ist. Wir müssen uns also tatsächlich fragen, ob Ideen *wie* Bilder sind, statt uns zu fragen, ob sie Bilder sind.

Mit seiner Unterscheidung von Sinnes- und Vorstellungsideen führt Berkeley den Unterschied zwischen Ding und Idee auf der Ebene des Geistigen wieder ein. Aber er verwirft die Grundidee repräsentationalistischer Wahrnehmungstheorien, der zufolge Ideen uns unmittelbar bewusste Entitäten sind, die im Falle der normalen Wahrnehmung von Gegenständen hervorgerufen werden, die unabhängig vom Geist existieren und uns nicht unmittelbar zugänglich sind. Dieser Idee zufolge repräsentieren Sinnesideen ihre Ursachen. Berkeley zufolge aber nehmen wir die uns umgebende Welt unmittelbar wahr.

Die in der Wahrnehmung perzipierten Ideen sind überhaupt keine Ideen von etwas. Sie repräsentieren nichts. Sie sind nicht Wirkungen der wahrgenommenen Dinge, sie sind die Dinge selbst. Eine zwischen einem Bild und dem darin Abgebildeten

angenommene Beziehung kann nur zwischen Einzeldingen bestehen und letztlich nur dadurch realisiert werden, dass das Repräsentierende selbst Eigenschaften des Repräsentierten aufweist. Deshalb repräsentieren partikulare Ideen in gewisser Weise sich selbst. Allgemeine Ideen jedoch sind auf bestimmte Weise eingesetzte partikulare Ideen. Sie gleichen zu Zwecken der Illustration verwendeten Bildern. Wie diese werden sie erst dadurch, dass und wie sie im Einzelfall gebraucht werden, zu dem, was sie im Einzelfall sind. Berkeley hat nicht einfach geglaubt, dass Ideen mentale Bilder sind. Er ist vielmehr auf bestimmte Schwierigkeiten aufmerksam geworden, die sich aus der Bildkonzeption seiner Zeit ergaben, hat den notwendig performativen Charakter bildlicher Repräsentation erkannt und dennoch so weit wie möglich daran festhalten wollen, dass Ideen, wenn sie überhaupt etwas repräsentieren, dies eher so wie Bilder tun.

Werden allgemeine Ideen nicht erst durch bestimmte Verwendungsweisen von Bildern produziert? Spielt das Kino im Kopf oder auf der Leinwand? Mit Jean-Luc Nancy erblickt Josef Früchtl auf der Leinwand die Möglichkeit einer Evidenz von Welt. Im Kino wird der »richtige Blick« geschult, der den Respekt für das betrachtete Reale mit sich führt und dieser Blick ist wiederum durch eine Offenheit für das Betrachtete geführt, die die Unterscheidung zwischen aktivem Bestimmen und passivem Bestimmtwerden nicht kennt.

Im Unterschied zu den andern Künsten ist der Film eine Kunst des Blicks in Bewegung. Damit ist nicht Bewegung als Gegenstand des Films gemeint, etwas, das er »repräsentiert«, sondern etwas, das er *präsentiert*, das er ontologisch selber *ist*, da er kontinuierliche Diskontinuität bzw. diskontinuierliche Kontinuität zur Anschauung bringt. Dem Zeitmodus der plötzlichen Bewegung korrespondieren als Wahrnehmungsmodus die Intensität und als Erkenntnismodus die Unmittelbarkeit. Evidenz ist demnach nicht, »was unter den Sinn fällt«, sondern das, »was unmittelbar touchiert«. Dem Beweis dieser vorprädikativen Dimension dient letztlich die Erzeugung einer Evidenz im Kino. Doch diese reine, vorbegriffliche, sinnfreie Evidenzerfahrung bliebe eine leere Voraussetzung ohne die Erfahrung.

Die binäre Opposition von Präsenz und Repräsentation verbleibt insgesamt immer noch zu sehr innerhalb des mentalistischen cartesianischen Rahmens. Und auch in der Heideggerschen Version bleibt sie eine Opposition, dieses Mal zwischen »ursprünglicher« und »abkünftiger« Bezugnahme auf das (sich gebende)

Gegebene. Nancy bietet, aus Früchtls Sicht, eine dritte konzeptuelle Möglichkeit. Sein Denken des Kinos als ›Welt‹ ist nachdrücklich intersubjektiv gefasst und überführt die Begriffe von Präsenz und Re-präsentation in einen praktischen und sozialen Zusammenhang. Aus diesem Spannungsverhältnis hervorgehende ästhetische Urteile können als Paradebeispiele dafür dienen, dass man Evidenzen nur performativ erzeugen kann.

Sebastian Rödl fragt im Anschluss an Früchtl, was es heißt, dass etwas evident ist; und weshalb besonders in der ästhetischen Erfahrung etwas evident wird. Man kann etwas erkennen, indem es einem evident ist, indem man es anschaut und bei ihm bleibt. Von dieser Weise der Erkenntnis ist die diskursive zu unterscheiden, in der man eines in einem anderen gründet oder eines aus einem anderen erschließt. Durch Begriffe erkennt man stets nur eines durch ein anderes, niemals etwas durch sich selbst. Dieser Gedanke liegt Kants Erklärung der ästhetischen Erfahrung zugrunde, derzufolge sie keine Erkenntnis ist. Wenn wir nun die Idee entwickeln wollen, in der ästhetischen Erfahrung, vielleicht besonders im Film, werde etwas evident und also anschauend erkannt, müssen wir sehen, inwiefern die zu verstehenden Elemente ihrem Dasein nach durch ihre Einheit und in diesem Sinn durch sie selbst erklärt werden können.

Ein diskursiver Verstand kann keine Zweckbegriffe verwenden. Da die Vorstellung eines Lebewesens die Vorstellung einer Zweckmäßigkeit ist, kann es keine diskursive Erkenntnis des Lebendigen geben. Können die Akte unserer Urteilskraft das Lebendige nicht repräsentieren? Hegels Kritik an Kant folgend kann man sagen, dass sich im Lebendigen wie im Schönen zeigt, dass der Verstand nicht nur diskursiv, sondern einer anschauenden Erkenntnis fähig ist. Hegels Name für einen Begriff, der nicht diskursiv verwendet wird, ist *Idee*. Nach Hegel ist das Lebendige eine Form der Idee, das Schöne eine andere. Im Schönen ist die Einheit ihren Elementen innerlicher, indem alle Elemente diese Einheit selbst repräsentieren oder in sich reflektieren.

Für Birgit Recki sind filmische Bilder Realitätsspuren auf lichtempfindlichem Material. Dass die filmischen Bilder *Spuren* sind, heißt: sie lassen uns – artifizielle Arrangements und Konstruktionen von der Beleuchtung über die Kamerafahrt bis zu Schnitt oder Überblendung allenthalben eingeschlossen – die Dinge so sehen, wie sie vor der Kamera gestanden haben. Mehr noch: wie sie sich vor der Kamera bewegt haben. Die Frage, ob wir glauben müssen,

was wir sehen, hat demgegenüber etwas Nachträgliches, sie kommt gleichsam immer erst im Abspann. Wir müssen es nicht – aber wir tun es. Wir *glauben*, was wir sehen, wenn wir einen Film sehen. Denn der Film verfügt durch seinen *intrinsic Realismus*, der im Charakter der photographischen Spur gründet und durch die Bewegung der Bildsequenzen wie durch die Leuchtkraft ihrer Projektion bekräftigt wird, über das *volle Leben*. Filmische Bilder sind dadurch potenzierte Bilder, deren Wirkungsmacht das übliche Maß übersteigt, weil sie als fotografische Bilder den höchstmöglichen Grad an getreuer Wiedergabe, das höchste Maß an mimetischer Autorität mit dem suggestiven Sog der Bewegung verbinden und zudem durch die Möglichkeiten des artifiziellen Arrangements, für welche die Montage nur exemplarisch steht, an Intensität und Suggestivität noch gewinnen. Bilder entwickeln in der Eigendynamik der Bewegung eine Wirklichkeit *sui generis*, die der unseren täuschend ähnlich ist. Recki unterstreicht, dass sich der Film durch die formale Eigenart der Bildsequenz (also die Eigenart bewegter und montierter Bilder) als narratives wie als performatives Medium eignet.

Es gibt eine Reihe zeitgenössischer Filme, die filmische Techniken und Praktiken als Akte der Performanz (des Erzeugens von Bedeutung und Bildwirklichkeit) vorführen. Doch die Bild-Performanz ist beim Film kein Spezialfall. Der Film ist durch seine technischen Möglichkeiten das Medium der zeitlich bewegten raumillusionistischen Bilder und stellt damit die Möglichkeit, dieses Konstituens aller (Wahrnehmung von) Wirklichkeit zur Darstellung zu bringen, es zu thematisieren und damit gegenständlich wie prozessual erfahrbar zu machen, methodisch auf Dauer. Dies geschieht durch die Techniken und Praktiken der Gestaltung, die in Beleuchtung, Kamerabewegung und Montage liegen.

Die Dynamisierung des Raumes und die Verräumlichung der Zeit suggerieren mit technischen Mitteln die Wahrnehmung des *Filmes als Wirklichkeit*. Er bietet damit eine Ebene der Grundierung der Insistenz auf den ›realistischen‹ Charakter des Films – oder auch eine transzendentalästhetische Vertiefung der Behauptung seines mimetischen Charakters. Hierin liegt die Rechtfertigung einer Filmästhetik der Performanz in ihrem programmatischen Anspruch, die wirklichkeitskonstituierende Kraft der filmischen Bilder bewusst zu machen. Die Techniken und Praktiken der Gestaltung, die das wirklichkeitskonstituierende ›Ineinander‹ von Raum und Zeit bestimmen, können im filmspezifischen Einsatz als elementare performative Akte begriffen werden.

Doch was impliziert eine solche Annahme eines Handlungspotentials von Filmbildern? Gertrud Koch stellt die Frage nach der Performanz des Filmbildes radikal und richtet den Blick auf die Handlungsmöglichkeiten des Bildes, die es aus sich selbst heraus generieren kann und die nicht rückführbar sind auf dahinter liegende Subjekte und ihre Intentionen. Die Frage der Performanz rückt hier eng an die Frage nach der Autonomie und damit ins Zentrum der modernen Ästhetik. Denn wenn man die Autonomiebedingung für die Freiheit der Kunst einführt, dann muss sie mehr als bloß negativ begründbar sein. Das performative Vermögen des Bildes besteht eben positiv gesehen genau in der Fähigkeit, sowohl Ding wie Fiktion zu sein.

Die Performanz des Bildes besteht darin, sich aus seinem Objektstatus heraus in unserem eigenen Handeln zu implementieren. Folglich erzeugt es Verzahnungen mit dem Handeln des Rezipienten, die weder kausalistisch als Verursacher zu fassen sind, noch einfach projektive Operationen des Rezipienten sind.

Filmbilder basieren auf einem Modell von Bildakten, in denen die dingliche Seite der Welt so zur Aufführung gelangt, dass sie nicht abgebildet, sondern in eine performativ bestimmte Folge von sichtbaren Bezügen gebracht wird, die als Bild nicht mehr außerhalb dessen aufzufinden sind. Die fotografische Referentialität, das Objekt *vor* der Kamera als das *im* Bild wird ephemer gegenüber deren eigentümlicher Belebung, ihre Provokation richtet sich auf eine Fiktion. Die Kamera fungiert als bildgebendes Medium, dessen phänomenale Welt als Projektion hervorgebracht wird. Die »automatische Weltprojektion«, von der Cavell zu Recht spricht, wird technisch-apparativ erzeugt, ohne in dieser Erzeugtheit aufzugehen.

Denn das Filmsehen bedarf der performativen Ausführung durch die Vorführapparatur, um als solche wahrnehmbar zu werden. Auch die Kompetenz des Zuschauers, aufgrund des sogenannten Trägheitseffektes im Unbewegten Bewegung zu sehen, bedarf dieser Aktivierung durch die Vorführung. Die Vorführung lässt sich also als Aufführung beschreiben, in der die Kompetenz zum Bewegungssehen und zur Erzeugung von Bewegungsbildern performativ umgesetzt wird. In der Aufführung wird ein Wahrnehmungsakt im Zuschauer hervorgebracht.

Martin Seel ergänzt diese Überlegungen, indem er unterstreicht, dass die filmische Fantasie von Haus aus eine architektonische ist. Das filmische Bewegungsbild erzeugt einen Raum der Erfahrung, der einer leiblichen Erkundung nicht unzugänglich

bleibt, so sehr auch die leibliche Anwesenheit von Zuschauern im Raum des Kinos für seine Erkundung notwendig ist. Der filmische Raum geht aus Operationen der Raumteilung und Raumgliederung, der Vervielfältigung, Öffnung und Schließung von Räumen aus einem unüberschaubaren Raum hervor.

Ein Film kann seinen Zuschauern kein vollständiges Bild des Raums geben, in dem er sich abspielt, sondern immer nur Aspekte desselben, die in einem Spiel von Erinnerung und Erwartung imaginativ ergänzt werden müssen, ohne sich je zu einem durchschaubaren Ganzen zu formen. Nicht nur bewegen sich die Betrachter sehend und hörend in einem virtuellen, ihrem leiblichen Zugriff entzogenen Raum und lassen sich von dem, was *in ihm* geschieht und wie *er* geschieht, leiblich und seelisch bewegen. Dieser allein sehend und hörend vernehmbare Raum bleibt darüber hinaus virtuell auch in dem weiteren Sinn, dass er sich einer wahrnehmenden Erkundung prinzipiell entzieht, da die Wahrnehmung hier nicht auf anderes hin gelenkt werden kann als auf das, was in der Bildbewegung erscheint und verschwindet. Eben dadurch aber werden die Betrachter in das klangbildliche Geschehen des Films hineingezogen, sie können sich führen und verführen, mitnehmen und gehen lassen in einer Weise, wie es im Inneren begehbarer Räume nicht möglich ist. Die filmische Raumteilung gliedert, akzentuiert, vervielfältigt und verändert nicht einen Raum, der zuvor schon gegeben ist, sondern stellt eine durch Bildbewegung erzeugte Raumerfahrung *sui generis* her.

Virtualität des filmischen Raums aber ist ihrerseits etwas durchaus Wirkliches. Sie verdankt sich dem *Erscheinen* einer bildlichen und klanglichen Bewegung, das die Betrachter für eine Weile in Wahrnehmungsvollzüge verstrickt, die von Anfang bis Ende an das unwahrscheinliche Dasein des audiovisuellen Geschehens auf Leinwand oder Bildschirm gebunden sind.

Gelten derartige Überlegungen nur für Filmbilder aufgrund ihrer Technizität, für Bilder in Bewegung, für an bestimmte Medien gebundene Bilder oder für Bilder überhaupt? Mirjam Wittmann unterstreicht den performativen Akt des Fotografierens. In ihren Augen entsteht er nicht erst im Moment des Auslösens, nicht erst durch den Gebrauch eines Apparates, sondern schon in der Geste des Suchens. Das Bild ereignet sich; zum einen aufgrund komplexer chemischer und optischer Aufzeichnungsverfahren und zum anderen aufgrund des welterzeugenden Gestus des Fotografen, dessen Eingriff das Bild im Prozess des Entstehens nicht bedarf.

Dieser Prozess des Auslösens ist jedoch nicht als Bruch, sondern als Übergang zu werten. Denn wenn Indexikalität ihr Potential nur im Modus der Einschreibung entfalten kann, also im Spannungsfeld zwischen Lichteinwirkung und chemischer Reaktion, dann ist ihr ein zeitliches Moment inhärent, das sich permanent im Übergang befindet. Nur als Transformation wird das Indexikalische wirksam. Damit kommt die Rede vom statischen Bild, vom Foto als Schnitt durch die Zeit oder vom Foto als Abbild zum Erliegen, weil sich die Perspektive hin zu denjenigen fotografischen Phänomenen verschiebt, die sich gängigen Dualismen wie Bild und Abbild, linearen Zeitauffassungen und geometrischen Referenzmodellen verweigern. Im Gegenteil, mit dem Aufspüren von Performanz im fotografischen Feld wird deutlich, dass viele der ungelösten Probleme des Fotografischen einer unkritischen Einstellung gegenüber der Idee der Repräsentation allererst entspringen.

Ein weiteres theoretisches Problem betrifft das Verhältnis von Indexikalität und Bildlichkeit. Der Versuch, den Index in seiner reinsten Form zu beschreiben, übersieht, dass das Foto im Akt der Einschreibung noch gar kein Bild ist. Erst aus der Spur geht das Bild hervor. Der Spur ist gerade eigen, zeitlich verschoben zu sein. Während Spuren hinterlassen werden, funktioniert Indexikalität nur auf räumlicher und zeitlicher Simultanität. Spuren zeichnen sich gerade dadurch aus, verschiedenen Zeitlichkeiten anzugehören. Im Unterschied zu einem Fingerzeig, der die räumliche und zeitliche Gegenwart bedingt, können sich Fotografien aus ihrem ursprünglichen Entstehungszusammenhang lösen. So scheinen Fotografien ihren Status zu ändern, je nachdem, aus welcher Perspektive man sie betrachtet. Indexikalisch sind sie nur im Prozess der Einschreibung, Spuren nur im Rezeptionsakt. Indexikalität ist also in erster Linie ein performativer Akt und insofern nur wirksam als sich vollziehendes und generierendes Geschehen. In diesen Akt trägt sich die multiperspektivische Standpunktsuche ein. Jeder Standpunkt trägt zur Welterzeugung bei.

Dies gilt in besonderer Weise für *tableaux vivants*, wie Bettina Brandl-Risi ausführt. Die »Lebenden Bilder« existieren nur in der Aufführung, in der lebendige Körper mit der Aufgabe betraut werden, bekannte oder vermeintlich identifizierbare Vor-Bilder nachzustellen. Doch die Frage der Performanz wird hier ebenso wieder prekär, als Erscheinung auf der Schwelle, als jenes *nicht mehr* und *noch nicht*, das weder nur Bild noch nur theatrales Ereignis, sondern beides zugleich ist. Es wird dazu im Auge des Betrachters,

dessen Blick die lebendigen Augen der Darsteller (potentiell) erwidern. So werden Zuschauer und Darsteller gleichermaßen zum Bild, zum atmenden, lebendigen Bild, das als Körper zwischen Verleben-digung und Mortifikation die soziale Szene der Wahrnehmung hin und her spielt.

Die Praxis der Lebenden Bilder als Inszenierung von Bildlichkeit versucht die Darstellungsbedingungen des Theaters, in die sie eintritt, so weit als möglich an die Bedingungen der Bildlichkeit des Vor-Bildes anzunähern: Der Transitorik der unwiederbringlich verstreichenden Zeit der Aufführung wird die Dauer der Betrachtung einer sich nicht verändernden Szene entgegengesetzt, die dreidimensionale Räumlichkeit der Bühne und die Konstellation der Körper in der Tiefe an die Flachheit eines Gemäldes angenähert, der Fluss der Bewegung von interagierenden Personen auf der Bühne in die Stillstellung der Körper überführt und die multimodale Verfasstheit von Aufführungen in die reine Sichtbarkeit und ausschließlich visuelle Inszenierung von Bildern übertragen.

Der Anspruch, eine Wirklichkeit zu erzeugen, ist im *tableau vivant* materiell realisiert. Wirklichkeitskonstituierend daran ist eben das *Leben* des Bildes, die lebendige Anwesenheit von Körpern als Ereignis, als Akt des Sich-Zeigens. Für das *tableau vivant* als performative Darstellungspraxis gilt dabei in ähnlicher Weise, was für die Performanz des Bildes im doppelten Sinne zu veranschlagen ist: Sie meint ebenso sehr »einen Akt vollziehen« wie »das Vollziehen eines Aktes darstellen«.

Entscheidend ist bei den Lebenden Bildern eine doppelte Prozessualität des Bildes in Bewegung, im Sinne einer Performanz im Bild und einer Performanz des Bildes. Indem das Bildobjekt als gewählter zu reinszenierender Augenblick seinerseits bereits einen Ausschnitt aus einer Handlung und einem Prozess präsentiert, wird Bewegung – figurativ, auf der Ebene des Dargestellten – als Bewegung vor und nach dem Augenblick als angehaltene, in Latenz gehaltene sichtbar. Das *tableau vivant* lässt sich als eine Theorie des prägnanten Augenblicks lesen, also eines Augenblicks, der »schwanger geht« mit Bewegung. Es handelt sich bei diesem Augenblick um den Moment der Stillstellung einer Bewegung oder Handlung, die *den Moment selbst* zur Darstellung bringt.

Dem korrespondiert auf der Ebene der Wahrnehmung eine grundsätzliche Prozessualität des Sehens: Insofern Wahrnehmung bzw. Sehen als Handlung gelten kann, in deren Verlauf Bilder entstehen, ist sie performativ. Die Neugewichtung des Sehens als

aktive Tätigkeit der Erkenntnis und Ausdrucksbewegung, als selbst künstlerischer Vorgang, ermöglicht es, *tableaux vivants* nicht als unsichtbare Projektionsfläche zu begreifen, die nur auf abgebildete Realitäten (das Vor-Bild) verweist, sondern als Reflexion auf die Materialität und den Herstellungsvorgang von Kunst selbst.

Die Wahrnehmungssituation der *tableaux vivants* impliziert eine Erfahrung von Zeitlichkeit nicht nur des Augenblicks, auch nicht nur im Sinne des gedehnten Augenblicks als einer versuchsweise sistierten Zeit, sondern des Prozesses des Sehens. Dabei sind die Operationen des *tableau vivant* als Einspruch des Bildes gegen das Theater und seiner Bestimmung des Performativen zu verstehen, und zwar in dem Sinne, dass es die »liveness« und Transitorik des Theaters als Vorstellung unwiederbringlich verlorener Zeit durchkreuzt.

In welchem Verhältnis steht nun die eigentümliche Kraft des Visuellen zum Anspruch der Bilder, gelesen und verstanden zu werden? Nicola Suthor wählt Poussin, jenen *peintre philosophe*, dessen Werk wie kein anderes die kunsthistorische Hoffnung genährt hat, ein Historienbild wie einen Text »lesen« zu können, um die Gewalt der Farben unterhalb der Repräsentation vor Augen zu führen. Der enge Bezug zwischen geschriebener *histoire* und gemaltem *tableau* hat die Forschung in zwei Richtungen getrieben: Einerseits wurden einzelne Bildelemente zum Beleg für die literarische und antiquarische Bildung, die sich Poussin systematisch angeeignet hatte, erklärt. Die Aufgabe, die historische Fundiertheit seiner Bildkonzeption freizulegen, leistete ein teils aufwendiger Nachweis der Wissensvermittlung. Andererseits wurde auf dem Wege der formalen Analyse die Sprachförmigkeit im »Satzbau« der einzelnen Bildkomposition verortet. Der Gewinn dieser Methode lag nicht allein in der intensiven Auseinandersetzung mit der dem einzelnen Element übergeordneten Bildstruktur des Gemäldes, sondern darüber hinaus in der Sensibilisierung für das diskursive Zusammenspiel von Sichtbarem und Lesbarem als durchaus differente Darstellungsmodi. Beiden methodisch divergierenden Forschungsrichtungen gemein ist der Ausgang von einer Stringenz der Bildaussage.

Poussins *Bethlehemitischer Kindermord* aus Chantilly ist ein Werk, das auf die extrem knappe biblische Schilderung des Märsakers an den unschuldigen Säuglingen mit einer Reduktion der Darstellung zu antworten scheint, die sich bei näherer Betrachtung als extreme Verdichtung der üppigen Ausgestaltung des schändlichen Ereignisses in Literatur und bildender Kunst darstellt.

Die Bedeutung, die sich in der Überlagerung der darin aufgenommenen Bilder herstellt, ist nicht als deren Summe zu begreifen, da sich die Bilder teils im Widerstreit befinden. In dem Spannungsfeld ihres Bedeutens behauptet sich bei Poussin die Figur als genuin eigen. Sie schafft die Evidenz einer Ambivalenz, die in der vorliegenden Literatur zwischen den Zeilen steht.

Die perverse Überblendung sich gleichsam beißender Bilder in Poussins Gemälde wirkt alarmierend. Ihre innere Widersprüchlichkeit in der zentralen Gruppe akkumuliert ein Affektpotential, das die Imagination des Betrachters kraft ihrer Überforderung bannt, während dem Blick doch in der Reduktion des Dargestellten wenig »zu lesen« gegeben wird – möglicherweise wurde deshalb Poussins *Bethlehemitischer Kindermord* einer detaillierten Bildanalyse nie unterzogen. Die kunsthistorische Literatur beschränkte sich darauf, Vorbilder ausfindig zu machen, um bereits gezogene Vergleiche zu entkräften.

Die größte Paradoxie des Bildes liegt jedoch in der Ruhe der Gemessenheit, die die Komposition ausstrahlt. Das Ausufernde der Brutalität des Geschehens scheint durch die gleichsam skulpturale Ausgestaltung der Dreiergruppe des Vordergrundes gebannt. Deren starke Konturierung lässt die dargestellte Gewalt erstarren. Doch bricht die enorme Plastizität der Gruppe dieser Gewalt Bahn: sie dringt in den Betrachterraum und drängt sich körperlich auf. Die kompositorische Klarheit der räumlichen und figürlichen Anlage wird visuell durch das Kolorit gestützt, das in Primärfarben gehalten ist. Nicht Durchmischung, sondern Isolierung ist auch hier das Prinzip, um eine größtmögliche Evidenz zu erzeugen. Die Kraft des Visuellen liegt also nicht allein in der Verdichtung der Figur, die etwas zu verstehen gibt, was sie nicht sagt, sondern auch in der emotionalen Wucht, welche die Plastizität und die Farben in ihrer Isolierung erzeugen. Sie übermitteln die Gewalt und Tragik des Geschehens augenblicklich. Die Kraft des Visuellen zeigt sich in Poussins *Bethlehemitischem Kindermord* aus Chantilly also strukturell als doppelbödig. Das Visuelle spaltet sich nicht vom Sichtbaren ab, sondern entfesselt sein schier überwältigendes Potential innerhalb der Grenzen der Figur.

Matthias Weiß beobachtet, dass die Zögerlichkeit der Kunstwissenschaft, die Begriffe »Bild« und »Performanz« aus einer übergeordneten Perspektive aufeinander zu beziehen oder gar zu ihrer gegenseitigen Durchdringung fruchtbar zu machen, dem Umstand geschuldet ist, dass die Frage, was genau ein »Bild« eigentlich

ist, maßgeblich über die Materialität des künstlerischen Bildes und näherhin des Tableaus beantwortet wurde, womit das filmische Bild konzeptionell ausgeblendet wird, weil es sich eben nicht in der materiellen Sukzession der einzelnen Kader, sondern erst durch deren Kinetisierung und Projektion realisiert.

Vor diesem Hintergrund scheint es nicht unproblematisch, nach der Performanz des Bildes zu fragen – hieße dies doch, dass ein Gemälde in gleicher Weise performativ wäre wie ein Film. Weiß präpariert jedoch ein Verständnis von Performanz heraus, das sich trotz aller Differenz für unterschiedliche Bildformen geltend machen lässt. Dies gelingt ihm anhand der Konfrontation einer Einstellung aus Jean-Luc Godards Spielfilm *Passion* und Cy Twomblys Gemälde *Empire of Flora*. Ausgehend vom jeweiligen Umgang mit vorgängiger Tafelmalerei wird das Augenmerk auf den je spezifischen Moment des Bildwerdens gelegt und weniger die tatsächlichen Produktionsabläufe als vielmehr die Sichtbarkeit beziehungsweise Nachvollziehbarkeit des jeweiligen Entstehungsprozesses im Bild hervorgehoben.

Twomblys Gemälde erzeugt durch das beständige Auftragen, Durchstreichen, Übermalen und anschließende Zerkratzen eine haptische Oberfläche, welche die Farbe zuallererst in ihrer Materialität erfahrbar macht und sich darüber hinaus als anikonischer Index lesen lässt – als eine aus vielfacher Überlagerung generierte Spur, die auf nichts weiter als auf sich selbst verweist. Diese Spur bezeugt, dass der Malakt im Sinne seines Vollzugs stattgefunden hat, also ein vergangener ist, und macht ihn zugleich als solchen nachvollziehbar, womit sie ihn in die unmittelbare Gegenwart der Betrachtung rettet.

Twombly nimmt auf Poussins *Reich der Flora* Bezug, das trotz der Andeutung eines illusionistischen Tiefenraumes weniger ein Vor- oder Hintereinander, als vielmehr ein Über-, Mit- und Nebeneinander aufweist. Die Figuren sind dort nicht als plastisch in den Raum ausgreifende Körper, sondern als Teile einer rhythmisch gestalteten, fast ornamental anmutenden Oberfläche aufgefasst. Auf dieser Oberfläche ist die Farbe zwar modelliert, steht zugleich aber isoliert für sich, wodurch die Aufmerksamkeit auf ihren jeweiligen Tonwert gelenkt wird. Verstärkt wird ein solcher Eindruck noch durch die fast emailleartige Geschlossenheit des Bildträgers, denn dieser gibt zwar Auskunft über das Ergebnis künstlerischer Entscheidungen, lässt aber kaum Rückschlüsse auf die Werkgenese zu. Versteht man mit Weiß unter der Performanz des Bildes

zuallererst das Sichtbarwerden seines Entstehungsprozesses, so scheint es in *Reich der Flora* gerade darum zu gehen, eben diesen Entstehungsprozess durch Strategien der Entzeitlichung soweit als möglich zurückzudrängen. Gerade aus malerischer Perspektive zeigt Poussins Gemälde demnach keinen Wandel, keinen Rausch der Verwandlung, der schnöde Materie wie Leinwand, Bindemittel und Pigmente in ein aus Linien und Farben sich konstituierendes Bild metamorphisiert: Sein *Reich der Flora* zeigt kein Bildwerden. Es präsentiert sich als ein Bildsein.

Bei Cy Twomblys *Empire of Flora* handelt es sich um eine konkrete Auseinandersetzung mit dem barocken Vorbild, in der die Performanz von Twomblys Gemälde in ganz besonderer Weise plausibel wird: Zwar verhandeln beide Bilder mit genuin malerischen Mitteln – Linie und Farbe – dasselbe Thema. Doch in *Empire of Flora* geschieht dies in radikal anderer Weise als es in *Reich der Flora* eingelöst ist. Was sich hier versinnbildlicht, ist dort im Bild als solchem versinnlicht. Und geht es hier um Stillstellung, um Entzeitlichung, die das Sichtbarwerden des künstlerischen Schaffensprozesses maximal zurückdrängen, so geht es dort um Bewegung, um Verzeitlichung, die ein Sichtbarmachen künstlerischen Handelns gerade ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken, auch wenn dies Handeln kein tatsächliches, sondern ein in der Spur gebanntes ist. In *Empire of Flora* zeigen sich Werden und Vergehen demnach nicht länger als ein mythisches oder überzeitliches und damit zeitloses Prinzip, sondern als eminent zeitgebundene, wieder und wieder überarbeitete materielle Verdichtung. Werden und Vergehen geraten in *Empire of Flora* zu einem Kunstprinzip, das allein in der konkreten Anschauung malerischer und damit bildlicher Performanz nachvollziehbar wird.

In Godards *Passion* erschöpft sich das Bildwerden, das sich als Umsetzung von Malerei in Film artikuliert, sowie die daran gekoppelte Verzeitlichung des Vorbildes nicht im Abfilmen eines Lebenden Bildes oder im Durchfahren einer nachgestellten Szene mit der Kamera. Einlösen ließ sich Godards Vorhaben stattdessen nur in der Aufhebung des Vorbildthemas in der Gesamtdramaturgie des Films einerseits sowie der Auflösung des vorgängigen Tableaus andererseits. Godard geht es in der Einstellung 132 seines Films weniger um die Performanz des Bildwerdens, als vielmehr um diejenige des Bildvergehens – nicht um einen Bildvollzug, sondern um einen Bildentzug. Gemeinsamkeiten in den Bildstrategien des Filmemachers Jean-Luc Godard und des Malers Cy Twombly lassen sich darin ausmachen, dass sie die Performanz ihrer Bilder

im Sinne des jeweiligen Bildwerdens nicht nur zum Thema machen, sondern tatsächlich zur Anschauung bringen. Anders im Falle der Aktionskunst, die Kunst nur im Moment ihres Entstehens als solche anerkennt, artikuliert sich dieses Bildwerden bei Twombly und Godard jedoch als Index, als hier anikonische, dort ikonische Spur des je spezifischen Herstellungsprozesses. Meint dies bei Twombly das Setzen und Wieder-Auslöschen von Linien sowie das Verdichten und Wieder-Ausdünnen von Farben, so bedeutet es bei Godard die Aufzeichnung von Bewegung auf einem lichtsensiblen Trägermaterial, vor allem aber die Bewegung der aufzeichnenden und damit Bilder generierenden Kamera selbst. Der Blick auf Poussins *Reich der Flora* macht zudem deutlich, dass Twomblys *Empire of Flora* den Übertrag eines Bildseins in ein Bildwerden vollzieht, während sich in Godards Rückbezug auf Watteaus *Einschiffung nach Kythera* die Bildwerdung inhaltlich wie formal als ein Vergehen des vorgängigen Tableaus erweist.

Ralf Simon resümiert in seinem Beitrag noch einmal die Voraussetzungen der Performanzdebatte, kritisiert die darin zugrunde gelegte animistisch-gegenaufklärerische Vermischung zweier Handlungstypen, nämlich der gerichteten Abfolge von Ereignissequenzen und des Agierens in sozialen Kontexten, die überall dort vorliege, wo eine tatsächliche Veränderung in der Welt infolge eines Ereignisses in der symbolischen Ordnung behauptet werde, und konstatiert, auch hinsichtlich der Bildtheorie: es führe kein Weg von der materiellen Macht der Performanz des Gegenständlichen zum Symbolischen, zum Bild. Dem stellt Simon die Rhetorik als Handlungstheorie entgegen.

Eine handlungstheoretisch-rhetorische Bildanalyse kann Phänomene des Bildlichen auf ihre rhetorischen Formen hin untersuchen. Ähnlich dem in der Textanalyse bewährten Verfahren des Auffindens der Mastertrope kann man in einem Bild zentrale rhetorische Muster von solchen unterscheiden, die eher eine untergeordnete Rolle spielen. Hätte man auf diese Weise eine Hierarchie der Tropen und Figuren etabliert und geklärt, welche Ordnung unter den Tropen oder Figuren regiert und welche die anderen Tropen oder Figuren modelliert oder formt, so müsste man dieses rhetorische Schema handlungstheoretisch rekodieren, so dass sich ein Handlungsskript ergibt. Es liegt nahe, dies zunächst auf der Ebene der textuellen Bildlichkeit zu demonstrieren, bevor dann die Frage aufgeworfen werden kann, ob es angesichts sichtbarer Bilder eine Rhetorik des Bildes als Handlungstheorie des Bildes gibt.

Die meisten Beiträge dieses Bandes gehen zurück auf eine Vortragsreihe an der Universität Basel im Jahr 2006. Allen Autorinnen und Autoren gilt mein aufrichtiger Dank, weil sie Mut, Geduld und vor allem viele Ideen aufgebracht haben, damit diese Impulse zu einer neuen Forschungsrichtung ausgearbeitet und versammelt werden konnten. Dem NFS Bildkritik (Basel) und dem Wilhelm Fink-Verlag danke ich sehr dafür, dass unsere Überlegungen zur *Bild-Performanz* nun in ansprechender Gestalt der Öffentlichkeit vorgelegt werden.