

Blick und Entzug. Zur ‚Logik‘ ikonischer Strukturen

Dieter Mersch

Bild und Blick

Es ist nicht immer leicht zu entscheiden, ob etwas ein Bild ist oder nicht. Manche Dinge sind Bilder, die sich nicht als solche zu erkennen geben, während andere nur wie Bilder aussehen, ohne welche zu sein. Designobjekten kommt ein genuin Bildhaftes zu, ja ihre Ikonizität verbirgt ihre Materialität, die an sich wertlos ist, während sich der eigentliche Wert des Gegenstandes an seiner Form, seiner äußeren Erscheinung bemisst. Andererseits haben wir es gerade im Kontext von Wissenschaft und Technik mit ikonischen Texturen wie Karten, Pläne oder Diagramme zu tun, die sich nicht ohne weiteres unter die Kategorie des Bildhaften subsumieren lassen, weil sie weit eher Schriften ähneln, die ‚gelesen‘ werden müssen, als Bildern, die sich sehen lassen. Daraus folgt jedoch keineswegs, dass sich über ‚das Bild‘ im Allgemeinen nicht sprechen lässt, weil es nur je spezifische Bilder oder Objekte gibt, deren Singularität jeden einheitlichen Begriff sprengt – wenngleich es schwierig erscheint, vom ‚Bild‘ in einem großen Singular zu sprechen, um auf diese Weise Eigenschaften ‚aller‘ Bildern aufzulesen und zu sammeln. Im Gegensatz dazu sei vom Bildlichen im Sinne einer besonderen ‚Medialität‘ die Rede, deren Struktur es zu untersuchen gilt, welche einerseits an der Struktur des Medialen selbst partizipiert, andererseits in ihr eine charakteristische Ordnung wahrt. Sie lässt sich als Ordnung des ‚Zeigens‘ entziffern.¹ Weder erschließt sich diese von der Struktur der Repräsentation oder vom Symbolischen der Darstellung her, noch von Techniken der Visualisierung, den Verfahren der Sichtbarwerdung und Sichtbarmachung, vielmehr gehört zum Bildlichen ein inniges Zusammenspiel von Bild und Blick. Mindestens lassen sich damit *drei* Ebenen des Ikonischen unterscheiden, (a) die eigentliche Darstellung oder Repräsentationalität, die zuweilen auch leer ausfallen kann, (b) die Methoden der Visualität und ihre je spezifischen ästhetischen oder technischen Strategien sowie (c) schließlich jene Bedingungen, durch die das Auge an eine Sichtbarkeit gefesselt wird und das Sehen ein Sichtbares überhaupt erst gewahrt. Letzteres Verhältnis erweist sich allerdings als äußerst sperrig und zwiespältig. Seine Vertracktheit erhält es schon dadurch, dass das Bild zwar den Blick voraussetzt, keineswegs aber Blicke notwendig schon Bilder erzeugen. Vielmehr

¹ Vgl. Vf. „Kunst und Medium. Zwei Vorlesungen“, in: *Gestalt und Diskurs*, Schriftenreihe der Muthesius-Hochschule, Bd. III, Kiel, 2003; Vf. „Wort, Bild, Ton, Zahl. Modalitäten medialen Darstellens“, in: *Die Medien der Künste: Beiträge zu einer Theorie des Darstellens*, hg. v. Dieter Mersch, München, 2003, S. 9-49.

ist es, wie Merleau-Ponty betont hat, an Unsichtbarkeit geknüpft,² so dass es allererst eines bestimmten Blicks bedarf, um etwas *als* Bild zu sehen – ein Blick, den man als ‚doppeltes Sehen‘ bezeichnen kann, worin auf mehrfache Weise das Spiel von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit eingeht. Will man daher die Medialität des Bildlichen und seine Struktur dechiffrieren, wäre von diesem doppelten Blick und seiner mehrfachen Verschränkung zwischen ‚Entzug‘ und ‚Überschuss‘ auszugehen.

Bildlichkeit und Sichtbarkeit

Zunächst heißt ein Bild sehen, etwas *als* Bild sehen sowie das sehen, was ein Bild zeigt. Die Formulierung spielt bereits auf eine Duplizität an: Das Bild *als Bild* sowie das Bild *als Ding*, das *etwas* sichtbar macht oder zur Anschauung bringt, gleich ob es sich um einen Gegenstand, eine Figur, eine Farbe oder eine einfache Teilung des Tableaus handelt. Zwischen Bildlichkeit und Sichtbarmachung klafft so ein Unterschied, der gleichwohl *als* Unterschied unsichtbar bleibt, weil das, was sichtbar wird, nur kraft der Bilder geschieht, die es sichtbar machen. Die Differenz ‚zeichnet‘ das Bildliche, wie sie *als* Differenz für die Sichtbarkeit des Bildes selbst konstitutiv ist, sofern sie Bedingung der Möglichkeit ikonischer Visualität darstellt. Das heißt, eine Unsichtbarkeit konstituiert eine Sichtbarkeit, wobei der Riss zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren nicht mitten durch das Bild verläuft, sondern gleichsam quer zu ihm, gleichsam in einer anderen Dimension. Er spaltet nicht das Bild, teilt es nicht auf, sondern scheidet Bild und ‚Ab-Bild‘ oder Medium und Darstellung – die Ausdrücke ‚Ab-Bildung‘ und ‚Darstellung‘ seien hier in ihrer generellen Bedeutung gebraucht, von der Repräsentation bis zur Anzeige, von einer Symbolisierung bis zu dem, was einem Blick eine Ansicht ‚schenkt‘.³

Die Differenz hat freilich mehrere Konsequenzen. Zunächst bedeutet danach, ein Bild sehen, es *als* Bild gewahren – und nicht als etwas anders. Der Befund erlaubt ebenfalls die Umkehrung, dass das, was als Bild betrachtet werden kann, auch *nicht* als Bild gesehen werden kann. Entsprechend gestattet das Bildsehen den Umschlag der Aufmerksamkeit, die buchstäbliche ‚Re-Flexion‘ auf das Bild als Ding, seine Konstruktionsart, seinen Gebrauch, seine Hängung oder seine Materialität. Der Umschlag kann nicht jederzeit von uns intentional vorgenommen werden, als hätten wir ihn frei in der Hand, um zwischen den Perspektiven hin und her zu springen; vielmehr bedarf es mitunter komplizierter medialer Strategien, um die Inversion vorzunehmen, und die Kunst hat zahlreiche solcher

² Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München, 1986; Bernhard Waldenfels, „Spiegel, Spur und Blick“, Köln, 2003, wiederabgedruckt in *Homo Pictor*, hg. von Gottfried Boehm, Colloquium Rauricum, Bd. 7, München/Leipzig, 2001, S. 14-31.

³ Dass es sich dabei nicht nur um eine Reflexionsfigur handelt, hebt gleichfalls Waldenfels hervor: „Das Rätsel der Sichtbarkeit liegt nun darin, dass das Sichtbarwerden und Sichtbarmachen selbst mit den Mitteln des Sichtbaren geschieht.“ Waldenfels, wie Anm. 2, S. 5. Daran entzündet sich umgekehrt die Frage, wie die Konstitution von Sichtbarkeit selbst sichtbar werden kann.

Praktiken hervorgebracht, die den Blick ebenso eintrüben wie irritieren – doch wir beherrschen nicht dem Blick und damit das Bild, sondern nicht selten beherrscht das Bild uns, hält uns gefangen und zwingt uns seine Richtung auf, so dass es der ‚anderen‘ Mittel des Abstandes und der Distanzierung bedarf, um uns von seiner Illusion und Täuschungskraft zu lösen.

Die andere Seite der Differenz ist, dass Bilder weniger sprechend sind und dem Betrachter etwas mitteilen, als vielmehr – wie bereits angedeutet – *zeigen*. Zwar vermögen Bilder durchaus etwas zu ‚sagen‘, doch wo sie etwas repräsentieren oder zu verstehen geben, repräsentieren oder verständigen sie sich im Modus eines Zeigens. Das Zeigen unterscheidet sich dabei ebenso vom Betrachten wie vom Verstehen, denn durch es (dieses) geht eine Sicht auf; doch bedeutet das derart Sichtbare, und sei es die Sichtbarkeit eines Dings, etwas anderes als ein Ding sehen. Von René Magrittes stammt das Aperçu, dass Bilder anders angeschaut werden als Dinge im Raum.⁴ Der Hinweis gibt einen Wink auf den besonderen medialen Status des Bildes, nämlich auf den Unterschied zwischen dem Sichtbaren, das es bedingt, und dem Visuellen, das uns begegnet. Es impliziert, dass das bildlich Sichtbare ein anderes Sichtbares ist als das nichtbildliche, das (uns) in der visuellen Erfahrung entgegentritt – auch wenn das Bild selbst zu jenen Dingen gehört, die sich im Raum befinden und als solche erfahrbar sind. Es bedeutet ebenfalls, dass der Bildblick ein anderer ist als der Blick der gewöhnlichen Wahrnehmung, auch wenn beide aufeinander bezogen sind. Augenscheinlich muß etwas hinzukommen, um etwas *im* Bild zu sehen, wie umgekehrt nicht etwas *am* Gegenstand ihn bereits zu einem Bild macht, vielmehr erschließt sich das Bildliche allererst *von einer spezifischen Wahrnehmung*, die etwas zum *Bild von etwas* macht, wie umgekehrt etwas am Bild ist, welches dasjenige, was sich sehen lässt, zu einer *Darstellung* werden lässt.

Die genannte Differenz ist nicht immer leicht auszumachen, zumal vieles, was nicht vordergründig als Bild auftritt, zu einem Bild werden kann, betrachtet man es durch die Brille des ikonischen Blicks, den es wiederum nur dort gibt, wo schon Bilderfahrungen gemacht worden sind: die Ansicht einer Landschaft, ein Blick durch ein Fenster, Spiegel, Fotografien, monochrome Leinwände, Masken, Tapetenmuster oder geometrische Figuren und einfache, an die Wand genagelte Farblappen. Was sie – nicht notwendig, denn sie können auch anders oder gar nicht gesehen werden – zu Bildern macht, ist ihre *Rahmung*. Entsprechend erweist sich als das, was zum Blick, zur Wahrnehmung hinzukommen muß, um aus ihr eine ikonische Erfahrung zu machen, die *Wahrnehmung eines Rahmens*. Dabei meint die Rahmung nicht zwangsläufig jenes Ding, das ein Bild einfaßt und sein Innen vom Außen trennt, sondern das *Dispositiv*, das heißt jenes System von materiellen und nicht-materiellen Bedingungen, welche auf vielfache Weise, sei es

⁴ René Magritte, *Sämtliche Schriften*, hg. v. André Blavier, Frankfurt am Main/Berlin/Wien, 1985, S. 44.

durch einen tatsächlichen oder vorgestellten Rahmen, durch ein bestimmtes Format oder einen materiellen Träger wie eine Scheibe, die, was betrachtet wird, unweigerlich in eine Oberfläche verwandelt und dergleichen mehr, eine *Grenze* markieren. Selbst Bilder, die technisch den Rand aus dem Blickfeld rücken, wie Projektionen in IMAX-Kinos oder Alldomes, sind durch diese Grenze gekennzeichnet, mindestens dem Rand der Leinwand, der Kuppel, des räumlichen Arrangements und der Sitzreihen, die den Blick fixieren *etc.*: Sie ermöglichen und beschränken zugleich das Sehen von etwas *als* Bildsehen, deren Restriktion jener Rahmung gleichkommt, die das Visuelle ins Ikonische zwingt und das abrichtet, was vorläufig das ‚ikonische Sehen‘ genannt werden kann. Aller technische Illusionismus, das, was mit ‚Bildimmersivität‘ angesprochen werden kann, hat daran seine Dynamik wie seine Vergeblichkeit. Was sie versucht, kommt einem Paradox gleich: Auslöschung dessen, was für das Bildsehen konstitutiv ist – und damit Auslöschung der Bildlichkeit als Medium selbst. Die Logik des Technischen ist diesem Telos geschuldet: *einem Medium, das seine eigene Medialität negiert.*

Ikonisches und diskursives ‚als‘

Die Rahmung, als Dispositiv einer Grenze, macht das Bildliche indessen zum Bild und bringt die Duplizität von *etwas als Bild sehen* und *etwas im Bild betrachten* allererst hervor. Jede Grenze ist durch eine Unterscheidung markiert, entlang derer sie sich konstituiert. Sie lässt sich hier als ‚ikonische‘ ausweisen. Variiert wird damit das Thema der „ikonischen Differenz“⁵, die die Bildwissenschaft erst zu einer philosophischen Disziplin gemacht hat und genau jenen Unterschied bezeichnet, der die Medialität des Bildes ausmacht. Deren Rahmung oder Differenz bewirkt folglich zweierlei, was mit der Duplizität des Blicks, von der unsere Überlegungen ihren Ausgang nahmen, unmittelbar koinzidiert: (a) *Erstens* hebt sie etwas *als* Bild von anderem ab und hebt es damit heraus. (b) *Zweitens* macht sie überhaupt erst etwas *als Darstellung von etwas* sichtbar, das heißt, sie zeigt etwas *als* etwas. Sie zeichnet folglich neben der Bildlichkeit des Bildes die Darstellung von etwas *als* eine bestimmte Darstellung aus und bringt mithin das hervor, was sich im Unterschied zum ‚apophantischen‘ oder ‚hermeneutischen Als‘ das ‚ikonische Als‘ ausweisen lässt. Es signifiziert gleichwie es die Signifikanz nicht im Medium des Zeichens, sondern im Medium des Bildes erzeugt. Entsprechend bezeichnet die ‚Rahmung/Differenz‘ dasjenige, was ebenso ein Bild ermöglicht, wie es die Bildlichkeit des Bildes hervorbringt und gestattet, dass ein Bild *etwas zeigt, darstellt, repräsentiert* oder *als etwas* sichtbar macht. Weil solches im Medium des Sichtbaren geschieht, das anderen Gesetzen gehorcht als die Medien des Diskursiven wie Schrift und Zahl, wäre es seinerseits

⁵ Vgl. Gottfried Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder“, in: *Was ist ein Bild?*, hg. v. Gottfried Boehm, München, 1995, S. 11-38. Der Begriff hat seither in unterschiedlichen Ausbuchstabierungen Karriere gemacht.

noch vom ‚hermeneutischen‘ und damit auch vom ‚semiologischen‘ und ‚diskursiven Als‘ zu trennen – doch besagt solche Trennung zunächst nicht mehr, als dass zwischen den Registern des Sagbaren und Markierbaren einerseits und dem Ikonischen andererseits eine Unterscheidung zu treffen ist, der *als* Unterschied erst noch ausgelotet werden müsste. Und es ist wiederum dieser Unterschied, der die mediale Eigenart des Bildes in Differenz zu Text, Schrift und mathematischen Strukturen ausmacht, die ihm seine ‚Logik‘ verleiht, die nicht die ‚Logik‘ des Symbolischen oder Diskreten bildet, sondern ihnen gegenüber eine Irreduzibilität enthüllt.⁶ Sie offenbart, dass die besondere Medialität des Bildes nicht auf einen grammatischen, semiotischen oder rhetorischen Modus reduziert werden darf; vielmehr haben wir es mit einer systematischen Inkompatibilität zu tun, die gleichzeitig die Frage ihrer Beschreibbarkeit aufwirft, die als diskursive Beschreibung gegenüber ikonischen Prozessen grundsätzlich inadäquat bleibt.⁷

Das hat auch zur Konsequenz, dass auf diese Weise jeder Versuch obsolet erscheint, ‚visuelle Inszenierungsstrategien‘ auf die Rhetorik und damit auf der Sprache entlehnten Figuren zurückzuführen, die im Bild lediglich eine Metapher oder ein Verfahren der Allegorisierung entdeckt.⁸ Anders ausgedrückt: Semiotik, Hermeneutik oder ‚Ikonologie‘ erweisen sich als unzureichende Mittel einer Theorie der Bildlichkeit, insofern sie gerade das verfehlen, was im eigentlichen Sinne als das Mediale des Bildes zu apostrophieren wäre. Vielmehr sperrt sich das Bild einer umfassenden diskursiven Analyse, wie gleichermaßen das Scheitern der ‚Ekphrasis‘ bekundet, das in unendlicher Bemühung des Begriffs die Kluft nur hinausschiebt und vergrößert statt sie zu schließen. Gäbe es stattdessen eine diskursive Analyse, ließe das Bild sich restlos in Sprache verwandeln, wäre es nichts anderes als ein lesbarer Text und seine Betrachtung eine fortgesetzte Lektüre. Demgegenüber sei auf der wesentlichen Unübersetzbarkeit, der *Inkommensurabilität* beharrt, die gleichfalls dem hier vorgeschlagenen Ansatz folgt, die Besonderheit des Bildlichen vom Blick her zu entschlüsseln und damit von vornherein im Repertoire von Wahrnehmungen zu verorten, die nicht bruchlos in Begriffen aufgehen. Insistiert wird so auf die Intuition, dass die Beziehung zwischen Bild und Blick ein besonderes mediales Format definiert, das anderer Mittel bedarf als die, die der Zeichentheorie oder der Literatur- und Sprachwissenschaft entnommen sind. Ihre nähere Ausbuchstabierung führt dabei auf die Entdeckung einer Serie von Spaltungen, die das Verhältnis von Bild und Blick strukturieren, wobei der Plural andeutet, dass es sich um ein System von Differenzen, von Aporien und Chiasmen handelt, die unterschiedliche Reihen von ‚Perforierungen‘ evozieren – *und die Aufgabe einer Philosophie des Bildlichen, die*

⁶ Die These der Inkommensurabilität zwischen den medialen Grundformaten der Schrift, des Bildes, der Zahl und des Tons habe ich näher ausgeführt in „Wort, Bild, Ton, Zahl. Modalitäten medialen Darstellens“, wie Anm. 1.

⁷ Vgl. zur Problematik insb. *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, hg. v. Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, München, 1995.

⁸ Zu diesem literaturwissenschaftlich enggeführten Blick vgl. z. B. Bettine Menke, „Bild – Textualität. Benjamins schriftliche Bilder“, in: *Der Entzug der Bilder*, hg. v. Michael Wetzels und Herta Wolf, München, 1994, S. 47-65.

vom Blick her denkt, besteht darin, die Medialität des Bildes und seine spezifische Augenlust von dieser Serie von Blickspaltungen her zu rekonstruieren. Sie impliziert zugleich eine vielfache Spur von Unsichtbarkeiten, die das komplexe Spiel von ‚Entzug‘ und ‚Überschuss‘ im Bild organisieren.

Reflexivität und Entrahmung

Das erste Prinzip der Blickspaltung bildet dabei die bereits erwähnte Rahmung. Nicht nur setzt sie mit bildlichen Mitteln eine Differenz, indem sie teilt oder trennt, sondern sie fußt auf einer materiellen Ordnung, die in dem Maße, wie sie markiert und auszeichnet, den Blick fokussiert – sei es durch den Rand eines Okulars, durch die Linse eines Projektors, durch einen Bildschirm oder Raumgrenzen und dergleichen. Das ist von den Künsten seit je benutzt und unter Reflexion gestellt worden: Sei es durch Spiegel, die verkehren oder Elemente enthüllen, die durch die räumliche Anordnung nicht gedeckt sind, wie im Falle von Diego Velázquez⁹, oder durch das Pastose und Expressive der Farbgebung, die die Körperlichkeit des Gegenstandes ebenso exponiert wie zurückhält, wie bei Cézanne oder Van Gogh. Doch hat die Moderne zugleich die Unmöglichkeit dieser Anstrengung herausgestellt, etwa wenn Maurice Denis nüchtern bemerkt, dass ein Bild, bevor es eine „nackte Frau“ oder eine „Anekdote“ werde, „wesentlich eine plane, von Farben in einer bestimmten Anordnung bedeckten Oberfläche“ sei,¹⁰ oder Man Ray ergänzt, dass „die Malerei als eine Vortäuschung von Materie oder eines beliebigen inspirierenden Sujets, [...] als Ausdrucksform charakterisiert [ist] durch die Farbe und Struktur des Materials, das heißt durch Pigmente oder andere Stoffe, die auf zwei Dimensionen reduzierbar sind.“¹¹ Wird so die Oberfläche, die Materialität des Bildes oder sein ‚Dispositiv‘ zur Bedingung von Darstellbarkeit – ein Umstand, der, auf den Blick angewendet, zur Bedingung dessen gerät, dass das Sehen an den Rändern der Bildlichkeit buchstäblich umzubrechen vermag –, avanciert die Rahmung im Gegenzug zum Prinzip einer Reflexivität, die auf das aufmerksam macht, was das Bild zugleich verdeckt: die Szene seiner Visualisierung. Das Bildsehen changiert *zwischen* beiden Polen. Deswegen hatten wir von einem ‚doppelten‘ Blick gesprochen: Sein Sehen setzt, wie es *im* Bild überhaupt etwas sieht, die Brechung und Umkehrung des Blicks *am* Bild voraus, so dass es stets jederzeit möglich erscheint, zwischen Bild und ‚Ab-Bild‘ oder Medium und Darstellung zu unterscheiden. Bildsehen ist notwendig reflexiv, was auch bedeutet, sich

⁹ Eine Fülle von Interpretationen hat Diego Velázquez' *Gemälde Las Meniñas* hervorgerufen, u. a. von Michel Foucault, John Searle, Hermann Asemussen etc. Zur nicht-aufgehenden Imagination bei Velázquez vgl. insb. meine Überlegungen in: „Ästhetischer Augenblick und Gedächtnis und der Kunst. Überlegungen zum Verhältnis von Zeit und Bild“, wie Anm. 1, S. 151-176.

¹⁰ Maurice Denis, zitiert nach Werner Haftmann, *Malerei des 20. Jahrhunderts*, München, 1965, 4. Aufl., S. 50.

¹¹ Man Ray, in: *Man Ray. Retrospektive*, hg. Von Andrea Jahn, Katharina Lepper und Hannelore Kersting, Stuttgart/ Duisburg/ Mönchengladbach, 1998, S. 35.

der Bildlichkeit des Bildes selbst zuwenden zu können – und stets zu wissen, *dass* wir ein Bild sehen.

Prinzipielle Möglichkeiten sind keine wirklichen Möglichkeiten, vielmehr bedarf es, um zu solchen zu werden, noch anderer Voraussetzungen. Denn nicht nur geht es dabei um die Reflexion auf die Form der Darstellung, sondern ebenfalls um die Exponierung des Medialen selber, das heißt um das Erscheinen des Mediums *als* Medium, was ebenso die Analyse seiner Strukturalität gestattet, wie seine Sichtbarmachung ein Paradox einschließt. Das Prinzip der Reflexivität ist deshalb gleichermaßen die Bedingung der Bildbetrachtung wie der Entdeckung des Medialen selbst. Eine Medientheorie des Bildes gibt es nur aufgrund von dieses Prinzips. Seit je hat die Kunst daraus ihr Kapital geschlagen – exemplarisch in Magrittes Bildreflexionen oder der Ununterscheidbarkeit von Transparenz und Intransparenz in Marcel Duchamps *Grand Verre*¹², dem großen Fensterbild, das Durchsicht im selben Augenblick ermöglicht wie es sie versperrt und dessen Bruchstellen jene Störungen antizipieren, die später die Videokunst zu ihrem eigentlichen Genre gemacht hat. Mittels Augentäuschung und anderen paradoxalen Strategien sucht sie den manifesten wie latenten Illusionismus der Bildlichkeit zu brechen, um auf diese Weise sichtbar werden zu lassen, was sichtbar macht.

Das lässt sich allerdings auch umkehren, denn die Bedingungen der Reflexion sind zugleich auch die Bedingungen ihrer Negation. Die Struktur technischer Perfektionierung in der Bildproduktion ist daran orientiert: Ihr gerät die ikonische Reflexivität zum Trugwerkzeug. Rahmung und Entrahmung verweisen deshalb ebenso aufeinander, wie Differenz und deren Annullierung durch ‚Immersion‘. Beide vexieren wie Vordergrund und Hintergrund und terminieren die wechselvolle Geschichte zwischen Kunst und Technik. Ihre Korrelate bilden die Visualisierungsstrategien der mathematischen Bildkonstruktion wie die apparative Zurichtung des Blickfeldes und die Systeme der Optik, die den Blick genauso richten wie blenden. Weil jedoch die Reflexivität als Konstituens des Bildsehens nirgends vollständig auszulöschen ist, wachsen sie gleichzeitig ins Monströse, zur Synopsis und Totalisierung des Blicks, wie vor allem die Illusionstechniken des 19. Jahrhunderts demonstrieren, deren Steigerung und Übersteigerung einen ‚ikonischen Herrschaftsanspruch‘ dekurvieren, wie ihn als „Wille zur Macht“ Nietzsche und Heidegger als allgemeines Kennzeichen des Technischen überhaupt ausgewiesen haben. Er erfährt in der Digitalisierung des Bildlichen, seiner Konstruierbarkeit ohne Index, wie ihn die Fotografie stets noch wahrte, einen weiteren Sprung. Seither schreiben sich Effekte ins Sichtbare, ohne selbst sichtbar zu sein, weil keine Spur und kein Rest bleibt. Bild und Blick unterwerfen sich deren Regime, die sich als Regime unkenntlich halten. Entsprechend installieren die Bildgebungen mittels

¹² Vgl. auch Axel Müller, „Das ist kein Fenster. Überlegungen zu einer zentralen Bildmetapher bei René Magritte und Marcel Duchamp“, in: *Die Medien der Künste. Beiträge zu einer Theorie des Darstellens*, wie Anm. 1, S. 127-138.

Apparaturen und Algorithmen Zeichenordnungen, die das Bildliche selber zurücktreten lassen, um es als ‚ikonisches Graphem‘ mittels numerischer und statistischer Methoden neu hervorzubringen.¹³ Die Technik setzt dabei nicht die klassische *illusio* fort, soweit diese sich stets noch an der ontologisch fundierten *Mimesis* orientiert, sondern erweist sich als *simulatio* ausschließlich der ‚Kunst‘ des *Mathematischen* verpflichtet, die *syntaktisch* und damit unabhängig von jedem besonderen Inhalt verfährt. Was es jeweils ‚zu sehen gibt‘ gehorcht dann nicht länger der Immersion oder *illusio*, sondern wandelt sich zur Fiktionalität, wobei der Begriff des ‚Fiktionalen‘ nicht an literarische Formen gemahnt, sondern an den mathematischen Begriff der *Existenz*, der lediglich eine *Möglichkeit* unter Einschränkung formaler Widerspruchsfreiheit bezeichnet, keine Wirklichkeit. Das wird besonders bei digital erzeugten *Wissenschaftsbildern* virulent, die nicht referenziell verfahren, sondern auf der rechnergestützten Aufbereitung probabilistischer Datenmengen fußen, aus denen nicht selten unter Abschneidung extremer Werte und ‚Glättungen‘ etwas sichtbar gemacht wird, das sich keiner Sichtbarkeit fügt. Nicht handelt es sich um das Spiel von Sichtbarmachung und Unsichtbarkeit, wie es jahrhundertlang die Visualisierung beherrschte, sondern um die Darstellung eines Nichtvisuellen, das lediglich einer *graphematischen*, keiner visuellen ‚Spur‘ folgt. Wir haben es folglich mit abstrakten Mustern zu tun, die – wie im Falle der Rastertunnelmikroskopie – durch Abtastung von Abständen und deren statistischer Hochrechnung entstehen und nurmehr als *genuine Skripturen* funktionieren, in denen freilich die Brisanz einer *ikonischen Ideologie* lauert, die systematisch mit dem spielt, was an Bildern hervorsteht: Die Kraft, etwas sichtbar zu machen und dabei eine *Evidenz* vorzutäuschen. *Das Bild als Argument in naturwissenschaftlichen Diskursen läuft Gefahr, dieser Ideologie zu erliegen.*

Undarstellbarkeit

Schreitet die Entwicklung technischer Bilderzeugung auf diese Weise von der *illusio* zur graphematischen *simulatio* fort, folgt sie gleichzeitig einer ‚Logik‘ der Aufhebung jener Blickspaltung, die für das Bild als Medium konstitutiv zeichnet. Daher liegt die Tendenz nahe, das Bild selbst auszulöschen und in dreidimensionale Strukturen oder begehbare Räume aufgehen zu lassen. Doch beutet sie im selben Maße die Ordnung der Rahmung/Differenz aus, wie sie an deren Reflexionsprinzip ihren teleologischen Leitfaden besitzt. Die Paradoxie des Unterfangens offenbart dabei einen Grundzug in der Struktur des Medialen selbst. Soweit nämlich Bilder durch ihre Rahmung geschnitten und ihr Sichtbares durch Dispositive aufgerichtet und durch technische Apparaturen realisiert

¹³ Vgl. Vf. „Das Bild als Argument“, in: *Ikonologien des Performativen*, hg. v. Christoph Wulf und Jörg Zirfas, München, 2005, S. 322-344.

werden, bleiben diese selber *im* Bild ohne Kontur. Sie zeichnen sich nicht ab. *Die Bedingungen der Bildlichkeit erweisen sich damit im Bildlichen als ein selbst Undarstellbares.* Jedes Bild ist durch diese Differenz zwischen Darstellung und Undarstellbarkeit geteilt, die durch keine technische *perfectio* je ausgewischt oder getilgt werden kann. Das lässt sich auch so formulieren: Das Bild stellt seine eigene Medialität unter Entzug. Es hält sie im Unsichtbaren. Der Unsichtbarkeit entspricht eine *Dialektik des Medialen*, die darin besteht, dass das Medium seine Eigenart darin besitzt, sich im Erscheinen selbst zu verbergen.¹⁴ Wir schauen *vermittels* von Vorrichtungen, von optischen Geräten oder Techniken der Visualisierung, *aber wir schauen nicht diese an.* Wir erkennen oder beobachten etwas durch die Art und Weise eines Umrisses, der Farbgebung, durch eine besondere Bildregie oder Ausschnittswahl, doch bleiben diese als Modalitäten der Produktion oder Inszenierung bloß mitgänglich: *Sie zeigen sich.* Selbst wo wir ausnahmslos Algorithmen haben, die Bilder als Graphen errechnen, sehen wir durch diese hindurch. Zwar gestattet das Medium *als* Medium jederzeit eine Brechung und damit eine Reflexion, doch büßt das Medium im selben Maße, wie es *als Medium* hervortritt, seine Funktion wieder ein: Die Selbstbeobachtung gerät zur Störung, zur Dysfunktionalität, wie sie z. B. Nam June Paik als Blindheit der Apparatur in seiner frühen Fernsehkunst zum Thema gemacht hat.

Der Unterschied, der sich so abzeichnet, liegt noch *vor* der „ikonischen Differenz“; er geht in diese als ‚Spiel‘ von Erscheinen und Verschwinden ein. Man könnte von einer ‚Differenz in der Differenz‘ sprechen, wobei es sich nicht um den Unterschied zwischen Bild und ‚Ab-Bild‘ bzw. Medium und Darstellung handelt, sondern um den Unterschied zwischen Medium und Medialität, Bild und Bildlichkeit. Er tritt gegenüber dem Dargestellten und Sichtbaren in ein Verhältnis der *Negativität*. Deshalb der Bezug auf Unsichtbarkeit: Durch ihn zeichnen sich die Konturen einer *negativen Bild- oder Medienästhetik* ab. Sie deuten an, dass nur das Bild und seine Darstellung erscheint, nicht jedoch die Medialität: Diese bleibt als ein stets Verborgenes im Rücken der Sichtbarkeit, konditioniert sie, aber bildet als Konditional keine Stelle im Bild, im Sehfeld, weil sie es als solches erst aufschließt und richtet.

Der Befund ist für jedes Medium qua ‚Mitte‘ oder ‚Vermittlung‘ charakteristisch, sofern der Mitte ein *genuiner Dualismus* inhäriert, sich im Darstellungsprozess zu exponieren, nicht aber selbst kenntlich zu machen. Zwar vermögen Bilder – und darin verhalten sie sich „sprachähnlich“¹⁵ im selben Maße, wie sie sich der Sprache verweigern – *etwas*

¹⁴ Vgl. auch Vf. „Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine ‚negative‘ Medientheorie“, in: *Medialität und Performanz*, hg. v. Sybille Krämer, München, 2004, S. 75-96.

¹⁵ In ähnlicher Hinsicht hat auch Theodor W. Adorno stets auf der „Sprachähnlichkeit“ der Musik bestanden, freilich so, dass ihre Sprachähnlichkeit sich nur dort manifestiere, wo sie sich von Sprache im Sinne der Aussage entferne. Vgl. Theodor W. Adorno, „Fragment über Musik und Sprache“, in: ders., *Musikalische Schriften III*, Gesammelte Werke, Bd. 16, Frankfurt am Main, 2003, S. 251-256; sowie ders., „Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren“, in: ebd., S. 649-664.

darzustellen oder auszudrücken, doch vermögen sie nicht darzustellen, *wie* sie darstellen: *Dieses zeigt sich*. Das Zeigen ist der Undarstellbarkeit konform: Weder vermag es zu zeigen, *worauf* es zeigt, noch *wie* es zeigt. Vielmehr deutet es in eine Richtung, weist hin, stellt aus oder führt sich selbst vor. Dabei kann die Figur des ‚Zeigen/Verbergens‘ dem frühen Wittgenstein entlehnt werden: Wie die Sprache, wie es im *Tractatus* heißt, nur vermöge ihrer „logischen Form“ spricht, diese sich aber der Sagbarkeit entzieht, vermag sie ihr eigenes strukturelles oder performatives Format nicht mit auszudrücken: Dieses „zeigt sich“. ¹⁶ Auf ähnliche Weise lenken Bilder die Aufmerksamkeit, geben etwas zu erkennen, *zeigen*, jedoch so, dass sie *die Modalitäten ihres Zeigens nicht mitzeigen* – sie verweigern sich der Sichtbarmachung ihrer Sichtbarmachung.

Im Bild entspricht dem Zeigen die ästhetische Dimension. Sie gemahnt an die Duplizität von Schein und Erscheinung und führt, über das Lesbare, das Dispositiv, die Rahmung und das ‚ikonische Als‘ hinaus auf die Weise seiner spezifischen Phänomenalität. Kein Bild kann umhin, indem es etwas darstellt, zugleich zu erscheinen, das heißt im Zeigen sich zu zeigen und seine Darstellungsmittel, seine mediale Struktur, seine Materialität mit auszustellen, wie diese im gleichen Augenblick die Darstellung aussetzen und begrenzen. Daran knüpft sich die ganze komplexe Logik des Zeigbaren und Nichtzeigbaren (Nicht-Zeigbaren), wie sie mit dem Sagbaren und Unsagbaren im Diskursiven korrespondiert. Wittgenstein hat daraus für die Sprache den Schluss gezogen, dass „[m]an [...] in der Sprache das Wesen der Sprache [nicht] beschreiben [kann]“¹⁷: „Die Sprache muss für sich selbst sprechen.“¹⁸ Und weiter: „Wir haben hier eine Art Relativitätstheorie der Sprache vor uns.“¹⁹ Die Philosophie der Sprache scheitert, weil sie die Sprache sprechen muss, über die sie spricht. So bleibt ein Entzug, eine „negative Medialität der Sprache“²⁰, die Heidegger analog dazu in die tautologische Sentenz fasste, dass die Sprache allein Sprache sei: „Die Sprache spricht.“²¹ Das gilt genauso für das Bild. „Das Bild sagt mir sich selbst“, notierte Wittgenstein in seinen *Philosophischen Untersuchungen*: „Das heißt, dass es mir etwas sagt, besteht in seiner eigenen Struktur, seinen Formen und Farben.“²²

Logik des Zeigens

Was immer daher ein Bild ausdrückt oder beinhaltet, was es sagt oder darstellt, es tut dieses im Modus des Zeigens. Das Zeigen besitzt ein anderes Format als (das) Sagen.

¹⁶ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Kritische Edition, hg. v. Brian McGuinness und Joachim Schulte, Frankfurt am Main, 1989, v. a. 3.262, 4.022, 4.12-4.1212, 4.126, 5.62, 6.12, 6.36 und 6.522.

¹⁷ Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen*, Wiener Ausgabe, Bd. 3, Wien, 2000, S. 30/33.

¹⁸ Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Grammatik*, Frankfurt am Main, 1973, S. 40.

¹⁹ Wittgenstein, wie Anm. 17, S. 33/4.

²⁰ Vgl. Vf. „Negative Medialität. Derridas Différance und Heideggers Weg zur Sprache“, in: *Journal Phänomenologie, Jacques Derrida*, 23 (2005), S. 14-22.

²¹ Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, 5. Aufl., 1975, S. 13.

²² Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main, 1971, S. 175, § 523.

Anverwandelt sowohl der Unterscheidung zwischen „Denotation“ und „Exemplifikation“ bei Nelson Goodman²³ als auch zwischen „Repräsentation“ und „Präsentation“ bei Susanne Langer, Husserl und Gottfried Boehm,²⁴ erweist sie sich für die Untersuchung der Ästhetik des Bildlichen und seiner Struktur als fundamental. Sie bekundet gleichzeitig eine weitere Differenz, die das Bild unsichtbar wie undarstellbar durchschneidet, weil sie noch jeder Konstitution des Ikonischen vorausgeht. Ablesbar wird an ihr zugleich die spezifische ‚Logik‘ ikonischer Medialität. Bilder *präsentieren* – trotz aller Systeme der Signifikanz und Nachträglichkeit, der Symbolisierung und Interpretation, die den Blick öffnen und domestizieren –, und in dieser Präsentation, dieser ‚Gegenwärtigung‘ liegt ebenfalls ihre eigentümliche Nähe zur Evidenz. Deshalb die Fülle von Bildstrategien von der Illustration über die vermeintlich dokumentarische Fotografie, den Bildcharakter von Nachrichten bis zur Bildverwendung in den eigentlich bilderlosen Naturwissenschaften: *Sie dienen sämtlich der diskursiv nicht erzeugbaren Evidenzproduktion*. Nicht nur bekommt der Blick im Bild dabei etwas zu sehen, vielmehr macht er die Erfahrung einer Unverneinbarkeit, wie sie im Wortsinn von „Evidenz“ liegt – dem richtigen Sehen, der den Sprung in die Augen einschließt, von dem nicht mehr abzusehen ist. Umgekehrt ist dann dem Bildlichen nicht das Wissen oder die Erkenntnis wesentlich, sondern die *Kraft solcher Evidentmachung*, die ihre Negation wiederum ausschließt. Dieser Ausschluss der Negation bildet den eigentlichen Fokus jener ‚kleinen Medientheorie des Bildes‘, wie sie Sigmund Freud im zentralen Kapitel über die „Darstellungsweisen des Traumes“ seiner *Traumdeutung* niederlegte.²⁵ Die bizarren Formen der Traumlogik gehen davon aus. „[E]in gemaltes, oder plastisches Bild, oder ein Film [...] kann [...] jedenfalls nicht hinstellen, was nicht der Fall ist“,²⁶ lautet der entsprechende Bescheid bei Wittgenstein wiederum in den *Philosophischen Untersuchungen*, und das *Big Typescript* vermerkt: „Ich kann ein Bild davon zeichnen, wie Zwei miteinander fechten; aber doch nicht davon, wie zwei nicht miteinander fechten (das heißt nicht ein Bild, dass bloß dies darstellt).“²⁷ Das heißt – als *erstes Merkmal ikonischer ‚Logik‘* –, dass sich der Status der Negation im Bildlichen als prekär erweist, insofern es von ihr kein adäquates visuelles Korrelat gibt: „Man kann nicht das contradiktorische Negative, sondern nur das conträre zeichnen (das heißt positiv darstellen).“²⁸

Insbesondere vermag das Zeigen sich nicht selbst zurücknehmen; ihm misslingt die Selbstverneinung. Dies liegt gleichermaßen daran, dass im Bild die grammatische

²³ Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*, Frankfurt am Main, 1995, S. 57 ff.

²⁴ Susanne K. Langer, *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, Frankfurt am Main, 1984, S. 61 ff., 172 ff., 261 ff. Zu Husserl vgl. Lambert Wiesing, *Artifizielle Präsenz*, Frankfurt am Main, 2005. Vgl. ferner Gottfried Boehm, „Repräsentation – Präsentation – Präsenz“, wie Anm. 2, S. 3-13.

²⁵ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Frankfurt am Main, 1961, S. 259 ff.

²⁶ Wittgenstein, wie Anm. 22, S. 174, § 520.

²⁷ Ludwig Wittgenstein, *The Big Typescript*, hg. v. Michael Nedo, Wiener Ausgabe, Bd. 11, Wien, 2000, S. 83/4; ebenso ders., wie Anm. 17, S. 56/5.

²⁸ Wittgenstein, wie Anm. 17) S. 56/6.

Subjektstelle fehlt. Zwar gibt es Selbstreferenz, doch nur höchst indirekt und wiederum mit den Mitteln der Visualität, etwa indem sich im Bild ein weiteres Bild findet, worauf es referiert. Die Tatsache impliziert – als *zweites Merkmal der Bildlogik* – ein anderes Format von Paradoxie. Beruht dieses im Diskursiven auf einer Verbindung zwischen einer Selbstreferenz und einer Negation, die im Satz die Antinomie erzeugen, erlaubt das Bild einzig die Vexierung, das Spiel von Figur und Hintergrund, wie es Wittgenstein am Beispiel des „Entenhasens“ aufgewiesen hat.²⁹ Dabei erscheinen beide Seiten der Paradoxie gleichzeitig, doch so, dass sie sich nicht wie Position und Negation zueinander verhalten, um einander aufzuheben, sondern indem sie ein beständiges Umschalten von Aufmerksamkeit verlangen, deren inverse Ordnungen sich wechselseitig ausschließen.³⁰ Zwar lassen sich auf diese Weise Kontraste und Gegensätze malen, doch sind diese anderer Art als die negativen Ipsoflexivitäten wie ‚Dies ist kein Satz‘ oder ‚Dieser Satz ist falsch‘. Kein Bild kann vorführen, dass es kein Bild ist, allenfalls kann es sich auslöschen wie in Robert Rauschenbergs ausradiierter De Kooning-Zeichnung (*Erased de Kooning Drawing*, 1953) oder Durchstreichungen vornehmen wie in Jörg Immendorfs *Hört auf zu malen* (1965), um dabei noch die Spuren der Löschung oder des annullierten Gemalten aufzubewahren und selbst zu exponieren. Sogar René Magrittes *Ceci n'est pas une pipe* (1928-1929) bedarf des konterkarierenden Satzes, um die Aporie auszudrücken, und zwar zum Preis, dass zwischen Bild und Sprache eine Instabilität entsteht, die systematisch im Unklaren lässt, wem der Vorrang einzuräumen ist und wem nicht.³¹ Selbstverständlich gibt es Manipulation, Retusche oder Vortäuschungen, desgleichen Verwischungen und Nebel, die etwas undeutlich oder vage werden lassen; sie begleiten die Geschichte der Bilder wie ein Schatten, doch stets behalten sie ein affirmatives Moment ein – selbst dort, wo sie bewusst etwas abzuweisen, zu denunzieren oder zu verbergen trachten, demonstrieren sie noch das Abgewiesene, das Denunzierte und stellen es eigens mit aus. Das hat – als *drittes Merkmal einer ikonischen Logik* – den weiteren Effekt, dass dem Bildlichen jede Möglichkeit zur Zurückhaltung, zur distanzierenden Abwägung mangelt: Es zeigt und setzt sich dabei selbst. Entsprechend fehlt ein Äquivalent für den sprachlichen Konjunktiv, was den Gebrauch von Bildern in den diskursiv argumentierenden Wissenschaften problematisch erscheinen lässt. Die Sprache des Konjunktivs ist für die gesamte Rhetorik der Naturwissenschaften wie für die empirischen Sozialwissenschaften konstitutiv; in ihr verkörpert sich nicht nur das diskrete Ethos der Wissenschaften, sondern auch der latente Vorbehalt gegen die eigenen Resultate, das Prinzip der Revidierbarkeit und eingeklammerten Wahrheitsgeltung. Weil aber zum Bild die Evidenz gehört, die entweder manifest wird oder nicht, ist dem Bildlichen die Skepsis

²⁹ Wittgenstein, wie Anm. 22, Teil II, XI, S. 228 ff.

³⁰ Vgl. dazu auch William J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, 1994, S. 35 ff.

³¹ Zu René Magritte vgl. auch meine Ausführungen in: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München, 2002, S. 295 ff.

fremd. Gewiss gibt es Verdeckung, Vorläufigkeit oder Fragmentarität, doch bleiben sie überall im Modus von Anwesenheit. Die Macht der Bildlichkeit ist der Magie solcher Anwesenheit geschuldet. Sie drängt sich ohne Rückhalt auf und zwingt den Blick in eine ‚Skopophilie‘, einer nicht zu entfliehenden Augensucht.

‚Aufgeschlagener‘ Blick

Fehlende Negation, Vexierung und unmöglicher Konjunktiv sind Chiffren einer anderen ‚Bildlogik‘, keine Zeichen eines Versagens, die ihr zukommen, um sie unterhalb von Sprache, Textualität und rationale Diskursivität zu stellen. Vielmehr markieren sie Grenzen einer Darstellbarkeit, die ihr einen genuin affirmativen Charakter verleihen. Nicht nur „[sagt] das Bild [...] sich mir selbst“, wie Wittgenstein sich ausdrückte, sondern es bejaht sich auch selbst. Nichts anderes bedeutet Evidenz: ‚Augensucht‘, die Bemächtigung wie Ermächtigung eines Sehens. Sie zieht den Blick ebenso an wie sie ihn abrichtet. Zugleich gründet sie in der Evokation einer Präsenz, die im selben Maße die Evokation einer Evidenz bedeutet. Zeigen, die Grenzen der Darstellbarkeit und die Evidenzproduktion fallen damit unmittelbar zusammen und definieren die ästhetische Autonomie des Bildes. Soweit wiederum die Evidenz der Wahrnehmung entspringt, beinhaltet sie, bevor sie Wahrnehmung-von-etwas (*quid*) wird, eine Wahrnehmung-dass (*quod*), wie schon Kant bemerkte.³² Sie berührt nicht so sehr die Bezeugung einer Sache, als vielmehr die ‚Gabe‘ des Sichtbarwerdens selbst.³³ ‚Dass‘ ist, vermag kein Sehen zu bezweifeln, ohne sich selbst als Sehen zu bezweifeln, sowenig im übrigen, wie Bilder nicht nicht zeigen können: Ihnen haftet eine eigene Art von *Ek-Stasis* an. *Ekstasis* meint: Aus-sich-herausstehen, Hervortreten. Dasselbe meinen die Ausdrücke ‚Existenz‘ und ‚Erscheinung‘: Etwas kommt zum Vorschein, existiert. Die Wurzeln der Evidenz, insbesondere der Evidenz der Bildlichkeit, liegen in diesem Zusammenhang. Er erweist sich zugleich verquickt mit der Fähigkeit des Bildes, eine Wahrnehmung zu stiften und das Auge zu fesseln.

Die Evidenz, von der derart die Rede ist, erweist sich jedoch als ‚gebrochene Evidenz‘. Sie changiert zwischen der Unverneinbarkeit des ikonischen Zeigens, das eine Präsenz preisgibt, die ebenso sehr nicht da ist. Doch bewirkt genau diese Kluft, dass das Bild angeschaut werden muss. Jacques Lacan hat solchen Zwang mit dem Begehren in Verbindung gebracht, das sowohl ein Begehren nach Sichtbarkeit als auch *Begehren des Blicks* in der ganzen Doppeldeutigkeit von *genetivus subjectivus* und *objectivus* ist. Dazu passt die „*Blickgabe*“ des Bildes selbst, denn, wie Lacan weiter herausgestellt hat, heißt ein

³² Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg, 1956, A 225, B 272 f.

³³ Wird der Begriff der ‚Gabe‘ insb. von Marcel Mauss her, von Derrida prominent reflektiert, ist hier gleichwohl etwas ganz anderes gemeint: Wahrnehmung eines Gegebenen, als etwas, was ‚ge-geben‘ und nicht schon durch die Wahrnehmung konstruiert ist. Vgl. zur Verwendung des Ausdrucks auch Vf. *Ereignis und Aura*, Frankfurt am Main, 2002, S. 47 ff.

Bild erstellen, *einen Blick schenken* – was im selben Atemzug bedeutet, *sich zu schenken, sich preisgeben*.³⁴ Im Bild besitzt solcher Blick keinen Geber, weshalb er auch nicht erwidert, sondern nur entgegengenommen, das heißt, akzeptiert werden kann. Alle Maler, Gestalter, Regisseure oder Videokünstler geben in gewisser Hinsicht ihren Blick preis – und es ist diese Preisgabe, die das Wagnis ihrer Bemühungen ausmacht, wie sie das Bild gleichermaßen an ein Verlangen knüpft, das ebenso sehr gesehen werden will, wie es das Sehen zu sehen wünscht. Es weist auf jenen Punkt, der den Blick gleichermaßen ‚an-geht‘ und ‚an-spricht‘, wie auf der anderen Seite ein Bild betrachten bedeutet, sehend auf das zu achten, wohin der Blick geht. Es handelt sich nicht um eine fixierbare Stelle oder Eigenschaft *im* Bild, um kein Dechiffrierbares: *Die Evidenz der Bildlichkeit besitzt kein entschlüsselbares Zentrum.*

Damit hängt zusammen, was Roland Barthes, von Lacan her, in seiner Philosophie der Fotografie unter den Fokus der Differenz von *studium* und *punctum* gestellt hat: Das *studium* als codierten und damit auch erlernbaren Bereich der Bilderfahrung erlaubt die Bildlektüre, während das *punctum* uncodiert bleibt; es bezeichnet das eigentlich Bestechende, dasjenige, wovon Barthes ausdrücklich sagt, es sei im Bild nicht identifizierbar, es gehe vielmehr den Betrachter an, attackiere ihn.³⁵ Konform der Unsichtbarkeit im Medium bewirkt es gleichzeitig, dass der Blick ebenso verführt wird wie es ihm *untersagt, wegzuschauen*. Was am Bild besticht, was diese spezifische Intensität, aber auch Mächtigkeit ausmacht, bezeichnet dasjenige, was sich dem Begriff in dem Maße widersetzt, wie es ‚anblickt‘ und zu sehen nötigt. Das haben Bilder mit Gesichtern gemeinsam: Nicht wir blicken sie an, sondern wir werden von ihnen ebenso angeblickt wie ‚gestellt‘: Das Angesehenwerden ist dem Blick vorgängig, weshalb Deleuze und Guattari überhaupt von der „Gesichtlichkeit“ des Bildes³⁶ gesprochen haben, worin sich, wie subtil auch immer, die ‚Spur‘ des Anderen hält. *Bilder gleichen solchen Antlitzen, die nicht loslassen und nach einer Antwort, einer ‚Blickerwiderung‘ ersuchen.*

Man kann insofern, über die Blickbrechung des Rahmens und sogar noch über die aufgewiesene Duplizität von Sagen und Zeigen hinaus ein weiteres *Prinzip der Blickspaltung* ausmachen: der *Blickwechsel zwischen Bild und Betrachter*, der bedingt, das ein *Bild anschauen heißt, einem Anblickenden Antwort geben*. Deren Wirkungen weisen weit über die Dispositive der Sichtbarkeit hinaus, weil sie nicht den Zeichencharakter des Bildes tangieren, sondern dessen „Aura“.³⁷ Das bedeutet auch: Kein Bild kann medientheoretisch auf seine Visualisierungstechniken reduziert werden, vielmehr erfordert die Begründung einer Bildtheorie, die vom Blick ausgeht, eine

³⁴ Ein Bild zeigen, heißt danach, einen Blick ‚geben‘. Vgl. Jacques Lacan, „Linie und Licht“, in: Boehm, wie Anm. 5, S. 60-74: 70 f., ferner darin auch Anm. 42.

³⁵ Roland Barthes, *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main, 1989, insb. S. 60 ff.

³⁶ Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, Berlin, 1992, S. 230 ff.

³⁷ Vgl. auch meine Untersuchungen in: wie Anm. 31, S. 75 ff.

Untersuchung des spezifischen Blickwechsels und seiner Effekte, weil sie erst am Bild jenes Moment aufweist, das *den Blick*, wie es Walter Benjamin ausgedrückt hat, *aufschlagen lässt*.

Chiasmus der Blicke

Das bedeutet auf der anderen Seite, dass jedem Bild gleichermaßen eine *Beziehung zur Alterität* innewohnt, wie es durch die *responsive Struktur des Blickwechsels* markiert ist. Mit ihr beginnt das eigentliche Thema einer Ästhetik der Bildlichkeit. Ihre Abgründigkeit hat besonders die Psychoanalyse in immer neuen Anläufen auszuloten versucht. Das gilt vor allem für jene Andersheit, die kein Blick zu sehen bekommt, weil sie die Bildlichkeit erst konstituiert. Nicht nur geben Bilder *etwas* zu sehen, vielmehr blickt, indem sie zeigen, *ein Anderes an*. So kreuzen sich auf seinem Tableau zwei unterschiedliche Sichtrichtungen – so dass ein *drittes Prinzip der Blickspaltung* darin gefunden werden kann, dass (das) diese Kreuzung, dieser *Chiasmus* die Medialität der Bildlichkeit in ihrer ganzen Komplexität allererst determiniert.³⁸ „Jedes Bild verkörpert eine bestimmte Art des Sehens“,³⁹ schrieb John Berger, doch bedarf es wiederum eines anderen Blicks, um sie als solche aufzuschließen, denn nicht vergessen werden darf, dass jeder andere Blick auch *anderes sieht*, wie sich beispielhaft anhand von Jan Vermeers *Malkunst* (1660-70) demonstrieren lässt: Indem der Maler dem Betrachter den Rücken kehrt, vollbringt das Bild als Selbstporträt jenes – nach Lacan – unmögliche Kunststück, „sich sich sehen zu sehen“. Dem Betrachter öffnen sich dabei zwei Blicke: Den Vermeers, der auf sein Modell und seine Leinwand schaut und das Bild in dem Moment zeigt, da dieser eben erst damit begonnen hat zu malen, sowie den eigenen, der dem Maler zusieht, während der Künstler sich dem Blick entzieht. Niemand kann sich von hinten sehen; der Blick im Rücken bleibt vielmehr beunruhigend, so liegt die Außerordentlichkeit der *Malkunst* Vermeers darin, die Untilgbarkeit der Differenz durch die Rückenansicht und den zweifachen Blick markiert zu haben.⁴⁰

Der *Chiasmus der Blicke* verweist dann genau auf diesen Einbruch einer Alterität im Sehen: Der Blick des Betrachters wird durch die Konfrontation mit einem Bild ebenso durchkreuzt, wie der Blick des Anderen, der sich durch sein Medium ihm darbietet, umgekehrt durch seine Sicht getroffen und verletzt wird. ‚Chiasmus‘ im Wortsinne bedeutet eine kreuzweise Überschneidung. Was sich kreuzt, schneidet sich gewöhnlich in einem Punkt; denkt man die Kreuzwege jedoch räumlich wie bei ‚windschiefen Geraden‘,

³⁸ Zur Blickkreuzung, allerdings jeweils anders verstanden, vgl. Maurich Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, in: Boehm, wie Anm. 5, S. 39-59; sowie Lacan, wie Anm. 35, S. 64. Dagegen wird hier die Blickkreuzung aus der Begegnung mit Alterität entwickelt.

³⁹ John Berger, *Sehen. Das Bild der Welt in der Bildwelt*, Reinbek, 1974, S. 10.

⁴⁰ Vgl. zu Jan Vermeer auch meine Ausführungen in: Mersch, *Ästhetischer Augenblick und Gedächtnis und der Kunst*, wie Anm. 1, S. 151-176.

trifft sich das Kreuzende nicht. Der Gebrauch des Ausdrucks ‚Chiasmus‘ gemahnt daran. Es ist eine Disparität, die nirgends aufgeht. Das Chiastische wäre dann das, was bei allem Ringen um Identität nicht zur Deckung gebracht werden kann. Entsprechend gehört zu ihm eine Verfehlung, eine *wesentliche Unvereinbarkeit*.

Jedes Bildsehen ist in diesem Sinne ein chiastisches Ereignis, und keine Bildkonstruktion vermag ihm habhaft zu werden. Anders gewendet: Das Sehen eines Bildes *geschieht von dort her*, von einem gleichermaßen Unbestimmten wie Offenen, einem Spalt, der als solcher *undarstellbar*, mithin auch *unverfügbar* bleibt. Er verweist erneut auf eine Unsichtbarkeit, sofern die Kluft, die stiftet, nicht angeblickt werden kann. Sie entzieht sich, wie sie zugleich einen Überschuss darstellt. Die Faszination des Bildes entspringt diesem Überschuss: Deswegen erweist es sich stets als mehr, als gesagt oder interpretiert werden kann; deswegen auch geht es mich an, drängt sich mir auf, ersucht meinen Blick und lockt ihn, wie Lacan sich ausdrückte, in seine „Falle“⁴¹ – und es ist abermals vorzugsweise die Kunst, die in dieser Falle und ihrer buchstäblichen ‚Re-Flexion‘, ihrem Spiegelspiel ihre besondere Domäne findet.

⁴¹ Vgl. Lacan, wie Anm. 35, S. 61.