

Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexionen über ‚Blickakte‘.
2009

1. Die Frage

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

(i) Hat die aufwühlende Wirkung der Fotos aus Abu Ghraib nicht vor Augen geführt, dass die Verbreitung schriftlichen Aussagen geschundener Häftlinge durch *amnesty international* nahezu wirkungslos blieb und es erst der Bildkraft demütigender Folterszenen bedurfte, ehe die Öffentlichkeit mit diesen ‚Skandalfotos‘ in die Abgründe des Irak-Krieges so blicken konnte, dass „die US-Regierung um Präsident George W. Bush (...) für viele endgültig ihr Gesicht verlor“¹?

(ii) Und, um von den emotionalen und politischen Effekten auf die kognitiven überzugehen: Die Rolle der Visualisierung für die Erringung wissenschaftlicher Objektivität² wie für die Gewinnung von Erkenntnissen zum Beispiel durch computergenerierte Simulationen,³ ist eine der wohl nachhaltigsten Neuakzentuierungen an unserem Verständnis wissenschaftlicher Praktiken. Bilder bleiben nicht länger ein genuin ästhetisch aufzufassendes Sujet der Kunstgeschichte, sondern avancieren zu epistemischen Gegenständen und kondensieren zu visuellen Argumentationen⁴, wandern also ein in die Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftstheorie. Und aktualisieren damit zugleich eine Dimension des zeitgenössischen *pictorial* bzw. *iconic turn*.⁵

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

Es bedarf kaum weiterer Evidenzen, dass unsere Kultur- und Ideengeschichte ebenso wie die zeitgenössischen Debatten zur Neubegründung einer ‚Bildwissenschaft‘ vielfältiges Zeugnis geben davon, dass Bilder – und zwar auch *jenseits der*

¹ Halawa 2008, S. 22f., der hier auf Müller 2004, S. 10ff. Bezug nimmt.

² Daston/Galison 1992; Daston/Galison 2007.

³ Gramelsberger 2005.

⁴ Mersch 2005.

⁵ Zur Genese dieser Begrifflichkeit und zu Austausch und Auseinandersetzung zwischen ihren Autoren: Boehm 2007; Mitchell 2007.

⁶ Dazu: Latour 2002.

⁷ Bredekamp/Raulff 2005.

⁸ Bredekamp 2007, S. 289-291.

⁹ Platon, *Politeia* 602c.

ästhetischen Erfahrung – wirklichkeitsmächtig sind. Und damit sind wir bei unserer Frage: Macht es Sinn, diese unabweisliche Bildmacht in den Termini der *Performanz* und des *Performativen* zu fassen?¹⁰ Gewinnen wir etwas in der Erklärung der Kraft von Bildern, wenn wir dies in einer ‚performative Einstellung‘ tun? Eine Antwort darauf setzt voraus – zumindest rudimentär – Klarheit zu gewinnen über das, was wir unter ‚Performanz‘ und ‚Performativität‘ verstehen.

2. Was heißt es, eine ‚performative Einstellung‘ anzunehmen?

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

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

(2) Die zweite Springquelle performativer Begrifflichkeiten bildet die *theater- und kunsttheoretische Debatte*, welche ausgeht vom Ereignischarakter, dem Präsenz-aspekt¹⁷ und der Korporalität künstlerischer Aufführungen – den *performances*.¹⁸ Die Grenzen zwischen avancierter Theaterkunst und *performance art* werden fließend, so dass also Theateraufführungen im jeweils inszenierten Text nicht länger ihren organisierenden Fluchtpunkt und ästhetischen Maßstab finden. Worauf es im Ereignis der *performance* ankommt, ist die Bipolarität von Agieren und Zuschauen, die sich auf der ‚Oberfläche‘ dessen vollzieht, was sich zeigt, ohne dass dieses Zeigen auf die Tiefenstruktur eines jeweils unterzulegenden Skripts zurück-

¹⁰ In Wulf/Zirfas 2005 und Wulf 2005 wird die Performativität von Bildern wie auch von Imaginationen nahezu selbstverständlich vorausgesetzt, ohne allerdings dies in konziser Begrifflichkeit zu entfalten. Janecke 2004 fokussiert das Thema von *performance* und Bild ausgehend von der *performance art*. Belting 2005 verbindet das Performative der Bilder mit dem Blick. Bredekamp 2007 hat in ganz unterschiedlichen Hinsichten - jenseits einer Terminologie des Performativen – die Produktion von Wirklichkeit durch Bilder in der Perspektive von *Bildakten* ausgelotet.

¹¹ Ausführlichere Rekonstruktionen der Begrifflichkeit in: Carlson 1996; Krämer 2004; Krämer (im Druck); Krämer/Stahlhut 2001; Schumacher 2002; Wirth 2002.

¹² Austin 1962.

¹³ Searle 1989; 1997.

¹⁴ Searle 1985.

¹⁵ Habermas 1984, S. 404ff.

¹⁶ Ausführlicher zu Austin, Searle und Habermas: Krämer 2001.

¹⁷ Mersch 2002.

¹⁸ Phelan 1993; Féral 1982.

föhrbar wäre.¹⁹ Aufföhren und Wahrnehmen greifen also ineinander und mit diesem Wechselspiel stiftet ‚Theatralität‘ ein auch außerhalb der Künste wirksames ‚kulturalistisches‘ Modell, welches nahezu alle menschlichen Handlungen grundiert.²⁰

Der archimedische Punkt hierbei ist die Einsicht in die grundständige Körperlichkeit dessen, was sich zwischen dem Wahrnehmbarmachen durch Akteure und dem Wahrgenommenwerden seitens der Zuschauer vollzieht. Eine Körperlichkeit überdies, die nicht nur das Regime des Interpretierens und der Reflexion, sondern auch die Matrix des bloßen Wahrnehmens überschreitet und dabei die Dimension eines Übertragungsprozesses annimmt, der nicht zufällig in den Termini der ‚ästhetischen Ansteckung‘²¹ beschrieben wird, mithin den Charakter eines Geschehens hat, welches dem Zuschauer *widerfährt*.²²

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

Fluchtpunkt der Konzeptualisierungen des Performativen nun ist die Unterminierung eben dieser kategorischen Trennung zwischen Zeichen und Bezeichnetem. Wir können das auch anders ausdrücken: Wo immer wir Zeichen gebrauchen, diese hervorbringen, umformen, löschen oder deuten, vollzieht sich *mehr* als ‚nur‘ ein Zeichenprozess. *Es gibt keine reinen Zeichenhandlungen*. Wohlgedemerk, es geht hier nicht um die Auswirkungen von Zeichenprozessen: Gerade die sprachtheoretische Unterscheidung zwischen der *Perlokution*, verstanden als den auersprachlichen Wirkungen des Sprechens, und der *Illokution*, verstanden als eine Wirkungsmacht, die dem Sprechen unmittelbar im Akt seines Vollzuges zukommt,²³ erinnert daran, dass es beim Performativen nicht um ‚Effekte‘ zu tun ist, die eine symbolische Handlung *nach sich zieht*, sondern um eine Kraft, die *im Augenblick* der Rede wirksam wird.

Wenn wir hier als erstes Resultat einer Gemeinsamkeit festhalten können, dass eine Zeichenhandlung – und zwar im Ereignis ihres Vollzuges – stets mehr ist als nur eine Zeichenhandlung, drängt sich die nächste Frage auf: worin besteht die-

¹⁹ Fischer-Lichte 2008.

²⁰ Fischer Lichte 2002.

²¹ Dazu: Schaub/Suthor/Fischer-Lichte 2005.

²² Fischer Lichte 2005, Busch 2007

²³ Austin 1962, S. 108f.

ses ‚mehr‘? Und genau diese Frage führt uns auf die Unterschiede zwischen sprach- und kunsttheoretischer Betrachtung der Performanz.

Wie der Name der ‚Sprechakttheorie‘ es schon mit bemerkenswerter Deutlichkeit ausdrückt: die Kraft der Rede, in der diese sich als mehr erweist, denn bloße Rede zu sein, ist eine den Sprechern in ihrer sozialen Situierung zukommende Handlungsmacht, auch wenn deren Gelingen jeweils angewiesen bleibt auf das Wechselspiel zwischen historisch sedimentierten Sprachgebräuchen, kulturellen Kontexten und Anerkennungsverhältnissen. Eine Kraft der Hervorbringung übrigens, die selbst da noch am Werk ist, wo – so in Judith Butlers Sicht – durch Rezitation unter Bedingungen der Kontextveränderung die Bedeutung von Worten umgewendet werden kann.²⁴ Eine *akteurs- und aktionsbezogenen* Sicht ist hier also angelegt, in deren Horizont Zeichenhandlungen ‚aufrücken‘ zu weltkonstituierenden und weltkonstruierenden Praktiken. Damit partizipiert die sprachtheoretisch ausgerichtete performative Wende an einem demiurgischen Bild der *conditio humana*, dem gemäß das menschliche Tun genau dann angemessen begriffen ist, wenn es in den Termini des Erzeugens, Machens, Produzierens, Hervorbringens beschrieben wird:²⁵ und eben diese Emphase des Hervorbringens greift nun über auf die Domäne der symbolische Handlungen. Damit leistet die Idee der Performativität von Äußerungen dem für unsere Epoche so charakteristischen Konstruktivismus eine bemerkenswerte methodologische Zuarbeit.

Der ‚Witz‘ der theatralen, kunsttheoretischen Perspektive der *performances* liegt demgegenüber gerade in der *Unterminierung* eben dieses sublimen konstruktivistischen Konsensus. Denn - mit den Worten von Bazon Brock - „in der Performance ist die Wirklichkeitserfahrung der Ohnmacht enthalten.“²⁶ Der Kunstwille, die Intentionalität, die Gestaltungskraft, die inszenatorischen Aufführung eines Werkes tritt mit dem Übergang zum Fluxus der performance zurück hinter das keineswegs immer und vollständig domestizierbare und kontrollierbare Geschehen in der performance, die dann zum Ort wird, an dem die Rückseite der Tat, die immer ein *Widerfahrnis* ist, die Kehrseite des Machens, die immer ein *Empfangen* ist, die Grenze des Vollzugs, die immer ein *Entzug* ist, der Umschlag der Macht, der als *Ohnmacht* erfahren wird, sich ereignet. Das Wechselspiel von Wahrnehmbarmachen und Wahrnehmen wird gerade in seiner *unwillkürlichen, nichtintendierten* Somatizität bedeutsam.

Die Weichen unserer weiteren Erörterung sind damit gestellt: Wenn wir die Sprechakttheorie zum Ausgangspunkt nehmen, so liegt kaum etwas näher als – bezogen nun auf Bilder - in Analogie zum ‚Sprechakt‘ von ‚*Bildakten*‘ zu reden.²⁷ Allerdings können Bildakte sich kaum begnügen mit der Perspektive der künstlerischen, technischen, wissenschaftlichen etc. Generierung von Bildern – so essentiell diese auch sei; vielmehr muss unausweichlich das Wahrgenommenwerden des Bildes im Blick des Betrachters miteinbezogen werden – so wie übrigens der Sprechakt immer ein Hörakt ist, der nicht zufällig in der Sprechakttheorie dann ein Schattendasein führt(e). *Können wir daraus folgern, dass die Analogie zum ‚Sprechakt‘ gar nicht der ‚Bildakt‘, vielmehr der ‚Blickakt‘ ist?* Wenn Bilder nicht nur durch ihre Schöpfer als ‚Bilddinge‘ hervorgebracht werden, sondern im Auge des

²⁴ Butler 1998, S. 21ff. (engl. 1997, 9ff)

²⁵ Zur kritischen Auseinandersetzung mit diesem Bild: Krämer 2004, 2008.

²⁶ Brock 2006, S. 357.

²⁷ Horst Bredekamp 2001, 2005, 2007 hat diesen Begriff – bezogen nicht auf die Generierung von Bildern, sondern auf die geschichts- und weltkonstituierende Kraft von Bildern - in die Diskussion eingeführt und anhand unterschiedlicher Bildereignisse erläutert.

Betrachters immer wieder entstehen (müssen), dann wird der wahrnehmungstheoretische Diskurs zur entscheidenden impulsgebenden Ressource. Dies aber nicht aus dem simplen Grund, dass damit – naturgemäß - auf das Sehen orientiert ist, sondern subtiler, insofern hier ein nicht-demiurgisches Potenzial in Gestalt des Geschehens- und Widerfahrnischarakter angelegt ist, das mit den performances theoretisch erkundet wurde.

3. Nicht ‚Bildakte‘ sondern ‚Blickakte‘?

Es ist üblich geworden, das Sehen von Bildern als Synthese dreier Modalitäten des Sehens zu bestimmen:²⁸ ‚Etwas sehen‘ ist die mit den meisten Lebewesen geteilte Fähigkeit Objekte, deren Lage und Bewegung wahrzunehmen. ‚Etwas als etwas‘ zu sehen ist eine Form des erkennenden Sehens, die – wenn wir Wittgenstein folgen²⁹ – etwa für das Aspektesehen zentral ist, bei dem wir ein- und dieselbe Zeichnung einmal als Entenkopf und ein andermal als Hasenkopf wahrnehmen. ‚Etwas in etwas sehen‘ ist nun eine für das Bildersehen unabdingbare Wahrnehmungsweise, bei der wir in den Formen und Farben eines Bildes etwa ein Portrait oder eine Landschaft sehen.³⁰

Diese Trias von Modalitäten des Sehens ist gleichwohl nicht alles, was es über das Wahrnehmen im ‚Angesicht von Bildern‘ zu sagen gibt; denn wir *sehen* ein Bild nicht nur, sondern wir *blicken* es an. Und könnte nicht eine Besonderheit des Blickbezugs auf Bilder darin liegen, dass diese uns nun ihrerseits anblicken? Unsere Vermutung ist also, dass just in dem Spalt, der sich zwischen dem ‚Sehen‘ und dem ‚Blicken‘ auftut, sich abzeichnet, was für die Performanz von Bildern dann entscheidend ist. Schon Eva Schürmann hat den Blick einen „performativen Akt“ genannt³¹ und Hans Belting hat den von mehreren Autoren vermerkten Blickbezug des Bildes mit dessen Performanz in Zusammenhang gebracht hat.³²

Kaum ein Denker hat so scharfsichtig den Unterschied zwischen ‚sehen‘ und ‚blicken‘ entfaltet wie Jean Paul Sartre.³³ Das Phänomen ist kaum zu leugnen:³⁴ Wenn ich angeblickt werde, so höre ich auf, die Augen, die mich da anblicken, wahrzunehmen, ihre Farbe etwa oder wie sie geformt sind; der Blick des Anderen – so Sartre - verbirgt geradezu seine Augen. Wir können nicht zugleich angeblickt werden *und* dabei wahrnehmen.³⁵ Mit den Worten Beltings: „Das Auge kann entweder nur sehen oder blicken, jedenfalls in der intersubjektiven Begegnung“. ³⁶ Der Blick des Anderen blendet.³⁷ Warum aber ist das so?

Versuchen wir uns das anhand von Sartres Blickreflexionen zu erschließen. Sein Ausgangspunkt ist nicht das ‚Blicken‘ als eine vom Subjekt ausgehende Aktivität, sondern das *Angeblicktwerden*, welches dem Subjekt durch einen Anderen wider-

²⁸ Seel 2000, S. 284ff.

²⁹ Wittgenstein 1984, Bd. 1, S. 518ff.

³⁰ Wollheim 1982, S. 192-210; Seel 2000, 284-287; Halawa 2008, S. 126-129.

³¹ „Der Blick ist ein performativer Akt, der etwas gründet oder zerstört, anfangen oder enden lässt...“Schürmann 2008, S. 192.

³² Belting 2005.

³³ Sartre 1949, S. 310-367 (dtsh: 2007, S. 457-538).

³⁴ Schürmann 2008, 190ff. entwickelt eine bedenkenswerte Kritik an der Differenz zwischen Sehen und Blicken, sofern diese sich auf die Pole von ‚körperlich‘ und ‚kulturell‘ verteile. Für uns ist diese Differenz jedoch anders fundiert: das Blicken findet seine Pointe im Angeblicktwerden.

³⁵ Sartre 1949, S. 314 (2007, S. 463).

³⁶ Belting 2005, S. 51.

³⁷ Dazu: Meyer-Kalkus 2007, S. 224.

fährt. Nicht: ‚ich blicke‘, sondern: ‚ich werde angeblickt‘ ist die für die ‚Natur‘ des Blicks aufschlussreiche Grundkonstellation; denn in diesem Angeblicktwerden ist die Elementarerfahrung unserer Sozialität angelegt. In einer nicht ganz aufgehenden Analogie können wir auch sagen: Während für die Sprechakttheorie und universalpragmatische Kommunikationstheorie Sprechverhältnisse den Grundstein der sozialen Welt abgeben, sind das für Sartre die Blickverhältnisse. Der Andere ist nicht der, mit dem ich kommuniziere, sondern derjenige, durch den ich angeschaut werde. Es ist diese beständige Möglichkeit, angeschaut zu werden,³⁸ diese „permanente Struktur meines für Andere Seins“³⁹, die das irreduzible Faktum unserer Sozialität begründet. Diese ‚Umstellung‘ von der Kommunikation auf das Blicken wie auch von der intentionalen Handlung auf ein widerfahrendes Geschehen macht Sartre auch für den Bilderdiskurs methodologisch anschlussfähig.⁴⁰

Das Auge interessiert Sartre also nicht als Sinnesorgan des Sehens, sondern als Träger des Blicks. Und darin wird es – prosaisch gesehen – zu einer Art Sozialorgan. Genau genommen: nicht Augen, sondern Subjekte, also Personen, blicken⁴¹, denn Blickwechsel sind Handlungen.⁴² Der Blick, der mich trifft, lässt mich nicht länger „Herr sein einer Situation“.⁴³ Etwas anzublicken, ist ein Akt der Ermächtigung; das Angeblicktwerden jedoch, vielleicht gar: diesem Blick auszuweichen, ist – nicht selten – das Erlebnis einer Entmächtigung.⁴⁴ Das soziale Wechselspiel der Blickbeziehung birgt Macht und Ohnmacht, Herrschaft und Unterordnung - jeweils unterschiedlich verteilt. Allerdings sprengt die Blickbeziehung das Verhältnis einer Subjekt-Objekt Relation, verstanden als eine Erkenntnis- und Identifikationsleistung: Im Phänomen des Blicks ist der Andere grundsätzlich das, was *nicht* Objekt sein kann.⁴⁵ Eben das ist der Sinn, dass das Sehen und das Blicken gerade so wie ein Enthüllen und ein Nicht-Enthüllen sich gegenseitig ausschließen.⁴⁶ Indem ich den anderen sehe, objektiviere ich ihn; indem ich ihn anblicke oder von ihm angeblickt werde, fühle ich ihn; nicht selten – wie Sartre vermerkt - wie in einem Akt der Erstarrung.⁴⁷

In der Blickrelation waltet eine Anziehungskraft, die Sartre mit der Anziehung zweier Massen über eine Entfernung hinweg vergleicht. Eine körperlich zu verstehende Wirkungsrelation in und durch Distanz. Das Auge gilt uns als Fernsinn; doch im Blick verschwistern sich Distanz und Distanzlosigkeit in einer inversen Relation: Indem ich angeblickt werde, ist derjenige, der blickt, distanzlos bei mir anwesend durch seinen Blick, mit dem er mich zugleich jedoch in und auf Distanz hält.⁴⁸

Halten wir an dieser Stelle ein. Unsere Vermutung ist, dass – obwohl Sartre den Blick als ein zwischenmenschliches Phänomen begreift, welches uns „auf die Spur unseres Für-Andere-Seins“ (être-pour-autrui) bringt⁴⁹ – wir hier zugleich den

³⁸ Sartre 1949, S. 314: „...ma possibilité permanente d’être vu par autrui.“

³⁹ Sartre 2007, S. 482 (frz. 1949, S. 326).

⁴⁰ Schon Boehm 1995, 23 verweist auf die bildtheoretische Bedeutung der Blickbeziehung und die Rolle, die Sartre (neben Lacan) dabei spielen kann.

⁴¹ „...es sind nie Augen, die uns anblicken: es ist der Andere als Subjekt.“ Sartre 2007, S. 497 (frz. 1949, S. 336)

⁴² Auf diesen Handlungscharakter hat Belting 2005, S. 51 verweisen: „Der Blick ist Handlung des Subjekts.“

⁴³ Sartre 2007, S. 478 (frz. 1949, S. 324).

⁴⁴ Denken wir nur an kulturelle Unterschiede im ‚Umgang mit dem Blick‘.

⁴⁵ „Dans le phénomène du regard, autrui est, par principe, ce qui ne peut être objet.“ Sartre 1949, S. 327 (dtsh: 2007, S. 483).

⁴⁶ „...la dimension du non-révéle.“ Sartre 1949, S. 327 (dtsh.: 2007, S. 483).

⁴⁷ Sartre 2007, S. 483 (frz. 1949, S. 327).

⁴⁸ Sartre 2007, S. 484ff. (frz.: 1949, S. 328ff).

⁴⁹ Sartre 2007, S. 505 (frz. 1949, S. 342).

Nährboden für ein Verständnis der Performanz von Bildern finden könn(t)en. Wenn – wie Searle und auch Habermas zu recht vermuten – es *soziale* Fakten sind, die durch die Performativität von Sprechhandlungen geschaffen werden, so kann dies nicht einfach heißen, dass ‚Blickakte‘ soziale Tatsachen schaffen - denn das ist im Grunde trivial. Vielmehr bedeutet es, dass unser Verhältnis zu Bildern, welches entsteht, indem wir Bilder anblicken und diese dabei zurückblickend etwas ‚mit uns machen‘, grundiert ist in der sozialen – und nicht einfach ‚kulturellen‘ - Konstitution unserer Existenz. *Nur weil und insofern wir soziale Wesen sind, machen und betrachten wir Bilder.*

Ein für uns entscheidender methodologischer Ausgangspunkt ist nun erreicht: Da unser Dasein immer schon ein Angeblicktsein durch den Anderen und in diesem Sinne ein ‚Sein für den Anderen‘ ist, kann Bildern überhaupt nur jene Kraft und Macht zukommen, die in der Perspektive des Performativen hier zu beschreiben wäre. Unser Verhältnis zu Bildern partizipiert an dem Umstand, dass wir soziale Wesen sind und zwar genau deshalb, weil die Form dieser unserer Sozialität verwurzelt ist im Wechselverhältnis von Blicken/Angeblicktwerden. Eine Beziehung, angesiedelt in der Domäne des Zwischenmenschlichen, wird somit auf das Verhältnis von Bild und Betrachter übertragen,⁵⁰ die dabei nicht länger ‚Werk bzw. Objekt und Betrachter bzw. Subjekt bleiben, sondern in ein ‚Interaktionsverhältnis‘ treten.

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

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

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

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

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

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

Wir haben unsere Reflexion des Blicks auf Sartre beschränkt. Doch kaum weniger aufschlussreich sind Jacques Lacans Äußerungen⁵¹ über den Blick: sein Augenmerk gilt nicht primär dem Blick des Anderen, der auf uns fällt, sondern dem Um-

⁵⁰ „Die primäre Blickpraxis des Körpers, die zwischen Subjekten geschieht, wird in der westlichen Kultur auf eine sekundäre Blickpraxis übertragen, die wir vor Artefakten und Medien ausüben.“ Belting 2007, S. 67.

⁵¹ Es geht um vier Vorlesungen 1964, von denen zwei: ‚Linie und Licht‘ und ‚Was ist ein Bild?‘ in Boehm 1994, S. 61-90 wieder abgedruckt sind. Zum Verhältnis von Sartre und Lacan: Gondek 1997.

stand, dass die Welt unbelebter Objekte ebenfalls auf uns blickt⁵² und wir überdies in verschiedensten Strategien der Simulation und Dissimulation uns selbst zum Bild werden.⁵³ Nicht zuletzt hat Helmuth Plessner den Blick als „anthropologisches Existenzial“⁵⁴ entfaltet, bei der „am Leitfaden des begegnenden Blicks“⁵⁵ der Mensch sich als exzentrisches Wesen erfährt, insofern er sich im Spiegel des Anderen erblickt und sich so mit den Augen des Anderen zu sehen lernt.⁵⁶ Wir können allerdings die Philosophie des Blick und des Blickens hier nicht vertiefen.⁵⁷

4. Ausführungen

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

4.1. Bilder sprechen nicht: Klaus Krüger

Wir erschaffen Bilder durch unseren Blick, indem diese nicht einfach ‚Bild-Dinge‘ bleiben, sondern ihrerseits aktiv werden, also mit Kraft und Macht ausgestattet zu sein scheinen. Eine Kraft allerdings, die wir selbst erst durch unseren Blick verliehen haben. Hans Belting hat dies – wohl wissend um die magische Aufladung dieses Wortes – *Animation* genannt.⁵⁸

Mit Seitenblick auf die Sprechakttheorie läge es durchaus nahe, diese Kraft des Bildes, ‚lebendig und wirksam zu werden‘ und dabei seine bloße Bildlichkeit zu überschreiten in den Termini einer *Sprachkraft* zu fassen. Bilder sprechen uns an. Klaus Krüger hat sich nun kritisch auseinandergesetzt mit dem Topos des ‚sprechenden Bildes‘. Denn es gilt nun einmal: Bilder sind und bleiben stumm; eine Kommunikation mit ihnen ist unmöglich. Die kunsttheoretische Rede vom „stummen Diskurs der Bilder“⁵⁹, in der tatsächlich die „Sprachfähigkeit“ von Gemälden zum Thema wird, zielt dann auch lediglich auf den Umstand, dass Bildern das Vermögen zukommt, ihre Bildlichkeit intern zu reflektieren.⁶⁰

Vor diesem Horizont entfaltet sich für Krüger erst da, wo die Inkommensurabilität zwischen unserem Sprechen und dem Schweigen der Bilder zum ästhetischen Erlebnis werden kann, tatsächlich ein vom Bild ausgehendes und den Betrachter einbegreifendes Potenzial, insofern dabei das ‚Imaginarium des Unsagbaren‘⁶¹ im Bild zu sinnhafter Form findet.

⁵² Dazu: Bryson 1988.

⁵³ Meyer-Kalkus 2007, der herausarbeitet, was es bedeutet, dass Lacan Blick (und Stimme) als Triebobjekte in die psychoanalytische Diskussion eingeführt hat.

⁵⁴ Dieser Begriff bei: Schürmann 2008, S. 191.

⁵⁵ Plessner 1989, S. 181.

⁵⁶ Plessner 1989, S. 180ff.

⁵⁷ Vgl. dazu den Abschnitt über Blickbeziehungen bei Schürmann 2008, S. 190ff.

⁵⁸ Belting 2007, S. 50.

⁵⁹ So der Titel der Edition von Rosen/Krüger/Preimelsberger 2003.

⁶⁰ Von Rosen 2003, S. 10.

⁶¹ Krüger 2003, S. 42.

Die einem Bild attribuierte ‚Sprachfähigkeit‘ begegnet historisch in verschiedenen, insbesondere religiösen Kontexten und ist verbunden mit jeweils unterschiedlichen Deutungen und Rationalisierungen dieser augenscheinlichen Merkwürdigkeit: Sei es, dass der gekreuzigte Christus zur andächtig vor ihm Knieenden aus dem Bild heraus spricht⁶² und dies eine religionsmythische Deutung erfährt; sei es – und jetzt schon sublimer – dass nicht mehr die Bildfigur, sondern das ganze Bild zum Beschauer spricht⁶³ und dies als das wundertätige Resultat einer innerweltlichen Vereinigung künstlerischer Meisterschaft mit tiefer Glaubenskraft (v)erklärt wird; oder sei es, dass Schrift dem Bild unmittelbar inskribiert ist, ob nun als Spruchbänder, die wie in einem zeremoniellen Akt, eine kirchlich-liturgische Praxis kodifizieren und evozieren sollen⁶⁴ oder ob ‚nur‘ – nun endgültig entkleidet jeder Magie – theologische Argumente visualisiert werden, also im Bild eine diskursive Mitteilung transportiert wird.

Jedenfalls partizipieren alle Ideen ‚sprechender Bilder‘ – so vermutet Krüger⁶⁵ – an der theologisch (und übrigens auch philosophisch) gängigen Höhererschätzung des Wortes gegenüber dem Bild. Und gerade weil damit die Kraft des Bildes in etwas verortet wird, was jenseits seiner genuinen Bildlichkeit angesiedelt ist, wird ex negativo klar, dass – was immer das Bild *als Bild* machtvoll macht, – dann *diskursiv* uneinholbar ist, mithin eine Wirkungskraft sein muss, die dem Bild allein in seiner bildlich-visuellen Logik zukommen kann. „Es geht“ also „nicht um Sprechen und Sprachkraft, sondern um Sehen und Visualität“⁶⁶ und „diese allererst im Sehen sich ereignende Blickkonfrontation“ hat das „eigentliche Wirkungsziel des Bildes“ zu sein.⁶⁷

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

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

4.2. Die Bildkraft jenseits ihrer ästhetischen Domestizierung: David Freedberg

David Freedberg fragt in *THE POWER OF IMAGES*⁶⁸ nicht, was ein Bild ist, sondern was das Anschauen von Bildern aus uns macht. Ist die ästhetisch motivierte Bildbetrachtung nicht auch eine Form, unsere impulsiven Reaktionen angesichts von Bildern zu unterdrücken oder zumindest einzuebnen?⁶⁹ Enthüllen die vielfältigen Praktiken religiöser und politischer Bildzensur, Bildverehrung und Bilderstürme⁷⁰ nicht gerade eine Wahrheit über unser Betroffensein durch Bilder, welche in der

⁶² Krüger 2003, S. 17 am Beispiel der ‚seligen Jungfrau Irmgard von Süchteln auf einer Pilgerfahrt nach Rom‘.

⁶³ Krüger 2003, S. 20.

⁶⁴ Verschiedene Beispiele ins Bild gemalter Schrift bei Krüger 2003, S. 23ff.

⁶⁵ Krüger 2003, S.34f.

⁶⁶ Krüger 2005, S. 36.

⁶⁷ Krüger 2003, S. 35.

⁶⁸ Freedberg 1991; dabei bezieht er sich vor allem auf die Tradition der christlichen Religion vor der Aufklärung.

⁶⁹ Freedberg 1991, S. 10, S. 17.

⁷⁰ Beispielsweise: Besancon 2001.

Deutung der Bilder als repräsentational und als ein Zeichenvorkommnis eher verschleiert wird?⁷¹

Bilder erregen sexuell; sie animieren religiöse Erfahrung;⁷² sie lassen uns weinen, erfüllen mit Abscheu, Begehren oder Hoffnung; sie stacheln Revolten an. Die historische und ethnographische Evidenz für die Wirkkraft der Bilder ist unübersehbar und sie ist überwältigend. Und es ist eine Kraft übrigens, die immer eher dem Bild als dem Wort⁷³ zugesprochen wurde. Es wäre nun allzu einfach, diese Reaktionen unmittelbaren Getroffenseins als Symptome eines archaischen, magischen Stadiums zu deuten, welches auf der Identifikation, wenn nicht gar auf der Verwechslung zwischen Darstellungsmedium und dargestelltem Gehalt beruht, damit historisch und kulturell partikularisierbar und regionalisierbar ist und letztlich einem ‚aufgeklärten‘ und also ästhetischen Bildverständnis zu weichen hätte: „However much we intellectualize,...there still remains a basic level of reaction that cuts across historical, social, and other contextual boundaries.“⁷⁴ Freedbergs Punkt ist, dass das psychische ‚Berührungspotenzial‘ von Bildern ein elementares Faktum bildet, welches quer durch die Zeiten und Kulturen gilt und überdies alle Schattierungen kognitiver, ästhetischer *und* emotionaler Reaktionen einbegreift.⁷⁵ Und dies ist nicht nur ein psychologischer, es ist ein anthropologischer Sachverhalt. Bilder sind nicht umstandslos dem Bereich der Kunst zuzuschlagen: „they are images integrated into life.“⁷⁶ Der Ertrag von Freedbergs Studie besteht also zuerst einmal darin, empirische Evidenzen für dieses Faktum in ausgebreiteter Fülle und Detailkenntnis zusammen zu tragen. Uns aber interessiert die Frage: wie erklärt sich diese Macht der Bilder für ihn?

Wegweisend ist die Beobachtung, dass unsere Reaktionen auf Bilder sich – in vielen Fällen – von unseren Reaktionen auf die ‚Realität‘ gar nicht unterscheiden lassen.⁷⁷ Psychologisch gesehen wird damit eine Differenz nivelliert, die für das Bildersehen in ästhetischer Hinsicht wiederum grundlegend ist. Diese Differenz nennt Gottfried Boehm ‚ikonische Differenz‘⁷⁸. Obwohl damit erst einmal der visuelle Kontrast gemeint ist, mit dem die Materie des Bildes einen Sinn aufscheinen lässt, „der zugleich alles Faktische überbietet“⁷⁹, impliziert dies doch, wie Halawa⁸⁰ im Anschluss an Seel⁸¹ gezeigt hat, ein semiotisches Bezugnahmeverhältnis: Indem wir in den Farben und Formen eines Bildes einen Apfel sehen, ist uns (natürlich) bewusst, dass der Bild-Apfel kein realer Apfel ist. Michael Polanyi hat diese Nichtübereinstimmung von Bild und Realität, und damit verbunden auch die Kluft zwischen künstlerischem Artefakt und Leben noch einmal argumentativ ausgearbeitet.⁸² Entgegen allen Anekdoten angeblicher Täuschungskraft von Bildern, ist es die Eigenart des Bildersehens, dass dieses sich *nicht* trügen lässt. Bilder täuschen nicht. Denn sie gehören – so Polanyi - wie Spiele und alle möglichen symbolischen Handlungen zu einer durch künstliche Rahmenwerke herausgehobenen Klasse. „Sie alle sind Kunstwerke, die durch die Verbindung ihres Inhalts mit ei-

⁷¹ Freedberg 1991, S. 378ff.

⁷² Beispielsweise: Morgan 2005.

⁷³ Freedberg 1991, S. 8.

⁷⁴ Freedberg 1991, S. 22.

⁷⁵ Freedberg 1991, S. 433.

⁷⁶ Freedberg 1991, S. 434.

⁷⁷ Freedberg 1991, S. 438.

⁷⁸ Boehm 1994, S. 29.

⁷⁹ Boehm 1994, S. 30.

⁸⁰ Halawa 2008, S. 133.

⁸¹ Seel 2003, S. 283.

⁸² Polanyi 1994.

nem inkompatiblen Rahmen von einer Qualität sind, die mit der Natur und den Dingen des menschlichen Lebens nichts zu tun haben.“⁸³

Wir sehen im Anschluss an Polanyi: auf der für Bilder konstitutiven Differenz zwischen Bild und Leben zu insistieren, heißt zugleich darauf zu bestehen, dass ein Bild ein genuin ästhetischer Gegenstand, dass es also - letztlich - ein Kunstwerk sei. Wir können das – mit Freedberg gedacht - nun umdrehen: sollten unsere Reaktionen auf Bilder, sich von Reaktionen auf Reales *nicht* unterscheiden lassen – und die Belege dafür sind zahlreich (ohne dass dies bedeutet, dass wir uns täuschen lassen) - so impliziert dies, dass das Anschauen von Bildern eben keine bloß ästhetische Handlung ist oder, vorsichtiger ausgedrückt, die ästhetische Einstellung nur eine ist unter verschiedenen möglichen Weisen, ein Bild zu betrachten. Wenn nun der Nukleus einer ästhetischen Einstellung, die ikonische Differenz, verstanden als die Fähigkeit ist, zwischen Medium und Dargestelltem, zwischen Zeichen und Bezeichnetem zu unterscheiden, so ist Freedberg, indem er die außerästhetischen Reaktionsweisen von Betrachtern kulturhistorisch untersucht, auf ein Phänomen gestoßen, das in der Tat mit dem sprachtheoretischen Begriff des Performativen zutiefst verschwistert ist: es ist dies die Annullierung der symbolischen Differenz zwischen Symbol und Welt, Zeichen und Bezeichnetem. Freedberg gebraucht keine Begriffe des Performativen; in einer vielleicht zu weit gehenden, aber gleichwohl erhellenden Metapher könnten wir sagen: Freedberg ist der Austin der Bildtheorie. Er untersucht Bildgebräuche, in denen Bildern weltkonstituierende Wirkungen zukommen. So, wie Austin sich mit der Entdeckung performativer Äußerungen gegen eine Sprachphilosophie richtete, die sprachliche Äußerungen als Repräsentationen von bzw. Behauptungen über die Welt begriffen hat und statt dessen Sätze wieder realitätsgestaltend innerhalb der Welt situiert, so argumentiert Freedberg gegen eine Kunstwissenschaft, die Bilder aufgrund ihrer Repräsentationalität vom nicht-symbolischen Rest der Welt grundsätzlich unterscheidet (wie etwa Polanyi) und platziert Bilder wieder mitten unter die Dinge des Lebens selbst.

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

Nun könnte – jedenfalls von Ferne – der Eindruck aufkommen, hier werde eine rezeptionsästhetische Perspektive bildtheoretisch fruchtbar gemacht; ‚Rezeption‘ in dem Sinne, dass ein Werk erst im Akt seiner lesenden oder betrachtenden Aneignung auch hervorgebracht werde. Doch Freedbergs Anliegen ist ein anderes. Folgen wir ihm, so ‚tun‘ die Betrachter nicht etwas mit Bildern, sondern ihnen wird – wäre dies nicht ein allzu starker Ausdruck – etwas durch Bilder ‚angetan‘. Bilder werden nicht ‚gelesen‘ – jedenfalls nicht in der Dimension des hier in Rede stehenden Blicks. *Daher ist der Widerfahrnischarakter der Bilderfahrung essentiell für eine performative Perspektive.*⁸⁴ Emanuel Alloa hat dies in Auseinandersetzung mit Maurice Blanchots „Passion des Bildes“⁸⁵ so ausgedrückt: „Das Gefangensein durch die Faszination des Bildes gründet in der Vorgängigkeit des es *gibt* vor dem

⁸³ Polanyi 1994, S. 157.

⁸⁴ Daher wollen wir auch nicht einer Parallelführung in der ‚Handlungsförmigkeit‘ von Sprechakt und Wahrnehmungsakt als Scharnier ihrer Performativität folgen, wie dies bei Schürmann 2008, 16ff. angelegt ist.

⁸⁵ Blanchot 1959, 114 zit. bei Alloa 2007, S. 75.

*ich kann.das Bild ist die Entmachtung des Tuns.*⁸⁶ Die Paradoxie des Bildes liegt darin, dass das, was wir erzeugt haben und zwar durch und durch, uns seinerseits zu entmachten vermag. Bei Blanchot ist dieser Geschehenscharakter des Bilderlebens überhaupt nur erklärbar, weil das Sehen bereits eine grundständige Ambivalenz birgt: Es ist angewiesen auf eine gewisse Entfernung zum Gesehenen, scheint also frei von Berührung und körperlicher Wechselwirkung⁸⁷ und ist doch zugleich auch eine Begegnung und Berührung, bei der wir das Gesehene zwar nicht buchstäblich ergreifen, wohl aber durch es emotional berührt und ergriffen werden (können).

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

4.3. Zu sehen, was wir nicht sehen: Georges Didi-Huberman

Schon der Titel arbeitet der im Anschluss an Sartre gewonnenen Vermutung zu, dass es weniger um das Anschauen von Bildern zu tun, sondern darum, dass die Bilder ihrerseits uns anblicken.⁸⁸ In *WAS WIR SEHEN BLICHT UNS AN. ZUR METAPSYCHOLOGIE DES BILDES*⁸⁹ diagnostiziert Didi-Huberman eine unausweichliche Spaltung im Sehen. Einerseits verleihen wir demjenigen, was wir ansehen, überhaupt erst „Leben und Bedeutung“.⁹⁰ Das ist die uns nun schon vertraute (so bei Belting) Animierung der Bilder durch die Betrachter. Doch andererseits besteht diese durch das Sehen verliehene Lebendigkeit dann in einem Zurückblicken der Bilder, das jedoch sich anders und als etwas anderes zeigt, als das, was wir angeschaut haben. James Joyce Diktum „Schließ deine Augen und schau“ („shut your eyes and see“)⁹¹ wandelt Didi-Huberman ab: „Öffne, um zu spüren, was Du nicht siehst.“⁹² Wenn das Bild uns also anblickt, dann sehen wir es nicht (mehr): die Erinnerung an Sartres blendenden Blick, der das Sehen verhindert, liegt nah.

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

⁸⁶ Alloa 2007, S. 83.

⁸⁷ Dazu: Jonas 1977, S. 262ff.

⁸⁸ Allerdings findet Sartres ‚Angeblicktwerden‘ dabei keine Erwähnung.

⁸⁹ Didi-Huberman 1999a.

⁹⁰ Didi-Huberman 1999a, S. 11.

⁹¹ Joyce 1981, S. 53 zit. Didi-Huberman 1999, S. 11.

⁹² Didi-Huberman 1999a, S. 16.

sichtbarkeit eingetragen; und diese „Leere“ im Volumen des Bildes ist dasjenige, was uns anblickt und nur noch gespürt, nicht aber mehr gesehen werden kann.⁹³

Eine Höhlung, ein Loch, eine Leere, eine geöffnete Tür: das sind die uns alltäglich vertrauten Dinge, deren Eigenart darin besteht, dass wir sie genau dadurch sehen, dass sich etwas an ihnen dem Gesehenwerden *entzieht*; es sind Dinge, deren Identität darin besteht, dass ihnen etwas ‚fehlt‘; die also sind, was sie sind, weil ihre Anwesenheit schattiert ist von einer grundständigen Abwesenheit. Sie zu sehen, heißt zugleich eine „Abwesenheit ins Auge“ zu fassen.⁹⁴

Es ist ein kongenialer Zug, dass Didi-Huberman diese Negativität des Visuellen, der Verlust, von dem die bildliche Sichtbarkeit gezeichnet ist, in diesem durchaus lebenspraktischen und prosaischen Sinn der Höhlung und der geöffneten Türe verdeutlicht. Und dadurch umso eindringlicher etwa Kafkas Erzählung vom Türhüter⁹⁵ als ein dialektisches Bild deuten kann, in dem sich das ambivalente Motiv der offen stehenden Türe zu einer Parabel über die Daseinsweise von Bildern verdichtet: So, wie der Mann vom Lande in Kafkas Erzählung an der Schwelle des Zugangs zum Gesetz steht und nicht hinüber tritt durch die vom Türhüter bewachte, gleichwohl aber weit geöffnete Türe, so sind wir positioniert im Angesicht von Bildern: „vor dem Bild – wenn wir hier als Bild das Objekt des Sehens und des Blicks bezeichnen – stehen alle wie vor einer offenen Tür“ in die „man nicht gelangen, nicht eintreten kann“.⁹⁶

Jedem Bild, das uns anblickt, haftet etwas Unzugängliches, Unnahbares, Distanziertes und Unheimliches an. Physische Präsenz und Unerreichbarkeit verschwimmen sich in ihm. Hierin weiß sich Didi-Huberman einig mit Heidegger, für den gleichfalls ein ‚Verbergen‘, ein ‚Entzug‘ und ein ‚Verweigern‘ allen Kunstwerken inhäriert.⁹⁷ Das entzieht Bildern ihrer bruchlosen Eingemeindung in die Domäne der Zeichen, die mehr oder weniger dechiffrierbar und interpretierbar sind; das unterminiert auch die traditionelle Ikonologie mit ihrer Idee einer kognitiv informierten und kulturhistorisch aufgerüsteten Lesbarkeit der Bilder;⁹⁸ und es erschüttert schließlich den Glauben an die auch nur in Ansätzen hinreichende sprachliche Beschreibbarkeit von Bildern.

Doch diese Paradoxien, dass etwas verschwindet und sich verbirgt, indem es sich zeigt, dass Präsenz gezeichnet ist mit Absenz usw. usw.: gemahnt das nicht allzu sehr an eine postmoderne ‚Verschwindensrhetorik‘ und ‚Absenzeuphorie‘, die nicht erst seit Derrida im kulturalistischen Diskurs ‚en vogue‘ und zumindest zum Jargon geworden ist? Doch bei Didi-Huberman – und das ist der Grund, ihn hier so ausführlich zu behandeln – ist dieser Entzug des Bildes gerade nicht absolut, betrifft dieser doch alleine die Dimension ihrer *Visualität*. Aber ist ein Bild nicht genau das: etwas nur in der Dimension seiner Wahrnehmbarkeit dargestellt, also Sichtbarkeit durch und durch?⁹⁹

Wir sind hier an einer Nahtstelle unserer Überlegungen. Für Didi-Huberman ist ein *Bild mehr und ist anderes als reine Sichtbarkeit*.¹⁰⁰ Denn als Körper, der einen anderen Körper anblickt, berührt und ergreift das Bild den Betrachter; es stiftet eine *taktile* Beziehung. Un-

⁹³ Didi-Huberman 1999a, S. 18.

⁹⁴ Didi-Huberman 1999a, S. 101.

⁹⁵ Didi-Huberman 1999a, S. 229.

⁹⁶ Didi-Huberman 1999a, S. 234.

⁹⁷ Heidegger 1992, S. 51-54.

⁹⁸ Dazu: Didi-Huberman 1999a.

⁹⁹ Dies jedenfalls ist der phänomenologische Bildbegriff, der vom Bild als „reiner Sichtbarkeit“ ausgeht: Fiedler 1991, S. 190ff; Wiesing 2005, S. 30ff.

¹⁰⁰ In diesem Sinne ist dies ein dezidiert nicht-phänomenologisches Bildkonzept.

ter dem Gesichtswinkel des Blicks, der von Bildern ausgeht, halten diese den Betrachter selbst in der Distanz, so nah auch immer sie ihm treten mögen.¹⁰¹ Doch unter dem Gesichtspunkt ein Körper zu sein, ergreifen sie ihn. Was aber kann Körperlichkeit in Bezug auf Bilder heißen? Es bedeutet für Didi-Hubermann nicht einfach ‚Materialität‘ oder gar ‚Medialität‘, vielmehr dass Körper immer mehr sind als Oberflächen. Sie haben ein Volumen und somit hat ihre Oberfläche auch eine Tiefe. Die Körperlichkeit der Bilder zu denken, heißt also von der Identifizierung von Bildern mit sichtbaren Oberflächen gerade Abstand zu nehmen: „Vielleicht gibt es nur jenseits des Prinzips der Oberfläche Bilder, die radikal zu denken sind. Dichte, Tiefe, Bresche, Schwelle.... - von all dem wird das Bild bedrängt, all dies zwingt dazu, die Frage des Volumens als eine wesentliche Frage zu betrachten.“¹⁰² Aber dieses ‚Volumen‘ ist nicht visuell, zeigt sich im Sichtbaren nur als eine Höhlung, Leerstelle und Öffnung, die uns ergreift und die wir erspüren.

Wir brechen hier unsere Rekonstruktion ab, ohne uns auf Didi-Hubermanns instruktive Werkanalysen eingelassen zu haben, etwa seine bemerkenswerte Beschreibung und Deutung der Werke Tony Smiths als ‚dialektische Bilder‘.¹⁰³

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

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

4.4. Die pathische Wirkung durch Ansteckung: Kathrin Busch

Die Zeiten, in denen die Ästhetik in der Nachfolge von Kants Reflexivität des Geschmacksurteils die Leidenschaften, das Gefühl und das Pathos aus dem ästhetischen Erleben verbannten, scheinen vorbei. Zahlreich und vielfältig sind die Plädoyers, die Unmittelbarkeit einer affektiven Beziehung zum Kunstwerk gerade auch im ästhetischen Erleben in ihr Recht zu setzen.¹⁰⁴ Eine dieser Stimmen handelt von der Ansteckung als einem ästhetischen Konzept.¹⁰⁵ Erika Fischer-Lichte hat die Wirkung des Theaters in der leiblichen Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern an dem Begriff der ansteckenden Übertragung orientiert. Wobei ‚theatrale Ansteckung‘ sowohl abhebt auf die *Somatizität* dieses Vorganges als ein Geschehen, das sich zwischen Körpern abspielt, wie auch auf dessen *Blickcharakter*, insofern sich alleine im Zuschauen die Kontamination durch das Gesehene beim Zuschauer zu vollziehen vermag. Und auch hier ist das Konzept der ästhetischen Infektion als Gegenentwurf zur Rezeptionsästhetik und Hermeneutik von Kunstwerken gedacht, in denen die Aktivität des Zuschauers sich um die Achse des Lesens, Verstehens, Deutens und Interpretierens dreht(e).

¹⁰¹ Didi-Huberman 1999a, S. 235.

¹⁰² Didi-Huberman 1999a, S. 72.

¹⁰³ Als Bilder also, die über die Differenz von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit hinaus sind (weil selbst das ‚Unsichtbare‘ ja noch durch seinen Bezug auf Sichtbarkeit definiert ist). Denn ‚radikale‘ oder ‚dialektische‘ Bilder verteilen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, die gemeinhin als Strukturmomente am Bild selbst identifiziert werden, jetzt auf das Geschehen zwischen Betrachter und Bild.

¹⁰⁴ Exemplarisch: Herding/Stumpfhaus 2004; Busch/Därman 2007.

¹⁰⁵ Schaub/Suthor/Fischer-Lichte 2005; dazu auch: Krämer 2008, S. 138ff.

Der Schritt ist nicht groß, die leibliche Kopräsenz, welche zur Bedingung ästhetischer Ansteckung wird, nun auch für die Situation von Bild und Betrachter in Anschlag zu bringen; diesen Schritt hat Kathrin Busch vollzogen. Wie schon bei Freedberg und Didi-Huberman geht es um die Bildbetrachtung, verstanden als eine Widerfahrnis, bei der sich im Anschauen überdies etwas ereignet, das gerade *nicht* in visuellen Termini beschreibbar ist, obwohl es sich - paradox ausgedrückt – ganz und gar der Bildlichkeit des Bildes verdankt. Einer Bildlichkeit allerdings, die nicht vollständig in dem Vokabular der Sichtbarkeit zu buchstabieren ist. Forcierter als bei Greenberg und Didi-Huberman wird jetzt die Körperlichkeit dieses Vorganges thematisch: „Ansteckung meint Übertragung durch Berührung.“¹⁰⁶ Es geht also um etwas, das die Distanz unterläuft, die dem Fernsinn des Sehens und der ästhetischen Einstellung generell zugesprochen wurde und immer noch wird. Dieses Unterlaufen erfolgt auf dem Weg der Berührung. Überdies gilt: „Ansteckung vollzieht sich unbemerkt, vor allem aber ungewollt und unbewusst.“¹⁰⁷ Somit wird auch die Autonomie des urteilenden Betrachters unterlaufen. In dieser Verbindung von Berührung und Nicht-Intentionalität gibt ‚Ansteckung‘ - und zwar in der komplementären Doppelgestalt mit der ‚Katharsis‘ - das Fundament ab, um ästhetisches Erleben in der ganzen Spannweite seiner Somatizität begreifbar zu machen: Während die schon von Aristoteles entfaltete Katharsis als körperliche Reinigung der heilenden Stabilisierung dient, bewirkt die Ansteckung als Kontamination durch das Fremde und Unvertraute umgekehrt eine Destabilisierung und Irritation.¹⁰⁸

Wieder geht es um etwas, das sich der Repräsentation entzieht, welches also auch nicht mehr dem Motiv oder dem Darstellungsgehalt der Bilder ablesbar ist. Kathrin Busch nennt es „Pathos“. Es ist eine Kraft, die nicht außerhalb des Bildes fasslich wird, sondern alleine *im* Bild und daher auch nur *im* Betrachten wirksam wird. Schon Deleuze, der die Malerei über Empfindung, Sensation und Affekt zu begreifen sucht, hat gerade bei Bacon das Pathische seiner Bilder hervorgehoben.¹⁰⁹ Das Affektgeladene ist dabei nicht Gegenstand der Darstellung, sondern ein Attribut der Darstellungsweise selbst.¹¹⁰ Für Kathrin Busch verkörpern gerade Bacons Bilder das Ansteckende der Kunst. Denn in den irritierenden und beunruhigenden Deformationen seiner gemalten Körper kommt eine formauflösende Kraft zur Geltung, deren Intensität sich keinem referierenden Szenarium verdankt, sondern alleine der Expressivität des Materials, der Farben und der Formen, die „unmittelbar in das Nervensystem einzudringen“¹¹¹ scheinen. So zeigt sich die „Macht der Malerei“¹¹² verbunden mit einer „Verfügungsohnmacht“¹¹³ des schaffenden und rezipierenden Subjets,¹¹⁴ insofern dieses sich dem „Volumen“ – um einen Ausdruck von Didi-Huberman zu gebrauchen - eines Bildes zu überlassen vermag. Soweit wir uns dem Bild tatsächlich überlassen können, erzeugen wir nicht nur Bilder, sondern die Bilder erzeugen auch uns.¹¹⁵

¹⁰⁶ „...und soll...als Modell für ästhetische Affektion und Mitteilung verstanden werden.“ Busch 2007, S. 53.

¹⁰⁷ Busch 2007, S. 54.

¹⁰⁸ Busch 2007, S. 60.

¹⁰⁹ Deleuze 1995, S. 28.

¹¹⁰ Busch 2007, S. 63.

¹¹¹ Bacon in einem Gespräch mit David Sylvester zit. Busch 2007, S. 61.

¹¹² Deleuze 1995, S. 29.

¹¹³ Ein Begriff von Imdahl 1994, S. 319, den Wulf 2005, S. 37 aufgreift.

¹¹⁴ Busch 2007, S. 70.

¹¹⁵ Wulf 2005, S. 39.

5. Was also ist mit einer performativen Einstellung bildtheoretisch gewonnen?

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

- (1) Oftmals wird das Performative mit dem ‚Handlungscharakter‘ von etwas verbunden, das bis dato als ein Handeln gerade nicht in den Blick kam. In diesem Sinne könnte eine performative Betrachtung von Bildern das Bildersehen als eine kulturimprägnierte und kulturstiftende Handlung rekonstruieren und das, was ein Bild ist, fundieren in der Art, wie wir Bilder wahrnehmen und im Sehakt immer auch hervorbringen. So wichtig diese Perspektive jedoch sein mag, erfasst sie nicht den *radikalen* Impuls im Denken des Performativen, der darin besteht, menschliche Tätigkeiten (auch) in ihrer Geschehensdimension und ihrem Widerfahrnischarakter sichtbar zu machen. Daher ist eine performative Betrachtung von Bildern genau dann eröffnet, wenn nicht das ‚Sehen‘, vielmehr das ‚Blicken‘ und zwar verstanden als – auch ‚passive‘ - Primärerfahrung des ‚Angeblicktwerdens‘ zum Ausgangspunkt unserer Bildbeziehung wird. Im Anschluss an Sartre bilden den Nukleus der Blickbeziehung Blickverhältnisse zwischen Menschen im Wechselspiel von Affekt und Berührung, Macht und Entmündigung. In solcher interpersonalen Blickbeziehung liegt dann auch die Keimform unserer Bildverhältnisse.
- (2) Das Einsichtspotenzial einer performativen Betrachtung kann überall da ‚greifen‘, wo es um Zeichenprozesse geht, die mit Hilfe des performativen Vokabulars in ihrer nichtzeichenhaften Konstitutionsleistung erfasst werden. Dass Bilder der Domäne des Symbolischen im weitesten Sinne zugehörig sind, kann zwar praktisch kaum bezweifelt werden (wir verwechseln den gemalten Apfel nicht mit einem essbaren Apfel), erweist sich jedoch theoretisch zum Verständnis der Eigenart von Bildern als wenig ergiebig. Dies könnte der Grund dafür zu sein, dass Begriffe des Performativen auf dem Terrain der Bildtheorie keine nennenswerte Rolle spielen: In der Trias von (i) anthropologisch-kulturalistischen, (ii) wahrnehmungstheoretisch-phänomenologischen und (iii) zeichentheoretisch-repräsentationalen Ansätzen innerhalb der Bildtheorie oblag es bereits den ersten beiden Richtungen, die Engführungen einer zeichentheoretischen Betrachtung von Bildverhältnissen zu benennen und auch zu überwinden. Ist also das Geschäft einer ‚performativen Perspektive‘ in dem Maße bereits erledigt, in welchem die ersten beiden bildtheoretischen Ansätze gegenüber der zeichentheoretischen Perspektive Terrain gewinnen? Tatsächlich leben Begrifflichkeiten des Performativen (auch) von ihrem kritischen Potenzial, mit dem sie eingefahrene disziplinäre Betrachtungsweisen infrage stellen. Es ist auch nicht auszuschließen, dass dieses subversive Potenzial des Performativen methodologisch von größerem Gewicht ist als dessen ‚affirmative‘, theorieaufbauende Leistungen. Wenn aber anthropologische und wahrnehmungstheoretische Ansätze tradierte Kernbestände der kunstgeschichtlichen und kunsttheoretischen Bildtheorie bereits erfolgreich revidiert haben bzw. immer noch revidieren, könnten wir dann nicht einen Schritt weiter gehen und fragen, ob mit der performativen Perspektive sich nun eine Revision just *dieser* (anthropologischen und wahrneh-

mungstheoretischen) Ansätze abzeichnet? Das jedenfalls ist unsere Vermutung, die wir hier abschließend auf einen kurzen Nenner bringen wollen. Mit Blick auf die Wahrnehmungstheorie des Bildes: *Das Bild ist mehr und ist anderes als reine Sichtbarkeit*. An die Adresse der Bildanthropologie gerichtet: *Der Ort des Bildes ist mehr und ist anderes als der Körper des blickenden und vom Bild angeblickten Subjekts*.

- (3) Es ist keineswegs sinnvoll oder überhaupt nur möglich, alle unsere ‚Bildgebräuche‘ über den Leisten der hier als Blickverhältnis entwickelten pathischen Dimension zu scheren. Der Gesamtkomplex der ‚operativen Bildlichkeit‘¹¹⁶ etwa, zu der Diagramme und orientierende Karten gehören, ist geradezu dadurch definiert (i) einen bildexternen Sachverhalt zu visualisieren und diesen nolens volens auch zu signifizieren, also dem Regime der Zeichenpraktiken ‚unentrinnbar‘ anzugehören und dabei (ii) eine Erkenntnis- und Orientierungsfunktion ausüben, die verwurzelt ist im identifizierenden, erkennenden Sehen. Den Umgang mit dieser Art ‚nützlicher Bilder‘ in den Termini von Blicken und Angeblicktwerden zu begreifen, wäre unangemessen – und zwar durch und durch. Doch zugleich enthüllt sich schon einer oberflächlichen Beschäftigung mit dieser Art ‚Gebrauchsbilder‘, dass auch hier eine performative Perspektive nicht ins Leere liefe. Denn in diesen Bildern werden unzugängliche, unsichtbare, theoretische Gegenstände und Wissensdinge dem Register der Sichtbarkeit und Handhabbarkeit zugeführt – und damit zugleich auch konstituiert. Und auch diese Bilder, deren Funktion es gewöhnlich ist, Wissen und Argumentationszusammenhänge zu visualisieren, haben ihren Sitz in unserem praktischen und/oder theoretischen Leben. Ist also die Zweiteilung des Sehens, der wir hier so entschieden folgten, indem wir das Angeblicktwerden und Berührtwerden der Betrachter durch die Bilder zur Keimzelle von deren Performativität machten, noch einmal zu revidieren und zu ergänzen? Wir wollen diese Frage bejahen: Das identifizierende, reflektierende Sehen operativer Bilder einerseits und das pathische, ästhetische Verhältnis zu Bildern, die uns anschauen andererseits, bilden die ‚Enden‘ einer Skala, auf der die Fülle unserer Bildpraktiken in beliebig komplexem Mischverhältnissen lokalisierbar sind.

Literatur

Alloa, Emanuel, »Berührung – Entblößung. Von der Pathik der Bilder bei Maurice Blanchot«, in: Busch, Kathrin/Därmann, Iris (Hg.), *pathos. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs*, Bielefeld 2007, S. 75-92.

Austin, John: *How to do Things with Words*, Oxford 1962, (dtsh.: *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart 1979).

Belting, Hans, »Zur Ikonologie des Blicks«, in: Wulf, Chr./Zirfas, J. (Hg.), *Ikonologie des Performativen*, München 2005, S.50-58.

¹¹⁶ Krämer 2009, S. 94-122.

- Ders. (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007.
- Ders., »Blickwechsel mit Bildern. Die Bildfrage als Körperfrage«, in: Belting (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch*, München 2007, S. 49-76.
- Besancon, Alain, *The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm*, Chicago 2001.
- Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, Paris 1959.
- Brock, Bazon, »Action teaching und performance«, in: Meyer, Petra M. (Hg.), *Performance im medialen Wandel*, München 2006, S. 345-361.
- Boehm, Gottfried (Hg.), *Was ist ein Bild?* München 1995.
- Ders., »Die Wiederkehr der Bilder«, in: Boehm, G. (Hg.), *Was ist ein Bild*, München 1995, S.11-38.
- Ders., »Iconic Turn. Ein Brief«, in: Belting, H., *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, S. 27-36.
- Bredenkamp, Horst, »Der Sketchakt«, in: *Jahrbuch 2001 der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*, Göttingen 2001, S. 168-172.
- Ders., »BILD – AKT – GESCHICHTE«, in: Wischermann, Clemens/Müller, Armin, Schlögl, Rudolf/Leipold, Jürgen (Hg.), *Geschichtsbilder. 46. Deutscher Historikertag in Konstanz vom 19. bis 22. September 2006. Berichtsband*, Konstanz 2007, S. 289-310.
- Ders./Raulff, Ulrich, »Handeln im Symbolischen. Ermächtigungsstrategien, Körperpolitik und die Bildstrategie des Krieges«, in: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Jg. 33, 2005, Nr. 1, Marburg 2005, S. 5-11.
- Bryson, Norman, »The Gaze in the Expanded Field«, in: Foster, H. (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle 1988, S. 51-78.
- Busch, Kathrin/Därman Iris (Hg.), *pathos. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs*, Bielefeld 2007.
- Dies., »Ansteckung und Widerfahrnis. Für eine Ästhetik des Pathischen«, in: Busch, K./Därman, I. (Hg.), *pathos. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs*, Bielefeld 2007, S. 51-75.
- Carlson, Marvin, *Performance – A critical introduction*, London 1996.
- Daston, Lorraine/Galison, Peter, »The image of Objectivity«, in: *Representations*, No 40, Berkely 1992, S. 81-128.
- Dies./ Galison, Peter (Hg.), *Objektivität*, Frankfurt a. M. 2007.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. Logik der Sensation*, übers. V. Joseph Vogl, München 1995.
- Didi-Huberman, Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, aus d. Frz. V. Markus Sedlaczeck, München: Fink 1999a.
- Didi-Huberman, Georges, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999b.
- Féral, Josette, "Performance and Theatricality: The Subject Demystified", in: *Modern Drama* 25, Toronto 1982, S. 170-181.
- Fiedler, Konrad, »Vom Ursprung der künstlerischen Tätigkeit« (1887), in: Boehm, G. (Hg.), *Schriften zur Kunst*, Bd. I, München 1991.
- Fischer-Lichte, Erika, »Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur«, in: Wirth, Uwe (Hg.), *Performanz – Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2002, S. 277-300.
- Dies., »Zuschauen als Ansteckung«, in: Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola/Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Ansteckung – Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, München 2005, S. 35-50.

- Dies., *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004.
- Freedberg, David, *Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1991.
- Gondek, Hans-Dieter, »Der Blick – zwischen Sartre und Lacan. Ein Kommentar zum VII. Kapitel des Seminar XI«, in: *Riss. Zeitschrift für Psychoanalyse* 37/38, 1997, S. 175-198.
- Gramelsberger, Gabriele: »Die Verschriftlichung der Wissenschaft. Simulation als semiotische Rekonstruktion wissenschaftlicher Objekte«, in: Grube, Gernot/Kogge, Werner/Krämer, Sybille (Hg.), *Kulturtechnik Schrift: Graphé zwischen Bild und Maschine*, Stuttgart 2005, S. 439-452.
- Grube, Gernot/Kogge, Werner/Krämer, Sybille (Hg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005.
- Habermas, Jürgen, »Was heißt Universalpragmatik?«, in: ders., *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt a. M. 1984, S. 353-440.
- Halawa, Mark Ashraf: *Wie sind Bilder möglich? Argumente für eine semiotische Fundierung des Bildbegriffs*, Köln 2008.
- Heidegger, Martin, *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart 1992.
- Herding, Klaus/Bernhard Stumpfhaus (Hg.), *Pathos, Affekt, Gefühl, Emotion in den Künsten*, Berlin/New York 2004.
- Imdahl, Max, »Ikonik. Bilder und ihre Anschauung«, in: Boehm, G. (Hg.), *Was ist ein Bild*, München 1994, S. 300-324.
- Janecke, Christian (Hg.), »Performance und Bild / Performance als Bild«, in: ders., *Performance und Bild. Performance als Bild*, Berlin 2004, S. 11-114.
- Jonas, Hans, »Der Adel des Sehens«, in: Konersmann, Ralf (Hg.), *Kritik des Sehens*, Leipzig 1997, S. 247-271.
- Krämer, Sybille, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, Frankfurt a. M. 2001.
- Dies., »Kann eine performativ orientierte Medientheorie den ‚Mediengenerativismus‘ vermeiden?«, in: Lischka, G.J./Weibel, P., *Handlungsformen in Kunst und Politik*, Weibel, Wabern/Bern 2004, S. 66-83.
- Dies., »Was haben Performativität und Medialität miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Aisthetisierung‘ gründende Konzeption des Performativen«, in: dies. (Hg.), *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 13-32.
- Dies., *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt a. M. 2008.
- Dies., »Operative Bildlichkeit. Von der ‚Grammatologie‘ zu einer ‚Diagrammatologie‘? Reflexionen über erkennendes Sehen«, in: Heßler, Martina/Mersch, Dieter (Hg.), *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld 2009, 94-122.
- Dies., »Performanz – Aisthesis. Überlegungen zu einer ästhetischen Akzentuierung im Performanzkonzept«, in: Böhler, Arno (Hg.), *TheatReales Denken. Wiederholungen wider den Strich*, Wien voraus. 2009.
- Dies./Stahlhut, Marco, »Das Performative als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie«, in: *Paragrana* 10, Berlin 2001, S. 35-64.
- Krüger Klaus, »Das Sprechen und Schweigen der Bilder. Visualität und rhetorischer Diskurs«, in: Rosen, Valeska von/Krüger, Klaus/Preimelsberger, Rudolf (Hg.), *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der frühen Neuzeit*, München/Berlin 2003, S.17-52.
- Latour, Bruno, »What is Iconoclasm? Or Is There a World Beyond the Image Wars«, in: Latour, B./Weibel, P. (ed.), *Iconoclasm*, Karlsruhe/Cambridge Ma/London England 2003, S. 14-37.

- Mersch, Dieter, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002.
- Ders., »Das Bild als Argument. Visualisierungsstrategien in der Naturwissenschaft«, in: Wulf, Christoph/Zirfas, Jörg (Hg.), *Ikonologie des Performativen*, München 2005, S. 322-344
- Meyer-Kalkuls, Reinhart, »Blick und Stimme bei Jaques Lacan«, in: Belting, H. (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, S. 217-236.
- Mitchel, W.J.T., »Pictorial Turn. Eine Antwort«, in: Belting, H. (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, S. 37-48.
- Morgan, David, *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*, Berkely 2005.
- Müller, Horst et al. (Hg.), *Folter frei – Abu Ghraib in den Medien*, Mittweida 2004.
- Phelan, Peggy: *Unmarked. The politics of Performance*, New York/London 1993.
- Polanyi, Michael, »Was ist ein Bild?«, in: Boehm, G. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1995, S. 148-162.
- Plessner, Helmuth, »Zur Anthropologie der Nachahmung«, in: Gebauer, Gunter (Hg.), *Anthropologie*, Leipzig 1998, S. 176-184.
- Rosen, Valeska von/Krüger, Klaus/Preimelsberger, Rudolf (Hg.), *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der frühen Neuzeit*, München/Berlin 2003.
- Dies., »Der stumme Diskurs der Bilder – Einleitende Überlegungen«, in: Rosen/Krüger/Preimelsberger (Hg.), *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der frühen Neuzeit*, München/Berlin 2003, S. 9-16.
- Sartre, Jean Paul, *L'être et le néant*, Paris 1949 (dtsch. *Das Sein und das Nichts*, hrsg. v. Traugott König, übers. v. Hans Schöneberg/Traugott König, Reinbeck 1993).
- Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola/Fischer-Lichte; Erika (Hg.), *Ansteckung*, München 2005.
- Schumacher, Eckhard, »Performativität und Performance«, in: Wirth, Uwe (Hg.), *Performanz – Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2002, S. 383-403.
- Schürmann, Eva: *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*, Frankfurt a. M. 2008.
- Searle, John R., »How performatives work«, in: *Linguistics and Philosophy* 12, Dordrecht 1989, S. 535-558.
- Ders., *Die Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Zur Ontologie sozialer Tatsachen*, Reinbeck 1997, (engl.: *The Construction of Social Reality*, New York 1995).
- Seel, Martin, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a. M. 2000.
- Wiesing, Lambert, *Artifizielle Präsenz*, Frankfurt a. M. 2005.
- Wirth, Uwe (Hg.), *Performanz – Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2002.
- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, in: ders. Werkausgabe Bd. 1, Frankfurt a. M. 1984.
- Wollheim, Richard, *Objekte der Kunst*, übers. v. M. Looser, Frankfurt a. M. 1982.
- Wulf, Christoph/Zirfas, Jörg (Hg.), *Ikonologie des Performativen*, München 2005.
- Ders., »Zur Performativität von Bild und Imagination. Performativität – Ikonologie/Ikonik – Mimesis«, in: Wulf, Chr./Zirfas, J. (Hg.), *Ikonologie des Performativen*, München 2005, S. 35-49.