

MARCEL FINKE

Materialität und Performativität

Ein bildwissenschaftlicher Versuch über Bild/Körper

Der Text untersucht den Aspekt der Materialität des Bildes. Davon ausgehend wird gezeigt, inwieweit einerseits die Sichtbarkeit des Bildes und dessen Sichtbarmachung auf der phänomenalen Präsenz der Materialität basieren, diese andererseits aber einen Aspekt mitführt, der sich dem Sichtbaren entzieht. Jener zugleich nicht symbolische wie nicht phänomenale Aspekt wird mit dem Begriff der Performativität belegt. Es wird vorgeschlagen, dass Performativität insofern konstitutives Moment des Bildes ist, als damit die Vermittlung zwischen Materialität und Bedeutung, Aisthesis und Diskurs gefasst wird. Zur Erörterung der Zusammenhänge von Bild und Materialität, Materialität und Performativität werden verschiedene Bilder aus dem Atelier Francis Bacons herangezogen.

Einleitung: Bild, Material, Bildmaterial

Seit Dekaden meint kaum ein Artikel, kaum eine Ausstellung über die Malerei Francis Bacons ohne verbalen oder visuellen Verweis auf das Atelier des Künstlers auszukommen. Begründet liegt dessen Anziehungskraft zweifellos in der Anhäufung von Reproduktionen, Fotografien und Malutensilien, die sich scheinbar wahllos schichten und als Strata raumgreifend wuchern (Abb. 1). Die Ablagerungen könnten despektierlich als Schutt oder Abraum bezeichnet werden – ein medialer Kompost freilich, dessen Materialität des Öfteren das Material für Bilder lieferte. Was sich als Durcheinander in Bacons Studio sedimentierte, ist heute penibel registriert in der Dubliner Hugh Lane Gallery zu finden. Mit Hilfe von Kunsthistorikern, Restauratoren und Archäologen wurde Ordnung in das Chaos gebracht, um dieses letztlich geläutert zu reinszenieren und rückwirkend die vermeintliche Aura jenes Ortes zu bezeugen.¹

Auch der vorliegende Aufsatz profitiert von dieser Katalogisierungsleistung. Gezeigt werden soll jedoch, dass die Verwerfungen im Atelier

¹ Zur Katalogisierung des Atelierinhalts, dessen Überführung von London nach Dublin und dessen Reinstallation in der Galerie siehe unter anderem: Margaritta Cappock, Barbara Dawson (Hrsg.): *Francis Bacon's Studio at the Hugh Lane*, Dublin 2001. Margaritta Cappock: *Francis Bacon. Spuren im Atelier des Künstlers*, München 2005.



Abb. 1: John Deakin, Arbeitsvorlage, gefunden auf dem Boden des Ateliers: George Dyer im Atelier von Francis Bacon, etwa 1964, S/W-Fotografie, Dublin, Hugh Lane Gallery.

eine gewisse Logik des Materials veranschaulichen, die auch Teil einer Logik des Bildes ist. Denn Bilder sind, so lautet das Leitmotiv des Textes, als Objekte zuallererst an Materialität gebunden. Diese Aussage klingt zunächst äußerst banal, gleichzeitig aber auch zweifelhaft. Letzteres deshalb, weil sie den Begriff von Anbeginn auf physische Bilder einschränkt und mentale Repräsentationen oder Imaginationen aus der Betrachtung vorerst ausklammert.² Darüber hinaus existieren optische Erscheinungen wie stereoskopische oder holografische Eindrücke, deren Status als Bild kaum bezweifelt wird, über dessen Materialität allerdings schwer zu entscheiden ist. Trivial mutet die Äußerung im Gegensatz dazu an, weil kaum jemand noch nicht das Verblässen eines Urlaubspolaroids beklagt oder das Flimmern einer Powerpoint-Präsentation verdammt hat. Kunsthistoriker empören sich nicht selten über fahle Reproduktionen, die nur mangelhaft in der Lage sind, neben dem Abbild gleichfalls die materiellen Eigenschaften von Farbe und Leinwand, Duktus und Kreidespur oder gar

² Zur Problematik dieser vorläufigen Entscheidung siehe unter anderem: William J. Thomas Mitchell: »What Is an Image«. In: ders.: *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago 1997, 7-46.

den tiefen Glanz eines Firnisses zu transportieren. Anhand einiger Bilder aus dem Studio Bacons möchte ich diskutieren, inwiefern die Problematik der Materialität *von* und *in* Bildern einiges tiefgreifender ist als bisher angedeutet. Im Fokus der Untersuchung werden vorrangig die Verschränkungen von Körper und Bild platziert. Es wird sich zeigen, dass darin ein Arsenal von Fragen eingeschlossen ist, die hinsichtlich einer Klärung des Ikonischen der Aufmerksamkeit bedürfen. Der Begriff der Materialität bildet durchweg das Scharnier. Doch steht eines nicht in Zweifel, nämlich dass sich die Körperlichkeit des Körpers von jener des Bildes unterscheidet. Es finden mediale Umformungen einer Materialität in eine andere statt, die jedoch maßgeblichen Einfluss auf die Bildlichkeit des Bildes und jene des Körpers haben. Es liegt hier mindestens ein doppelter Chiasmus vor, in dem sich Bild und Körper, Bildkörper und Körperbild konstituieren, überschneiden oder durchkreuzen. Ich werde daher probenhalber zwei theoretische Positionen miteinander in Beziehung setzen, die anfangs wenig gemein haben. In wesentlichen Punkten geben sich diese sogar deutliche Widerworte. Die beiden Pole meiner Auseinandersetzung – der Körper und das Bild – leiten die Auswahl der folgenden Ansätze an: für den einen Judith Butlers Überlegungen zu einer Dekonstruktion der Materialität des Körpers, für den anderen Dieter Merschs ästhetische Theorie des Bildes.³ Noch nicht abzusehen ist hierbei, ob ein solcher Versuch von irgendeiner Eleganz sein kann. Denn es wird keinesfalls davon ausgegangen, dass sich beide Positionen schmerzfrei korrelieren oder gar harmonisch ineinander auflösen lassen. Erörtert wird dennoch nicht das sich gegenseitig Ausschließende, sondern das sich wechselseitig Erhellende. Der Schnittpunkt wird von jenen Diskussionen gebildet, in denen Butler wie Mersch die Zusammenhänge von Aisthesis und Diskurs, von Wahrnehmung und Zeichen mit Bezug auf den Aspekt der Materialität problematisieren. Ein erster Kontakt kann dahingehend durch einen Exkurs zu Julia Kristevas Differenzierung des Zeichens in die Modalitäten des Semiotischen und des Symbolischen hergestellt werden.⁴ Von beiden Autoren zu Erläuterungen über die Spaltung des Signifikanten herangezogen, ermöglicht Kristeva auch für den vorliegenden Text einen Anfang. Dieses freilich ohne bereits die

³ Siehe: Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, [New York 1993], übers. von Karin Wördemann, Frankfurt am Main 1997. Dieter Mersch: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002a. Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2002b.

⁴ Siehe unter anderem: Julia Kristeva: »From One Identity to An Other«. In: dies.: *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York 1980, 124–147. Julia Kristeva: »Das Semiotische und das Symbolische«. In: dies.: *Die Revolution der poetischen Sprache*, [Paris 1974], übers. von Reinold Werner, Frankfurt am Main 1999, 32–113.

Besonderheiten des Ikonischen auszubuchstabieren. Die Gemälde Bacons werden daher als theoretische Objekte eingesetzt, um bildhaft vorzuführen, was bei Kristeva für die Sprache geltend gemacht wird und an diesem Ort für das Bild thematisiert werden soll.

Mit diesen Bemühungen möchte ich gegen eine Tendenz der bildwissenschaftlichen Debatte argumentieren, die zwar unentwegt am Bild den Modus des Zeigens oder die ikonische Evidenz betont, permanent aber dazu neigt, die Grundlage des Erscheinens des Bildes als spezielles visuelles Phänomen zu vernachlässigen. In gewisser Hinsicht ist diese Diskussion geprägt von Materialvergessenheit und Funktionsversessenheit, von einer Dominanz der Transparenz, die am Bild vor allen Dingen das Signifikante hervorhebt, und einem Pragmatismus, der auf den Eigensinn des Bildes nur deshalb hindeutet, um diesen reflektorisch einzuholen. Allerdings soll mit dieser Feststellung weder einem pikturalen Irrationalismus das Wort geredet werden, noch ist damit behauptet, die Materialität von Medien oder Bildern sei bisher vollkommen ignoriert worden. Ganz im Gegenteil. Generell ist Material und Materialität trotz oder wegen des postmodernen Deklamierens einer Epoche der Immaterialisierung und der Simulakren seit einiger Zeit wieder zum Reflexionsgegenstand avanciert. Dies betrifft die Medien der Kommunikation ebenso wie jene der Kunst. Und auch in Erörterungen technischer Visualisierungsverfahren oder digitaler Bilder gehören Verweise auf die Apparaturen und Maschinen zu den Selbstverständlichkeiten. Darüber hinaus hat insbesondere die Kunstgeschichte dem Aspekt der Materialität von Bildern wiederholt Achtung gezollt und daran medienreflexive Potentiale der Kunst ausgewiesen.⁵ Was jedoch *im* Bild jenseits der Signifikation liegt und trotz allem deren unhintergehbare Bedingung bildet, wird gern in den Hintergrund gerückt. Dies trifft selbst noch dann zu, wenn phänomenologische Studien zwischen Bildträger und Bildobjekt differenzieren. Unterschieden wird demnach zwischen dem Bild als materiellem Objekt und dem Abbild als immateriellem Objekt einer reinen Sichtbarkeit. In den Mittelpunkt gerät jedoch zumeist das Zeigen des Bildes, das heißt die Präsentation eines ausschließlich visuellen Gegenstandes.⁶ Somit wird zwar einerseits die referentielle Funktion des Bildes

⁵ Siehe unter anderem: Gottfried Boehm: »Die Wiederkehr der Bilder«. In: ders. (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, 11–38. Richard Shiff: »Cézanne's Physicality. The Politics of Touch«. In: Salim Kemal, Ivan Gaskell (Hrsg.): *The Language of Art History*, Cambridge 1991. Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.

⁶ Exemplarisch hierfür: Lambert Wiesing: »Phänomenologie des Bildes nach Edmund Husserl und Jean-Paul Sartre«. In: ders.: *Phänomene im Bild*, München 2000, 43–59. Lambert Wiesing: »Wenn Bilder Zeichen sind: das Bildobjekt als Signifikant«. In: ders.: *Artifizielle Präsenz*, Frankfurt am Main 2004, (stw 1737), 37–80.

als Zeichen zurückgestellt und dieses aus der semiotischen Restriktion des Sagens gelöst. Andererseits aber konzentrieren sich derartige Studien auf die Wahrnehmung eines nur sichtbaren Phänomens, dem aufgrund seiner artifiziellen Anwesenheit notwendig Körperlosigkeit attestiert wird.⁷

Eine andere Perspektive bieten hingegen ästhetische Theorien des Bildes an. Obschon auch diese in der Phänomenologie ihren Ausgang nehmen, grundieren sie deren Beharren auf den Aspekten der Wahrnehmung verstärkt in der Materialität des Bildobjekts selbst. Zudem verweisen sie auf eine bildimmanente Differenz von Zeigen und Sich-Zeigen, ein Umstand, der sich folgend beschreiben lässt: Wohl zeigen Bilder mitunter *etwas*, jedoch zeigen sie dieses nur, indem sie sich gleichzeitig *mit* zeigen, das heißt ihre eigene materielle Faktizität ausstellen. Zwar erzeugen Bilder Sichtbarkeiten – nämlich jene Formen, die Objekte bedeuten können –, im selben Moment aber stellen sie sich selbst als etwas Materielles aus, das wiederum nicht mit der Bedeutung kongruent ist. Dieser Zusammenhang von Materialität und Sinn wird in Bacons Atelier eindrücklich vor Augen geführt.

Sedimentierung im Atelier: Materielle Aspekte des Bildes bei Francis Bacon

In einem Interview mit dem Kunstkritiker David Sylvester wird Bacon auf die unzähligen Fotografien und Reproduktionen angesprochen, die sich in seinem Atelier türmen und die häufig zu Bildvorlagen avancieren. Während Sylvester etwas irritiert ist von der Vorliebe des Malers, nach schlechten Abzügen kanonisierter Heroen der Kunst zu arbeiten, hat Bacon darauf eine unerwartete, aber einleuchtende Erklärung parat. In dieser geht es ihm weniger um den Transport des Abbildhaften von einem Medium in ein anderes, das heißt, er verweist nicht auf das Kopieren einer bildhaften Darstellung. Vielmehr stellt er das Verhältnis von Materialität und Bedeutung heraus: »Nun, meine Fotografien sind sehr stark beschädigt von Personen, die auf ihnen herumlaufen, diese zerknüllen und so weiter. Dadurch werden beispielsweise einem Bild von Rembrandt Implikationen hinzugefügt, welche nicht jene Rembrandts sind.«⁸ Worauf Bacon unter anderem aufmerksam macht, ist eine Konsequenz, die aus der reziproken Bedingung von Bild und Materialität resultiert. Denn Veränderungen im

⁷ Lambert Wiesing: »Die Hauptströmungen der gegenwärtigen Philosophie des Bildes«. In: Wiesing 2004 (wie Anm. 6), 17–36; 32.

⁸ David Sylvester: *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, London 2002, 38. Das Interview wurde im Jahr 1966 aufgezeichnet. (Übersetzung durch den Autor).

Material erwirken zwangsläufig eine Veränderung der Erscheinung des dargestellten Gegenstandes, das heißt des Bildobjekts. Er deutet zudem an, dass sich dieser Prozess den Intentionen des Bildproduzenten durchaus entziehen kann. In dieser Aussage Bacons zeichnet sich ab, welche Wechselspiele zwischen Markierung und Bedeutung, Sinn und Zufall, nicht zuletzt zwischen Mimesis und Unfall auf der Holzdielung des Ateliers eröffnet werden.

Die medialen Ablagerungen legen in ihrer pittoresken Anschaulichkeit zunächst beredt Zeugnis von dem Eigensinn des Materiellen ab. Im Einzelnen stellen die fotografischen Vorlagen ihre Kontaminationen in Form von Rissen, Knicken, Abschürfungen und Beschmutzungen aus, wie sie ebenso auf ihre abermaligen Konvertierungen verweisen. Die Eintragungen im Material sind nämlich mitunter Spuren von Bacons künstlerischer Praxis, in der die häufige Wiederverwendung von Vorlagen ein wesentliches Moment ausmacht.⁹ Als nützlicher Abfall bekunden sie ihre Teilhabe an einer ganzen Stafette der Verbildlichung. Diese setzt am Körper an und schließt dessen fotografische Erfassung gleichermaßen ein wie die partielle Auflösung der Abzüge, um in den Gemälden letztlich die Spannungen zwischen der Materialität des Körpers und jener des Bildes zu forcieren. Zerschissen und besudelt findet sich beispielsweise eine Fotografie George Dyers aus dem Jahr 1964, die in der Folge zur motivischen Maßgabe zahlreicher Arbeiten des Künstlers wurde (Abb. 1). Die Aufnahme kann einerseits als visueller Beleg für die zersetzende Sedimentierung im Atelier betrachtet werden. Sie stellt zuvorderst die Unordnung des Interieurs aus. Andererseits präsentiert der Abzug auch seine eigenen Spuren, die das Bild irritieren und die Bacon *als* Irritationen konservierte. Denn bewahrt wurde hier nicht nur das Abbild Dyers, sondern darüber hinaus die zufälligen Markierungen im Material, von denen das Bild gezeichnet ist. Ein Blick auf das Fundstück macht deutlich, dass der Maler die Fotografie auf einem Träger aus Karton fixiert hat. Dies könnte sicherlich als ökonomischer Gestus missverstanden werden, mit dem Bacon einen physischen Schwund des Abzugs zu verhindern sucht. Allerdings scheint diese Montage exakt in den Problemkreis von Materialität und Abbildlichkeit zu zielen. Das Sichern der Fotografie auf einem stabileren Grund erfolgte nämlich erst dann, als diese bereits entstellt war. Entscheidend ist nun, dass jene materielle Verfasstheit in Gemälden wie *Study of George Dyer in a Mirror* (1968) als mediale Eigenheit im Medium der Malerei aufgegriffen und auf die Visualisierung von Körperlichkeit übertragen wird (Abb. 2). Beispielhaft veranschaulicht dies jene Region der Fotografie, in welcher der Kopf des Porträtierten durch einen breiten Riss des Papiers förmlich gespalten ist. Die Materialität des Bildes folgt an dieser Stelle nicht mehr dessen Funktion und hebt die Dar-

stellung teilweise auf, wodurch der Spalt zwischen Substanz und Vermittlung bezeugt wird. Dieses Prinzip der Aushöhlung des Abbildes durch das Material findet sich wiederum auch in Bacons Gemälde, in dem es nun die Farbe ist, die den Körper verzehrt. Auf einer separierten Fläche in der linken Bildhälfte erscheint das Bildnis George Dyers, das die Verletzung des Abbildes als Verletzung des Körpers wiederholt. Während das dividierte Haupt beinahe eine motivische Übernahme sein könnte, provoziert der Künstler andernorts das Schwanken von Markierung und Sinn, indem er weiße Farbmasse auf den selben Bildträger schleudert. Diese changiert zwischen (Arte-)Faktum und Zeichen, bildet zudem gleichsam



Abb. 2: Francis Bacon, Study of George Dyer in a Mirror, 1968, Öl auf Leinwand, Lugano, Sammlung Thyssen-Bornemisza.

ein Echo auf die Versehrungen der Vorlage, die mehrere abgeriebene Stellen aufweist, durch die das Weiß des Fotopapiers zu Tage tritt.¹⁰ Im Gemälde trifft die langgezogene Farbschliere auf die Darstellung eines Körpers, der eigenartig verzeichnet ist und dessen Hälften an einer vertikalen Bruchlinie zu kollidieren scheinen. Auch hierfür kann auf eine Entsprechung im medialen Sammelsurium Bacons verwiesen werden.¹¹ Wiederum ist ein Fotoabzug der Ausgangspunkt eines Verschleißes, der diesmal zwischen Unfall

⁹ Siehe unter anderem: Martin Harrison: *In Camera. Francis Bacon, Photography, Film, and the Practice of Painting*, London 2005. Marcel Finke: »Figures fucking ...«. Muybridges Ringer und der bewegte Körper bei Francis Bacon«. In: Barbara Lange (Hrsg.): *Visualisierte Körperkonzepte. Strategien in der Kunst der Moderne*, Berlin 2006, S. 143–161.

¹⁰ Die per Wurf applizierte Farbe ist verschieden gedeutet worden. Zumeist werden darin visuelle Äquivalente von Sperma oder Emanationen erkannt. Letzteres geschieht mit Hinweis auf Albert von Schrenck-Notzing: *Phenomena of Materialisation*, London 1920, eine Publikation, die in Bacons Atelier gefunden wurde. Siehe unter anderem: Lorenza Trucchi: *Francis Bacon*, London 1976, 8. Barbara Steffen: »Bildtradition und Zufall bei Francis Bacon«. In: Wilfried Seipel, Barbara Steffen, Christoph Vitali (Hrsg.): *Francis Bacon und die Bildtradition*, Wien 2003, 23–41; 28–34.

¹¹ Auf dieses Beispiel ist bereits hingewiesen worden, ohne allerdings daran die Problematik der Materialität bei Bacon zu exemplifizieren. Siehe: Margaritta Cappock: »Das Labor des Chemikers. Francis Bacons Atelier«. In: Seipel, Steffen, Vitali 2003 (wie Anm. 10), 85–103; 86–88.



Abb. 3: John Deakin, Lucian Freud auf einem Bett, etwa 1960, S/W-Fotografie, Dublin, Hugh Lane Gallery.

und Manipulation schwankt (Abb. 3). Es handelt sich dabei um eine stark beanspruchte Aufnahme des Malerkollegen Lucian Freud. Diese ist charakterisiert durch einen mäandrierenden senkrechten Riss, der das Motiv entstellt, und dessen Entstellung mittels zweier Büroklammern bewahrt ist. Die Teile der Fotografie wurden zur Rettung diesmal nicht auf eine Unterlage montiert, sondern von Bacon auf eine Weise miteinander kombiniert, dass das Abbild Freuds in der Überlagerung nahezu verloren geht. Jene Verschiebungen des Sinns durch die Eintragungen in die Materialität des Bildes, auf die der Künstler im Zitat hinweist, führt er in der Wechselbeziehung

zwischen zwei verschiedenen Medien der Sichtbarmachung praktisch vor. Zwar könnten Darstellungen wie in *Study of George Dyer in a Mirror* als ungewöhnliche Formen der Imitation disqualifiziert werden, doch entgeht einer solchen Erklärung der eigentliche Effekt der Vorgehensweise Bacons. Denn was den Vorlagen widerfuhr, wird nun an die Problematik der Repräsentation selbst zurückgebunden und das wechselseitige Umschlagen von Markierung und Bedeutung sowie die Spannungen zwischen Fall und Unfall inszeniert. Mittels seiner Malerei führt er vor, dass die »ikonische Sinnerzeugung«¹² bereits dort ihren Ausgang nimmt, wo das Zeichenhafte noch längst nicht etabliert ist. Genauer: Diese beginnt bereits da, woraus das Symbolische allererst hervorgeht. Der Materialität des Bildes kommt daher ein neuer Stellenwert zu. Wie sich dieser theoretisch fundieren ließe, soll im Folgenden dargelegt werden.

¹² Gottfried Boehm: »Jenseits der Sprache. Anmerkungen zur Logik der Bilder«. In: Hubert Burda, Christa Maar (Hrsg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2005, 28–43; 29.

Konzeptualisierungen von Materialität zwischen Wahrnehmung und Diskurs

»Was bedeutet es, auf Materialität zurückzugreifen?«,¹³ fragt Judith Butler in ihrem Buch *Körper von Gewicht* und skizziert daran anschließend, inwiefern der Terminus durchaus problematisch ist. Ihre Erörterung bleibt hier zunächst bei Seite gestellt, sie verdeutlicht jedoch, dass Materialität stets in das Verhältnis zwischen Wahrnehmung und Diskurs eingetaucht bleibt. Auf ähnliches weist auch Dieter Mersch hin, der die Verschränkung von Aisthesis und Konstruktion anspricht und beide Aspekte nicht als starre Opposition verstanden wissen möchte. Vielmehr seien diese durch einen dynamischen Austausch miteinander verbunden, aus dem Bedeutungen hervortreten.¹⁴ Wodurch aber erklärt sich dieser Gleichklang der beiden Autoren? Er resultiert aus deren Betrachtung der Duplizität des Zeichens oder genauer: der Aufmerksamkeit, die beide der Materialität des Signifikanten schenken. Butler möchte damit zeigen, dass die Körperlichkeit des Körpers nicht als bloßer linguistischer Effekt fehlinterpretiert werden sollte.¹⁵ Auf der anderen Seite geht es Mersch um die fundamentale Zweiteilung des Mediums.¹⁶ Sie rekurrieren damit auf Julia Kristevas Befund einer doppelten Spaltung des Zeichens, durch die der Prozess der Signifikation auf seine Abhängigkeit von der Materialität zurückverwiesen wird. Es lohnt sich daher, kurz auszuführen, was die Autorin bezüglich der poetischen Dimension der Sprache festhält, um im Anschluss daran die Positionen von Mersch und Butler profilieren zu können.

Die Materialität des Signifikanten – Julia Kristeva

Als Grundlage ihrer Ausführungen in *Die Revolution der poetischen Sprache* dient Kristeva die Differenzierung des Signifikanten in die Modalitäten des Semiotischen und des Symbolischen. Mit dieser Dualisierung fügt sie der strukturalistischen Unterscheidung von Signifikat und Signifikant eine weitere Spaltung des Zeichens hinzu. Die Notwendigkeit für eine Aufteilung des letzteren erwächst für die Autorin aus der These, dass sich

¹³ Butler 1997 (wie Anm. 3), 55.

¹⁴ Dieter Mersch: »Wort, Bild, Ton, Zahl. Modalitäten medialen Darstellens«. In: ders. (Hrsg.): *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*, München 2003a, 9–49; 23.

¹⁵ Butler 1997 (wie Anm. 3), 56.

¹⁶ Dieter Mersch: »Wort, Bild, Ton, Zahl. Eine Einleitung in die Medienphilosophie«. In: Klaus Detjen, Theresa Georgen (Hrsg.): *Kunst und Medium. Zwei Vorlesungen*, Kiel 2002c, 131–252; 250.

das Zeichen nicht vollends in dem Prozess der Symbolisierung erschöpft, es also nicht in seiner signifzierenden Funktion aufgeht. Im Gegensatz dazu sei das Semiotische als das Heterogene der Bedeutung eines Zeichens aufzufassen.¹⁷ Der Begriff des Heterogenen darf allerdings nicht als Kennzeichnung einer radikalen Andersheit in dem Sinn missverstanden werden, dass beide Modalitäten irgend von einander trennbar wären. Im Signifikanten sind das Semiotische und das Symbolische ausschließlich *miteinander* existent, und die Auslöschung des einen bedeutet die Unmöglichkeit des anderen. Kristeva formuliert diese wechselseitige Abhängigkeit wie folgt: »... diese von der Theorie behauptete semiotische Heterogenität ist unablösbar von jenem, das ich, um es von diesem zu unterscheiden, die symbolische Funktion der Signifikation nennen werde. Das Symbolische ... als das dem Semiotischen Entgegengesetzte ist das unumgängliche Attribut der Bedeutung ...«. ¹⁸ Wichtig ist demnach, dass beide Dimensionen an der Sinnggebung Anteil haben, ineinander verschränkt sind und in ein dialektisches Verhältnis treten.¹⁹ Insofern dieses gilt, ist das Semiotische dem Zeichen nicht äußerlich, sondern trägt zu dessen Konstituierung bei, wie es gleichfalls nur durch das Zeichen gegeben ist. Nach Kristeva muss in der Unterscheidung von Semiotischem und Symbolischem eine ursprüngliche Differenz gesehen werden, insofern aus dieser die Spaltung von Signifikant und Signifikat zuallererst hervorgeht. In der radikalsten Formulierung erklärt die Autorin die Relation von Bezeichnendem und Bezeichnetem zum bloßen Zeugen jener fundamentalen Duplizität.²⁰ Mit dem Semiotischen, darauf ist verschiedentlich hingewiesen worden, ist nunmehr die Materialität des Zeichens zu identifizieren.²¹ Es sind die wahrnehmbaren Aspekte, die in ihrer Stellung zur Immaterialität der Bedeutungsrelation betrachtet werden und deren mitunter unfügliche Rolle reflektiert wird. Die Körperlichkeit des Signifikanten rückt in den Blick als jenes, das die stellvertretende Funktion des Zeichens ermöglicht. Oder wie es Sybille

¹⁷ Kristeva 1980 (wie Anm. 4), 133. Kristeva 1999 (wie Anm. 4), 58. Die von Kristeva vollzogene Anbindung jener Untergliederung in das Semiotische und das Symbolische an psychoanalytische Subjektbildungstheorien muss an dieser Stelle unerläutert bleiben. Darüber hinaus sollte erwähnt werden, dass sie zwar den Befund für die zweite Differenzierung des Zeichens festhält, diese aber nicht allein gefunden hat. Siehe: Dieter Mersch: »Die Sprache der Materialität. Etwas zeigen und Sichzeigen bei Goodman und Wittgenstein«. In: Oliver R. Scholz, Jakob Steinbrenner (Hrsg.): *Symbole, Systeme, Welten. Studien zur Philosophie Nelson Goodmans*, Heidelberg 2005a, 141–161.

¹⁸ Kristeva 1980 (wie Anm. 4), 134. (Übersetzung durch den Autor).

¹⁹ Kristeva 1997 (wie Anm. 4), 35.

²⁰ Kristeva 1980 (wie Anm. 4), 139. (»... merely a witness ...«)

²¹ Siehe unter anderem: Dieter Mersch: »Das Semiotische und das Symbolische. Julia Kristevas Beitrag zum Strukturalismus«. In: Joseph Jurt (Hrsg.): *Von Michel Serres bis Julia Kristeva*, Freiburg 1999, 113–133; 114. Reinold Werner: »Einleitung«. In: Kristeva 1997 (wie Anm. 4), 13.

Krämer ausdrückt: »Die Abwesenheit des Referenten ist als Anwesenheit des Zeichens organisiert, die Immaterialität eines Sinns wird gegenwärtig nur in der Materialität eines Sinnlichen.«²²

Die Wahrnehmbarkeit des Zeichens, die auf dem Rücken der Materialität ausgetragen wird, bildet wiederum einen zentralen Gedanken in der ästhetischen Bildtheorie von Dieter Mersch. Von der Sprache, wie diese noch bei Kristeva der Untersuchungsgegenstand gewesen war, wird der Blick nunmehr gewendet auf jene Medien, die vorzüglich dem Bereich des Visuellen zuzuschlagen sind.

Materialität und Aisthesis – Dieter Mersch

Ähnlich wie in den Bemühungen von Julia Kristeva ist auch in der ästhetischen Bildtheorie das Verweisen auf die Wahrnehmung mit einer Problematisierung des Signifikationsprozesses verbunden. In die Kritik gerät besonders die Diskurslastigkeit bzw. ein Funktionalismus des Zeichens, der nach Mersch in der Entsinnlichung der Aisthesis seine Konsequenz habe. Mit der Vernachlässigung der Materialität zugunsten einer Ausschließlichkeit der Symbolisierung werde die Relevanz der Wahrnehmung gegenüber der Funktion des Zeichens in eine Zweitrangigkeit versetzt. Ein Umstand, den der Autor knapp resümiert: »Das Ästhetische vergeht im Diskursiven.«²³ Die oben festgehaltene Differenzierung zwischen dem Symbolischen und dem Semiotischen wird bei Mersch allerdings in die terminologische Unterscheidung von Medium und Medialität überführt. Ersteres bedeutet dann die nicht wahrnehmbare Funktion, letzteres die sinnlich erfahrbare Materialität. Beide Aspekte knüpfen sich im Medium aneinander, das er zusammenfassend mit dem Begriff des »materiellen Dispositivs« belegt. Die Duplizität des Zeichens, die Kristeva herausgestellt hatte, kehrt hierin als Duplizität des Mediums zurück: »Erweist sich die Funktionalität des Mediums als *immateriell*, manifestiert sich seine Medialität im *Materiellen*. Wenn daher Medien als »Dispositive« gekennzeichnet wurden, dann kann deren Bestimmung jetzt präzisiert werden: Es handelt sich um *materielle Dispositive*, um eine *Doppelstruktur aus Funktionalität und Materialität*.«²⁴ Das Entscheidende am Begriff des »materiellen Dispositivs« ist die Begründung

²² Sybille Krämer: »Was haben Performativität und Medialität miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der Ästhetisierung gründende Konzeption des Performativen«. In: dies. (Hrsg.): *Performativität und Medialität*, München 2004, 13–32; 19f.

²³ Dieter Mersch: »Ästhetik und Responsivität. Zum Verhältnis von medialer und amedialer Wahrnehmung«. In: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): *Wahrnehmung und Theatralität*, Tübingen 2001, 273–299; 288.

²⁴ Mersch 2002c (wie Anm. 16), 137. (Hervorhebungen im Original.)

des Mediums in dessen Materialität, die er gleichsam im Namen führt. Doch die Materialität des Mediums ist in gewissem Sinn zwiespältig. Denn einerseits ist sie Bedingung dafür, dass ein Medium überhaupt auftritt, andererseits zieht sie dem Medium eine innere Grenze. Mersch formuliert dies als Gleichzeitigkeit von Ermöglichung und Beschränkung.²⁵ Mit dem Begriff der Beschränkung ist indes Fundamentaleres angesprochen als die Tatsache, dass manche Phänomene vermittelt durch Medien aus bestimmten Materialitäten nicht mediatisiert werden können. Keine Frage, der Mond kann nicht durch das Grammophon betrachtet und die Farbigekeit einer Rose nicht im Radar übertragen werden. Vielmehr markiert diese innere Grenze jenes, was er als das »Paradox der Materialität«²⁶ bezeichnet. Zwar befähigt Materialität die Vermittlung durch das Medium, sie kann vom selben Medium aber niemals mitvermittelt werden.

Für das Bild, das der Autor als dezidiert ästhetisches Medium charakterisiert, weil es vornehmlich auf sinnliche Wahrnehmung bezogen ist, würde demnach folgendes gelten: Die Materialität von Ölfarbe und Leinwandgewebe in einem Gemälde Bacons ermöglicht die Herstellung eines Bildobjektes wie zum Beispiel die Darstellung eines Körpers, ohne aber in dieser Darstellung gleichfalls *mit* dargestellt zu werden. Mit dem Zeigen eines imaginären Bildobjektes geht vielmehr ein reales Sich-Zeigen der Materialität des Bildes einher. Beide Aspekte kennzeichnen unterschiedliche Modi der Wahrnehmung, die jedoch gemeinsam das Bild *als* Bild konstituieren.²⁷ Wird vorrangig das Zeigen präferiert, resultiert daraus eine Marginalisierung der eigentlichen, präsenten Materialität des Mediums, die insofern aus der Sicht tritt, als sie die Ansicht auf ein nur künstlich Anwesendes eröffnet. Diese Wechselwirkung ist mehrfach andernorts als das Verhältnis von Opazität und Transparenz im Bild besprochen und als »ikonische Differenz« thematisiert worden.²⁸ Die Vergesslichkeit gegenüber der Materialität gewährt einen Blick auf etwas Abgebildetes und lässt scheinbar gleichzeitig eine nicht aufhebbare innere Spaltung des Bildes vergessen. Denn insofern Materialität zwar einerseits die Grundlage bildet,

²⁵ Mersch 2002b (wie Anm. 3), 62.

²⁶ Dieter Mersch: »Paradoxien der Verkörperung«. In: Anke Hertling, Winfried Nöth (Hrsg.): *Körper – Verkörperung – Entkörperung*, Kassel 2005b, (Intervalle 9), 18–41; 26–30.

²⁷ Zu den Konstituenten der Bildwahrnehmung siehe unter anderem: Bernhard Waldenfels: »Der beunruhigte Blick«. In: ders.: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt am Main 1999, 124–147; 133. Stefan Majetschak: »Bild und Sichtbarkeit. Überlegungen zu einem transdisziplinären Bildbegriff«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 48 (2003), 27–45; 28.

²⁸ Siehe unter anderem: Boehm 1994 (wie Anm. 5), 33. Stefan Majetschak: »Opazität und ikonischer Sinn. Versuch, ein Gedankenmotiv Heideggers für die Bildtheorie fruchtbar zu machen«. In: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, Köln 2005, 177–194.

aus der ein Zeigen des Mediums Bild hervorgeht, stellt sie andererseits stets eine Art Überschuss im selben Medium her, weil sie unentwegt auf die Seite des Nichtmediatisierten fällt. Mersch hält demgemäß fest, dass Materialität *erscheint* und dass dieses *Erscheinen* kein Erscheinen-als und somit auch nicht bereits das Ergebnis einer Mediatisierung ist.²⁹ Obgleich er in Erläuterungen zum Begriff der Materialität dessen Deutung im Sinn von Substanz oder Stoff als Verkürzung zurückweist, spricht Mersch von ihr als einer »ur-sprünglichen Phänomenalität«,³⁰ die gleichermaßen *entgegen*springe wie aus ihr anderes *entspringe*. Die Körperlichkeit des Mediums kann folglich als ein Wirken aufgefasst werden, ein Wirken allerdings, welches vom Medium selbst nicht gleichzeitig *mit* mediatisiert wird.

Entscheidend ist nun, dass hierin die inhärente und untilgbare Möglichkeit des Scheiterns eines jeden Mediums zu erkennen ist. Denn ein Medium ist aus einem einfachen Grund nicht in der Lage vollends in seinem Funktionieren aufzugehen bzw. alles zu mediatisieren: In seinem Inneren bildet die Materialität stets einen unauflösbaren Rest, der den konstitutiven Mangel des Mediums bezeugt. Mersch kennzeichnet dieses Moment als das »Nicht-Medium am Medium« oder belegt es mit dem problematischen Begriff der *Amedialität*.³¹ Überdies weist er bezüglich dieses Mangels auf zwei in verschiedener Weise produktive Konsequenzen hin. Zum einen erkennt er darin eines der obligatorischen Arbeitsfelder der Künste, welche die Grenzen des Medialen untersuchen. Zum anderen deutet er die inflationäre Ausschüttung von Bildern als eine »Wut der Überschreibung«,³² das heißt als Versuch, das Unvermögen des Mediums durch wiederholte Mediatisierungen zu überdecken. Mit letzterem wiederum ist eine zweifache Kritik verbunden. Zunächst argumentiert er davon ausgehend gegen die Thesen des Mediengenerativismus bzw. gegen die Vorstellung eines Medienapriori. Denn weder könne alles bereits bloßer Effekt von medialen Zeichenpraktiken, noch die Wahrnehmung selbst

²⁹ Mersch 2002a (wie Anm. 3), 24. Dieter Mersch: »Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine »negative« Medientheorie«. In: Krämer 2004 (wie Anm. 22), 75–95; 84.

³⁰ Mersch 2002a (wie Anm. 3), 76.

³¹ Siehe unter anderem: Mersch 2002b (wie Anm. 3), 67f. Der Terminus der Amedialität sorgt meines Erachtens für Verwirrung. Aus folgendem Grund: Materialität wurde von Mersch als Medialität umformuliert und vom Medium unterschieden. Nun aber bezeichnet er Materialität als Amedialität, um zu kennzeichnen, was sich nicht im Medium erschöpft. Materialität scheint dann sowohl Medialität als auch Amedialität zu benennen. Noch konfuser wird es, wenn er an anderer Stelle den Begriff der Medialität in der Bedeutung des Begriffs Medium verwendet. Siehe: Mersch 2002a (wie Anm. 3), 29.

³² Mersch 2002b (wie Anm. 3), 17.

³³ Siehe unter anderem: Mersch 2002b (wie Anm. 3), 58f. Mersch 2004 (wie Anm. 29), 75. Hieraus erklärt sich auch Merschs Begriff der ästhetischen Wahrnehmung, insofern damit eine amediale Wahrnehmung angesprochen ist.

ausschließlich medial sein.³³ Hieraus resultiert folgend auch Merschs Angriff auf den Konstruktivismus, der an dieser Stelle den Bogen zu Judith Butler schlagen hilft. Nicht nur, dass er in seiner Schrift *Was sich zeigt* einen Widerstand gegen »Konstruktionalismen jeder Couleur« ankündigt, er kritisiert vielmehr explizit auch Butler, welcher er vorwirft, den »Leib als soziales Codierungssystem zu verstehen.«³⁴

Es liegt auf der Hand, dass sich seine Missbilligung vornehmlich gegen Butlers Versuch richtet, die Materialität des Körpers neu zu denken. Er wiederholt damit jenen Vorwurf der Entkörperlichung, der mehrfach gegen Butler vorgebracht wurde und dem sie, um diesen zu entkräften, ein eigenes Buch gewidmet hat. Im Anschluss soll deshalb nachvollzogen werden, wie die Autorin ihre Aufgabe angeht, den Körper und dessen Materialität zu theoretisieren.

Materialität des Zeichens und des Körpers – Judith Butler

Neben der eingangs zitierten Erkundigung Butlers, was es eigentlich bedeute, auf den Begriff der Materialität zu rekurrieren, finden sich in ihrer Publikation *Bodies that Matter* zwei weitere Fragen, die es nun ermöglichen, an obige Ausführungen anzuschließen. Die Autorin stellt diese folgendermaßen: a) »Sind Körper etwas rein Diskursives?«³⁵ und b) »Wie bringen wir die Art Materialität, die mit dem Körper assoziiert ist, ... und jene Art Materialität, die die Sprache charakterisiert, zusammen?«³⁶ Erstere findet sich als Überschrift eines kurzen Kapitelabschnitts, in dem Butler von Andeutungen über die Relationen zwischen Körper und Sprache schnell zu zeichentheoretischen Erwägungen übergeht. Diese weisen indes eine beachtliche Nähe zu jenen Überlegungen auf, die Mersch im Rahmen seiner ästhetischen Bildtheorie anstellt. Erstaunlich ist der Umstand nur so lang, bis Kristevas Gliederung des Zeichens in die Domänen des Semiotischen und des Symbolischen als gemeinsamer Bezugspunkt erkannt ist. Vor diesem Hintergrund weist Butler darauf hin, dass im Verhältnis von Sprache und Körper die Problematik der Materialität zweimal auftrete: einerseits in dem Versuch der Sprache, sich auf den Körper als einen stabilen Referenten zu beziehen, und andererseits in der Tatsache, dass Zeichen selbst eine materielle Dimension besitzen. Der erste Punkt ist für sie deshalb problematisch, weil Symbolisierungen niemals in der Lage seien, die Materialität des Körpers

³⁴ Mersch 2002a (wie Anm. 3), 21, 68. Inwiefern die Denkfigur des Mediengenerativismus mit jener der Konstruktion in Verbindung steht, deutet an: Krämer 2004 (wie Anm. 22), 23.

³⁵ Butler 1997 (wie Anm. 3), 103.

³⁶ Ebd., 105.

vollständig zu umfassen, und das obwohl sie diese als Effekt zuallererst erzeugen. Aus diesem Ungenügen resultiere das, was die Autorin den Impuls zur permanenten »Umschreibung« nennt, das heißt der Versuch, den Körper durch wiederholtes Bezug nehmen doch vollständig in seiner Bedeutung zu sichern bzw. diesen in eindeutiger Signifikanz aufgehen zu lassen.³⁷ Worin aber liegt für Butler dieser Mangel begründet? Um dem Vorwurf zu entgehen, Materialität rückstandslos im Diskursiven aufzulösen, macht sie auf den bereits mehrfach vorgetragenen Fakt aufmerksam, dass Signifikanten ebenfalls körperlich anwesend sind. »Jedes Bemühen, auf Materialität Bezug zu nehmen«, hält sie dementsprechend fest, vollzieht sich »über einen signifikatorischen Prozess, der in seiner Phänomenalität stets schon materiell ist.«³⁸ In einem Passus, der ebenso gut den Darlegungen von Dieter Mersch entnommen sein könnte und bei Butler eher überrascht, formuliert sie den Auftritt des Materiellen sogar im ästhetischen Vokabular: »Zum einen ist der Signifikationsprozess stets materiell; Zeichen wirken, *indem sie erscheinen* (sichtbar, hörbar), und zwar erscheinen sie mit materiellen Mitteln, obschon das, was zur Erscheinung kommt, nur aufgrund der nicht-phänomenalen Relationen signifiziert ...«.³⁹ Angemerkt wird in diesen Zeilen die Duplizität des Signifikanten, der sowohl phänomenal ist, insofern er physische Präsenz hat, als auch nicht-phänomenal ist, insofern er in seiner linguistischen Funktion besteht.

Wohlgemerkt handelt Butler an dieser Stelle vom Signifikanten und dessen Materialität und noch nicht von jener des Körpers. Um von der Materialität des letzteren zu sprechen, muss die zweite der beiden aufgeführten Fragen ins Spiel gebracht werden. Was für die Autorin »jene Art Materialität, die die Sprache [genauer: den Signifikanten; meine Ergänzung, M.F.] charakterisiert«, meint, ist bis dato skizziert worden. Entscheidend ist dabei, dass auch bei ihr die Materialität das ist, was im Prozess der Signifizierung das Andere der Funktion darstellt und dennoch chiastisch mit dieser im Verbund steht. Zugleich ist die Materialität Auslöser einer Not der Symbolisierung. Nach Butler ist diese auf das Engste mit jener »Art Materialität [verknüpft], die mit dem Körper assoziiert« wird. Dass diese wiederum nicht für gewiss hingenommen werden sollte, ist der grundlegende Einwurf der Diskussionen in *Bodies that Matter*.⁴⁰ Butlers philosophisches Projekt, den Begriff des Körpers zu entnaturalisieren, darf schlechterdings nicht mit der Bemühung verwechselt werden, den Körper selbst zu entmaterialisieren. Eher ist darin der Versuch zu erkennen, Ant-

³⁷ Ebd., 103.

³⁸ Ebd., 104.

³⁹ Ebd. (Hervorhebungen im Original.)

⁴⁰ Ebd., 105.

worten darauf zu finden, wie die Materialität des Körpers zugänglich ist. Hierin deutet sich freilich der Dissens zwischen ihr und den Ausführungen Mersch an. Denn während für letzteren Materialität als ein *Wirken* aufzufassen ist, versteht Butler diese als eine *Wirkung*. Oder anders: Mersch befasst sich damit, was Materialität bewirkt, Butler hingegen damit, wie diese erwirkt wird. Somit ist nachvollziehbar, dass Mersch unentwegt an die Gravitation von Materialität erinnert, während Butler danach fragt, wie dieser zuallererst Gewicht beigemessen wird.⁴¹

Nichts desto trotz existieren Nachbarschaften, wenngleich sich diese aus verschiedenen Perspektiven ergeben. Beide charakterisiert eine zutiefst anti-repräsentationalistische Haltung, aus der heraus sie die Bedingungen und Grenzen von Signifikationsprozessen zu erhellen suchen. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang ihr Beharren auf einem chronischen, zugleich konstitutiven Mangel, der im Inneren der Symbolisierung anzusiedeln ist. Für Butler wie Mersch ist diese daher stets mit der Möglichkeit ihres eigenen Scheiterns imprägniert. Wichtiger noch ist allerdings eine Gemeinsamkeit zu nennen: Für beide wurzelt das, was sie mit Performativität bezeichnen, in Materialität. Auch in diesem Punkt von verschiedenen Motiven geleitet, trifft für die Autoren gleichermaßen zu, was Mersch »die Radikalisierung der Materialität zur Performativität«⁴² genannt hat. Im Anschluss sollen daher Aspekte der Performativität zusammengetragen werden, um diese folgend auch als wesentliches Moment des Bildes auszuweisen.

Materialität und Performativität

Performativität ist für Bedeutungsprozesse ebenso konstitutiv, wie sie diese von Anbeginn irritiert. Zudem gründet sie selbst bereits in einer Anzahl von Irritationen. Darauf hat vor allen Dingen Judith Butler wiederholt hingewiesen, über deren Darlegungen sich dem Begriff der Performativität genähert wird. Dabei kann es an dieser Stelle nicht darum gehen, eine genetisch-genealogische Herleitung des Konzeptes bei Butler zu leisten. Vielmehr wird selektiv vorgegangen, um Performativität für unsere Belange zu charakterisieren.

Die Rede von der Performativität führt zunächst die Bedeutung von Prozessen der Hervorbringung mit sich, von Vollzügen und Iterationen,

⁴¹ Mersch 2002b (wie Anm. 3), 62. Dieter Mersch: »Das Ereignis der Setzung«. In: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): *Performativität und Ereignis*, Tübingen 2003b, 41–56; 46, 49, 55. Judith Butler: »Kontingente Grundlagen. Der Feminismus und die Frage nach der »Postmoderne««. In: Seyla Benhabib et al. (Hrsg.): *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, Frankfurt am Main 1994, 31–58; 52.

⁴² Mersch 2002a (wie Anm. 3), 23.

die ihm einen temporalen Aspekt verleihen. Jedoch schränkt Butler die Seinsweise des performativen Aktes ein. Oder anders: Sie weist darauf hin, dass der Performativität selbst kein ontologischer Status zukommt, diese indes als ein Modus zu verstehen sei, der ontologische Effekte hervorbringt.⁴³ Zudem kommt performativen Vollzügen eine gewisse Permanenz zu, insofern sie weder okkasionell noch wirklich finit sind. Das heißt, angesprochen ist kein beliebiger oder einzelner Akt, der zu einem definitiven Ende gebracht werden könnte. Diese sind daher auch nicht kausal, da sie nicht in einer Anzahl festgelegter Wirkungen enden. Mit Blick auf die Problematik der Repräsentation gilt es zu betonen, dass damit überdies keine expressiven Handlungen benannt sind, die einen der Performativität vorgängigen Inhalt zum Ausdruck bringen. Problematisch wird infolgedessen der Gedanke der Referentialität, weil sich performative Vollzüge auf das beziehen, was sie qua Vollzug zuallererst hervorbringen. In diesem Sinn können sie als selbstreferentiell gekennzeichnet werden. Darüber hinaus zeichnet die Performativität eine Notwendigkeit ihrer Permanenz aus. Butler hält dahingehend fest: »Zwang verleiht der Performativität den Antrieb und hält sie aufrecht.«⁴⁴ Woraus ihr Zwanghaftes resultiert, wurde oben bereits als Verhältnis von Körper und Zeichen skizziert: zum einen aus dem fortwährenden Entzug des Referenten, den die Zeichen niemals ganz einholen, zum anderen aus der Materialität des Signifikanten, die den unteilbaren Überschuss desselben darstellt. Dadurch ergibt sich die erste Irritierung, die der Symbolisierung immanent ist. Aus dieser Not heraus ist Performativität stets an Iteration gebunden, nur um damit eine weitere Irritation im Inneren mitzuführen. Denn durch die Wiederholung erzeugt die Performativität ihre Effekte, wie sie diesen gleichzeitig Instabilitäten einträgt.⁴⁵ Dem Begriff eignet somit stets etwas Zersetzendes oder Gefährliches, und es ist kein Wunder, dass es jene Bruchstellen sind, an denen nach Butler sowohl die politische (feministische) Praxis als auch die Kunst verändernd ansetzen sollten.

Dass dem Gelingen von Symbolisierungen qua Performativität stets die Möglichkeiten des Scheiterns eingegeben sind, dass darin nichtintentionale Elemente siedeln, die sich einer totalen Bemeisterung entziehen, darauf hat auch Mersch mehrfach aufmerksam gemacht.⁴⁶ Performativität ist für ihn zudem kein Element, das sich von Bedeutungsprozessen ablösen

⁴³ Judith Butler: »Gender as Performance«. In: Peter Osborne (Hrsg.): *A Critical Sense. Interviews with Intellectuals*, New York 1996, 109–125; 112.

⁴⁴ Butler 1997 (wie Anm. 3), 139.

⁴⁵ Vgl. ebd., 21, 33.

⁴⁶ Siehe u. a.: Jens Kertscher, Dieter Mersch: »Einleitung«. In: dies. (Hrsg.): *Performativität und Praxis*, München 2003, 7–15.

ließe. Denn neben der Immaterialität des Bedeutens und der Materialität des Signifikanten macht Performativität für Mersch die dritte Dimension des Zeichens aus.⁴⁷ Es lassen sich allerdings zwei Begriffe entwickeln. Die erste Charakterisierung fasst Performativität eher im Sinn von Performanz, insofern der »Akt der Setzung« selbst gemeint ist. Festgehalten ist damit, dass jeder Signifikant in seiner Materialität zuerst hervorgebracht werden muss. In einer Passage, die auch eine Perspektive auf das zweite Verständnis ermöglicht, formuliert er dieses folgendermaßen: »Durch ihr [der Setzungen] Ereignen tritt der Körper der Verkörperung zum Vorschein – wie umgekehrt das Performative allererst Kraft der im Spiel befindlichen Materialitäten aufscheint.«⁴⁸ Von besonderem Interesse ist nun der Satzabschnitt hinter dem Gedankenstrich, der einen Wechsel von der Performanz zur Performativität in jenem Sinn darstellt, wie er im Folgenden Verwendung findet.

Im Spiel der Materialität gründet Performativität dann als ein wesentliches Moment der Sinnerzeugung, ohne sich jedoch in der Materialität bereits zu erschöpfen. Sie nimmt von dort allerdings ihren Ausgang. Obwohl im schwachen Abbild ebenso wie das Opake auf ein Minimum reduziert,⁴⁹ kann das Performative am Bild anhand von Kunstwerken nachvollzogen werden. Gesehen werden kann es indes nicht, denn Performativität hat statt, ohne dass dieses Statthaben selbst phänomenal wäre. Obschon sie im Sich-zeigen der Materialität des Bildes ihre Wurzeln hat, wird sie selbst im Bild nicht gezeigt. Dem Bild als Medium der Sichtbarmachung wäre damit von vornherein eine konstitutive Unsichtbarkeit beigegeben. Performativität zeigt sich weder in dem Maß, wie sich die Materialität des Bildes zeigt, noch kann sie im Bild dargestellt, das heißt, zu einem Bildobjekt werden. Im Spiel der Materialitäten vollzieht sie sich und ist in ihrem Vollzug dem Sichtbaren chronisch entzogen. Bildern kommt demzufolge eine spezifische Form der Temporalität zu, die jedoch nicht als Dauer messbar ist. Diese auf der Ebene des Zeigens, des Bildobjektes zu suchen, bedeutet bereits eine gewisse Verspätung, insofern sie »fruchtbare Momente« oder Narration erst ermöglicht. Gänzlich wird somit der Begriff der Repräsentation problematisiert. Denn weder bilden Bilder ihre eigene Materialität ab (diese zeigt sich), noch vermögen sie die Sichtbarmachung selbst sichtbar zu machen. Mersch spricht in diesem Fall von einer generellen »Aporetik des Medialen«.⁵⁰ Hiermit ist dann auch verknüpft, dass Bilder nicht ihre eigene performative Struktur darstellen. Indem aber Kunstwerke mitun-

⁴⁷ Mersch 2003b (wie Anm. 41), 48.

⁴⁸ Mersch 2005b (wie Anm. 26), 31.

⁴⁹ Zu den Charakteristika »schwacher Bilder« siehe: Boehm 1994 (wie Anm. 5), 16, 35.

⁵⁰ Mersch 2002b (wie Anm. 3), 85.

ter die ihnen selbst zukommende Medialität thematisieren, werden diese Aporien gewissermaßen gedehnt und dadurch ästhetisch erfahrbar.

Materialität und Performativität bei Francis Bacon

Exemplarisch liegt das Ausgeführte in Bacons Gemälde *Two Studies for a Portrait of George Dyer* aus dem Jahr 1968 vor (Abb. 4). Dieses stellt

die Frage der Repräsentation, weil es sowohl Bild ist als auch Probleme der Bildlichkeit ins Bild setzt. Dass es sich hierbei nicht um eine Tautologie handelt, wird durch eine genaue Betrachtung einsichtig: Evident ist zunächst die Darstellung zweier Figuren, die auf unterschiedlichen Bildebenen wiedergegeben sind. Während eine im rechten Vordergrund auf einem Stuhl platziert ist, scheint die andere auf einer weiteren Fläche in der linken Bildhälfte angebracht. Ähnlich wie im bereits besprochenen Gemälde *Study of George Dyer in a Mirror* greift Bacon auf die Strategie des Bildes-im-Bild zurück, die hier erneut auf eine interpiktorale Relation verweist (Abb. 2). Auch in diesem Fall liegt nämlich

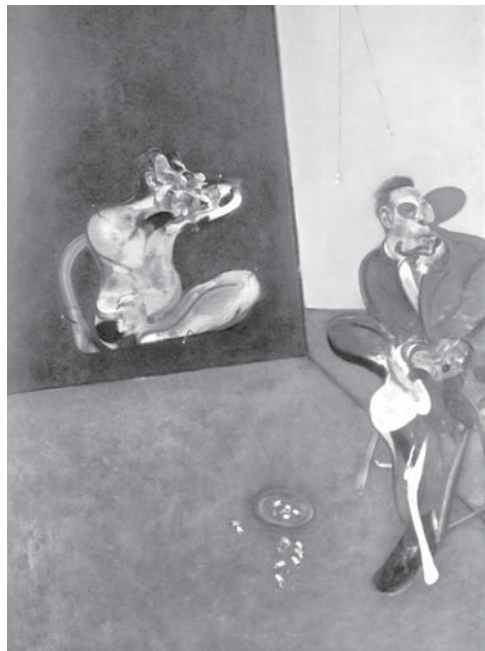


Abb. 4: Francis Bacon, *Two Studies for a Portrait of George Dyer*, 1968, Öl auf Leinwand, Finnland, Sara Hildén Art Museum.

jener geschundene Fotoabzug als Grundlage vor, der Dyer im Atelier zeigt und für den festgehalten wurde, dass er symptomatischer Bezugspunkt für die Auseinandersetzung des Künstlers mit der Medialität des Bildes ist (Abb. 1). Im Abraum des Ateliers wird die Störung des Mediums durch die Auffälligkeit der Materialität erstmalig virulent. Bacon nimmt jedoch nicht nur auf die Erosion der Vorlage Bezug, sondern ebenso auf die Aufzeichnung des Körpers, die das Bild einerseits leistet, die andererseits durch dessen Zersetzung von der Auflösung bedroht ist. Im Gemälde wird dies nahegelegt durch die betonte Fixierung des dargestellten Körpers, der mit deutlich erkennbaren, gemalten Stecknadeln am grünen Untergrund

festgemacht scheint. Diese durchbohren Bein und Schulter und vermitteln aufgrund ihrer Schattenwürfe den Eindruck, als hefteten sie tatsächlich ein flaches Bild des Körpers auf die Oberfläche der Leinwand. Das Bild-im-Bild erinnert infolgedessen sowohl an das Festhalten Dyers im fotografischen Portrait als auch an die Montage des Abzuges auf dem Karton. Bacons Gemälde ist somit als Station eines Übersetzungsverhältnisses verschiedener Materialitäten charakterisiert, das einer generellen Problematik des Bildes eignet und das in diesem Fall künstlerisch ausgebeutet wurde. Denn war in der Fotografie noch der Schwund des Materials Ursache drohender Entstellung, ist es im Tafelbild die Mobilisierung des Malmaterials selbst, die das Bild zuallererst hervorbringt. Nicht die Auflösung des Körpers wird im Gemälde durch die Forcierung der Materialität des Mediums betrieben. Es drängt sich vielmehr dadurch die Materialität des Körpers noch intensiver ins Bild.

Deren Erfassung wiederum schwankt zwischen Ablösung und Abbild, da sie zum einen die Umformung des Körpers im und durch das Material zeigt und zum anderen den Körper nachahmend darstellt. Erstes bedeutet, dass Bacon das Material im Gegensatz zur fotografischen Vorlage autonomisiert. Was dort als Störung auftrat, ist hier Prinzip. Zweites meint, dass die Figur vor dem grünen Fond als Bild-im-Bild bezüglich der anderen Figur des Gemäldes im Modus der Ähnlichkeit verbleibt. Ohne den stilistischen Modus zu ändern, zeigt die linke Figur im Doppelportrait zweierlei zugleich: Einerseits die Abkehr von einer mimetischen Anverwandlung des Körpers, wie dieses von der fotografischen Vorlage noch geleistet wurde. Das Unfügliche der Materialität ist dabei in eine dynamische Steigerung des Malmaterials überführt. Andererseits weist die Figur auch bildhafte Entsprechung auf, insofern sie als Nachahmung der vorderen Figur verstanden werden kann. Insofern diese ebenfalls gemalte Figur ist, entspricht deren Körperlichkeit letztlich jener des Malmaterials selbst. Ähnlich sind sich nämlich beide Figuren vor allem im Spiel von Markierung und Bedeutung, das nirgends besser zur Geltung kommt als im Bereich der Köpfe. An diesem Ort wird im Kleinen noch einmal das Changieren zwischen Sinn und Materialität, Zeigen und Sich-zeigen prononciert: Schwarze Punkte schwanken zwischen Farbfleck und Nasenöffnung, weiß-rote Netze zwischen Abdruck und Hautstruktur oder ein kräftig geschwungenes Farbband zwischen Pinselspur und Wangenknochen.

Diese permanente Vexierung zwischen Materialität und Bezeichnung ist selbst im Bild nicht dargestellt, sie hat vielmehr im Bild statt und ist performativ. Was Bacon in dieser Arbeit demnach aufführt, ist nichts, was zuvor schon gegeben war und auf was sich referieren ließe. Eher führt die Betonung der Flexionen von Körper und Medium zu einer Form prakti-

scher *Re-Flexion*. Es ist daher der Zusammenhang von Materialität und Performativität selbst, der sowohl im Bild ist als auch durch das Gemälde ästhetisch fruchtbar gemacht wird. Bacons Malerei kann somit aus anderen Gründen als den üblicherweise vorgebrachten als eine der Krisis bezeichnet werden. Eine solche ist sie nicht deshalb, weil darin Körper in Zuständen der Entstellung abgebildet sind. Eine Krisis der Körper und der Bilder resultiert hingegen vorrangig aus den Verunsicherungen der Bedeutungskonstitution. Sinnerzeugung wird darin als zugleich vielfach irritierter, aber produktiver Prozess gekennzeichnet, der stets an das Verhältnis von Materialität und Performativität gebunden ist.

Zusammenfassung

Am Bild wurden drei Facetten differenziert: jene des Sagens, des Zeigens sowie des Sich-zeigens. Diese werden von unterschiedlichen bildwissenschaftlichen Ansätzen in den Blick genommen. Die erste untersucht die Bildsemiotik, die zweite die Bildphänomenologie, die dritte ist Gegenstand der ästhetischen Bildtheorie. Der vorliegende Text fühlte sich letzterer verpflichtet und plädierte für eine stärkere Konzentration auf den Zusammenhang von Bild und Materialität. Dieses geschah aus der Annahme heraus, dass eine Vernachlässigung desselben Aspektes des Bildes aus dem Auge verliert, die im Zeigen wie im Sagen bereits wirksam sind und deren Konsequenzen daher unerkannt bleiben. Es wurde versucht, die Relevanz der Materialität des Bildes gegenüber dessen Funktion herauszustellen und damit die spezifische Wahrnehmbarkeit des Mediums deutlicher zu berücksichtigen. Das Wirken der Materialität ist folgend mit dem Begriff der Performativität verknüpft worden, die als eine dem Bild inhärente Qualität gefasst werden sollte.

Es waren demzufolge bestimmte Versionen des Terminus auszugrenzen: Performativität wurde nicht im Sinn artistischen Handelns verstanden. Ihre Grundlage bildet nicht die praktische Herstellung eines Bildes. Ferner wurden darunter nicht die Möglichkeiten der Funktionalisierung von Bildern in Prozessen der Kommunikation begriffen. Vielmehr ist daran erinnert worden, dass Performativität zwar einerseits Kommunikation ermöglicht, andererseits aber stets ein Unfügliches oder Unbeherrschbares mit erzeugt. Performativität produziert die Möglichkeiten eines Scheiterns der Funktion des Bildes mit, und es ist eine Entscheidung, dieses gleichermaßen produktive Potential auch im Begriff zu erhalten. Überdies bleibt eine Performativität des Bildes nicht an einen Pragmatismus gebunden, der

das Performative am Bild vorrangig in der Ermöglichung von Handlungen mit dem Bildobjekt zu erkennen glaubt. Eine solche Perspektive scheint allein anwendbar auf digitale, virtuelle Bilder und ist an die Hypothese einer Körperlosigkeit des Bildobjekts gebunden. Sie bleibt damit auf eine Sonderform des Bildes beschränkt.⁵¹

Unter dem Begriff werden unterdessen all jene Momente der komplexen Organisiertheit des Bildes gefasst, die das scheinbar statische Medium des Bildes als ein Verhältnis dynamischer Züge organisieren. Die Performativität des Bildes gründet allererst in dessen Materialität. Sie nimmt dort ihren Anfang, um jene Beziehungen herzustellen, die als solche im Bild nicht dargestellt sind, sondern durch das Bild wirken. Und wenn anfangs davon gesprochen wurde, dass Bedeutung stets aus dem Verhältnis von Konstruktion und Aisthesis hervorgeht, kann nun festgehalten werden, dass es die Performativität ist, die den Bezug zwischen Diskurs und Wahrnehmung überhaupt herstellt. Dabei fällt sie mit keiner der beiden Seiten zusammen, sie ist weder symbolisch noch phänomenal. Im Bild als dem Medium der Sichtbarmachung steht sie auf der Seite des Nichtsichtbaren. Zweifelsohne ist das Bild ebenso sichtbar wie es sichtbar macht. Aber im gleichen Maß, wie das Bild nicht in reiner Abbildlichkeit aufgeht, erschöpft es sich nicht in reiner Sichtbarkeit. Die Materialität des Bildes ist fraglos als Notwendiges und Sichtbares gesetzt. Das Performative aber, das sie eröffnet, ist nichts, was man sehen könnte, sondern etwas, das man vollziehen muss. Der Zusammenhang von Bildwahrnehmung, Rezeption und Sinnerzeugung ist ausgehend davon zu denken.

⁵¹ Vgl.: Lambert Wiesing: »Pragmatismus und Performativität des Bildes«. In: Krämer 2004 (wie Anm. 22), 115–128.

Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten (Hg.)

Verwandte Bilder

Die Fragen der Bildwissenschaft

Kulturverlag Kadmos Berlin



Berlin-Brandenburgische
Akademie der Wissenschaften

Eine Publikation der
Interdisziplinären Arbeitsgruppe *Die Welt als Bild*

Gedruckt mit Unterstützung der
Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf, sowie der Senatsverwaltung für Bildung,
Wissenschaft und Forschung des Landes Berlin und des Ministeriums für Wissen-
schaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg.

Die Herausgeber danken den Leitern der Arbeitsgruppe
Christoph Marksches, Peter Deuffhard und Jochen Brüning.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Daten sind im Internet unter <http://dnb.ddb.de> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Ver-
wertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2007,
Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt
Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kv-kadmos.com
Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.
Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: INTER ALIA
Printed in EU
ISBN (10-stellig) 3-86599-034-7
ISBN (13-stellig) 978-3-86599-034-1

Inhalt

INGEBORG REICHLER, STEFFEN SIEGEL, ACHIM SPELTEN Die Familienähnlichkeit der Bilder	7
--	---

I

Bild-Körper

MARIUS RIMMELE Selbstreflexivität des Bildes als Ansatzpunkt historischer Bildforschung. Ein Diskussionsbeitrag zur Rolle des Trägermediums	15
---	----

STEFFEN SIEGEL Einblicke. Das Innere des menschlichen Körpers als Bildproblem in der Frühen Neuzeit.	33
--	----

MARCEL FINKE Materialität und Performativität. Ein bildwissenschaftlicher Versuch über Bild/Körper.	57
---	----

II

Bild-Begriffe

ACHIM SPELTEN Sehen in Bildern. Eine Analyse zum Verhältnis von Bildwahrnehmung und Zeichenfunktion.	81
--	----

SILVIA SEJA Der Handlungsbegriff in der gegenwärtigen Bild- und Kunstphilosophie	97
--	----

SEBASTIAN BUCHER Das Diagramm in den Bildwissenschaften. Begriffsanalytische, gattungstheoretische und anwendungsorientierte Ansätze in der diagrammtheoretischen Forschung	113
--	-----

JAN PETER BEHRENDT Das Deutschlandbild als Forschungsgegenstand. Perzeption, Imagination und Veräußerlichung	131
--	-----

III Bild-Geschichten

BARBARA KOPF	
Skulptur im Bild. Visuelle Dokumentation und deren Beitrag zur Entwicklung der archäologischen Wissenschaft	149
INGEBORG REICHLÉ	
Kunst-Bild-Wissenschaft. Überlegungen zu einer visuellen Epistemologie der Kunstgeschichte.	169
ROLAND MEYER	
Detailfragen. Zur Lektüre erkennungsdienstlicher Bilder	191
ALEXANDRA LEMBERT	
Gedanken sehen. Gedankenphotographie in Sax Rohmers Detektivgeschichten <i>The Dream-Detective</i> (1920)	209

IV Bild-Medien

VIKTOR BEDÖ	
Landkarten als Werkzeuge unseres Denkens.	227
SEBASTIAN GIEßMANN	
Netze als Weltbilder. Ordnungen der Natur von Donati bis Cuvier	243
SEBASTIAN VINCENT GREVSMÜHL	
Epistemische Topografien. Fotografische und radartechnische Wahrnehmungsräume	263
MICHAEL ROTTMANN	
Das digitale Bild als Visualisierungsstrategie der Mathematik	281
NINA SAMUEL	
»I look, look, look, and play with many pictures«. Zur Bilderfrage in Benoît Mandelbrots Werk.	297
Abbildungsverzeichnis.	321
Autorinnen und Autoren.	325