STUDIA PHILOSOPHICA Vol. 69/2010

Philosophie des Bildes
Philosophie de l'image

Redaktion: Anton Hügli
Rédaction: Curzio Chiesa

Schwabe

STUDIA PHILOSOPHICA

VOL. 69/2010

JAHRBUCH DER
SCHWEIZERISCHEN PHILOSOPHISCHEN GESELLSCHAFT

ANNUAIRE DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE PHILOSOPHIE

SCHWABE VERLAG BASEL

PHILOSOPHIE DES BILDES

PHILOSOPHIE DE L'IMAGE

REDAKTION / RÉDACTION
ANTON HÜGLI / CURZIO CHIESA

SCHWABE VERLAG BASEL

Publiziert mit Unterstützung der Schweizerischen Akademie
der Geistes- und Sozialwissenschaften

Publié avec l'aide de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales

© 2010 by Schwabe AG, Verlag, Basel
Gesamtherstellung: Schwabe AG, Druckerei, Muttenz/Basel
Printed in Switzerland
ISBN 978-3-7965-2697-8
ISSN 0081-6825

www.schwabe.ch

Inhalt / Table des matières

Philosophie des Bildes
Philosophie de l'image

Vorwort / Préface 7/8

Bild und Wort
Image et parole

Emmanuel Alloa: Bildwissenschaft in Byzanz.
Ein *iconic turn* avant la lettre? 11
Alice Thaler: *Figura probat*. Anmerkungen zum Sagen
als Zeigen und Zeigen als Sagen 37

Bild und Zeit
Image et temps

Iris Laner: Anderes sehen als anders sehen.
Zur Zeitlichkeit des Bildes bei Jacques Derrida
und Maurice Merleau-Ponty 55
Stefan Kristensen: La chair comme espace du deuil.
Maurice Merleau-Ponty à la rencontre d'Ana Mendieta 79

Bild und Bewegung
Image et mouvement

Arno Schubbach: Zur Darstellung
von Zeit und die Zeit der Darstellung 95
Dimitri Liebsch: Der 'dritte Mann'.
Noël Carroll und die Philosophie der bewegten Bilder 121
Guillemette Bolens: Les événements kinésiques dans
le cinéma burlesque de Buster Keaton et de Jacques Tati 143
Philippe Grosos: Rythme et performance 163

Bild und Realität
Image et réalité

Lorenz Engell: Kinematographische Agenturen oder:
Wie Kontexte Bilder und Bilder Kontexte erzeugen 175
Oliver Fahle: Das Bild und das Unsichtbare. Über Texturen 193
Florian Arndtz: Im falschen Film. Reflexionsphilosophie,
Kino, *Blade Runner* 209

Würdigung / Mémoire

Annemarie Pieper: Eine Denkerin mit pädagogischem Ethos.
Zum 100. Geburtstag der Philosophin Jeanne Hersch
(1910-2000) 229
Georg Kohler: Hersch. Oder die trotzige Urteilskraft.
Über die Autorität der Kritik und die Kritik der Autorität 237

Adressen der Autoren / Adresses des auteurs 247
Redaktion / Rédaction 247

Studia philosophica 69/2010

Philosophie des Bildes

Vorwort

Spätestens seit der Ausrufung des sogenannten *iconic turn* ist das Interesse der Philosophie an Bildern und Bildhaftem sprunghaft gestiegen – auch in der Schweiz, nicht zuletzt im Zusammenhang mit dem Großprojekt *eikones* an der Universität Basel. Bilder haben die Philosophie zwar seit je herausgefordert, wie der alte Streit zwischen Ikonophilen und Ikonoklasten beweist, aber in einer medial gewordenen Welt ist diese Herausforderung noch zusätzlich gewachsen. Sie liegt insbesondere in der Schwierigkeit, mit den Mitteln der Philosophie – im Medium des Begriffs – einzufangen, was sich in der nicht-begrifflichen Welt des Bildes überhaupt tut. Kein Zweifel, Bilder wirken, zumindest auf uns Menschen, aber worin genau besteht ihre Wirklichkeit und wo ist ihr Ort? Offensichtlich sind sie all das nicht, was wir sonst noch wirklich nennen: Bilder sind weder Vorstellungen im Kopf, noch abstrakte Ideen, noch einfach Materie. Bilder bewegen uns, ganz anders als Gedanken uns bewegen, aber sind sie vielleicht nicht auch eine Form des Denkens, des philosophischen Denkens womöglich? Die zur Mitwirkung an diesem Band eingeladenen Autoren versuchen, sich diesen und ähnlichen Fragen zu stellen – immer in möglichst großer Nähe zu den Bildern selbst, mit Fallbeispielen vor Augen. Was sie – bei aller Verschiedenartigkeit ihres Ansatzes – verbindet, ist ihre Erfahrung im Überschreiten von Grenzen, sei es, dass sie, von der Philosophie her kommend, sich der Welt der Bilder anzunähern versuchen, sei es, dass sie, umgekehrt, von der ihnen vertrauten Bildwelt her sich auf die Philosophie zu bewegen.

Eine mutige Grenzgängerin ganz anderer Art in der jüngeren Geschichte der Philosophie in der Schweiz ist die Genfer Philosophin Jeanne Hersch. Sie hätte in diesem Jahr ihren 100. Geburtstag feiern können. Annemarie Pieper und Georg Kohler würdigen – aus unterschiedlichem Blickwinkel – das Wirken dieser außergewöhnlichen Frau.

Anton Hügli und Curzio Chiesa

Studia philosophica 69/2010

Philosophie de l'image

Préface

Depuis plusieurs années, l'intérêt des philosophes pour les images et les représentations iconiques n'a cessé d'augmenter, à tel point qu'on a pu parler d'un véritable «tournant iconique» (*iconic turn*). Cette nouvelle orientation se manifeste également en Suisse, comme en témoigne l'important projet *eikones* de l'Université de Bâle. Certes, le statut de l'image a toujours attiré l'attention des philosophes : il suffit de rappeler la querelle ancienne opposant les iconoclastes aux défenseurs des représentations iconiques. Mais c'est l'univers médiatique dans lequel nous vivons qui a suscité un développement sans précédent des recherches portant sur les images. Du point de vue philosophique, le problème crucial consiste sans doute en ceci que la philosophie, qui est une activité essentiellement conceptuelle se déployant dans l'espace des raisons, se propose d'appréhender une réalité, celle des images, qui échappe par nature à la saisie conceptuelle. Assurément, les images sont efficaces, du moins à l'égard des êtres humains : mais comment comprendre leur réalité spécifique et leur lieu propre ? Il est évident, en effet, que les images ne sont pas réductibles à des représentations mentales ou à des notions abstraites. Les images ne nous affectent pas non plus de la même manière que les pensées, même si elles constituent vraisemblablement une véritable forme de pensée et même probablement de pensée philosophique. Des questions de ce genre et d'autres encore sont abordées et examinées par les auteurs qui sont réunis dans ce volume portant sur la problématique complexe des images. Dans des perspectives plurielles, les études ici réunies font l'expérience d'un dépassement des frontières puisqu'elles tentent de s'approcher de l'univers des images pour en saisir leur nature propre tout en essayant une réappropriation de cet univers dans l'espace des raisons philosophiques.

Un autre dépassement des frontières dans l'histoire récente de la philosophie est représenté par Jeanne Hersch. Elle aurait 100 ans cette année : un anniversaire que les *Studia* se doivent de célébrer. Dans des perspectives différentes et complémentaires, Annemarie Pieper et George Kohler rendent hommage à cette femme extraordinaire.

Anton Hügli et Curzio Chiesa

Bild und Wort
Image et parole

Studia philosophica 69/2010

Emmanuel Alloa

Bildwissenschaft in Byzanz
Ein *iconic turn* avant la lettre?

As Hegel once said, in Byzantium, between homoousis *and* homoiousis*, the difference of one letter could decide over the life and death of thousands. As the present essay would like to argue, Byzantine thinking was not only attentive to conceptual, but also to iconic differences. The iconoclastic controversy (726-842 AD) arose from two different interpretations of the nature of images: whereas iconoclastic philosophy is based on the assumption of a fundamental 'iconic identity', iconophile philosophy defends the idea of 'iconic difference'. While the reception in the Latin West of the controversies over the image as a mere problem of referentiality of the Letter explains why its originality has remained underestimated for centuries, re-examining Byzantine visual thinking in the light of today's 'iconic turn' reveals its striking modernity.*

1. Das todbringende Jota. Hegel und Byzanz

Vor Andachtsbildern und Ikonen, so will es ein berühmter Satz aus Hegels *Ästhetik*, beugt sich unser Knie nicht mehr. Doch wenn die Kunst einmal aufgehört hat, «das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein», kann sich der Blick – und sei es im Stehen – auch wieder auf andere Bildformen richten, die Hegels Zeitalter der Kunst vorausgehen. Die hegelsche Reduktion der Ästhetik auf die Kunst trägt selbst einen nicht unwesentlichen Anteil daran, dass die Philosophie die Bildfrage lange nur im Rahmen der Kunst traktierte. Wenn nun die Kunstphilosophie, in ihrer Denkgestalt alt geworden, an ihr Ende stößt, ist es indessen ein anderer Hegel, der sich wieder zu Wort meldet; von dem «reinen Wohlgefallen an den Gegenständen» ist der byzantinische Ikonenkult jedenfalls denkbar weit entfernt. Doch bei aller Abschätzigkeit gegenüber diesen «geistlosen» Bilderpraktiken: Hegel kommt an ihrer «Wirklichkeit» nicht vorbei. Diese Heiligen Bilder zeitigen eine weltgeschichtliche Wirksamkeit, die sich in den dadurch heraufbeschworenen politischen Wirren widerspiegelt. Die Hingabe an die Bilder, so Hegel, ent-

fesselte «die heftigsten Kämpfe und Stürme»;[1] zur Verteidigung blutender Ikonen seien regelrecht «Ströme von Blut vergossen» worden.[2]

In Edward Gibbons für seine Geschichtsphilosophie prägendem *Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-1788)[3] findet Hegel Beschreibungen jener magischen Ikonen, denen heilende Kräfte und entscheidende Einsätze in Kriegen nachgesagt werden. Trotz der geistlosen Rabulistik, die er in dieser unbedingten Hingabe an die niederen Kräfte der Leidenschaft angelegt sieht, entspricht der neue Bildtyp, der im 5. und 6. Jahrhundert aufkommt, der von Hegel angestrebten Loslösung von der mimetischen Abbildlichkeit: Die neuen Bildnisse setzen sich resolut von den nachahmenden Portraits der römischen *effigies* ab; es sind nicht-von-Hand-gemachte Bilder (*acheiropoieta*). Der Anspruch geht nicht auf die mehr oder minder getreue Nachahmung, jene Bilder wollen an ihrer Wirksamkeit gemessen werden. Die Zeitgenossen berichten von Ikonen, die, auf einen Sockel gestellt, die umliegenden heidnischen Statuen zerbröckeln lassen, die Gläubigen hingegen heilen. Es ist von kranken Frauen die Rede, die Farbpigmente von Heiligenbildern abkratzen und mit Wasser verdünnt einnehmen, bis sie wieder geheilt sind. In Siegesprozessionen halten die Wunderbilder in den Städten Einzug, so etwa das berühmte Schweißtuch aus Kamulia, 574 auf Schiffen ums Goldene Horn gefahren, um von nun an als schützendes Reichspalladion im Palast von Konstantinopel aufgestellt zu werden.

Kurzum, wenn schon kein Weltgeist zu Meere: den Byzantinern bescheinigt Hegel eine eigene Form von Geistigkeit. In einer Vorlesung zieht Hegel eine spätantike Quelle heran: «Bei Gregor von Nazianz heißt es irgendwo: ‘Diese Stadt (Constantinopel) ist voll von Handwerkern und Sklaven, welche alle tiefe Theologen sind, und in ihren Werkstätten und auf den Straßen predigen. Wenn ihr von einem Mann ein Silberstück gewechselt haben wollt, so belehrt er euch, wodurch der Vater von dem Sohne unterschieden sei; wenn ihr nach dem Preis eines Laibs Brot fragt, so wird euch zur Antwort, dass

1 G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, in *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 12, hg. von Eva Moldenhauer, Karl Michels (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1969) S. 410.

2 Ibid. S. 409.

3 Edward Gibbon: *The Decline and Fall of the Roman Empire*, 7 Bde. (London: Strathan & Cadell, 1776-1788). Vgl. Philippe Muller, *Hegel und Gibbon. Oder wie der Philosoph dank der Lektüre des Historikers zu sich selbst findet*, in Helmut Schneider, Norbert Waszek (Hg.): *Hegel in der Schweiz (1793-1796)* (Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1997) S. 145-171.

der Sohn geringer sei als der Vater, und wenn ihr fragt, ob das Bad fertig sei, so erwidert man euch, dass der Sohn aus Nichts geworden.'»[4]

Im Unterschied zu seinen üblichen Gewohnheiten zitiert Hegel hier allerdings keineswegs aus dem Gedächtnis, sondern wortwörtlich aus Gibbons *Decline and Fall*.[5] Bei Gregor von Nazianz lässt sich die von dem englischen Historiker angeführte Stelle gleichwohl nirgends finden, stammt sie doch von einem anderen kappadokischen Kirchenvater, nämlich Gregor von Nyssa.[6] Jenseits der ideengeschichtlichen Anekdote[7] ist hier aber vor allem Hegels signifikante Ambivalenz gegenüber der byzantinischen Welt aufschlussreich. Einerseits wird der spätantike Bericht mit dem Satz quittiert, die «Idee des Geistes […] [sei] so völlig geistlos behandelt» worden.[8] Andererseits zeigt sich Hegel offenbar über die theologische Arbeit am Begriff begeistert, die aus den Bilderstreitigkeiten erwächst. Der Begriff ist im hegelschen Sinne «wirklich», d.h. schon die Verschiebung eines Jotas bedeutet die Verschiebung der Realität: «In dem Streit, ob Christus homoousis oder homoiousios sei, d.h. von gleicher oder von ähnlicher Beschaffenheit mit Gott, hat der eine Buchstabe ι vielen Tausenden das Leben gekostet.»[9]

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern in Byzanz im 8. und 9. Jahrhundert – und vielleicht in der abendländischen Geschichte erstmals – ein konsistenter und umfassender Bildbegriff entwickelt wurde, der gleichsam historische Wirksamkeit entfaltete. Geschichtlich betrachtet wurden die Ursprünge des byzantinischen Bilderstreits auf vielerlei Ur-

4 Hegel: *Vorlesungen* (Fn. 1) S. 409. Diese Ausgabe, die der Nachschrift von Karl Hegel folgt, enthält an dieser Stelle offensichtlich einen Fehler: Karl Hegel schreibt statt «Bad» vielmehr «Brot». Lasson hat diese Stelle in seiner Ausgabe stillschweigend verbessert (G. W. F. Hegel: *Die Vernunft in der Geschichte. Einleitung in die Philosophie der Weltgeschichte*, hg. von Georg Lasson [Leipzig: Meiner, 1920]).

5 Gibbon: *The Decline and Fall* (Fn. 3) Kap. XXVII, Nachdruck in 3 Bänden (London: Everyman's Library, 1993) Bd. 3, S. 88.

6 Gregor von Nyssa: *De deitate Filii et Spiritus Sancti* (die Predigt wird auf das Jahr 383 datiert), Patrologia Graeca [= PG] Bd. 46, Sp. 558.

7 Vgl. zur Quellen- und Rezeptionsgeschichte: Giovanni Bonacina: *Due prestiti da Gibbon per la descrizione hegeliana dell'impero romano d'Oriente*, in Luca Illetterati, Antonio Moretto (Hg.): *Hegel, Heidegger e la questione della romanitas,* in Quaderni di Storia 61 (2005) S. 25-57. Bonacina konnte nachweisen, dass der anglikanische Theologe John Jortin für das Missverständnis bei Gibbon verantwortlich ist.

8 Hegel: *Vorlesungen* (Fn. 1) S. 409.

9 Ibid. S. 409.

sachen zurückgeführt.[10] Die nachfolgenden Überlegungen knüpfen dabei an die von Ostrogorsky 1929 in seiner inauguralen Studie aufgestellte Hypothese an, dass sich die vielfachen theologischen, ideologischen und soziopolitischen Unterschiede entlang einer grundlegend verschiedenen Auffassung von dem erklären lassen, was Bilder sind und was sie sein sollen.[11] Es zeigt sich, dass sich die ikonoklastischen wie die ikonophilen Theorien (beide Positionen stellen elaborierte Denksysteme über Bilder auf) letztlich in der Eigenständigkeit unterscheiden, die sie dem Ikonischen zumessen. Die Ikonoklasten wären dann auf der Seite eines Hegels des absoluten Geistes, für den die Aufgabe des Geistigen darin besteht, die Äußerlichkeit und Uneigentlichkeit des Bildes aufzuheben («Das Bild wird ertötet, und das Wort vertritt das Bild»),[12] während die Ikonophilen gleichsam auf der Seite einer mit Feuerbach gelesenen Idee der hegelschen Verendlichung und Versinnlichung stünden, bei der das Bild nicht nur ein notwendiges Durchgangsmoment, sondern ein in den Logos nicht restlos überführbares Medium des

10 Gerhart Ladner: *Origin and Significance of the Byzantine Iconoclastic Controversy*, in *Mediaeval Studies* 2 (1940) S. 127-149. Peter Brown: *Dark-Age Crisis. Aspects of the Iconoclastic Controversy*, in *The English Historical Review* Vol. 88, No. 346 (1973) S. 1-34. Stephen Gero: *Byzantine Iconoclasm and the Failure of a Medieval Reformation*, in Joseph Gutmann (Hg.): *The Image and the Word* (Missoula: Scholars Press, 1977) S. 49-62. Panagiotis Yannopoulos: *Aux origines de l'iconoclasme: une affaire doctrinale ou une affaire politique?,* in *La spiritualité de l'univers byzantin dans le verbe et l'image* (Turnhout: Brepols, 1997) S. 371-384. Für einen Überblick über den historisch-politischen Hintergrund und über die Fachdiskussion vgl. Dietrich Stein: *Der Beginn des byzantinischen Bilderstreits und seine Entwicklung bis in die 40er Jahre des 8. Jahrhunderts* (München: Institut für Byzantinistik, 1980). Peter Schreiner: *Der byzantinische Bilderstreit: Kritische Analyse der zeitgenössischen. Meinungen und Urteil der Nachwelt bis Heute,* in *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'Alto Medioevo* (Spoleto: Centro Italiano Studi Alto Medioevo, 1988*)* S. 319-427. Marie-France Auzépy: *La destruction de l'icône du Christ de la Chalcé par Léon III: Propagande ou realité?*, in *Byzantion* 60 (1990) S. 445-492. Hans Georg Thümmel: *Bilderlehre und Bilderstreit. Arbeiten zur Auseinandersetzung über die Ikone und ihre Begründung vornehmlich im 8. und 9. Jahrhundert* (Würzburg: Augustinus, 1991). Leslie Brubaker: *The Chalke Gate, the Construction of the Past, and the Trier Ivory*, in *Byzantine and Modern Greek Studies* 23 (1999) S. 258-285.

11 Georg Ostrogorsky: *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites* (Breslau: Marcus, 1929) S. 40ff.

12 G. W. F. Hegel: *Propädeutikum,* Teil C, § 159, in ders.: *Nürnberger und Heidelberger Schriften*, Werke in zwanzig Bänden, hg. von Eva Moldenhauer, Karl Michels (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1969) Bd. 4, S. 51.

Menschen darstellt. Das Denken indes – auch darin bleibt man Hegel treu – setzt erst mit Verspätung ein: im spätantiken Byzanz haben die Bilder in der Sittlichkeit bereits Einzug gehalten, bevor deren Moralität überhaupt erst die Geister erhitzt und das Bild *als Bild* zur Frage wird.

2. Das wahre Bild

Welche wachsende Bedeutung Bildern im spätantiken Denk-Kosmos zukommt, belegt der Wandel in der Berichterstattung über die Belagerung der syrischen Küstenstadt Edessa durch die persische Flotte im Jahre 544. Laut dem Chronisten Prokopios, der kurz darauf den Verlauf der Belagerung beschreibt, sei die Stadt erfolgreich durch einen Brief Jesu gerettet worden. Doch bereits ein halbes Jahrhundert später wandelt sich die Darstellung und laut dem Chronisten Evagrius sei Edessa nicht durch einen Brief, sondern durch ein wundertätiges Christusbild gerettet worden.[13] Die Wunderikone wird mit Wasser in Berührung gebracht, das sich in eine brennbare Flüssigkeit verwandelt und die Kriegsmaschinerie der Perser versengt.[14] Die Geschichte zeugt davon, wie Bilder spätestens seit dem 7. Jahrhundert zu regelrechten historischen Akteuren werden, ihre Deutung jedoch zugleich immer prekärer wird. Was Evagrios noch als nicht-von-Menschenhand-Gemachtes (*theoteuktos*), aber immerhin noch gemaltes Porträt beschreibt, erfährt in der Legendentradition einen weiteren Medienwandel: Laut einer sich in den späteren Jahrhunderten etablierenden Fassung handelt es sich nun nicht mehr um ein Gemälde, sondern um ein Leinentuch (*mandil*), in dem der Körper Christi, der Legende nach, einen Abdruck hinterlassen haben soll. Es ist diese Fassung, die während des ikonoklastischen Streits des 8. Jahrhunderts auch noch einmal in den Schriften von Johannes von Damaskus bekräftigt wird.[15] Dieser Medienwandel beweist, wie die *Ikonologie* von einer «Ichnologie» (*ichnos,* Spur) abgelöst wird und damit die Kunst der Darstellung von einem Konzept des Bildes als reinem, nicht-arbiträren Ab-

13 Evagrius Scholasticus, *Historia ecclesiastica* IV, 27 (*The Ecclesiastical History of Evagrius Scholasticus*, übers. und kommentiert von Michael Witby [Liverpool: Liverpool University Press, 2000] S. 225-228).

14 Ibid. S. 226. Vgl. die verschiedenen Dokumente zum Abgarbild in *Die Abgarlegende; Das Christusbild von Edessa*, hg. von Martin Illert (Turnhout: Brepols 2007) [Fontes Christiani, Bd. 45].

15 Damascenus: *De fide orthodoxa*, IV, 16, in *Schriften des Johannes von Damaskos*, hg. von Bonifatius Kotter (Berlin: de Gruyter, 1973) Bd. 2, S. 206-208.

druck.[16] In Konkurrenz zum byzantinischen Mandylion entsteht im Westen die Tradition des Schweißtuchs der Veronika, in deren Namen (*veronica*) man ein Palindrom für das «wahre Bild» (*vera icon*) zu hören meinte.

Bilder als Berührungsreliquien: Kurz vor dem Ausbruch des Bilderstreits überbieten sich die Quellen nachgerade in der Beschreibung magischer, «nicht-von-Menschenhand-gemachter» Bilder (*acheiropoieta*). Was sich derart in die Materie einschrieb, war unweigerlich da und die sichtbare Spur wird zum Bürgen einer quasi stoffgewordenen Theophanie. In der gleichen Zeit kommen Lukasbilder auf, eigenwillige Porträt-Typen, zu denen die Theorie, wie es scheint, erst im 8. Jahrhundert nachgeliefert wird:[17] Dieser neu entstandenen Legende zufolge soll die Jungfrau mit Kind dem Hl. Lukas selbst Porträt gesessen haben, eine raumzeitliche Simultaneität, die wiederum die bildliche Authentizität verbürgen soll. Obwohl laut Paulus der weltlichen Existenz nur ein Blick *in speculo et aenigmate* vergönnt ist, gestatten diese «echten Bilder», obzwar medial vermittelt, gleichsam ein Sehen von Angesicht zu Angesicht und werden so zu Prolepsen des heilsgeschichtlichen Endes.

Dass Christus freiwillig Modell saß, zeugt von einem regelrechten Willen zur Sichtbarkeit, der in den ikonoklastischen Kontroversen des 8. und 9. Jahrhunderts zu einem zentralen Argument wird. Doch auch hier wird explizit in Gedanken gefasst, was die populären Bildpraktiken schon längst verinnerlicht haben, nämlich die Vorstellung einer im Sichtbaren Gestalt gewinnenden Gottheit. Nicht die perzeptive Ähnlichkeit beglaubigt die Bilder, sondern ihr indexikalischer Charakter: jene Bilder, deren Gestalt (*typos*) sich selbst reproduziert und sich in jede Materie einprägt, die mit ihnen in Berührung kommt,[18] wiederholt und bekräftigt lediglich die Tatsache, dass ein Gott sinnliche Gestalt annahm. Ziel der Volksverehrung wird das *Keramion* oder «Ziegelsteinbild», das in einer späteren Quelle seine Begründung erhält: In der Festpredigt zur erfolgreich geglückten *Translatio* des Mandylions von Edessa nach Konstantinopel im Jahre 944 ist die Rede davon, wie das Gesicht im Leinentuch, vorübergehend unter Ziegeln vergraben, dort einen Abdruck

16 Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks* (Köln: DuMont, 1999) S. 197ff.

17 Robin Cormack: *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons* (London: Philip, 1985) S. 261. Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (München: Fink, 1990) S. 70-72.

18 Gary Vikan: *Ruminations on Edible Icons: Originals and copies in the art of Byzantium*, in *Retaining the Original*, *Multiple Originals, Copies, and Reproductions* (Washington: National Gallery of Art, 1989) S. 47-59.

seiner selbst hinterließ.[19] Die Paradoxie der Christus-Darstellung kommt in dem semantischen Spiel mit dem *graphein* im Text zum Ausdruck, wenn es heißt, das Wunder zeuge davon, wie eine für den Menschen «unbeschreibliche Gestalt» (*agraphou morphes*) sich dennoch ohne jedes Zutun fortschreibt und überträgt (*metagraphein*).[20]

In dieser Selbstvervielfältigung ohne Verlust der Form bekundet sich eine Sichtbarkeitsökonomie, die aus dem alttestamentlichen Bilderverbot auszuscheren scheint, liegt sie doch jenseits menschlicher Darstellungsversuche. Jede Kopie ist dabei – *mutatis mutandis* – zugleich Originalkopie. Mit den Acheiropoieta beginnt das Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Bildes: die Fähigkeit zur Vervielfältigung ist hierbei allerdings nicht Verlust, sondern Garantie der Aura. Doch wie sind diese magischen Bilder überhaupt mit dem Glauben zu vereinbaren? Welche Beziehung besteht zwischen diesen Wunderbildern und den gemalten Ikonen? Gibt es etwas, was die Bilder, über die schillernde Vielfalt ihrer Formen hinaus, verbindet? Die Bildreflexion setzt, so legen es die Quellen nahe, gut hegelianisch mit Verspätung ein, fast als gälte es eine bereits weitreichende Bildpraxis theologisch und philosophisch einzuholen (Philosophie von der Theologie an dieser Stelle säuberlich trennen zu wollen, wäre hier freilich müßig, bedenkt man, dass etwa Johannes von Damaskus die antike *philosophia* als «Liebe zur Weisheit von Gott» übersetzt).[21] Doch wenn auch mit Verzug: das byzantinische Bilddenken weist innerhalb kurzer Zeit eine argumentative Vielschichtigkeit auf, die in ihrer Komplexität und Reichweite die Reflexionen der klassischen attischen Philosophie dazu um Weites übertrifft. Im Folgenden soll daher der Versuch unternommen werden, einige Positionen im byzantinischen Bilderstreit (726-843) in ihrer theoretischen Relevanz zu rekonstruieren, um sie für die heutige Bilddebatte fruchtbar zu machen.

19 Ps. Konstantin Porphyrogennetus: *Narratio de Imagine Edessena* 14, in *Die Abgarlegende* (Fn. 14) S. 272.

20 Ibid.

21 Damascenus: *Philosophische Kapitel,* in Gerhard Richter (Hg.): *Philosophische Kapitel des Johannes Damascenus* (Stuttgart: Hiersemann, 1982) S. 89-90.

3. Grundzüge ikonoklastischer Bildtheorie

Geschichte – nicht erst Walter Benjamin wies darauf hin – wird stets aus der Perspektive der Sieger geschrieben. Während die Ikonoklasten die Bilder der Ikonodulen («Bilderknechte») zerstörten, zerstörten die Ikonodulen im Gegenzug die Schriftwerke der Ikonoklasten. Durch jene *damnatio memoriae* ist keiner der bilderfeindlichen Texte vollständig erhalten geblieben, allenfalls fragmentartig zu extrapolieren sind sie aus den Zitaten ihrer Gegner.[22] Aus diesen Bruchstücken geht indessen eine Reflexion über Bildlichkeit hervor, die das Vorurteil, die Ikonoklasten seien den Bildern allein mit brachialer Gewalt begegnet, Lügen straft.[23] Neuere Forschungen belegen zudem, dass eine ausgearbeitete bilderfeindliche Argumentation nicht erst, wie man lange annahm, eine Reaktion auf die ikonophilen Schriften eines Johannes von Damaskus etwa darstellen, sondern dass es im Gegenteil eine reflektierte antibildliche Position bereits vor dem Ausbruch der ersten ikonoklastischen Krise um 730 gab, auf die sich der bilderfeindliche Kaiser Konstantin V. und seine Hoftheologen berufen konnten.[24]

3.1. Leblose Götzen

Auf den ersten Blick scheinen die byzantinischen Ikonoklasten des 8. Jahrhunderts schlicht die Argumente der ersten Kirchenväter zu wiederholen, die jede Form von Götzenanbetung scharf verurteilen.[25] Der Fokus hat sich gleichwohl verlagert: während bei Origenes und Tertullian die Bildfrage

22 Die einschlägigen Fragmente sind zusammengestellt bei Herman Hennephof: *Textus byzantinos ad inonomachiam pertinentes* (Leyden: Brill, 1969). Für den Anfang einer Quellenkritik: Leslie Brubaker, John Haldon (Hg.): *Byzantium in the Iconoclast Era* (*ca. 680-850):* The Sources. *An Annotated Survey* (Burlington: Ashgate, 2001) sowie Hans-Georg Thümmel: *Die Konzilien zur Bilderfrage im 8. und 9. Jahrhundert* (Paderborn u.a.: Schöningh, 2005).

23 Vgl. Milton V. Anastos: *The Ethical Theory of Images formulated by the Iconoclasts in 754 and 815*, in *Dumberton Oaks Papers* 8 (1954) S. 154-160.

24 Vladimir A. Baranov: *The Theology of Early Iconoclasm as found in St. John of Damascus' Apologies*, in Христианский Восток 4 (10) (2002) S. 23-55 http://www.nsu.ru/classics/Baranov/earlyiconoclasm.htm.

25 In jene Zeit fällt der Horos (Beschluss) der spanischen Synode von Elvira (316), Bilder dürften in Kirchen nicht angebracht werden (Giovanni Domenico Mansi (Hg.): *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio* (= Mansi) [Florenz, Nachdruck: Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1960] Bd. 2, S. 11).

höchstens als Korollar des Anbetungsproblems auftaucht, tritt jene Frage zurück hinter die, was überhaupt ein Bild sei. Um gegen die Bildverteidiger die Tradition der frühen Patristik ins Feld führen zu können, sehen sich die Ikonoklasten gezwungen, die mittlerweile kanonisch gewordene Unterscheidung zwischen *eikon* (Bild) und *eidolon* (Idol), durch die sich die Religion des gottesebenbildlichen Menschen von den götzenanbeterischen Heiden abzusetzen suchte, einzuebnen. Die Antwort auf die Frage 'Was ist ein Bild?' lautet dann schlechthin: ein Idol. Mit *eidola*, dessen Wurzel sich vom indogermanischen **id* ('sehen') ableitet, übersetzt gleichwohl die Septuaginta durchweg verschiedene Begriffe, die im hebräischen dem semantischen Feld der «geschnitzten, von Hand behauenen» Skulptur zugehören (*pessel*, *semel*, *sabbim*).[26] So richtet sich das zweite Gebot auch weniger gegen die Sichtbarkeit Gottes als in erster Linie gegen die Herstellung eines zweiten, physischen Gottes.[27] Das massive Idol ist immer – mit diesem portugiesischen Wort, das sich von *factum* («gemacht») ableitet – ein Fetisch (*fetiço*), der den Weg zum Göttlichen verstellt, statt ihn zu öffnen.

Das götzenhafte Bild gibt vor, Abbild des lebendigen Gottes zu sein; in Wirklichkeit bleibt es stets «unbeseelt und ohne Stimme» (*apsychos kai anaudos*), wie das Konzil von Hiereia in der 16. Verurteilung festhält.[28] Die Rückführung des Bildes auf dessen bloße Materialität ist eine Konstante in den bildfeindlichen Fragmenten. Dieser rhetorischen Strategie entspricht eine körperliche: Bildverehrerinnen wie etwa die Hl. Anthousa vom Mantineon-Kloster werden mit der glühenden Kohle zuvor in Brand gesetzter Ikonentafeln zu Tode gemartert, so als gelte es den Märtyrerinnen zu beweisen, dass Malerei noch in ganz anderer Weise wirken kann.[29]

3.2. Gegen die Umschreibung des Unumschreibbaren

Im Gegensatz zum Wort, das in seiner potentiellen Unendlichkeit laut Johannesevangelium den Anbeginn der Schöpfung (und damit des Endlichwerdens des Logos) markiert, ist das Bild für die Verteidiger des Wortes ein chancen-

26 Habakuk 2,18-20; Jeremias 10,8-16; Psalm 115,4-8.

27 Exodus 20,4; Vgl. auch Deuteronomium 4,8; 27,15.

28 Mansi (Fn. 25) Bd. 13, S. 345C (dt. Torsten Krannich, u.a. [Hg.]: *Die ikonoklastische Synode von Hiereia 754* [Tübingen: Mohr Siebeck, 2002] S. 65).

29 *Synaxarion von Konstantinopel*, 850 (Vgl. die daraus entnommene *Vita* der Äbtissin in *Byzantine Defenders of Images. Eight Saints' Lives in English Translation*, hg. und übers. von Alice-Mary Talbot [Washington: Dumbarton Oaks, 1998] S. 18).

loser Versuch, das Unendliche – zeitlich wie räumlich – einzuholen. Während die apophatische («negierende») Theologie durch das Wort *ex negativo* etwas über die unbegrenzte Natur Gottes zum Ausdruck bringen kann, operieren Bilder ausschließlich affirmativ. Doch mit dem zweiten Gesetz auf der mosaischen Tafel ist die Darstellung Gottes nicht nur *verboten*, sie ist prinzipiell unmöglich, da «niemals noch jemand Gottes Antlitz erblickte».[30] Für die Ikonoklasten versucht der Maler nichtsdestoweniger, mit seinen Linien und Pinselstrichen das «Ungreifbare» auf die Fläche der Leinwand zu bannen. Da jedoch die göttliche Natur per definitionem nicht eingefasst werden kann (*aperigraptos*), müsse jeder Versuch des ermessenden Ummalens (*perigraphein*) entweder eitel bleiben oder schlicht Falsches umschließen.[31] Das einzig wahre Bild, wird auf dem Konzil von Hiereia festgehalten, sei die Eucharistie.[32]

3.3. Einheit vs. Zweiheit

In Bezug auf die skandalträchtige Anwesenheit der beiden entgegengesetzten Naturen in Jesus Christus hatte das Konzil von Chalkedon 451 endgültig statuiert – und somit Jahrhunderten innerkirchlicher Zerrüttungen ein Ende gesetzt –, Christus besäße zwei Naturen, die indes weder geschieden noch vermischt seien. In Hiereia nun werfen die Ikonoklasten den Ikonodulen vor, sie fielen in die vorchalkedonischen, d.h. arianisch-monophysitischen einerseits und nestorianischen Häresien andererseits zurück (Arianismus und Monophysitismus vertreten eine doktrinäre *Einheit*: für die Anhänger des Arius ist Christus *einzig* Mensch; für die Monophysiten besitzt er eine Einheitsnatur, in der Göttliches und Menschliches *ungeschieden* sind. Der Nestorianismus vertritt hingegen eine radikale *Zwei-Naturen-Lehre*: Göttliches und Menschliches bleiben stets unvermischt, sodass Gottessohn und Messias zwei verschiedene Personen sein müssen.) In Hiereia wird diese trinitarische Kontroverse auf die Darstellungsproblematik angewandt:

30 Johannes 1,18; vgl. auch 6,46. Gott ist nicht nur unsichtbar, sein Anblick ist tödlich (Exodus 33,20)

31 Vgl. Nikephoros: *Antirrheticus adversus Constantinum Copronymum* I = PG (Fn. 6) 100, 216, 225, 228, 236.

32 Mansi (Fn. 25) Bd. 13, S. 264.

1a) Wenn die Maler behaupten, allein die menschliche Seite Christi darzustellen, worin liegt dann noch der Unterschied zur Darstellung heidnischer Propheten?

1b) Wer dennoch an einer göttlichen Natur jenseits der dargestellten menschlichen festhält, verleumdet die Dreifaltigkeit und bringt ein «Monstrum aus vier Personen» hervor.[33]

2) Wenn die Maler behaupten, im physischen Leib sei bereits das göttliche Wesen enthalten, so machen sie sich des Monophysitismus verdächtig, der die «Unvermischtheit der Naturen» nicht anerkennt.

Byčkov hat diese doppelte Beweisführung auf den Punkt gebracht: «Die Logik dieser paradoxen Beschuldigung ist selbst antinomisch; denn ihr liegt das Streben zugrunde, sowohl die Verleugnung der These als auch die Verleugnung die Antithese der ursprünglichen dogmatischen Antinomie zu überführen. Dadurch entsteht eine Art umgekehrter Antinomie, die gerade das bestätigt, was mit ihrer Hilfe widerlegt werden sollte».[34] Bewiesen werden soll, dass die Bildverehrer die zwei Naturen zugleich trennen und verbinden: «Vom philosophisch-religiösen Standpunkt aus bewiesen die Ikonoklasten ungewollt die Richtigkeit der Positionen ihrer Gegner noch überzeugender als diese selbst.»[35]

3.4. Ikonische Identität

Die Bildzerstörer, so lässt sich zusammenfassen, haben somit einen weitaus höheren Anspruch an Bilder als ihre Widersacher. Das Bild darf nichts Defizitäres, sekundär Nachgeordnetes sein, sondern muss, mit den Worten des bilderfeindlichen Kaisers Konstantins V., die «Totalität des Urbilds» beibehalten.[36] Konstantin V. wendet hier die Formel, mit dem sein Vorgänger Konstantin der Große den trinitarischen Debatten des ersten nicänischen Konzils (325) ein Ende gesetzt hatte – die *homoousios*-Lehre –, auf Bilder an: so wie Christus dem Vater wesensgleich ist, so ist das Bild mit dem wesensgleich (*homoouosios*), was es abbildet.

33 Vgl. Mansi (Fn. 25) Bd. 13, S. 260.

34 Victor Byčkov: *Die philosophisch-ästhetischen Aspekte des byzantinischen Bilderstreites*, in Hans Georg Thümmel (Hg.): *Der byzantinische Bilderstreit. Sozialökonomische Voraussetzungen – ideologische Grundlagen – geschichtliche Wirkungen* (Leipzig: Irmscher, 1980) S. 58-72, hier S. 61.

35 Ibid.

36 Erhalten bei Nikephoros: *Antirrheticus* II = PG (Fn. 6) 100, 225ff.

In einem bemerkenswerten Fragment des Ideologen des zweiten Ikonoklasmus, Johannes Grammatikos, wird die *homoousios*-Lehre nun mit der aristotelischen Topik verbunden. Die Ikonodulen bezögen sich mit Vorliebe auf die Formel von Christus als «lebendem Bild» des Basilios.[37] Doch wenn Christus tatsächlich selbst Mensch geworden ist, so ist umgekehrt eine Darstellung Christi als Mensch noch nicht Christus selbst. Wenn der Mensch (nach Aristoteles) als «vernunftbegabtes sterbliches Wesen» definiert wird,[38] «wie kann man von seelenlosen und unbeweglichen Dingen verlangen, lebendige Bewegung zu besitzen, durch die alles Vernunftbegabte dank des Schöpfers so ist, wie es ist? Wenn wir uns an die Vernunft halten, wie können die Verehrer des Wortes dann dieses farbige Monstrum als 'sterbliches' bezeichnen und behaupten, es könne Verstand oder Wissen erhalten».[39]

Um tatsächlich «lebendig» zu sein, müsste das Bild alle Eigenschaften des Dargestellten besitzen. Aufgrund dieser Maximaldefinition des Bildes müssen die von den Ikonophilen als heilig erachteten Ikonen als «wahre» Bilder ausscheiden. Allein aufgrund der Materialursache (die Ikonen sind stofflich, ihr Urbild dagegen stofflos) besteht bereits ein Wesensunterschied. Diese positive Bestimmung der «Identität» des Abbilds mit dem Urbild kann indes jäh in das negative Gegenteil umschlagen: die Ikone ist *nur* das, was zu sehen ist, obwohl sie vorgibt, am Unsichtbaren teilzuhaben. Ähnlich wie das Idol gibt die Ikone vor, etwas anderes zu sein und ist doch nichts anderes – das legt auch die Vita des Hl. Narren Andreas nahe – als Holz und Farbe.[40] Die ikonoklastische Argumentation steht und fällt folglich mit dem, was man als «ikonische Identität» fassen könnte: Nur indem das Bild als autarke und in sich geschlossene Einheit definiert wird, kann es als Götzenbild gebrandmarkt werden. Die Verurteilung des ikonophilen Patriarchen Germanos per Kirchenbann durch das Konzil von Hiereia ist in dieser Hinsicht vielsagend: einerseits wird dem Patriarchen Stumpfsinnigkeit angelastet, da er ein «Holzanbeter» sei, andererseits aber auch Doppelsinnigkeit (*dignomia*), weil er im Bild mehr suche als darin zu finden sei.[41]

37 Basilios: *Contra Eunomios*, I, 18 = PG (Fn. 6) 29, 552B.

38 Aristoteles: *Topik* 128b35-36.

39 Vgl. Jean Gouillard: *Fragments inédits d'un antirrhétique de Jean le Grammairien*, in *Revue d'études byzantines* 24 (1966) S. 171-181, hier S. 174.

40 *Vita S. Andreae Sali*, 133 = PG (Fn. 6) 111, 781A.

41 «Verflucht sei Germanus, dem Doppelsinnigen und Holzanbeter! Verflucht sei Mansur [arab. Name von Joh. Damascenus] mit dem üblen Namen, der sarazenisch denkt!» (Vgl. Krannich [Fn. 28] S. 69).

4. Grundzüge ikonophiler Bildtheorie

«Doppelsinnig» argumentieren die Bildapologeten tatsächlich insofern, als sie die Janusköpfigkeit des Bildes zum Ausgangspunkt machen. «Wie kann man nun so unbesonnen sein, die Wahrheit und ihren Schatten, den Archetyp und sein Abbild, die Ursache und die Folge als ihrem Wesen nach identisch aufzufassen?» fragt Theodor von Studion.[42] Diskreditiert wird der identifikatorische Bildbegriff der Ikonoklasten folglich nicht durch eine einheitliche Gegendefinition, sondern durch die Affirmation einer Relationsvielfalt. Wie bereits von Hegel hervorgehoben wird die christologische Unterscheidung zwischen *homoousia* (Wesensgleichheit) und *homoiousia* (Wesensähnlichkeit) übertragen auf das Darstellungsproblem. In die determinierte Einheit der *Homoousia*-Lehre wird das differentielle Jota eingeschoben, das so die scheinbare opake Konsistenz der ikonophoben Lehre unterminiert: statt *homoousia* (Wesensgleichheit) besteht zwischen Abbild und Urbild fortan ein Verhältnis der *homoiosis*, d.h. der «Wesensanähnlichung». Ähnlichkeit wird als Modus gefasst, Zugehörigkeit und Differenz im Sichtbaren zu kennzeichnen.

Es ist gerade die dem unitären Bildbegriff entgegengehaltene mehrgliedrige Strategie, die es möglich macht, in Byzanz vom 8.-10. Jahrhundert von einer regelrechten «Ikonophilosophie» zu sprechen. Den Bilderfeinden wird unterstellt, die Bildfrage hätte gar nicht erst grundlegend aufgeworfen werden können, da sie von Anbeginn politischen Interessen untergeordnet blieb. Indessen legitimiert die orthodoxe Theologie ihre Verteidigung der Bilder dadurch, dass sie sich zunächst ausdrücklich der präskriptiven Dogmatik enthält, um der argumentativen Prüfung das Feld zu überlassen. Vor jedem Entschluss darüber, ob und wie Bilder zulässig sind, bedarf es eines Propädeutikums, was Bilder überhaupt sind. Entsprechend stellt Johannes Damascenus in der dritten seiner *Reden gegen die Bildverächter* einen Katalog der Fragen auf, mit denen sich die ikonophile Bildwissenschaft wird auseinandersetzen müssen.

> Als erstes: was ist ein Bild?
> als zweites: aus welchem Grund wird ein Bild hergestellt?
> als drittes: welche Unterschiede gibt es in den Bildern?
> als viertes: was kann und was kann nicht zur Darstellung gebracht werden?
> als fünftes: wer hat als erster ein Bild gemacht?[43]

[42] Theodor Studites: *Epistula* II, 36 = PG (Fn. 6) 99, 1220A.

[43] Damascenus: *Oratio* III, 14, in *Schriften des Johannes von Damaskos*, hg. von Bonifatius Kotter (Berlin: de Gruyter, 1975) Bd. 3, S. 125.

Bild ist nicht gleich Bild, ebensowenig aber kann alles Bild sein, denn wenn das Bild des Abgebildeten mit diesem identisch ist, dann ist es schlicht das Abgebildete und nicht dessen Bild.

4.1. Ikonische Differenz

Damascenus' Antwort auf die erste Frage (Was ist ein Bild?) ist für die bildapologetische Position allgemein maßgeblich und für die zweite Phase des Ikonoklasmus allemal: Das Bild (*eikon*) ist «eine Nachahmung, die ein Vorbild so wiedergibt, dass eine Differenz [*diaphora*] vorhanden ist.»[44] Patriarch Nikephoros wiederholt später das Argument: «Wenn sich das Bild nicht irgendwie unterscheidet, ist es kein Bild».[45] Die heutige Rede von einer als *ikonischer Differenz* gekennzeichneten Eigenheit des Bildes (G. Boehm) findet somit hier eine frühe Ausformulierung in einer Theorie, deren Dreh- und Angelpunkt sie ist. Lange bevor der Begriff Konjunktur hatte, fasste Horst Bredekamp zusammen: «Die Argumente der Bildgegner sind nur dann stichhaltig, wenn sie von der Voraussetzung einer Identität von Bild und Abbild ausgehen, während die Bildbefürworter damit operieren, dass weder der Götzendienst-Vorwurf noch der Verdacht zutreffe, das Gottesbild würde Materielles gotteslästerlich vergöttlichen, da eine prinzipielle *Differenz* von Bild und Abbild von vornherein gegeben sei.»[46] Jene «Differenz der Ikone» artikuliert sich zweifach:

1) *Differenz zwischen Sichtbarem und Materie*: Für Johannes Damascenus greift die ikonoklastische Polemik gegen die Bildverehrung als Idolatrie deshalb nicht, weil sie an der gleichzeitigen Zusammengehörigkeit wie Differenz zwischen Bild-Erscheinung und Bildträger vorbeigeht. Das Idol werde wahlweise verehrt als etwas, das nur materiell ist (Stein, Holz, Fetisch usw.) oder aber vorgibt, jeder irdischen Fundiertheit enthoben zu sein (man denke an die frühchristliche Apologetik gegen die irrealen Wesen wie Menschen mit Hundsköpfen oder Fischkörpern). Entweder sei das Idol zu sehr, oder aber – mit Paulus – «gar nicht von dieser Welt».[47] Dagegen hält Johan-

44 Damascenus: *Oratio* I, 9, in ibid. S. 83.

45 Nikephoros: *Oratio* I, 28 = PG (Fn. 6) 100, 277A.

46 Horst Bredekamp: *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975) S. 144. Ähnlich Ostrogorsky: *Studien* (Fn. 11) S. 42ff.

47 1 Korinther 8,4.

nes von Damaskus das lakonische Motto: «Mache die Materie nicht schlecht!»[48] Wenn jedes Bild eines materiellen Trägers bedarf, so sei es dennoch töricht, den Bildträger bereits für das Bild zu halten.

In dem Florilegium, das den Bilderreden als legitimierende Quellensammlung hintangestellt ist, findet sich folgendes Zitat von Bischof Leontios von Neapolis († ca. 650): «Wenn wir das Holz der Bilder wie einen Gott anbeten würden, dann wären wir ja bereit, auch andere Holzarten anzubeten und wir würden die Bilder nicht mit Feuer verbrennen, wie es oft geschieht, wenn sich die darin eingeprägte Gestalt verflüchtigt hat».[49] Das Bild ist folglich stets ein momentanes Zusammentreten von physischem Medium und sichtbarer Gestalt, eine Einprägung, bei der das, was in der Prägung (*sphragis*) zusammentritt, dennoch stets in seinem Wesen geschieden bleibt. Wer diesen Unterschied nicht akzeptiert, hat die Realität des Bildes noch nicht erkannt und verbleibt auf dem Stadium der Götzenreligion. In einer verblüffenden Volte kehrt Johannes das Argument der Ikonoklasten gegen diese selbst um: «Und so werden Bild und Götzenbild darin voneinander geschieden, dass man diejenigen, die deren Differenz (*diaphora*) nicht annehmen, mit Recht Götzenanbeter wird nennen können.»[50]

2) *Differenz zwischen Sichtbarem und unsichtbarem Prototypen*: Ebenso wie im Idol Träger und Bild-Erscheinung ununterschieden sind, besitzt das Idol auch kein Vorbild, das über es selbst hinausginge. Ikonen hingegen sind für sich genommen defizient, da sie ohne das Vorbild, das in ihnen zur Sichtbarkeit gelangt, nichts sind. Zwischen dem Urbild (*archetypos*) bzw. Vorbild (*prototypos*) und dem Abbild (*typos*) besteht ein generatives Prägeverhältnis. Entscheidend ist nun, dass Johannes nicht nur den sichtbaren Typen vom unsichtbaren Prototypen unterscheidet, sondern dass er deren Differenz selbst ins Sichtbare verlagert: «das Bild ist eine Sache und das Abgebildete eine andere, zwischen ihnen ist immer ein Unterschied *zu sehen* [*pantos horatai diaphora*]».[51]

Dadurch ergibt sich folgende Konstellation: *das Bild ist begründet in der Sichtbarkeit als Ort der Teilung*. Die Teilung ist einmal aufzufassen als die Differenz, welche zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem teilt, ein andermal hingegen als die Verbindung von Sichtbarem und Unsichtbarem, welche

48 Damascenus: *Oratio* I, 16, in Kotter (Fn. 43) 90.

49 Leontios von Neapolis: *Adversus Iudaeos* = PG (Fn. 6) 93, 1297C.

50 Nikephoros: *Antirrheticus adversus Constantinum Copronymum* I 30 = PG (Fn. 6) 100, 277 B.

51 Damascenus: *Oratio* III, 16, in Kotter (Fn. 43) 125 (Hervorhebung vom Verf.)

sich durch die Fleischwerdung im Sichtbaren ereignet. Beide Momente sind nicht konträr, sondern stellen die beiden Seiten einer Medaille dar. Mit den Worten von Maximus Confessor: «Indem die Verbindung die Trennung aufhebt, wird dadurch noch nicht die Differenz vermindert».[52] Jene trennend-verbindende Teilung, durch die sich der unsichtbare Prototyp von sich selbst trennen muss, um die Gemeinschaft mit dem Geprägten neu zu knüpfen, setzt voraus, dass *im Sichtbaren* die Aufteilung zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem neu verhandelt wird.

4.2. Sichtbares Fleisch

Berufen sich die Ikonoklasten vornehmlich auf die alttestamentliche Überlieferung, gründet dagegen die bildaffirmatorische Beweisführung im neutestamentlichen Ereignis der Fleischwerdung. Ausgangspunkt für beide bildet die Stelle im Buch Genesis, wonach Gott den Menschen «nach seinem Bild und seiner Ähnlichkeit» schuf.[53] Die vieldiskutierte paradoxe Verdopplung in Bild *und* Ähnlichkeit scheint zu implizieren, dass das Kriterium der Ähnlichkeit nicht bereits jedem Bild zukommt. Mehr noch: Plausibel wird, wie der Mensch durch den Sündenfall eben diese Ähnlichkeit, nicht aber das Bildverhältnis der Filiation eingebüßt hat und wie mithin aus christologischer Perspektive durch die Fleischwerdung des Gottessohnes der gleiche Weg noch einmal gegangen wird, um die Menschheit zum Prototypen zurückzuführen.

So sehr die Ikonophilen auf der einen Seite die spezifische Differenz der Bilder zu retten suchen, so sehr bedürfen sie des Inkarnationsdispositivs, um die Übereinstimmung mit dem Vorbild und folglich mit dem Dogma zu garantieren. Das vom chalkedonischen Konzil statuierte Wesen Christi als «Bewohner zweier Welten» legitimiert die Doppelnatur des Bildes als zugleich körperlich wie unkörperlich, abwesend wie anwesend. Bis zur Unkenntlichkeit werden zuweilen Christologie und Eikonologie in der hier untersuchten Phase ineinander verwoben. Christus verbürgt als «körperliches Bild» bzw. als «lebendes Bild des unsichtbaren Gottes»[54] die Rechtmäßigkeit seiner Darstellungen, aber auch aller anderen Bilder. Wer die Bilder nicht

52 Maximus Confessor: *Ambigua* = PG (Fn. 6) 91, 1056C.

53 Genesis 1,27.

54 Theodor Studites: *Epistola ad Platonem* = PG (Fn. 6) 99, 501D; Damascenus: *Oratio* II, 15, in Kotter (Fn. 43) S. 108.

anerkennt – so das wiederkehrende Argument – leugnet das Ereignis der Fleischwerdung.

In dem Theodor von Studion zugeschriebenen Werk mit dem Titel *Synaxe der göttlichen Heerscharen* stellt die Inkarnation (*ensarkosis*) die historische Zäsur dar zwischen einem privilegierten Sehen des Göttlichen, das zuvor allenfalls den Engeln und anderen Mittlerfiguren zustand, sowie den außerordentlichen Visionen der Propheten und einem nunmehr universell gegebenen Sehen, wo «derjenige, der zuvor selbst unkörperlichen Wesen unsichtbar war, für [alle] körperlichen Wesen sichtbar ist».[55] Die Sichtbarwerdung hat den Menschen so «vieläugig» (*polyommaton*) werden lassen wie die himmlischen Wesen.[56] War zuvor die Materie (*hyle*) ein Hindernis, so wurde sie in der Wirklichkeit der Inkarnation dadurch geadelt, dass der Gottessohn die Natur (*physis*), die Dichte (*pachos*), die Gestalt (*schema*) und die Farbe (*chroma*) unseres Fleisches annahm.[57] Nicht nur darf dieses Fleisch, wie jedes Sichtbare, dargestellt werden, es wird gewissermaßen zum Beweis des «Willens zur Darstellung» des Göttlichen selbst. Von der Passion Christi geht etwas auf den Betrachter über, wenn er sich vom Pathos des Bildes affizieren lässt; die anthropomorphe Bestimmung des Bildes hat im Gegenzug zur Konsequenz, dass das Bild selbst erleidensfähig wird, wie die antiikonische Gewalt der Ikonoklasten bezeugt.

In dieser bilderfreundlichen Miniatur des Chludov-Psalters (Abb. 1) wird das ikonographische Motiv der Peinigung Christi am Kreuz durch die Lanze des Longinus auf die Ära des Bilderstreits übertragen. Die (augenlosen) Ikonoklasten überstreichen die Christusbilder mit Teer und durchstechen sein Gesicht, so dass der Heiland die Passion am Kreuz nun «im Bild» noch einmal neu durchstehen muss.

Für Damascenus, der dazu eine Stelle von Pseudo-Basilios von Caesarea anführt, wird an den Bildern der Kampf zwischen Gut und Böse ausgefochten: «Als [der Teufel] den Menschen gemäß Gottes Bild und Ähnlichkeit sah, wandte er, da er sich nicht gegen Gott richten konnte, seine Niedertracht gegen das Bild Gottes: so als bewürfe ein Mann aus Wut, weil er den König nicht treffen kann, dessen Bild mit Steinen, indem er das Holz schlägt, das dessen Nachahmung trägt.»[58]

55 Theodor Studites: *Oratio* VI = PG (Fn. 6) 99, 736D.
56 Theodor Studites: *Oratio* VI = PG (Fn. 6) 99, 737D.
57 Damascenus: *Oratio* II,5, Kotter (Fn. 43) S. 72.
58 Ps.-Basilios von Caesarea: *Homelia dicta in Lacizis*, 9 = PG (Fn. 6) 31, 1456C.

Abb. 1: Miniatur aus dem Chludov-Psalter, Mitte 9. Jh., Moskau, Historisches Museum, f. 67.

4.3. Bildökonomie

Stets eröffnet die Fleisch-/Bildwerdung einen Raum des Widerstreits: indem sich der Prototyp in einer raumzeitlichen Konkretion materialisiert, setzt er Kräfte frei, die niemals völlig beherrschbar sind. Aus den unermüdlichen Unternehmungen der Bildapologeten, die Ikonen von den Idolen zu unterscheiden, lässt sich ablesen, wie nah Dämonologie und Soteriologie zuweilen beieinander liegen. Platon, der das Problem der Unkontrollierbarkeit der Bilder erkannt hatte, geht das Wagnis nicht ein, ihnen in seinen Idealstaat Einlass zu gewähren; für die byzantinischen Staatsphilosophen ihrerseits hat der Abstieg des Göttlichen *in diese Welt* dessen sichtbare Präsenz in der politischen Ordnung unumkehrbar verankert. Das Gesetz des «Statt-findens» der Trinität im Weltlichen wird mit einem Wort bezeichnet, das Paulus zum Synonym der Fleischwerdung erhebt: *oikonomia*. In der in der Antike dem Aristoteles zugeschriebenen Schrift *Oikonomika* wird die Ökonomie von der Politik dadurch abgegrenzt, dass diese nicht im gleichberechtigten Aushandeln von Meinungen im öffentlichen Raum der Polis besteht, sondern im «Gesetz des Hauses (*oikos*)», das regelt, wie der Hausvater die Güter an Ungleiche (Frau, Kinder, Sklaven) verteilt. Bei Paulus, Tertullian, Hyppolitos und Irenäus wird der Begriff nun zum einen auf die Sphäre der Dogmatik übertragen, um so das Verhältnis der drei nichtidenti-

schen und doch wesensgleichen Personen der Trinität zu erklären (die Patristik wird wiederholt von trinitarischer Ökonomie sprechen), zum anderen wird die *oikonomia* zum Bindeglied zwischen theologischer und politischer Sphäre. Das Problem der genealogischen Abstammung vom Einen sowie dasjenige der Verteilung der göttlichen Gnade auf die Vielen wird in Christus durch das *Dispositiv* der Inkarnation zusammengeführt: das Dispositiv gewährleistet die Ordnung (*dispositio*) sowie die Austeilung (*dispensatio*).

Marie-José Mondzain hat in ihrer prägnanten Interpretation des byzantinischen Bilderstreits nachweisen können, dass der Begriff der *oikonomia* der politisch-gesellschaftlichen Legitimation des Bildes zugrunde liegt.[59] Die Gleichsetzung von Oikonomie und Eikonomie seitens der Ikonophilen, insbesondere Nikephoros', macht deutlich, dass es keine reine Bildtheorie jenseits der faktischen historischen Bedingungen geben kann. Die Oikonomie der Ikone ist nicht nur ein Abbild des hervorbringenden Einen, sie muss – als Vermittelndes – mit den jeweiligen Kräften des Verschiedenen und Konträren *rechnen*, so wie jede Instantiierung des Gesetzes einer vollziehenden Gewalt bedarf, die selbst wiederum Gegengewalt hervorrufen kann.

4.4. Relationslogik

Mit dem *oikonomia*-Konzept liegt eine Hypothese vor, wie ein Verhältnis der Nicht-Gleichwertigkeit von Ur- und Abbild gedacht werden kann, das dennoch das Abbild nicht zum rein defizitären Modus herabstuft. Die *Oikonomia* verweist wiederum auf eine aristotelisch inspirierte Relationslogik, die aufgrund einer weitgehend neuplatonisch orientierten Rezeptionsgeschichte zumeist übersehen wurde. Jene Rezeptionsgeschichte und der damit verbundene neuplatonische Bildbegriff führten dazu, dass das eigentümlich aristotelische Bilddenken der Theoretiker der zweiten Phase des Bilderstreits (auch bei einem Bildergegner wie Johannes Grammatikos) kaum je eigens zum Thema wurde. Neuere Forschungen korrigieren die Sachlage,[60] dennoch gilt

[59] Marie-José Mondzain: *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain* (Paris, 1996).

[60] Marie-José Baudinet [= Mondzain]: *La relation iconique à Byzance au IXe siècle d'après Nicéphore le Patriarche: un destin de l'aristotélisme*, in *Etudes Philosophiques* 78/1 (1978) S. 85-106. Kenneth Parry: *Aristotelianism*, in ders.: *Depicting the Word. Byzantine Iconophile Thought of the Eighth and Ninth Centuries* (Leiden: Brill, 1996) S. 52-66. Vgl. ferner zum Einfluss auf spätere bildtheoretische Abhandlungen beim Patriarchen Photius und bei Eustratius von Nicäa:

Kenneth Parrys Verdikt weiterhin: «The history of Aristotelianism in Byzantium has yet to be written.»[61]

Um Ikonizität zu charakterisieren, greift etwa Theodor von Studion auf Aristoteles' Kategorie der Relation zurück: «Der Prototyp und das Bild gehören zur Kategorie der relationalen Dinge [*ton pros ti estin*], so wie das Doppelte und das Halbe.»[62] Die Frage von Johannes von Damaskus nach dem Wesen des Bildes erhält nun bei Theodor von Studion und dem Patriarchen Nikephoros ihre logische Zuspitzung. Gegen die Ikonoklasten gilt, dass Bild und Urbild nicht konsubstantiell sind, sondern sich laut Nikephoros sogar dem Wesen nach (*kat'ousian*) unterscheiden.[63] Das Verhältnis der Teilhabe von Bild und Urbild wird zwar mit dem platonischen Begriff der *methexis* beschrieben, doch diese «Teilhabe» muss selbst als eine Form- und nicht als eine Wesensrelation begriffen werden.[64] Vom Idol unterscheidet sich das Bild andererseits wieder dadurch, dass es nicht für sich selbst steht. «Wer behaupten wollte, das Bild stünde außerhalb eines Verhältnisses, könnte nicht mehr behaupten, dass es das Bild von etwas ist.»[65] Die Idolatrie lässt sich derart auf logischem Wege verdammen: Das Idol ist kein wahres Bild, denn es ist einstellig (Idol [x]), während das hypostatische Bild als relative Größe stets eine zweistellige Prädikation impliziert (Bild [x,y]: 'x ist ein Bild von y').

Doch widerspricht die Behauptung, das Bild sei etwas wesentlich Relatives, nicht der Grundannahme aristotelischen Kategorienlehre, das Wesen

John P. Anton: *The Aristotelianism of Photios' philosophical theology*, in Lawrence P. Schenk (Hg.): *Aristotle in Late Antiquity* (Washington: The Catholic University of America Press, 1994) S. 158-183. Antony C. Lloyd: *The Aristotelianism of Eustratios of Nicaea*, in Jürgen Wiesner (Hg.): *Aristoteles: Werk und Wirkung* (Berlin: de Gruyter, 1987) S. 341-351. Für einen Überblick über den Aristotelismus in Byzanz: Klaus Oehler: *Aristoteles in Byzanz*, in Paul Moraux: *Aristoteles in der neueren Forschung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968) S. 381-399. Zur Rezeption der aristotelischen Ethik in spätbyzantinischer Zeit: Charles Barber, David Jenkins (Hg.): *Medieval Greek commentaries on the Nicomachean ethics* (Leiden: Brill, 2009).

61 Kenneth Parry: *Depicting the Word. Byzantine Iconophile Thought of the Eigth and Ninth Centuries* (Leiden: Brill, 1996) S. 52.

62 Theodor Studites: *Antirrheticus* I, 11 = PG (Fn. 6) 99, 341C.

63 Nikephoros: *Antirrheticus* I = PG (Fn. 6) 100, 277A.

64 Theodor Studites: *Antirrheticus* I = PG (Fn. 6) 99, 344C. Vgl. dazu auch Charles Barber: *Figure and Likeness. On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm* (Princeton: Princeton University Press, 2002) Kap. 5.

65 Nikephoros: *Antirrheticus* I = PG (Fn. 6) 100, 277D.

(*ousia*) schließe das Verhältnismäßige, Relative (*pros ti*) aus?[66] Nikephoros bedient sich hier der von Aristoteles zugestandenen Ausnahme, die in der Kategorienlehre mit einem Beispiel aus der Sphäre der *oikonomia* expliziert wird: das Wesen des Sklaven ist dessen relationale Abhängigkeit vom Herrn.[67] Nikephoros überträgt diese nicht-symmetrische Relation auf das Verhältnis von Abgebildetem und Abbildendem. Wichtig ist hierbei, dass der Bildbegriff – im Gegensatz zum Ähnlichkeitsbegriff etwa – nicht-symmetrisch ist, d.h. dass die Reihenfolge von x und y nicht beliebig vertauscht werden kann. «So könnte man zum Beispiel von einem Mann sagen, dass ihm nicht sein Abbild, sondern dass er seinem Abbild ähnelt», während man hingegen vom «Bild des Menschen» spricht, nicht aber vom «Mensch des Bildes».[68]

Nelson Goodmans entscheidende Differenzierung zwischen Ähnlichkeit und Bildbeziehung[69] findet hier ihren Vorläufer. Beide stellen statt symmetrischer Ähnlichkeit eine reflexive Relation zwischen Darstellendem und Dargestelltem voraus, mit einem entscheidenden Unterschied allerdings: für die Goodman'sche Symboltheorie gehört Bildlichkeit unter die allgemeine Klasse von konventionalen, nichtessentiellen Repräsentationen, für den Kirchenvater ist das Bildverhältnis eine wesentliche Relationalität. Die Spannung zwischen Wesenhaftigkeit und Relationalität muss mithin dynamisch gedacht werden: das Darstellende steht nicht ein für allemal als das Andere des Dargestellten da, sondern strebt auf es zu als *stochasma*, als ein Zielenauf. Das Verhältnis besteht also nicht im Auseinanderhalten von zwei Wesenhaftigkeiten, sondern im unabschließbaren Aufeinanderzubewegen (*paraplesios*) des einen zum anderen. Die dynamische Beziehung (*schesis*) ist unabhängig von der realen Existenz: ähnlich wie der Sohn weiterhin Sohn bleibt, wenn der Vater gestorben ist, so ist das Bild, argumentiert Nikephoros, selbst wenn der Dargestellte nicht mehr lebt, weiterhin dessen Bild.[70] Zurück bleibt ein Bildbegriff, der um eine unwiederbringliche Absenz herum ein stetiges Vexierspiel von Gegenwart und Abwesenheit initiiert.

In vielerlei Hinsicht könnten die Auseinandersetzungen im 8. und 9. Jahrhundert in Byzanz so etwas wie die Urszene der heutigen Bildwissenschaft

66 Aristoteles: *Kategorien* 8b20.
67 Aristoteles: *Kategorien* 7a28.
68 Nikephoros: *Antirrheticus* I = PG (Fn. 6) 100, 229A.
69 Nelson Goodman: *Seven strictures on similarity*, in ders.: *Problems and projects* (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1971) S. 437-447.
70 Nikephoros: *Antirrheticus* I = PG (Fn. 6) 100, 280A.

darstellen. In Auseinandersetzung mit der reduktionistischen (oder aber maximalistischen) Bildtheorie der Ikonoklasten entfalten die Wortführer der Ikonophilie eine hochgradig komplexe «Ikonophilosophie», die sowohl gegen die Verkürzung des Bildes auf den materiellen Bildgegenstand (auf die Identität von Idol und Ikon) als auch gegen die Reduktion auf das dargestellte Bildsujet (auf die Identität mit dem Prototypen) ein Denken des Bildes als ein Sichtbarwerden konzipiert, das weder identisch ist mit dem, worin es erscheint, noch mit dem, was erscheint. Kurz: eine Philosophie des Sichtbaren, welche der Bedingungen des Sichtbarwerdens eingedenk bleibt, ein Denken, das *durch den Leib* gehen muss, durch den Leib Christi, der die Bildlichkeit überhaupt begründet, aber auch durch den Körper des Bildträgers wie auch durch den leiblichen Betrachter, dem die «ikonische Differenz» zwischen dem Sichtbaren und seinem anderen überhaupt erst mit Johannes Damascenus «zu sehen» gegeben ist.

5. Von der Reverenz zur Referenz: Die Rezeption des Bilderstreits im Westen

Diese Rekonstruktion einiger theoretischer Grundmomente des Ikonoklasmus dürfte angedeutet haben, wie viel an Reflexionspotential für die heutige bildkritische Diskussion nach wie vor in den byzantinischen Texten zu bergen ist. Dass dieses Potential lange übersehen wurde, liegt nicht zuletzt an der eigenwilligen Rezeption des Bilderstreits im westlichen Mittelalter. Die Übersetzung der Bildproblematik in ein bloßes semiotisches Problem, die man im lateinischen Westen beobachten kann, mag ein Grund dafür gewesen sein, warum die Reichweite der Frage nach der Sichtbarkeit des Bildes in der westlichen Tradition so lange als ein Unterkapitel zeichenhafter Bezugnahme verhandelt werden konnte:[71] Die beim zweiten Nicaenum anwesenden päpstlichen Legaten hatten eine lateinische Abschrift der Akten nach Rom mitgenommen, auf deren fehlerhaften und unvollständigen (heute verschollenen) Grundlage Karl der Große die so genannten *Libri Carolini*[72]

71 Helmut Feld: *Der Ikonoklasmus des Westens* (Leiden: Brill, 1990). Hans Belting: *Nieder mit den Bildern. Alle Macht den Zeichen*, in Stefan Majetschak (Hg.): *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild* (München: Fink, 2005) S. 31-47.

72 Hubert Bastgen (Hg.): *Libri Carolini sive Caroli Magni Capitulare de imaginibus*, in *MGH.Conc.* II Suppl. (Hannover, Leipzig: Hahn, 1924).

verfassen lässt, die als westliche Antwort auf den byzantinischen Bilderstreit gelten können. Diese Bücher wiederum, als deren Autor wohl weniger Karl selbst als eher die Hof-Intellektuellen Alkuin und Theodulf von Orléans zu gelten haben, bilden das Fundament der Frankfurter Synode von 794, auf der noch einmal die Ablehnung jeglichen Exzesses gegenüber Bildern bestätigt wird.[73] Der abschließende *Horos* von Nicäa II grenzt eindeutig die götzenanbeterische *latreia* (von der sich 'Idolatrie' ableitet) von der Verbeugung (*proskynesis*) bzw. Ehrerbietung (*timé*) ab, die dem Bild erwiesen wird. So ist das Bild weder ein gewöhnlicher Gegenstand, dessen Verherrlichung absonderlich wäre, noch ein Zeichen, das keinerlei Einfluss auf das Bezeichnete mehr hat, sondern ein Medium, durch das – gemäß der Formel des Basilios – die «Ehre hindurchgeht (*diabainei*) auf den Prototypen».[74]

Jenen begrifflichen Unterschied kassiert die lateinische Übersetzung, wenn nicht nur *latreia*, sondern ebenfalls *timé* und *proskynesis* mit *adoratio* wiedergegeben werden. Bilder, so die Autoren der *Libri Carolini*, verdienen weder die Zerstörung noch die Anbetung (*nec destruimus nec adoramus*), da sie nur undeutliche Anzeichen dessen sind, was in der Schrift deutlicher zur Sprache kommt. Heiligkeit sei ein Kriterium, das für die Schrift etabliert werden könne, ebenso für die Reliquien, die stets eine physische Kausalität aufweisen, nicht aber für Bilder, die niemals heilig, sondern bestenfalls gelungener sind oder nicht. Als Beispiel führen die *Libri Carolini* eine Darstellung von zwei Frauen an, an denen nicht auszumachen ist, welche nun Maria und welche Venus ist. Erst der *titulus*, die Inschrift, vermag eindeutig zwischen Heiligem und Profanem zu scheiden.[75] Wenn aber das Bild vom Wort abhängig ist, so kann es unschwer auch in dessen Dienste treten. Das von Papst Gregor dem Großen überlieferte Argument, Bilder seien «Bücher für Schriftunkundige», damit diese «wenigstens auf die Kirchenwände schauend lesen, was sie nicht in den Büchern zu lesen vermögen»,[76] wird durch die

73 Albert Werminghoff (Hg.): *Capitulare Francofurtense*, in *MGH.Conc* II,1, Concilia aevi Karolini (Hannover, Leipzig: Hahn, 1906) S. 165-171. Vgl. ferner Rainer Berndt: *Das Frankfurter Konzil von 794 im Spannungsfeld von Kirche, Politik und Theologie*, 2 Bde. (Mainz: Gesellschaft für Mittelrheinische Kirchengeschichte, 1997).

74 Der gängigen Formel gegenüber leicht veränderte Übersetzung, um das Durchgangsmoment des *dia-* wiederzugeben. PG (Fn. 6) 32, 149C.

75 *Libri Carolini* IV, 16, in Bastgen (Fn. 72) S. 204.

76 Gregor der Große, *Registrum Epistolarum* IX, 209 = Patrologia Latina 77, 1006.

Wiederaufnahme in den *Libri* zum Grundmodell der westlichen mittelalterlichen Bildauffassung.

Die diskursivierende *translatio* des byzantinischen Bilddenkens im Westen wird auch dort nicht abgeschwächt, wo man sich affirmativ auf die transitorische Definition bezieht: Wenn sich Thomas von Aquin in der *Summa theologia* das Damascenus-Zitat zu eigen macht («die Ehre des Abbildes geht auf den Prototypen über»), so geht es ihm gerade nicht um die Bildfrage, sondern um den Christuskult (nicht umsonst lautet der Titel der Quaestio *De adoratione Christi*).[77] Den Passus entnimmt Thomas denn auch nicht den damaszenischen *Reden gegen die Bildverächter* – im Westen bleiben sie bis ins 16. Jahrhundert unbekannt –, sondern dessen Dogmatiktraktat *De fide orthodoxa*. In Unkenntnis des bildphilosophischen Hintergrunds missversteht Thomas nicht nur die Intention des Autors, er verkehrt sie sogar in ihr Gegenteil. Ausdrücklich geht für den syrischen Theologen bei *jedem* Bild die Ehre auf das Urbild zurück (die Ehrung der Knechte geht auf den Herrn über, so wie die Ehrung der Gottesmutter auf Christus übergeht),[78] für den Aquinaten hingegen ist – wie von Umberto Eco herausgearbeitet – die Übertragung keine dem Bild inhärente, sondern eine zeichentheoretische Größe.[79]

Den Zeichenbegriff – untergliedert in materielles Bezeichnendes und materieloses Bezeichnetes – appliziert Thomas nun mithilfe von Aristoteles' Intentionalitätsbegriff aus *De memoria et reminiscentia* auf das Bildproblem. Zweierlei Art sei die Ausrichtung des Geistes auf die Bilder (*motus animae in imaginem*): der erste Wahrnehmungsmodus sieht die Bilder als konkretes Ding (*res quaedam*) in ihrer Stofflichkeit (etwa geschnitztes oder bemaltes Holz) an; der zweite Wahrnehmungsmodus hingegen richtet sich auf Bilder, insofern sie die Abbilder von anderem sind (*imago alterius*). Die Bewegung (*motus*) des Geistes hat im materiellen Bild nur ein Durchgangsmoment, um zum Dargestellten zu gelangen. Wenn nun das im Bild Dargestellte mit dem «anderen», mit dem Vorbild, identisch ist, so kommt dem Bild die gleiche Ehre (*reverentia*) zu wie dem Abgebildeten.[80] Die Ehrung ist kein Problem der Bildqualität, sondern des Seinsstatus des Abgebildeten: Reverenz richtet sich mithin nach der Referenz. Ist ein Bild nur mehr verweisendes Zeichen,

77 Thomas von Aquin: *Summa theologiae* (Turin: Marietti, 1956) Pars III, q. 25.
78 Johannes Damascenus: *De fide orthodoxa* IV, 16 = PG (Fn. 6) 94, 1171C-1173A.
79 Umberto Eco: *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Neuauflage (Mailand: Bompiani 1982) S. 158.
80 Thomas von Aquin: *Summa theologiae* (Fn. 77) Pars III, q. 25, a. 3 et 4.

so verliert selbst das Bildnis heidnischer Gottheiten jede magische Bedrohlichkeit. Die Unterscheidung zwischen heiligen Bildern und falschen Götzen entfällt, auf prinzipiell alles kann sich von nun an das als *fenestra aperta* (Alberti) begriffene Bild öffnen.

Die eigenwilligen Wege der Rezeption des Bilderstreits im Westen belegen, dass die Geschichte unserer «*civilisation vidéo-chrétienne*» (D. de Kerckhove) neu zu schreiben wäre.[81] Die These der «Geistlosigkeit» jedenfalls, die Hegel den byzantinischen Querelen bescheinigte, hält der Prüfung eindeutig nicht stand. Im Gegenteil: es scheint geradezu, als hätte der heute sämtliche Disziplinen – und damit auch die Philosophie – erfassende *iconic turn* in Byzanz eine frühe Vorform. Erst die gegenwärtige Herausbildung einer eigenständigen Reflexion über Wirksamkeit und Konstitutionsweisen von Bildlichkeit lässt deutlich werden: Die Fragen, die Johannes von Damaskus an seine Zeitgenossen richtet (*Was ist ein Bild? Warum wird ein Bild hergestellt? Welche Unterschiede gibt es in Bildern? Was kann und was kann nicht zur Darstellung gebracht werden?*) sind auch – und nach wie vor – die unsrigen.

81 Thomas Noble: *Images, Iconoclasm, and the Carolingians* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009).

Studia philosophica 69/2010

Alice Thaler

Figura probat
Anmerkungen zum Sagen als Zeigen und Zeigen als Sagen

The assertion figura probat *expresses the characteristic criticism of the occidental critique of images. Given the current status of images – be it as artefacts or as visualisations of scientific knowledge – there is a growing need for a philosophical examination of the meaning-generating potential that images harbour. A comparison of Martin Heidegger's metaphor of the* Weltbild *with David Allan's painting on the origin of painting, confirms the complementarity of showing in saying and saying in showing. Such a comparison also confirms the common iconic substructures of the symbolic systems 'image' and 'language'. Whether as metaphor or as painting, in these different forms of appearance the image proves its expressive potential as unmediated understanding of the world and as existential experience.*

Alexander Gottlieb Baumgarten definiert in der zwischen 1750 und 1758 veröffentlichten *Aesthetica* in §1 der Prolegomena: «Die Ästhetik (Theorie der freien Künste, untere Erkenntnislehre, Kunst des schönen Denkens und Kunst des der Vernunft analogen Denkens) ist die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis.»[1] Obwohl die Rede von der «unteren Erkenntnislehre» ein implizites Werturteil enthält, das noch in der Tradition der Überlegenheit des Verstandes gegenüber dem Sinnlichen steht, so ist doch Baumgarten einer der ersten, welcher der Sinneswahrnehmung Erkenntnisfähigkeit zuspricht und damit eine Wirklichkeitserfassung anerkennt, die auf sinnlicher Erfahrung beruht.[2] Dem Einwand, dass die streng rationale Erkenntnis «durch die Pflege des der Vernunft analogen Denkens zu Schaden komme», begegnet er damit, dass es dem logischen Denken nicht weniger schade, wenn das

1 Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik*, 2 Bde., Lateinisch-deutsch, übersetzt mit einer Einführung, Anmerkungen und Register, hg. von Dagmar Mirbach (Hamburg: Felix Meiner, 2009).

2 Vgl. Steffen W. Gross: *Felix Aestheticus. Die Ästhetik als Lehre vom Menschen* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001) bes. S. 48-69.

Analogon der Vernunft vernachlässigt werde.[3] Diese Haltung beschleunigte die Statusveränderung der *schönen Kunst.* Als solche ursprünglich den technisch-handwerklichen Künsten gegenübergestellt und einer mimetischen Darstellung verpflichtet, wurde sie im 18. Jahrhundert zu einem Begriff mit eigener Geltung und einer einem subjektiven Geschmacksurteil unterliegenden Gestaltung. So verlor sie ihre Identität stiftenden Momente und *schöne Kunst* wurde *Kunst.*[4] Und damit zu einem offenen System, dessen Teile, die Kunstwerke, sich nicht mehr von selbst verstehen. Im 20. Jahrhundert, in der Folge der *Entgrenzung* des Werkbegriffs und angesichts eines Synkretismus, der Gattungs-, Genre- und Stilbegriffe der bildenden Kunst auflöste, entstanden zahlreiche neue philosophische Theorieansätze, die sich aus der Frage nach dem Wesen der Kunst entwickelten.[5] Nun wurde die Kunst zum ganz Anderen, zum Paradigma vorbegrifflichen Denkens, dessen Ort im Geistigen lag,[6] und je nach phänomenologischer oder ontologischer Sichtweise werden kategoriale Aspekte eines Kunstwerkes, dessen Funktion oder dessen Wirkung zu Definitionen oder Definitionsansätzen herangezogen. Wie auch immer die Akzentuierung all dieser Theorien ausfiel oder ausfällt, ihnen ist

3 Baumgarten: *Ästhetik* (Fn. 1) § 9.

4 Hans-Georg Gadamer zeichnet die Entwicklung der «schönen Kunst» zur Kunst und schließlich zur «nicht mehr schönen Kunst» nach. Vgl. ders.: *Kunstbegriff im Wandel*, in Anne-Marie Bonnet, Gabriele Kopp-Schmidt (Hg.): *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute* (München: C.H. Beck, 1995) S. 88-104.

5 Michael Hauskeller gibt unter dem Titel *Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto* (München: C.H. Beck, 1998) einen Überblick über sechzehn verschiedene Theorien während Wolfgang Ullrichs Titel *Was war Kunst? Biografien eines Begriffs* (Frankfurt a.M.: Fischer, 2005) entlang elf verschiedener Topoi die kunstphilosophischen Positionen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart referiert. Die beiden Autoren behandeln weder die gleichen Philosophen noch berücksichtigen sie die Arbeiten von Kunstwissenschaftlern, die sich ja ebenfalls zu den Titelfragen geäußert haben. Außerdem werden in: Reinhold Schmücker (Hg.): *Identität und Existenz. Studien zur Ontologie der Kunst* (Paderborn: mentis, 2005) und in: Roland Bluhm, Reinhold Schmücker (Hg.): *Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik* (Paderborn: mentis, 2005) auch amerikanische Autoren berücksichtigt, die den Diskurs zum Kunstbegriff maßgeblich beeinflussten. Diese Aufzählung ist nicht vollständig, gibt aber einen Einblick in die Aktualität der Ästhetik, wie auch der folgende Titel beweist: Francis Halsall, Julia Jansen, Tony O'Connor (Hg.): *Rediscovering Aesthetics. Transdisciplinary Voices from Art History, Philosophy, and Art Practice* (Stanford, Cal.: Stanford University Press, 2009).

6 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000) S. 263.

gemeinsam, dass die Philosophie, bzw. die Philosophen das Verhältnis zwischen Philosophie und Kunst definierten, im wahrsten Sinne des Wortes «das Sagen» hatten. Erst seit William J. T. Mitchell und Gottfried Boehm in den 1990er Jahren eine Wende hin zum Bild vollzogen, diese als *pictorial turn* (Mitchell) beziehungsweise *iconic turn* (Boehm) bezeichneten, richtete sich die Aufmerksamkeit darauf, dass «Bilder unabhängig von ihrer Möglichkeit, dass sie Referenzen aufbauen können, Systeme sind, die ihrer eigenen Logik genügen, d.h. imstande sind, Bedeutung und Sinn aus ihren Möglichkeiten zu erzeugen.»[7] Vor allem der *iconic turn* ebnete den Weg zur Einsicht, dass die Logik der Bilder authentische Wege der Erkenntnis ermöglichen und Bilder Teil einer Verständigung über die Welt sind. Das Zeigen stellt sich nun, unterstützt durch die Entwicklung bildgebender Verfahren, selbstbewusst wieder neben das Sagen, aus dem es sich jedoch nie zurückgezogen hat.

1. Bild[8] *und Sprache*

«Wer vor ein Bild tritt, sieht es inmitten von Worten, und als einer, der eingerichtet ist in einer Sprache, die schon zuviel gesprochen hat,» schreibt Oskar Bätschmann in einer Passage, in der er der Übermacht der Sprache und der Reduktion des Bildes auf «Text» entgegentritt und drei Gründe für die Abhängigkeit des Bildes von der Sprache aufzählt: Erstens das Misstrauen gegen das Sehen, das sich darin zeige, dass an Bildern zwischen «Eigentlichem» und «Uneigentlichem» unterschieden werde, zweitens der Glaube an den Primat des Textes, der durch Philosophen und Ikonologen gestützt wird (die Kritik an Erwin Panofskys *Ikonologie* ist unüberhörbar), und drittens, die Parallelisierung von Textauslegung und Bildauslegung.[9] Das Verhältnis von Bild und Sprache, durch eine große Zahl von Variablen gekenn-

7 Gottfried Boehm im Gespräch mit Birgit Richard, in *Denken 3000. Kunstforum International* 190 (2008) S. 134-139. Im selben Gespräch umreißt Boehm den Unterschied der beiden *turns* mit dem Hinweis auf die eher kulturwissenschaftlichen und ideologiekritischen Schwerpunkte von Mitchell und seine eigene, vom theoretischen Diskurs der Linguistik ausgehende Position (ibid. S. 139).

8 'Bild' wird im Folgenden ausschließlich als Artefakt und Kunstobjekt verstanden.

9 Oskar Bätschmann: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984) S. 32-34.

zeichnet, wird in der Bilder- und Wortfülle des Alltags kaum reflektiert.[10] Im Kunstkontext treten die signifikanten Bedeutungsunterschiede der Beziehungsvarianten jedoch deutlich in Erscheinung, je nachdem, ob das Bild der Sprache vor- oder nachgestellt ist – die Relation zwischen beiden Symbolsystemen ist meistens eine asymmetrische und hierarchisierte. Das war nicht immer so. Während des gesamten Mittelalters, so Norbert H. Ott, «verschränken sich in den handschriftlichen Überlieferungsträgern [Bild und Sprache] mitunter so eng, dass damit ein gleichsam neues […] Medium generiert wird.»[11] Ein Medium, das mit seinen nichtlinearen Strukturen den heutigen elektronischen Medien in vielem näher liegt, als dies die uns vertraute reine Schriftlichkeit tut. Die damalige Gleichwertigkeit von Bild und Sprache wird in einem Zitat aus dem 13. Jahrhundert hervorgehoben: «Auf zwei Wegen – *peinture* und *parole* (Bild und Wort) – und durch zwei Türen – Auge und Ohr […] dringt Wissen, dringt jede Erkenntnis und Information ins menschliche Gedächtnis.»[12] Erst der Prozess der Verschriftlichung, welcher sich in der Neuzeit vollzog, leitete die Vormacht der Sprache über das Bild ein und hat damit «dieses bi-, ja multimediale Denk-, Darstellungs- und Wissensvermittlungs-Modell verschüttet».[13] Boehm konstatiert zudem drei historisch bestimmbare Gegebenheiten, auf die zurückzuführen ist, dass, obwohl Sprachlichkeit und Bildlichkeit aufeinander angewiesen sind, eine Hierarchisierung stattfand, in deren Folge dem Bilde jede Rationalität abgesprochen wurde. Die drei «Wegmarken» (Boehm)[14] sind: Das im Alten Testament (Exodus) gegenüber Moses ausgesprochene Bilderverbot; die Marginalisierung des Bildes in der griechischen Philosophie, vor allem durch Platon; die Kirchenväter, die das Ikonische für kirchenpolitische Zwecke instrumentalisierten und die Bildlichkeit Christi nicht vom Wort losgelöst

10 Hartmut Stöckl bietet unter dem Titel *Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text* (Berlin: de Gruyter, 2004) einen äußerst breit gefächerten, linguistisch akzentuierten Überblick über diese Beziehungen. Das Bild als Kunstwerk bleibt darin jedoch unerwähnt.

11 Norbert H. Ott: *Bild und Sprache, Bild als Sprache, BildSprache*, in *Akademie Aktuell. Zeitschrift der Bayrischen Akademie der Wissenschaften* 2 (2007) S. 11.

12 Richard de Fournival (1240) zitiert nach Norbert H. Ott: *Bild und Sprache, Bild als Sprache, BildSprache*, in *Akademie Aktuell. Zeitschrift der Bayrischen Akademie der Wissenschaften* 2 (2007) S. 8.

13 Ibid. S. 12.

14 Vgl. Gottfried Boehm: *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, in ders.: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens* (Berlin: University Press, 2008) S. 40.

verstanden.[15] Und noch immer stehen Bild und Sprache in einem Verhältnis des Abstands zueinander, der nur mit einem Vergleich überwunden werden kann: Indem das Bild selbst als Sprache und wie Sprache behandelt wird, fallen die beiden Systeme scheinbar in eins. Aber eben nur scheinbar.[16] Denn während das Bild gleichzeitig ein Dargestelltes und sich selbst zeigt, stellt ein Satz oder auch ein Text alles in zeitlicher Folge vor und meint, außer in Spezialfällen, nicht sich selbst. So ist eine Rose im Bild ausschließlich eine abgebildete Rose, die erst in Sprache übersetzt zur eindeutig vieldeutigen «a rose is a rose is a rose» (Gertrude Stein)[17] wird. Das Beispiel weist sowohl auf die Interdependenz als auch auf die Distanz zwischen Bild und Sprache hin, denn was wäre ein Bild, würde es nicht gesehen und erkannt? Oder wie könnte ein Sprachbild verstanden werden, wäre dessen Inhalt nicht gesehen worden oder vorstellbar beziehungsweise denkbar? Die Gleichzeitigkeit von Interdependenz und Distanz kennzeichnet die Beziehung von Bild und Sprache, darin den Begriffen verwandt, die sich durch ein «dialektisches Verhältnis des Sicheineinander-Tauschens»[18] auszeichnen. Wobei der Begriff «Sprache» sowohl als Gattungsbegriff menschlichen Ausdrucksgeschehens verstanden wird – weshalb denn auch von Körpersprache, Sprache der Augen, Bildsprache oder Sprache der Musik die Rede ist – als Sprache im Sprechen auch eine der Arten dieses Ausdrucksgeschehens darstellt. Und in dieser gedoppelten Funktion bezieht sich Sprache auf das Bild: einmal ist sie ihm übergeordnet, insofern sie über das Bild spricht, dann aber ist sie ihm gleichzeitig auch nachgeordnet, wenn sie lediglich die aus dem Bild gewonnen Eindrücke wiedergibt, auf diese Weise dem Sehen nachfolgt und ein bewusst gemachter Vollzug des Sehens darstellt.[19]

15 Ibid. S. 40-42.

16 Vgl. Oskar Bätschmann: *Bild-Diskurs. Die Schwierigkeit des Parler Peinture* (Bern: Benteli, 1977) S. 34.

17 Gertrude Stein: *Sacred Emily,* in dies.: *Geography and Plays* (Boston: The Four Seas Company, 1922) erste Zeile des Gedichts.

18 Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode* (Tübingen: J. C. B. Mohr, 1993) S. 86.

19 Vgl. Murray Krieger: *Das Problem der Ekphrasis*, in Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart* (München: Wilhelm Fink, 1995) S. 41-57, bes. 45, sowie Bätschmann: *Bild-Diskurs* (Fn. 16) S. 112.

2. Sagen als Zeigen

Es gibt jedoch zwei Formen, in denen sich Bild und Sprache ganz direkt verbinden. Zum einen sind es die Bilder, die aus Buchstaben bestehen, dazu gehören die Figurengedichte aus dem Mittelalter ebenso wie die Kalligramme des Surrealismus. Zum anderen sind es die Bilder, die in der Sprache, auch im philosophischen Sprechen, eine wesentliche Rolle spielen. Im Aufriss der Fragestellung zu seinem *Versuch einer kritischen Ikonologie der Philosophie,* schreibt Bernhard H. F. Taureck, dass seine ikonologische Arbeit mit einem «neuen Staunen» einsetzte:

> Einem Staunen darüber, dass einem in allen philosophischen Texten Bilder begegnen, auf die man als solche nicht geachtet hatte, auf die die Philosophen selber nicht aufmerksam machten von denen man nicht weiß, nach welchen Regeln sie verwendet werden, von denen man dächte dass sie eigentlich dort ihre legitime Heimat hätten, wo der Philosoph Aristoteles sie zu gedeihen ermuntert hatte: im Bereich der Poesie.[20]

Dieses Staunen des Philosophen mag angesichts des Reichtums an Metaphern und Gleichnissen, die seit der Antike Teil der philosophischen Überlieferung darstellen, verblüffen, kann jedoch als Symptom jener Bedenken gegen die Metapher als Sprachform der Philosophie verstanden werden, welche die Grenzen der Philosophie durch rhetorische Momente gefährdet sehen. Bedenken gegenüber Sprachbildern werden außerdem gespeist davon, dass das Bedeutungspotential der Metapher nicht nur als visualisierte Struktur, sondern als konkretes Bild verstanden und die Reinheit der Anschauung durch Empirie kontaminiert werden könnte.[21] Gilt Anschauung jedoch als ein Ergreifen der Wirklichkeit auf nichtbegriffliche, nichtrationale Weise,[22] so wird die Metapher zu dessen sprachlichem Ausdruck. Anschauung und Begriff stellen dann, um mit Wolfgang Welsch zu sprechen, «nur unter-

20 Bernhard H. F. Taureck: *Metaphern und Gleichnisse in der Philosophie* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004) S. 13.

21 Zur Geschichte des «Figurativen Wissens», dessen Ablehnung und Erforschung vgl. Ralf Konersmann: *Vorwort*, in ders. (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Metaphern* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008) S. 7-21, zur Position Kants S. 9-10.

22 Vgl. Georgi Schischkoff (Hg.): *Philosophisches Wörterbuch*, begründet von Heinrich Schmidt (Stuttgart: Alfred Körner, [22]1991) S. 29.

schiedliche Akzentuierungen im gemeinsamen Feld der Kognition dar.»[23] So wie Kunst und Philosophie, wie Künstler mittels Bildern und Philosophen mittels Sprache, Aufschlüsse über verschiedene Fassetten der Wirklichkeit suchen oder geben wollen.

Als Beispiel für die Verwandtschaft von philosophischem Sprechen und der Sinnhaftigkeit von Bildern bzw. der Logik des Bildes als Transformation existentieller Erfahrung wird im Folgenden zuerst die Abhandlung *Die Zeit des Weltbildes* von Martin Heidegger mit Bildern aus dem 15. Jahrhundert in Beziehung gesetzt – wobei Heideggers Text als philosophische Paraphrase zur Bildtheorie des Quattro cento oder diese als rund fünfhundertjährige Vorwegnahme des philosophischen Textes gedacht werden kann. Anschließend wird an einem Bild zur Legende über die Entstehung der Malerei die Leistung des Ikonischen verdeutlicht, das in der Transformation existentieller Erfahrung seine eigene Logik entwickelt.

In der Abhandlung beschreibt Heidegger die enge Abhängigkeit und Verschränkung der Subjektwerdung des Menschen mit der Bildwerdung der Welt. Diese Wechselwirkung liegt in der Vergegenständlichung des Seienden durch die Forschung – Konstituens neuzeitlicher Wissenschaft – in vorstellenden, entwerfenden und planenden Verfahren begründet, so dass der Mensch als Bezugspunkt und Subjekt ein Objekt, das Weltbild, herstellt, ja, Subjekt und Objekt einander bedingen. Heidegger entwickelt nun entlang der Ikonizität der Sprache seine Interpretation von «Weltbild». Dieser Ausdruck, so die Argumentation Heideggers, ist nicht äquivalent mit einem Bild von der Welt, sondern bedeutet die Welt als Bild. Ein Bild, das, so legt es die Formulierung vom sich «ins Bild setzen» ebenfalls nahe, auch ein Bühnenbild ist, in dem sich der Mensch «selbst in die Szene [setzt], d.h. in den offenen Umkreis des allgemein und öffentlich Vorgestellten.»[24] Die zentrale Bedeutung des Ikonischen kommt vollends zum Ausdruck, wenn es heißt: «Der Grundvorgang der Neuzeit ist die Eroberung der Welt als Bild.»[25] Und wenn gleich anschließend mit dem Satz «das Wort Bild bedeutet jetzt: das Gebild des vorstellenden Herstellens»[26] eine Umschreibung von Kunst gegeben wird, erstaunt es die Leserin, dass keine direkte Verbindung zur Kunst,

23 Wolfgang Welsch: *Das öffentliche Interesse an der Philosophie hat nie genuin philosophische Gründe. Ein Gespräch mit Sven Drühl*, in *Denken 3000. Kunstforum International* 190 (2008) S. 58-63.

24 Martin Heidegger: *Die Zeit des Weltbildes*, in *Holzwege* (Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1980) S. 89.

25 Ibid. S. 92.

26 Ibid.

zu einem bestehenden Bild hergestellt wird. Die philosophische Zitierwürdigkeit von Bildern und ihre Wirkmächtigkeit als Argumente hat Heidegger ja mit seinem Aufsatz *Vom Ursprung des Kunstwerks* belegt.[27]

Die geschichtsphilosophische Argumentation des «Weltbildaufsatzes», in der ein Sprachbild die zentrale Rolle spielt, baut auf Gegebenheiten auf, die sowohl im Kunstwerk als auch in der Kunsttheorie seit dem 15. Jahrhundert ihren konkreten Ausdruck erfahren haben.[28] Die Entwicklung der Perspektive in der Kunst zeigt eben dieses «Wechselspiel zwischen Subjektivismus und Objektivismus», das Heidegger als Symptom der Neuzeit aufdeckt. Hans Belting spricht vom *Okularzentrismus*, der dem Anthropozentrismus gleichzusetzen sei, insofern die Perspektive den Blick des Subjekts ins Bild

Abb. 1: Bühnenprospekt aus Ferrara, 1520, Sammlung Casa Strozzi, Florenz. Quelle: Hans Belting. *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks* (München: C.H. Beck 2008) 207.

27 Vgl. Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks*, in *Holzwege* Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1980) S. 73-110.

28 Boehm übergeht den Metaphorncharakter von Heideggers Ausdruck «Weltbild», wenn er ihn direkt zum Artefakt macht, der «nicht abbildet, sondern als permanenter Singular die Welt im neuen Sinne vor Augen stellt, sie *als* Bild erobert.» Vgl. Gottfried Boehm: *Das Bild und die hermeneutische Reflexion*, in Günter Figal, Hans-Helmuth Gander (Hg.): *Dimensionen des Hermeneutischen, Heidegger und Gadamer* (Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann; 2005) S. 23-36, bes. 25.

setzt so dass «das blickende Subjekt vor dem Bild einen Standort [behauptet], auf dem es sich die Welt als Bild aneignet.»[29] Als Beispiel dafür kann die Abbildung eines Bühnenprospektes betrachtet werden, welche zeigt, wie Bühnenaufbauten und Abschlussprospekt nach einheitlichen Fluchtlinien konstruiert sind und so die Illusion realer Räume erzeugten (Abb. 1).

Die theoretisch-mathematische Grundlage zur Konstruktion dieser naturalistischen Welt-Abbildungen, ob als Bühnen- oder Tafelbild, lieferte Filippo Brunelleschi mit der Entwicklung der Zentralperspektive, die bis heute das Bildbewusstsein bestimmt. Die Erfindung des Selbstporträts, die gleichzeitig mit der Entwicklung der Bildperspektive stattfand, bestätigt die Kongruenz von Subjektkonstituierung und Subjektkonstruktion. Denn, und davon spricht Heidegger im zitierten Aufsatz nur indirekt, die Welt als Bild ist, genauso wie das Subjekt, das sie herstellt, eine Konstruktion. Paradigmatisch für die Herstellung verschiedener Realitäts- und Transformationsstufen mag hier eine Miniatur von 1402 stehen (Abb. 2).

Abb. 2: Cité-des-Dames-Werkstatt, *Marcia,* Miniatur aus: Giovanni Boccaccio: *Des femmes nobles et renommées,* 1402, Bibliothèque Nationale, Ms. Fr. 12420, fol. 101V. Quelle: Hermann Ulrich Asemissen, Gunter Schweikhart: *Malerei als Thema der Malerei* (Berlin: Akademie Verlag 1994) TAFEL VII.

[29] Hans Belting: *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks* (München: C. H. Beck, 2008) S. 206-207, 229.

Sie zeigt auf einem stark ornamentierten Hintergrund in einem multiperspektivisch organisierten Bildraum die antike Malerin Marcia an ihrem Arbeitstisch. Marcia wird im Profil gezeigt, in der Hand einen Spiegel haltend, welcher ihr die in der Miniatur ebenfalls sichtbare Vorlage für das Selbstporträt abgibt, das ihr Gesicht im Halbprofil zeigt. Mit dem Blick des Malers, der die Miniatur komponierte und konstruierte, tritt außerdem eine vierte Sehweise ins Bild, der Blick des betrachtenden Anderen, eine weitere Bedingung für die Konstituierung des Subjekts, das gesehen werden muss.

3. Zeigen als Sagen

«Triftige Lehre macht anschaulich. Sie zeigt», sagt Georg Steiner und bemerkt mit Bezug auf die Etymologie, dass lateinisch *dicere* zuerst «zeigen» und erst später «durch Sagen zeigen» heiße.[30] Heideggers Abhandlung zum Weltbild, als Analyse einer Metapher, bestätigt in seiner Anschaulichkeit dieses Wirkungsspektrum des Sprachbildes, verweist gleichzeitig auf die Priorisierung zwischen philosophischer Sprache und Bild und macht die Verschränkung von *Sagen* und *Zeigen* deutlich. Die Freilegung der hinter der Metapher liegenden historisch-kulturellen Transformation zeigt außerdem ein Bildprogramm als, so Hans Blumenberg, ikonische «Substruktur des Denkens».[31] Der Verbindung von philosophischem Sprechen und sinnhafter Darstellung im Bild steht die grundsätzliche Situation des Sichtbaren gegenüber: es spricht nicht, es zeigt.

Der Legende nach, die durch Plinius den Älteren tradiert wird, wurde die Malerei durch eine junge Frau erfunden, die aus Angst vor der Trennung von ihrem geliebten Freund dessen Schatten auf der Wand nachzeichnete (Abb. 3).[32]

Diese kleine Geschichte und die Darstellung von David Allan postulieren, dass sich Bildwerdung auf dem Hintergrund des Bewusstseins der Ver-

30 George Steiner: *Der Meister und seine Schüler* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003) S. 12.

31 Hans Blumenberg, die Legitimität der Metapher in der philosophischen Sprache untersuchend, geht von der Hypothese aus, dass Metaphern Restbestände, Rudimente auf dem Wege vom Mythos zum Logos oder aber auch Grundbestände der philosophischen Sprache sein könnten. Vgl. Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998) S. 10.

32 Vgl. Plinius der Ältere: *Naturalis Historiae*, Buch XXXV, Abschnitte v/15,16 und xliii/151.

Abb. 3: David Allan, Ursprung der Malerei, 1775, Öl auf Holz, 38,7 × 31 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland. Quelle: Ernst H. Gombrich: *Schatten. Ihre Darstellung in der abendländischen Kunst* (Berlin: Klaus Wagenbach, 1995) 34.

gänglichkeit der Gegenwart konstituiert hat. Die Spur soll Konstanz verleihen, doch das Illusionäre des Unterfangens ist in der Flüchtigkeit und Beweglichkeit der Schatten bereits enthalten. Das «erste» Bild verdankt der Legende zu Folge seine Präsenz einer vorweggenommenen Absenz und entsteht in der Verwandlung der gewöhnlichen Wand in einen Bildgrund, auf dem sich das Profil des Jünglings abhebt. Die Wand als solche wird in ihrer Bedeutung aufgehoben, damit das Bild darauf gezeigt werden kann. Diese Aufhebung des Grundes setzt die ikonische Differenz. Boehm, in einem Artikel zur ikonoklastischen Ästhetik der Moderne schreibt:

> Die Figur *subtrahiert* den Grund, sie führt ein Moment der Negation mit sich. Mit der Setzung der ikonischen Differenz kommt mithin Negation ins Spiel, schleicht sich *Absenz* ins Spiel ein. Das «Ist», das wir sehen, impliziert ein «Ist nicht», welches das Sichtbare unterfüttert und ermöglicht. Erst Negation begründet ein Zeigeverhältnis, lässt etwas aussehen wie […] oder scheinen als […] Das Minus der Negation verschränkt sich mit dem Plus der Affirmation und begründet die Evidenz der Darstellung.[33]

[33] Gottfried Boehm: *Ikonoklasmus. Auslöschung – Aufhebung – Negation*, in ders.: *Wie Bilder Sinn erzeugen* (Fn. 14) S. 68.

Was hier mit Blick auf die Moderne beschrieben wird, ist bereits in der Legende von der Entstehung der Malerei enthalten, deren Darstellung Aspekte der Wahrheit und der Logik des Bildes sichtbar macht. Die doppelte Absenz – hier die in die Zukunft gedachte des Jünglings und die in der Transformation der Wand in einen Bildgrund – welche durch den Akt der Künstlerin in positive Sichtbarkeit verwandelt wird, ist die Grundlage jeden Bildes.

Die Legende von Plinius illustriert auch, wie fundamental die Funktion der Repräsentation, der stellvertretenden Anwesenheit eines Abwesenden, für das Bild war. Auch wenn sich diese Funktion im Laufe der Geschichte der Kunst verändert oder erweitert hat, wenn sie im 20. Jahrhundert in Frage gestellt wurde – sie bleibt weiterhin und gerade auch für nichtfigurative Kunst aktuell, insofern die Fragen nach der Darstellbarkeit von Abwesendem oder nicht gegenständlich Existierendem, nach dem Verhältnis von Sichtbarkeit und Nichtsichtbarkeit, von gedanklichem Thema und seiner Darstellung oder von Nichts und Etwas zu den zentralen Themen gehören, welche Künstler und Künstlerinnen beschäftigen. Die Antworten, die sie in poietischen Akten dafür finden, können von der Sprache nicht erreicht werden oder entziehen sich ihr. Ganz wie im Märchen vom Hasen und vom Igel ist das Bild «immer schon da», wo die Sprache erst langsam hinfindet.

Das Diktum Goethes «Bilde Künstler, rede nicht!»[34] tut zwar noch immer seine Wirkung, so dass kunsttheoretische Aussagen von Künstlern aus kunstwissenschaftlicher Sicht meistens mit dem Hinweis auf «Ablenkung vom Werk» abgewehrt werden, doch bieten Artikel, Briefe, Vorträge und Interviews von Künstlern Belege für die gedanklichen Hintergründe ihrer Arbeiten.[35] Ob und wie sich jedoch Theoreme oder philosophische Haltungen in einem einzelnen Bild mit Sicherheit bestimmen lassen, hängt davon ab, ob

34 Das vollständige Motto, das Johann Wolfgang von Goethe dem Abschnitt «Kunst» in seinen gesammelten Gedichten voranstellte, lautet: «Bilde Künstler, Rede nicht! Nur ein Hauch sei Dein Gedicht!», zitiert nach Wulf Segebrecht: *«Rede vom Hauch»*. Rede vom Reden der Gedichte anlässlich der Verleihung des Preises der «Frankfurter Anthologie» am 2. Mai 2001, vgl.: www.literaturkritik.de/reich-ranicki/word/Segebrecht-Preisrede.rtf.

35 Während in den zwei Bänden von Charles Harrison, Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews* (Ostfildern, Ruit: Hatje, 1998) Aussagen von Kunsttheoretikern und -praktikern versammelt sind, haben Kristine Stiles und Peter Selz nur Stimmen von Künstlern und Künstlerinnen versammelt. In dies. (Hg.): *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artist's Writings* (Berkely: University of California Press, 1996).

Schriften oder Aussagen des Künstlers oder der Künstlerin zum jeweiligen Werk zugänglich sind. Wobei davon ausgegangen werden kann, dass Künstler aller Zeiten sich über die oben bereits angesprochenen essentiellen Themen hinaus mit Fragen nach Identität und Ähnlichkeit, nach dem Verhältnis von Realität und Abbild, der Beziehung von Gegenstand und Zeichen, nach der Wahrheit, dem Wesen der Illusion sowie nach dem Unterschied zwischen sinnlichem und verstandesmäßigem Erfassen von Gegenständen oder ganz

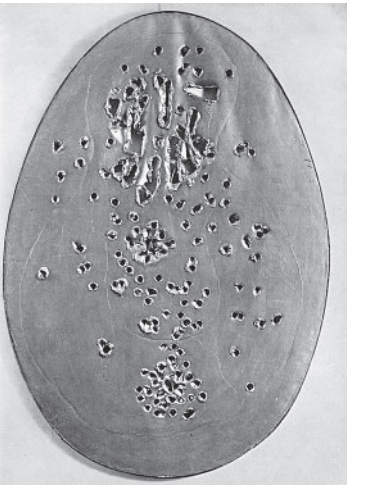

Abb. 4: Lucio Fontana, Concetto Spaziale, La fine di dio, 1963, Wasserfarbe, Öl und Glitter auf Leinwand, 178 × 123 cm, Privatsammlung. Quelle: *Lucio Fontana,* Kat. Ausst. Amsterdam, Stedelijk Museum 1967, Exp. 48.

allgemein mit dem Sehen und dem Vorstellen – kurz: mit philosophischen Themen beschäftigten und beschäftigen. Kunsttheoretische Aussagen von Leonardo da Vinci bis Andy Warhol bezeugen dies. Zuweilen geben aber auch Titel Hinweise auf intendierte Konnotationen eines Werks. Als Beispiel dafür wird hier ein *concetto spaziale* von Lucio Fontana aufgeführt, das den Titel trägt *La fine di dio* (Abb. 4).

Die philosophischen und kunsttheoretischen Assoziationen, die sowohl die Zuordnungen des Titels als auch die Darstellung auslösen, werden hier offen gelassen, sie sind abhängig von soziokulturellen Bedingungen der Betrachtenden oder Lesenden und führen aus dem Bild hinaus. Auch wenn ein Bild das Resultat der Beschäftigung mit Philosophemen oder philosophi-

schen Systemen sein kann, so ist Kunst, ist ein Bild, jedoch nie eine bloße Illustration des Denkens. Wie sehr sich Künstler mitunter mit dem Verhältnis von Bild und Sprache und gegen die Vereinnahmung durch Sprache oder Zuordnungen (zu Theorien, zu Schulen und Traditionen) gewehrt haben, zeigt sich paradigmatisch anhand der Titelrhetorik im Zusammenhang mit der Entstehung des *Abstrakten Expressionismus:*

> I think the titling of paintings is a problem. The titles a painter gives his paintings help to classify him, and this is wrong. A longpoetic title or a number […] Whatever you do seems a statement of attitude. The same thing if you give a descriptive title […] Even refraining from giving any at all creates a misunderstanding.[36]

In dieser programmatischen Argumentation spiegelt sich die Fragestellung nach der Beziehung von Name und Sache, wie sie im *Kratylos*-Dialog von Platon ausgelegt und in der Philosophie und der Sprachwissenschaft des 20. Jahrhunderts differenziert diskutiert wurde. Die Künstler beendeten ihre Debatte durch die Einführung von Jahreszahlen oder Werknummern als Titel und in den 1960er Jahren setzte sich die Titellosigkeit als Titel durch, *Untitled* wurde zum häufigsten Namen zeitgenössischer Werke.[37] Der Titel, Eigennamen eines Bildes, als Platzhalter einer Leerstelle oder als Leerstelle – diese Paradoxie weiß um das Zeigen, das unabdingbar im Sagen enthalten ist und bestimmt den Ort des Übergangs von der Sprache zum Bild und vom Bild zur Sprache.

Michel Foucault, der 1974 in seiner Eröffnung von *Les mots et les choses* das Gemälde *Las Meninas* von Velazquez beschreibt, weist nach, wie in der Verunklärung der klassischen Repräsentation, in der Aufhebung der tradierten perspektivischen Raumdarstellung sowie der Auflösung der Bedeutung von Gesten und Blicken das Subjekt als bildliche und als philosophische Figur verschwindet. Die Bindung der Subjektkonstruktion an eine Welt- und Weltbildkonstruktion zeigt sich auch in deren Aufhebung. Über die Beziehung von Sprache und Malerei sagt Foucault:

> Sprache und Malerei verhalten sich zueinander irreduzibel: vergeblich spricht man das aus, was man sieht: das, was man sieht, liegt nie in dem, was man sagt; […] Wenn man aber die Beziehung der Sprache und des Sichtbaren offen halten will, wenn man nicht gegen, sondern ausgehend von ihrer Unvereinbarkeit spre-

36 Hedda Stern, zitiert nach Tobias Vogt: *Untitled. Zur Karriere unbetitelter Kunst in der jüngsten Moderne* (München: Wilhelm Fink, 2006) S. 136.

37 Ibid. S. 222.

chen will, so dass man beiden möglichst nahe bleibt, dann muss man die Eigennamen auslöschen und sich in der Unendlichkeit des Vorhabens halten.[38]

Der Topos des Verschwindens, welcher der Legende nach am Beginn der Malerei steht, findet sich somit im 17. Jahrhundert im realen Bild wieder und wird im 20. Jahrhundert zur Chiffre für die Postmoderne. Die Hinweise auf die Geschichte dieser Chiffre machen die enge Verbindung von Kunst und Philosophie deutlich. Sie zeigen entgegen allen medialen Unterschieden des Ausdrucks die Verwandtschaft von sinnlicher und philosophischer Erkenntnis. Bilder zeigen ein ikonisches Wissen und dienen, so Boehm, als Modelle «im Haushalt des Denkens». Wo es um Episteme geht, kommt «dem Modell der Charakter eines Anfangs, eines ersten Grundes, einer Arché, zu. Modelle sind deshalb notwendig und unersetzbar.»[39]

4. Figura probat

Figura probat ist eine Antithese. Sie wendet sich gegen jene in der abendländischen Tradition dominanten ikonoklastischen Tendenzen, die dem Bild, dem Sichtbaren und Sinnlichen keine gültige Beweis- und Aussagekraft zugestehen. Diese Tendenzen haben ihren pointierten Ausdruck in dem Satz *figura nihil probat* gefunden, den Luther in einer Predigt Augustinus zugeschrieben hat.[40] *Figura nihil probat* fasst die Bilderfeindlichkeit zusammen, die sich vom Frühmittelalter (byzantinischer Bilderstreit) bis zur Neuzeit (reformatorischer Bildersturm) wie ein roter Faden durch die abendländische Kultur- und Geistesgeschichte zieht. Während in religiösem Kontext Bilder aus Angst vor deren Vergötterung abgelehnt wurden, begegnete ihnen die Philosophie mit dem Argument, nur Nachahmung bloßer Nachahmungen der Ideen zu sein.[41] Und als Kunst autonom und philosophiewürdig wurde, ent-

38 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974) S. 38.

39 Gottfried Boehm: *Ikonisches Wissen. Das Bild als Modell*, in ders.: *Wie Bilder Sinn erzeugen* (Fn. 14) S. 114.

40 Martin Luther, Predigt von 1521 zu Lukas 17,11-20, zugänglich auf: http://www.martinluther.dk/serm-luk17.html. Die Zuschreibung konnte jedoch noch nicht verifiziert werden, so Sabine Hiebsch: *Figura ecclesiae. Lea und Rachel in Martin Luthers Genesispredigten* (Berlin, München u.a.: LIT Verlag, 2002) S. 78, Anm. 157.

41 Platon: Politeia, X, insbesondere zur Malerei 597a-598d.

stand ihr die Aufgabe, «das in sich selbst Gehaltvolle zu adäquater, sinnlicher Gegenwart herauszustellen»[42] – das denkende Begreifen eben dieses Gehalts wurde Sache der Kunstphilosophie.[43]

Inzwischen haben Bilder einen gänzlich neuen Stellenwert. Aus der Vermittlung von wissenschaftlichen Erkenntnissen und Einsichten sind sie nicht mehr wegzudenken, da wurde das *figura non probat* schon längst widerlegt – jedoch durch die Möglichkeit der Bildmanipulationen wieder ins Recht gesetzt. Für die Aufhebung der Aporie von Bild und Sprache bzw. das Verständnis für die Logik des Bildes als Artefakt werden seit und durch den *iconic turn* Verfahren entwickelt, die es ermöglichen, die Sinnerzeugung des Bildes und seine nichtprädikative Logik sprachlich zugänglich zu machen.[44]

Im Vergleich vom Zeigen im Sagen eines Sprachbildes und dem Sagen im Zeigen eines Gemäldes eröffnet sich ein Zugang zur Gemeinsamkeit beider Symbolsysteme. Dadurch wird deutlich, dass beide, philosophische Metapher wie Artefakt, Ausdruck existentieller Erfahrung, kontingent und wandelbaren Deutungen unterworfen sind. In unterschiedlichen Erscheinungsformen beweist das Bild sein Aussagepotential als unvermitteltes Weltverstehen.

42 G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, eingeführt und hg. von Rüdiger Bubner (Stuttgart: Reclam, 1971) S. 682.

43 Ibid.

44 Beispielhaft dafür sind der Nationale Forschungsschwerpunkt *eikones* in Basel, die Bildwissenschaften oder die Studiengänge ‘Bildforschung’, die in den letzten Jahren an verschiedenen Universitäten implementiert worden sind.

Bild und Zeit
Image et temps

Studia philosophica 69/2010

Iris Laner

Anderes sehen als anders sehen
Zur Zeitlichkeit des Bildes bei Jacques Derrida und Maurice Merleau-Ponty

If there is any possibility to understand why the same image can appear differently, it is by regarding it in its implicit temporality. No matter what medial kind of image we are dealing with, every image is temporal. This is because the image is indispensably linked to its appearance. Appearance is not a fact though, it is an event and herein dependent on current conditions. In this paper I introduce two approaches which are suited for outlining a theory of the temporal image. Derrida's deconstructivist objective highlights the readability of every mark. It can be adapted in order to comprehend the inner structure of images: their openness for new and different references. However, the phenomenologist Merleau-Ponty thematizes the way we experience images. He argues that an image is produced only in the course of its reception. For him, experience and formation of the image are irreducibly linked to each other. I show that these two different approaches are mutually dependent on each other and, in their combination, form a fruitful theoretical basis for understanding the temporality of images.

Eine Lokomotive fährt dampfend in den Bahnhof ein und kommt langsam zum Stehen. Am Bahnsteig tummeln sich zahlreiche Passagiere, einige steigen in den Zug ein, andere wiederum steigen aus. In knapp 50 Sekunden zeigt *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, einer der ersten öffentlich vorgeführten Filme der Brüder Lumière, dieses Geschehen. In Anbetracht der Alltäglichkeit der Szenerie mag beim Betrachten der Bildserie heutzutage keine große Euphorie mehr aufkommen. Ende des 19. Jahrhunderts soll eben dieser höchst banale Film aber geradezu eine Hysterie ausgelöst haben. So berichtet es zumindest die Legende: Wir schreiben das Jahr 1896. Das Publikum sitzt im dunklen Kinosaal. Aus dem Schwarz erscheint auf der Leinwand der Titel *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, danach Gleise von einem Bahnsteig aus gesehen. Langsam nähert sich ein Zug. Von Panik ergriffen, flüchtet ein Teil der Zuschauer aus dem Kinosaal – sie fürchten, die Lokomotive könnte sie überrollen, wenn sie starr auf ihren Plätzen verharrten.

Aus heutiger Sicht ist dieses Verhalten der Zuschauer kaum mehr verständlich und man zweifelt, ob die Legende hier nicht Fiktion mit Tatsachen vermischt. Doch wie glaubwürdig die Geschichte über diese Filmvorführung auch sein mag, Fakt ist, dass es hier zumindest einen Anlass gegeben haben muss, um diese Geschichte zu schreiben und zu tradieren. Dieser Anlass könnte in der Euphorie gesucht werden, die die bewegten Bilder des neu entwickelten Mediums Film einst auslösten und welche auch heute noch allzu gut nachzuvollziehen sind, wenngleich auch nicht entlang derselben Bilder. Denn es wird immer wieder von Entwicklungen im Bereich des Kinos berichtet, die die Menschen erstaunen lassen. War es damals noch die recht simple Tatsache, dass das Publikum einen Zug auf sich zufahren sah, ist es heute vielleicht die mitreißende Kameraführung in 3-D-Filmen, die die Betrachter in ihren Bann zieht.

Was ist es aber genau, das gerade an dieser Art von Bildern, den Filmbildern, so fasziniert? Ist es, allem voran, die Tatsache, dass wir mit bewegten Bildern konfrontiert sind, dass uns die Bewegung der Bilder mit in eine andere Zeit, an einen anderen Ort nimmt, welcher uns voll und ganz in Beschlag nimmt? Sind der Film und das Fernsehen nur deswegen ein so gängiger Zeitvertreib geworden, weil sie diejenigen Bilder sind, die immer ihre Zeit brauchen und daher im Gegenzug unsere Zeit einfordern? Wenn Film, Video und Fernsehen diejenigen Bilder sind, die immer ihre Zeit brauchen, bedeutet dies dann, dass andere Bilder dies nicht in demselben Maße tun und dass letztere daher weniger oder gar nicht zeitlich strukturiert sind? Im Folgenden soll entlang dieser Frage aufgezeigt werden, dass das filmische Bild und die sogenannten Bewegtbilder entgegen einer gängigen Auffassung nicht einen andern zeitlichen Charakter besitzen als andere Bildformen. Die Faszinationskraft, die Film, Video und Fernsehen ausstrahlen, müsste, diesem Beweisgang folgend, nicht in einer dem Medium inhärenten Zeitstruktur gesucht werden, sondern eher in einer kulturspezifischen Attribuierung, die in bestimmten Diskursen oft als eigentümliche Zeitdimension des Bewegtbildes ausgegeben wird.

Ein gemaltes Bild oder eine Fotografie besäßen dann eine ebenso genuin zeitliche Dimension wie das bewegte Bild. Um diese «Verwandtschaft» der Bildformen in Bezug auf ihre Temporalität zu illustrieren, soll das Bild in seiner impliziten Zeitlichkeit Thema der folgenden Auseinandersetzung sein. Diese implizite Zeitlichkeit wird sich als die Bedingung der Möglichkeit

(und gleichsam der Unmöglichkeit)[1] von Bildlichkeit überhaupt erweisen. Somit können Bilder gar nicht als unzeitliche gedacht werden. Mir wird es im Folgenden darum gehen, entlang der theoretischen Klärung eines impliziten Zusammenhangs von Zeitlichkeit und Bildlichkeit medienspezifische Zuschreibungen von Zeitlichkeit zu hinterfragen: Nicht nur in den «Zeitkünsten»,[2] wie der Film eine ist, haben wir es mit bildlicher Temporalität zu tun. Auch in den scheinbar statischen «Raumkünsten» wie der Skulptur, aber auch in der Malerei oder der Photographie, sind wir immer schon mit Zeitlichkeit konfrontiert. Um diese vornehmlich theoretische Explikation der Verwirkung von Bildlichkeit und Zeitlichkeit auch phänomenal einzuholen, kann das oben stehende Beispiel der Diskrepanz zwischen der damaligen Wirkung der Filmvorführung von *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* und dem Eindruck, den sie heute hinterlässt, herangezogen werden. Denn hier zeigt sich, dass dieselben Bilder zu zwei verschiedenen Zeiten ganz andere waren, insofern sie anders erfahren werden. Zu erklären ist dieses Anderssein derselben Bilder allein, wenn wir diese Bilder nicht als in sich geschlossene Objekte, sondern als für unterschiedliche Bezugnahmen offen stehende und damit der Zeitlichkeit anheim gegebene Markierungen betrachten. Darüber hinaus zeigt sich auch an jener Stelle, wo eine medienspezifische Einordnung zwischen bewegten und unbewegten Bildern nicht mehr klar vorgenommen werden kann, dass diese Einteilung nichts über den primär zeitlichen Charakter eines Bildes aussagt. Ein Bewegtbild kann nur dort zum Zeitbild werden, wo das Bild schon jenseits einer tatsächlichen Bewegung zeitlich ist. Chris Markers Arbeit *La Jetée* thematisiert gerade diese Zone der Uneindeutigkeit und wird daher ein Exempel statuieren, das eine Theorie der impliziten Zeitlichkeit des Bildes jenseits einer medienspezifischen Zuschreibung stützt.

1 Auf diese erklärungsbedürftige Doppelung von Bedingung der Möglichkeit als Bedingung der Unmöglichkeit komme ich weiter unten noch zu sprechen.

2 Eine derartige mediale Bestimmung der «Zeitkünste» in Abgrenzung zu den «Raumkünsten» wird schon in der einflussreichen Schrift *Laokoon* (1766) von Gotthold Ephraim Lessing entwickelt: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Stuttgart: Reclam, 1987).

1. Implizite Zeitlichkeit – das Bild als genuin zeitliches Gebilde

Das Bild soll im Folgenden also als genuin zeitliches Gebilde verstanden werden. Dabei geht es zunächst darum aufzuzeigen, dass ein Bild nicht abseits von dem Geschehnis, in dessen Verlauf es sich zeigt, gedacht werden kann. Nimmt man dieses Geschehnis ernst, dann ist das Bild im Wesentlichen dadurch bestimmt, dass es erscheint.

Das Erscheinen[3] beschreibt einen doppelten Bezug: Es gibt ein Erscheinen nur dann, wenn *etwas* für *jemanden* erscheint. Im Erscheinen sind damit sowohl ein «Objekt» (das zur Erscheinung gelangt) als auch ein «Subjekt» (dem etwas erscheint) gleichermaßen angesprochen. Knüpft man an das Konzept der Erscheinung an, kann man im Vollzug der Erscheinung eine kategoriale Geschiedenheit von Subjekt und Objekt nicht mehr behaupten, da sich im Erscheinen beide aufeinander beziehen, ja voneinander abhängig sind, wobei sie sich aus ihrem Verhältnis allererst konstituieren. Dabei kann nicht entschieden werden, ob es zunächst das Subjekt oder das Objekt gibt. Das Ereignis des Erscheinens gibt es nur im Zusammenspiel von Subjekt und Objekt. Ausgehend von diesen Überlegungen soll auch das Bild weder als subjektive Einbildung noch als objektiver Gegenstand verstanden werden, sondern als ein über die Zeit hinweg sich dynamisch formierendes Gebilde.[4]

3 In *Sein und Zeit* skizziert Heidegger prominent die Implikationen des Erscheinens und den Status des Erscheinenden, indem er darauf hinweist, dass das Phänomen zunächst dadurch ausgezeichnet ist, dass es sich von sich selbst her zeigt. (Vgl. Martin Heidegger: *Sein und Zeit* [Frankfurt a.M.: Klostermann, 1977] § 7) Damit ist ausgesagt, dass nicht der Wahrnehmende darüber entscheiden kann, wie ihm etwas erscheint. Das Sich-Zeigen ist dagegen als spezifisches Erscheinen von etwas im jeweiligen daseinsmäßigen Vollzug bestimmt.

4 In der Phänomenologie kann dementsprechend eine entschiedene Ablehnung der Innerlichkeit des Bildes sowie der Äußerlichkeit des Gegenstandes festgestellt werden. (Vgl. Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen. Zweiter Band: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis* [Den Haag: Nijhoff, 1984] S. 437) Durch die Husserl'sche Akzentuierung der Imaginationskraft des Bewusstseins ergibt sich eine Eindämmung der Differenz «Außen – Innen». Zunächst scheint in einem Ablehnen der inneren Bilder eine Tendenz einsehbar, diese zugunsten einer expliziten Thematisierung der originären Kraft der Anschauung übergehen zu wollen. Denn eine Fokussierung auf die Irreduzibilität der Wahrnehmung verunmöglicht eine Aufspaltung in einen äußeren Gegenstand und ein inneres Bild davon. Eine Auflösung dieses Dualismus muss aber nicht bedeuten, das Bild generell in Frage zu stellen, sondern vielmehr das Bild als

Zum anderen ist es wichtig für diese Überlegungen, dass das Bild als erscheinendes Gebilde *sich ereignet*. Das bedeutet, dass das Erscheinen nicht darauf verweist, dass ein bereits konstituiertes Subjekt mit einem in sich abgeschlossenen Objekt zusammentrifft und dass das *Dass* sowie das *Wie* dieses Erscheinens im Voraus zu antizipieren wären. Ereignishaftes Erscheinen bedeutet vielmehr, dass sowohl das *Dass* als auch das *Wie* des Erscheinens nicht vorhersehbar sind. Nicht vorhersehbar sind sie darum, weil Subjekt und Objekt selbst keine in sich abgeschlossenen, fertigen Identitäten besitzen, sondern sich jeweils anders und neu aufeinander beziehen. Indem sie sich erst in ihrer gegenseitigen Bezugnahme konstituieren, sind sie im Verlauf der Dynamik dieser Bezugnahme auch stets in Veränderung begriffen. Damit sollen einerseits substanzontologische Interpretationslinien unterwandert werden, die kategoriale Differenzen an der objektiven Gegebenheit des Gegenstandes festzumachen versuchen. Andererseits sollen ebenso rezeptionsästhetische Standpunkte hinterfragt werden, die sinnliche Erfahrung als eine vom Subjekt bewerkstelligte Handlung definieren.

Was heißt das aber ganz konkret in Bezug auf das Bild?

1. Zunächst heißt es, dass das Bild, das ich jetzt sehe, niemals gänzlich mit dem Bild zusammenfällt, das ein anderer sieht. Warum es sich nicht um zwei identische Bilder handeln kann, zeigt sich entlang von verschiedenen Argumenten. Nicht nur, dass physikalische Einflüsse (die Lichtsituation, die Wetterlage, Töne, Gerüche etc.) auf das *Wie* des Erscheinens[5] des Bildes übergreifen und dieses wesentlich mitbestimmen, sondern auch, dass ich und der andere eine verschiedene Perspektive auf das Bild einnehmen. Da die

Abbild, wie Iris Därmann in ihrem phänomenologischen Bildentwurf betont. Hier kann Bild nämlich als die genuine Fähigkeit des Wahrnehmungsbewusstseins ausgewiesen werden, jegliche Wahrnehmung als «eine[n] im Entstehen begriffene[n], deutende[n], verbildlichende[n] (und also nicht abbildende[n])» (Iris Därmann: *Bild und Tod. Eine phänomenologische Mediengeschichte* [München: Fink, 1995] S. 194) Vollzug zu bestärken.

5 Der Umfang dessen, was in der Wahrnehmung immer schon mit aufbricht, wird von Husserl an mehreren Stellen betont. Er umfasst dabei nicht nur den räumlich-sinnlichen Kontext der Wahrnehmung, sondern auch deren eigentlichen «Horizont». Husserl spricht in diesem Zusammenhang auch vom «Erfahrungshintergrund» sowie von einem «Hof von Hintergrundsanschauungen» (Edmund Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie* [Den Haag: Nijhoff, 1977] S. 71).

Wahrnehmung notwendigerweise perspektivisch[6] (und damit wertend und ausschließend) verfährt, kann man von diesem Aspekt nicht abstrahieren.

2. Darüber hinaus heißt es aber auch, dass das Bild, das ich jetzt sehe, niemals gänzlich mit dem Bild zusammenfällt, das jemand anderer jetzt sieht. Das hängt wesentlich damit zusammen, dass ich vor dem Hintergrund der jeweiligen Faktizität ein anderes Vorwissen[7] habe als jemand anderer, wenn ich dieses Bild sehe, und wir *ergo* dieses Bild unterschiedlich sehen.

Damit können schon aus rein phänomenologisch-hermeneutischer Sicht diese zwei Bilder nie vollständig miteinander koinzidieren. Die Aspekte, in denen das Bild sich dieser Theorie nach unterscheidet, können zu einem großen Teil beschrieben, thematisiert und erschlossen werden.[8]

3. Schließlich heißt es aber auch, dass das Bild, das ich jetzt sehe, niemals gänzlich mit dem Bild zusammenfällt, das ich eben vorhin, gestern oder vor Jahren gesehen habe. Warum aber kann ein Bild, das ich eben vorhin gesehen habe, plötzlich in Aspekten ganz verschieden sein von dem, was ich jetzt sehe und mich in einer anderen Weise betreffen, erschüttern oder erstaunen? Wie ist es möglich, dass mich noch vor Kurzem ein Bild gefangen hielt, mich heute aber nicht mehr anspricht?

Um diese letzte Frage eingehender in den Blick nehmen und das sinnliche sowie sinnhafte Spannungsfeld des Bildes ausloten zu können, bedarf es einer komplexen Theorie der Zeitlichkeit, die das Bild in seiner anhaltenden Genese denken kann. Denn ziehen wir diese Temporalität nicht in Betracht, sehen wir uns mit einem Paradoxon konfrontiert: Obwohl wir uns auf dasselbe Bild beziehen und nicht auf zwei oder mehrere unterschiedliche Bilder, sehen wir (es) doch ander(e)s. Hierin zeigt sich zweierlei. Wir sehen anders. Doch nicht nur das: Wir sehen auch anderes. Um diese Paradoxie philosophisch einzuholen, soll das Bild im Folgenden zunächst in seiner anhaltenden Genese untersucht werden. Danach soll darüber hinaus der subjektrelative Aspekt der Bildlichkeit in den Blick genommen werden, um der Aufgespanntheit des Bildes zwischen objektrelativen und subjektrelativen Bezügen gerecht zu werden.

6 Vgl. dazu Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung* (Berlin: de Gruyter, 1966) S. 91ff.

7 Diese Erkenntnis findet sich vor allem in der Hermeneutik bzw. der phänomenologischen Hermeneutik. Vgl. dazu etwa Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Tübingen: Mohr Siebeck, 1990) S. 281ff.

8 Gerade die Hermeneutik widmet sich ja als Lehre des Verstehens der Aufgabe, die Bedingungen des Verstehens zu erschließen.

2. Das Bild in seiner anhaltenden Genese – Zeitlichkeit als objektrelative Struktur des Bildes

Wenn das Bild als erscheinendes Ereignis und damit als genuin zeitliches Gebilde verstanden wird, dann kann mit ihm nicht mehr wie mit einem statischen Objekt hantiert werden. Es ist nicht etwas, auf das wir uns jederzeit in derselben Art und Weise beziehen könnten. Stattdessen ist es stets im Entstehen begriffen und damit jeweils neu und anders. Das Bild steht also im Zeichen einer anhaltenden Genese. Ein Bild *ist* nicht einfach, sondern ein Bild erscheint uns – ja, ein Bild muss gelesen (im Sinne von betrachtet) werden. Dieses Gelesen-Werden verweist einerseits auf die subjektrelative Dimension des Vollzugs. Diese Subjektrelationalität meint aber keineswegs eine Souveränität des Subjekts im Bilden des Bildes. Aufgrund der doppelten Aufgespanntheit des Bildes zwischen objektiver und subjektiver Bezüglichkeit ist der Charakter des Bildens von keiner Seite (und damit nie) gänzlich zu erschließen. Andererseits impliziert das Gelesen-Werden ein Wieder-gelesen-werden-Können und eröffnet so den diachronen[9] Zeithorizont des Bildes. Dieses Wieder-gelesen-werden-Können soll im Folgenden als die objektrelative Struktur des Bildes expliziert werden. Sie soll herangezogen werden, um nachzuweisen, inwiefern das Bild ein genuin zeitliches Gebilde ist, das sich durch die Zeit hindurch stetig neu formiert und damit nie mit sich selbst identisch ist. Die Identität des Bildes lässt sich entlang dieser Überlegung nur als prekäre verstehen, da sie *nicht vor* der Eingelassenheit des Bildes in das Differenzierungsgeschehnis schon besteht, wie es ein substanzonotologisches Denken vorschlägt. Allein im Spannungsgefüge wiederholter Bezugnahmen, wird sich so etwas wie Identität allein retrospektiv erschließen lassen.[10]

[9] Unter Diachronie verstehe ich hier die Öffnung des Bildes über gegenwärtige Bezüge hinaus hin auf Vergangenheit und Zukunft, wohingegen Synchronie auf den aktualen Vollzug verweist. Diese Gegenüberstellung soll in erster Linie zu einer Systematisierung der Zeitebenen im Bild dienen. Wichtig ist es aber darauf hinzuweisen, dass sowohl die Diachronie als auch die Synchronie, die hier angesprochen sind, keine «reinen» Konzepte sind, die voneinander unberührt blieben. Die Diachronie ist nur in Verschränkung mit Synchronie und *vice versa* zu denken. Trotz dieser Verschränktheit kann eine getrennte Rede von Diachronie und Synchronie aber an dieser Stelle dazu beitragen, verschiedene Aspekte von Zeitlichkeit separat in systematischer Weise zu klären.

[10] Dieses «andere» Identitätsdenken, das Derrida vorantreibt, zieht weitreichende Konsequenzen nach sich. Wichtig scheint mir an dieser Stelle, darauf hinzuwei-

Um diesen Punkt darzulegen, beziehe ich mich auf die Zeichentheorie Jacques Derridas und möchte versuchen, diese für Überlegungen zum Bild fruchtbar zu machen.

Eines von Derridas Hauptanliegen ist es zu zeigen, inwiefern die Annahme, dass ein Zeichen über Raum und Zeit hinweg einfachhin immer dasselbe Objekt bliebe, «ideologisch»[11] ist. Das Zeichen wäre im Licht dieser ideologischen Perspektive nichts weiter als die Repräsentation eines Abwesenden und damit durch eine Zweitrangigkeit gekennzeichnet. Es selbst wäre lediglich insofern etwas, indem es etwas Abwesendes repräsentierte.[12] Dieses abwesende Bezeichnete wäre seinerseits aber durch eine positive identische Seinsweise gekennzeichnet.

Derrida hält dagegen, dass jedes Zeichen nur insofern ist, als es in einem bestimmten strukturellen Gefüge, in einem kontextuellen Zusammenhang, Sinnzuschreibungen erfährt. Diese strukturellen Sinnzuschreibungen sind allerdings keine positiven, vorhandenen Eigenschaften, die dem Zeichen anhaften. Sie sind Differenzierungsbewegungen, die in der Unterschiedenheit des Zeichens zu anderen Zeichen seine Kontextualität verhandeln, und damit nicht als positive Elemente fass- und beschreibbar. Das Zeichen ist somit durch ein strukturelles Differenzgefüge, die *différance*,[13] «bestimmt», wobei

sen, dass Identität nicht abgelöst von Differenzierungsprozessen gedacht werden kann. Damit ist Identität auch nichts Statisches oder in sich geschlossen. Eine wichtige Frage, die sich an einen solchen Entwurf der Identität und eine radikale Infragestellung ihrer Geschlossenheit knüpft, ist diejenige, ob ein konsequentes Denken der Offenheit, wie dasjenige Derridas, der Identität und weiter auch der Rede über Selbigkeit, Einheit usw. nicht jede Grundlage entzieht. Ich würde hier dafür plädieren, dass solches Reden nicht per se verunmöglicht wird, dass es aber in einer entscheidenden Art und Weise verschoben wird, indem die Identität nicht mehr als stiller und statischer Ausgangspunkt von sekundären Differenzierungen gewählt wird, sondern aufgezeigt wird, inwiefern Identität im zeitlichen und räumlichen Spannungsgefüge stets unterwegs ist, sich auszugestalten und damit in emphatischer Weise auf Differenzierungsgeschehnisse angewiesen ist.

11 Jacques Derrida: *Limited Inc.* (Wien: Passagen, 2001) S. 23.

12 «Gemäß einer solchen klassischen Semiologie ist das Ersetzen der Sache selbst durch das Zeichen zugleich *sekundär* und *vorläufig*: sekundär nach einer ursprünglichen und verlorenen Präsenz, aus der sich das Zeichen abgeleitet hat; vorläufig zu jener endgültigen und fehlenden Präsenz, angesichts derer das Zeichen sich in einer vermittelnden Bewegung befände.» Jacques Derrida: *Randgänge der Philosophie* (Wien: Passagen, 1988) S. 38.

13 «Nach den Forderungen einer klassischen Begrifflichkeit würde man sagen, daß '*différance*' die konstituierende, produzierende und originäre Kausalität bezeich-

dieses Gefüge, und hier kommt der irreduzible Status der Zeitlichkeit ins Spiel, seinerseits immer in Bewegung ist. Das, wovon sich ein Zeichen abgrenzt und woraus es in Folge seine (notwendigerweise prekäre) Bestimmtheit erlangt, ist kein gegebenes Faktum oder eine geschlossene Struktur, sondern eine strukturelle Bewegung, die das jeweilige Zeichen[14] permanent verschiebt.[15] Damit besitzt das Zeichen keine gleichbleibende Identität, da es mit unzählbar vielen Bedingungen, die sich im Lauf der Zeit stets ändern, konfrontiert ist, die es mitbestimmen. Es ist immer erst im Nachhinein[16] möglich – so Derrida –, das Zeichen aus dieser Prekarität zu bestimmen. Diese nachträgliche Bestimmung wäre aber ihrerseits immer nur eine vorläufige und zudem Teil einer Idealisierungsbewegung.

Im Kontext des strukturellen Differenzierungsgefüges wird das Zeichen also permanent verschoben. Das Zeichen besitzt somit keine überzeitliche Identität, sondern sieht sich einem zeitlichen Prozess der Weiterverschiebung und Zerstreuung ausgesetzt. Seine jeweilige Bestimmung bricht im Verlauf dieser permanenten Differenzierungsarbeit ereignishaft auf und kann, da der Kontext nicht vollständig «zu sich» kommen kann, nie *in extenso* antizipiert werden. Zeichenhaftigkeit gibt es für Derrida folglich allein, weil das Zeichen gerade nicht mit einem identischen Sinn behaftet ist, der im Vornhinein gegeben ist und den jemand, der dafür prädestiniert ist, entschlüsseln könnte,[17] sondern weil es offen ist für ein jeweils neues und anderes sich Ereignen von «Sinn», das der jeweiligen Ausgestaltung des differentiellen Kontextes verpflichtet ist. Zeichen und Sinn sind dabei keine voneinander abtrennbaren Einheiten, so als würde es zunächst einen Sinn geben, dem dann ein Zeichen

net, den Prozeß von Spaltung und Teilung, dessen konstituierte Produkte oder Wirkungen die *différents* oder die *différences* wären.» Derrida: *Randgänge* (Fn. 12) S. 37.

14 Die Grenze dessen, was hier als Sinneinheit verstanden wird, ist nicht klar bestimmbar. Neben der prekären Identität des Zeichens setzt Derrida sich auch eingehend mit der Identität des Textes auseinander. Die Lektüre und das Wiedergelesen-werden-Können ist jenes Motiv, das den Text in einer emphatischen Art und Weise geöffnet hat, der Text steht offen für «Verschiebungen» und «Brüche», ja, er stellt ein «offene[s] System einer Wiederholung von Brüchen» dar. (Jacques Derrida: *Dissemination* [Wien: Passagen, 1995] S. 332).

15 Derrida: *Randgänge* (Fn. 12) S. 36.

16 Vgl. zum Konzept der Nachträglichkeit bei Derrida z.B.: *Randgänge* (Fn. 12) S. 50 und ders.: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression* (Berlin: Brinkmann + Bose, 1997) S. 145.

17 Derrida betont in diesem Zusammenhang auch, dass es «keinen Code gibt […], der strukturell geheim wäre» (Derrida: *Limited Inc.* [Fn. 11] S. 25).

attribuiert würde. Zeichen gibt es nur im Kontext eines Sinngeschehnisses, Sinn gibt es nur in zeichenhafter Manifestation. Das Konzept der Identität wird in Anschluss daran aber nicht per se fallen gelassen, sondern Identität wird als prekäre, die ständig unterwegs ist, neu gedacht.

Inwiefern können diese zeichentheoretischen Überlegungen Derridas nun für eine Untersuchung der Zeitlichkeit des Bildes fruchtbar gemacht werden?

Ähnlich wie das Zeichen ist das Bild nur in Verbindung mit einem Sinn (in anderen Worten: mit einer ereignishaften Erscheinung, die Sinn «produziert», oder in der Terminologie Derridas: im Rahmen seiner (Wieder-)Lesbarkeit) denkbar. Traditionell wird diese Verbindung als eine statische Beziehung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem oder Abbildendem und Abgebildetem verhandelt.[18] Entlang von Derridas Betonung des Differenzierungsgeschehnisses, welches allererst den Raum und die Zeit für die Ausbildung dieser Beziehung bereitstellt, wird ersichtlich, dass diese Beziehung zum einen alles andere als statisch ist, sondern offen und dynamisch. Zum anderen zeigt sie, dass sich diese Beziehung nicht als Verkettung von an sich seienden Identitäten denken lässt, also nicht als äußerliches In-Beziehung-Setzen zweier abgetrennter Einheiten. Sie lässt erkennen, inwiefern die Beziehungshaftigkeit irreduzibel ist und eine getrennte Rede von Bezeichnendem und Bezeichnetem, Signifikant und Signifikat nicht haltbar ist.

Derridas Theorie eignet sich in dieser Hinsicht zunächst dazu, ein Bildverständnis zu entwickeln, welches das Bild von jeher als dynamisches Beziehungsmodell und nicht als Abbild versteht, das seinen Sinn von etwas bestimmten Außerbildlichem her bezieht. Das Bild als Beziehungsmodell ist ferner, wenn man Derridas Überlegungen hierfür fruchtbar macht, was ich hier versuchen möchte, genuin zeitlich bestimmt. Seine Beziehungshaftigkeit ist nämlich rückgebunden an die Struktur der Wiederlesbarkeit und somit an die konstitutive Funktion der Wiederholung. Die Wiederlesbarkeit skizziert den zeitlichen Horizont, in dem sich ein ständiges Bilden des Bildes ereignen kann. In der Verschiebung oder der Ver-Anderung, die mit der Wiederholung einhergeht, wird das Bild in jedem Vollzug des Erscheinens ereignishaft neu und anders gebildet. Durch die Rückgebundenheit des Bildes an multiple, nie erschöpfend zu beschreibende, weil differentielle Verweisungszusam-

18 Derrida lässt in seiner Kritik dieses traditionellen Verständnisses auch den überlieferten französischen Terminus für Zeichen, *signe*, fallen und geht dazu über, von *marque*, also Markierung oder Marke, zu sprechen.

menhänge kann dieses nie dasselbe sein: Es ist stets im Werden.[19] Damit ist das Bild nicht einfach nur da, sondern es ereignet sich in den verschiedenen Kontexten und Perspektiven jeweils neu und anders. Die Wiederlesbarkeit ist so die Bedingung der Möglichkeit des Bildes, indem sie den diachronen Spannungsbogen eröffnet, durch den es immer wieder zur Erscheinung gelangen kann. Auch wenn es nur ein einziges Mal erscheinen sollte, weist dieses eine Mal im Sinne der Wiederholbarkeit, d.h. einer weiteren möglichen Bezugnahme, schon über sich hinaus.[20] Mit dieser Bedingung der Möglichkeit geht aber sogleich die Bedingung der Unmöglichkeit einher, dass das Bild jemals auf einen bestimmten Ist-Zustand zu beschränken ist. Das Bild ist je im Begriff, sich über sich hinaus weiter zu bilden und kann daher nicht als eine feststehende Einheit begriffen werden. Es ist in einem anhaltenden Prozess des Bildens aufgespannt. Das jeweilig neue und andere

19 Die Rede vom Anderssein des Bildes soll zunächst einem Aufbrechen eines statischen Bildbegriffes dienen. In Bezug auf Derridas Theorie lassen sich aber auch einige kritische Rückfragen stellen, wie z.B. jene, wie weit diese Ver-Anderung eigentlich geht und ob sie nicht jedes Kriterium für ein Sprechen über dasselbe Bild entzieht. Ich möchte Derrida hier möglichst stark machen und würde diese Frage aufnehmend daher den Blick gerne nochmals auf das Bild als Markierung legen: Was sich hier als das Kriterium für Identität erwiesen haben wird, ist der Umstand, *dass* es eine Markierung gibt, die als Offenheit für wiederholte Bezugnahmen verstanden werden muss. Fraglich wird in diesem Denken die nähere Bestimmung dieses *Dass* als ein Was. Da das *Dass* radikal unbestimmt, weil nicht positiv attribuierbar ist, drängt es auf Bestimmungen, die sich in verschiedenen und wiederholten Bezugnahmen jeweils anders kund tun. Wie schwer diese entzogene Mitte einer Markierung, eines *Dass*, das diese Bezugnahmen allererst eröffnet, ohne selbst aber *etwas* zu sein, zu denken ist, zeigt sich in Derridas eigenem Ringen um die rechten Begriffe und Konzepte, die diesem Umstand Rechnung tragen. Ich möchte hier nur am Rande auf das Motiv der *restance* hinweisen, das Derrida in *Limited Inc.* einbringt. (Derrida: *Limited Inc.* [Fn. 11] S. 29) So knapp seine Ausführungen zur *restance* bleiben, so eindrücklich gibt sie dennoch ein Zeugnis von dem Bestreben, im Rahmen eines Andersdenkens von Identität auch ein neues Verständnis von Materialität zu befördern, nämlich Materialität jenseits einer Ontologie der Vorhandenheit zu denken.

20 Die Wiederholung liegt bei Derrida bereits im «Anfang», im «ersten Mal»: «‘Dieses Mal’, man hat es bereits lesen können, gibt sich ausdrücklich als die – gänzlich intrinsische – Mannigfaltigkeit eines Ereignisses, das kein Ereignis mehr ist, da seit Eintritt ins Spiel seine Singularität sich verdoppelt, sich vervielfältigt, sich aufteilt und sich in Abzug bringt […]. Vielfältig, pluralisch in jedem Punkt/Nicht (*point*) […] ist dieses erste Mal bereits nicht mehr von hier, hat es kein Hier mehr, zerbricht es die Komplizität einer Zugehörigkeit[.]» (Derrida: *Dissemination* [Fn. 14] S. 328).

Erscheinen entlang der Wiederholbarkeit schuldet einem ganzen Netz kontextueller Zusammenhänge.

Der Zusammenhang von Zeitlichkeit und Bildlichkeit, der sich entlang der Überlegungen Derridas herausstreichen lässt, kann wie folgt auf den Punkt gebracht werden: Das Bild ist im Wesentlichen durch seine Wiederlesbarkeit bestimmt. Die Wiederlesbarkeit eröffnet dem Bild die Möglichkeit, sich in einem jeweils anderen Kontext, zu je verschiedenen Zeiten neu und anders zu ereignen. Damit ist das Bild sowohl einem kontextuellen als auch einem zeitlichen Spannungsfeld ausgesetzt. Bild kann es folglich nur geben, insofern es eine Offenheit für ein stetes neues und anderes Sich-Bilden gibt.[21] Diese Offenheit des Bildes für ein stets neues und anderes Sich-Bilden ist ein Aspekt der Objektrelativität[22] des Bildes: Sie verweist darauf, dass das Bild keine identische Einheit ist und dass damit sein objektiver Charakter anders gedacht werden muss. Obwohl sie den Aspekt der Subjektrelativität nicht ausschließt, sondern ihn gerade als impliziten ausweist, eignet sie sich dennoch nicht dazu, ihn auszubuchstabieren. Die implizite, zeitliche Struktur des Bildes könnte demnach als seine Offenheit für Wiederlesbarkeit festgehalten werden, ohne aber den jeweiligen subjektiven Vollzug des Lesens zu thematsieren. Obwohl mit Derrida auf der Wiederlesbarkeit des Bildes beharrt werden kann, und eine sich gleich bleibende Seinsweise des Bildes insofern auf dem Spiel steht, gerät die subjektrelative Komponente, die Perspektive der Lesenden in seiner Theorie somit nicht in den Blick. So lässt sich mit Derrida Wesentliches über die objektrelative Struktur des Bildes sagen, die es je für ein jeweiliges neu und anders Sein geöffnet hat. In seinen Ausführungen findet sich aber keine nachhaltige Thematisierung der subjektrelativen Seite, der Erfahrung des Subjekts im

21 Vgl. dazu auch den spannenden Beitrag von Matthias Flatscher zum Zusammenhang von Bild und Gemeinschaft (Matthias Flatscher: *'And there is nihil nuder under the clothing moon'. Zusammenhänge von Bild und Gemeinschaft bei Jacques Derrida*, in Beate Fricke, Markus Klammer, Stefan Neuner (Hg.): *Bilder und Gemeinschaften* [München: Fink, 2010], dem ich an dieser Stelle sehr für die vielen fruchtbaren Diskussionen danken möchte, von denen auch die hier vorgebrachten Überlegungen getragen sind.

22 Die Gegenüberstellung von Objektrelativität und Subjektrelativität ist natürlich mehr als schematisch. Allein im Rahmen von Derridas Überlegung von «Objekt» zu sprechen, scheint deplatziert zu sein. Ich will mit dieser Gegenüberstellung allerdings die verschiedenen Perspektiven herausstreichen, die Derrida und Merleau-Ponty bezüglich dieser Fragen vertreten. Um die Unterschiede klarer markieren zu können, scheint es mir an dieser Stelle hilfreich, diese schematische Hilfskonstruktion zu benutzen.

Lesen des Bildes. Zeitlichkeit der Bildlichkeit hieße in diesem Sinne also in erster Linie: Zeit als Offenheit des Bildes für ein jeweils neues und anderes Sich-Bilden.

3. Das Bild im subjektrelativen Vollzug – Zeitlichkeit als Erfahrung des Bildes

Während mit Derrida ein Hauptaugenmerk auf die zeitliche Struktur des Bildes, seine Offenheit für Wiederlesbarkeit und damit seine Objektrelativität gelegt werden kann, sollen nun der subjektrelative Vollzug und dessen Folgen für die Zeitlichkeit des Bildes zur Sprache kommen. Um diesen herauszuarbeiten, werde ich mich im Folgenden auf Maurice Merleau-Pontys Auseinandersetzungen mit der Malerei und der bildenden Kunst beziehen.

Merleau-Pontys Überlegungen zur Malerei bieten eine vielleicht weniger theoretische Sicht auf die Zeitlichkeit des Bildes als der Einsatzpunkt Derridas. In seinen Auseinandersetzungen mit Cézanne entwickelt Merleau-Ponty mit Blick auf den Prozess des Malens den Gedanken einer anhaltenden responsiven Bildgenese. Der Maler nämlich, von dem hier die Rede ist, malt nicht etwa zunächst ein Bild, das dann, sobald es fertiggestellt ist, zur Betrachtung stehen würde. Malen und Betrachten, aktives Engagement und rezeptives Ausgesetztsein fallen in der Malerei zusammen und erzeugen so einen Spannungsbogen, in welchem eine «Ansprechbarkeit auf Seiten des Sehenden» auf einen «*Anspruch* des Sichtbaren»[23] trifft. Somit sind sie kein «Davor», das sukzessiv von einem «Danach» gefolgt würde, sondern bedingen sich in einem zeitlichen Spannungsbogen gegenseitig. Diese Gegenläufigkeit eröffnet den subjektrelativen Horizont des Bildes. Hier tauschen sich Malen und Betrachten, Bilden und Gebildet-Werden unaufhörlich aus und resultieren dabei nicht in einem Ergebnis des malerischen Engagements in einem schließlichen Werk, das dann statisch vorliegen würde. Der Prozess des gegenseitigen Befragens, den Merleau-Ponty thematisiert, ist offen und ungerichtet, da das antwortende Tun des Malens auf die Fragen, die sich im Betrachten immer wieder neu und anders stellen, nie erschöpfend antworten kann. Der Maler versteht sich allein aus diesen Antworten, womit dem Prozess des Bildens subjektkonstitutiver Charakter zukommt. Damit kann ein Zusammenhang zwischen Bildlichkeit und Responsivität aufgezeigt werden,

[23] Bernhard Waldenfels: *Deutsch-Französische Gedankengänge* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995) S. 156.

der für die hier angestellten Überlegungen zur subjektrelativen Zeitlichkeit des Bildes wesentlich ist. Der Bildbegriff, der bei Merleau-Ponty an verstreuten Stellen auftaucht, bleibt fast ausschließlich an das gemalte Bild rückgebunden. Bild heißt hier immer schon gemaltes Bild und mehr noch Malerei im Sinne der bildenden Kunst. Obwohl Merleau-Ponty so zunächst einen sehr eingeschränkten Blick auf das Thema Bild zu haben scheint, will ich versuchen, entlang seiner Überlegungen allgemeinere Aussagen über die Verwirkung von Zeitlichkeit und Bildlichkeit in der Erfahrung herauszuarbeiten. Zuvor soll aber noch der in den behandelten Schriften so häufig strapazierte Kunst- und Malereibegriff geklärt werden.

Kunst verweist bei Merleau-Ponty fast immer auf eine bestimmte Form von Erfahrung. Kunst bedeutet demnach die Möglichkeit, dass sich *primordiale* Erfahrung ausgestalten kann.[24] Die Werke der Kunst sind nicht einfachhin als solche gegeben, sondern sie sind Schnittstellen, entlang derer sich diese «ursprüngliche» Form der Erfahrung ausgestalten kann. Über Kunst kann laut Merleau-Ponty also nicht ohne eine Thematisierung dieser Erfahrung gesprochen werden. Kunst ist nur dadurch und insofern, als dass sie unsere Erfahrung affiziert, uns neu und ander(e)s erfahren lässt. Indem Merleau-Ponty die Möglichkeit ästhetischer Erfahrung dem Bereich der Künste zuspricht, scheint sein Anliegen gefährlich nahe in den Bereich einer Glorifizierung derselben zu kommen. Man kann Merleau-Ponty von einer solchen Tendenz, die Künste und vor allem die Malerei sowie die Literatur zu idealisieren, sicherlich nicht völlig freisprechen. Allerdings soll hier zunächst nachgefragt werden, wer, was oder wie darüber bestimmt (wird), was da überhaupt Kunst genannt werden soll.

Die Kunst bestimmt, und das scheint mir bemerkenswert zu sein, *wie* etwas erfahren wird. Es wird also nicht zunächst eine Attribuierung von etwas als Kunst vollzogen, dieses dann ausgestellt und so schließlich künstlerisch geltend gemacht. Für Merleau-Ponty zeigt sich Kunst nur dann, wenn eine bestimmte Form von Erfahrung statthat. Eine solche «ästhetische» Erfahrung ist dadurch ausgezeichnet, dass sie eine andere Weise des Sehens präsentiert, ein Anders-Sehen und zugleich ein Sehen von Anderem. Damit zeigt sie sich gewissermaßen als autonom, wobei ihre Autonomie aber nie mit einer Souveränität gleichzusetzen ist: Autonom ist sie, insofern sie ein

[24] Vgl. Maurice Merleau-Ponty: *Der Zweifel Cézannes*, in ders.: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays* (Hamburg: Meiner, 2003) S. 3-28, 13. Auf den Begriff der «primordialen Erfahrung» werde ich weiter unten noch einmal zu sprechen kommen und seine Terminologie zu klären versuchen.

eigenes Feld der Sichtbarkeit eröffnet. Hierin liegt auch die Kritik an einem traditionellen Verständnis von Repräsentation begründet, das Merleau-Pontys Überlegungen zur Malerei bestimmt. Das Bild der Kunst ist nicht repräsentational strukturiert.[25] Die Malerei gibt nicht etwas außerhalb ihrer selbst zu sehen. Sie lässt vielmehr etwas *nur* im Bild Erscheinendes erschauen. Gerade hierin eröffnet sie einen neuen und anderen Horizont für die Erfahrung. Denn im gemalten Bild ist das Dargestellte (das Sujet) in so emphatischer Weise an das Wie seines Gegebenseins (die Weise der Darstellung oder die Form) rückgebunden, dass diese Spannung ander(e)s zu sehen gibt. Das Bild erschöpft sich demnach nicht in einer abbildenden Relation, sondern gibt genuin Anderes zu sehen. Dieses Andere ist allerdings nicht etwas grundsätzlich Verschiedenes von der alltäglichen Sichtbarkeit. Sie ist in dieser bereits angelegt. Die Kunst bringt damit etwas zum Vorschein, was immer schon gegeben ist, «normalerweise» aber keine Ausdrücklichkeit erlangt. Damit hat das Bild der Kunst gewissermaßen auch eine epistemische Funktion: Es erschließt einen Teil des Sichtbaren, der ansonsten unzugänglich bleiben würde, ohne aber über diesen Teil verfügen zu können. Damit kommt dem Anspruch, der in der ästhetischen Erfahrung aufbricht, subjektkonstitutiver Charakter zu: Die Erfahrung, die hier «gemacht» wird, bleibt dem Subjekt nicht äußerlich, sondern fördert seine Subjektivität als pathisches Angesprochenwerden-Können zu Tage, als Offenheit, die das Subjekt erst als Bezugsmitte und somit immer prekär bleibendes Spannungsfeld der Erfahrung verständlich werden lässt. Im Lichte seiner Erfahrungen wird das Subjekt immer ein anderes gewesen sein. Im Antworten auf den Anspruch, in der Konfrontation mit den Fragen aus dem Feld des Sinnlichen bezieht es aber immer wieder Stellung. In dieser Geste der wiederholten und unaufhörlichen Stellungnahme, in diesem leiblichen Engagement, das sich zur Fragilität des Ich bekennt, zeigt sich aber der Boden jeder Subjektivität.

Die ästhetische Erfahrung mit subjektkonstitutivem Charakter hat keine Erkenntnis von etwas Bestimmten zum Gegenstand. Sie ist nicht Erfahrung von einem Etwas. Sie lässt in ihrem Vollzug vielmehr anders erkennen. Ästhetische Erfahrung betrifft also vielmehr den Modus der Erfahrung als ihr Objekt. Das «anders» bleibt dabei aber immer irreduzibel an das Sujet des Anderen rückgebunden. Es bricht nur im Anderen auf. Daher könnte man an dieser Stelle vielleicht von der Doppelung «ander(e)s Erkennen» sprechen. Das ander(e)s Erkennen verknüpft Merleau-Ponty mit dem Begriff des Sehens. Die Malerei, die er für die Explikation dieses «Erkennens» heranzieht,

[25] Ibid. S. 49-50.

zeichnet sich vorrangig dadurch aus, dass sie an ein Feld «primordialer Erfahrung» rührt. «Primordial» verweist auf ein prä-reflexives Feld der Erfahrung, in welchem das *Wie* der Erfahrung völlig im Bereich des Sinnlich-Leiblichen liegt und es daher keine Unterscheidung zwischen den Kategorien Empfinden und Denken, zwischen Wissen und Wahrnehmen gibt. Die Differenz zwischen den verschiedenen Weisen von Erfahrung – beispielsweise einer wissenschaftlichen, einer reflektierten, einer unmittelbaren, einer sinnlichen oder einer kognitiven usw. – interpretiert Merleau-Ponty als Ausdruck einer vorhandenen Ordnung, die aber die Genese unseres originären Zur-Welt-Seins (*être-au-monde*) verstellt. Der Maler ist im Gegensatz dazu mit seinem ganzen engagierten Leib so in die Ausbildung der Weltlichkeit von Welt eingelassen, dass er diese so erfährt, wie sie sich zeigt und bildet. Im gemalten Bild ist diese Weise der unmittelbaren, sinnlich-leiblichen Erfahrung schließlich vermittelt. Die «primordiale Erfahrung», die sich im Bild der Kunst ausdrückt, zeichnet sich für Merleau-Ponty zum einen dadurch aus, dass sie keine kategorialen Differenzen zwischen Wahrnehmen, Denken, Wissen usw. voraussetzt. Zum anderen ist sie dadurch gekennzeichnet, dass sie auch zwischen den verschiedenen Sinnenbereichen keine absoluten Grenzen kennt. In der ästhetischen Erfahrung ist jedes Sehen unmittelbar an ein Fühlen geknüpft, es gibt keinen lediglich einem Sinn vorbehaltenen Raum des Wahrnehmens. Primordiale Erfahrung ist synästhetisch.[26]

Bemerkenswert für die hier dargelegten Überlegungen ist, dass sich diese Form ästhetischer Erfahrung für Merleau-Ponty gerade durch ihre implizite Zeitlichkeit auszeichnet. Es geht im gemalten Bild darum, «uns den Eindruck einer *entstehenden* Ordnung zu vermitteln, eines Gegenstandes der *im Erscheinen* ist und sich vor unseren Augen zusammenballt»[27] (meine Hervorhebung). Das Bild konstatiert so nicht ein bestimmtes Faktum – eine rote Rose vor gelbem Hintergrund beispielsweise –, sie gibt vielmehr den anhaltenden Prozess zu sehen, *wie* sich etwas in unserer Wahrnehmung als Bild formiert. Das Bild bleibt hier sozusagen im Bilden und bildet in dieser Offenheit des Werdens das Sehen. In der Erfahrung des Bildes zeigt sich kein Objekt, sondern es wird ein temporaler Spannungsbogen eröffnet, in dem sich ein Bild vor unseren Augen dynamisch ausbildet. Durch den Hinweis auf die Kontur bei Cézanne versucht Merleau-Ponty diesen Spannungsbogen genauerhin zu fassen: Die Kontur ist hier nicht einfach eine klare Umrisslinie, die die Grenze zwischen Figur und Grund konstatiert. Sie ist vielmehr

26 Ibid. S. 12.
27 Ibid. S. 11.

eine zerfurchte, teilweise offene, in den Grund auslaufende Linie, aus mehreren Farbschichten bestehend und mit Farbschattierungen versehen. Uneindeutig, flächig, nicht exakt. Durch diese Unklarheit wird der Blick unaufhaltsam herausgefordert. Er kann die Linie nicht einfach fixieren, sondern muss sich auf sie einlassen, sie verfolgen, mit ihr weiterziehen. Merleau-Ponty stellt fest, dass sich «[d]em zwischen ihnen [den verschieden farbigen Strichen, Anm. I.L.] hin- und herpendelnden Blick […] dann eine Kontur in statu nascendi dar[bietet], ganz so wie es in der Wahrnehmung geschieht».[28] Das Bild der Kunst, das Merleau-Ponty beschreibt, eröffnet damit ein Feld ästhetischer Erfahrung, in welchem sich die implizite Zeitlichkeit, das Im-Bilde(n)-Sein, das stetige und unaufhaltsame Werden des Bildes zeigt.

Das Neue und andere, das im Bild aufbricht, ist somit nicht einfach schlichtweg da, sondern es zeigt sich in einem Prozess, im Vollzug der ästhetischen Erfahrung.

Dieser Vollzug der ästhetischen Erfahrung ist dabei in emphatischer Weise an die Entstehung des Bildes rückgebunden. Um diese Verwirkung von rezeptiver und produktiver Dimension im Bild deutlich zu machen, ist ein kleiner «Umweg» notwendig. Merleau-Ponty erklärt das Prinzip der gegenseitigen Verwiesenheit von Produktion und Rezeption am Beispiel des Zusammenspiels von Sehen und Bewegung.[29] Sehen ist nur möglich, insofern ich in meinem leiblichen Zur-Welt-Sein Bewegungen vollziehen kann, wobei ich in diesen Bewegungen selbst sichtbar bin. Gleichzeitig ist die Bewegung auf das Sehen angewiesen, indem ich die Sichtbarkeit meiner Umgebung aufnehmen muss, um mich in der Welt orientieren zu können. Merleau-Ponty geht es in der Betonung der Verwiesenheit von Sehen und Bewegung darum aufzuzeigen, inwiefern unsere eigene Leiblichkeit – und damit unsere eigene Sichtbarkeit – uns zu Sehenden macht, die für die sinnlich-sichtbare Welt empfänglich sind. Entsprechend dieser Verbindung von Sehen und Bewegung ist auch die Malerei nur als Tätigkeit der Malenden, als Produktivität, als Bewegung, *und* als Betrachtung, als Rezeptivität, als Sehen, adäquat zu fassen.[30]

28 Ibid. S. 12.

29 Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist* (Fn. 24) S. 275-317, 278ff.

30 Diese Verschränkung zeigt sich allerdings nicht nur im Zusammenspiel von Produktivität und Rezeptivität als Gegenüberstellung von Malenden und Betrachtenden – sie äußert sich bereits in der malerischen Tätigkeit selbst. Der Künstler, der für Merleau-Ponty der Maler nach dem Vorbild Cézannes ist, schafft das Bild nicht rein produktiv aus einem souveränen Wissen oder nach einer bestimmten Vorstellung. Er zehrt in seiner künstlerischen Tätigkeit dagegen von dem, was er in der sinnlich-leiblichen Erfahrung des Malens selbst erfährt. Er hört in gewisser

Das Bild der Malerei kann deswegen weder als «fertiger» Gegenstand noch als eine bestimmte momentane Einbildung betrachtet werden. Es ist vielmehr Motiv einer «zeitlichen Entfaltung»,[31] die zwischen Bilden und Gebildet-Werden oszilliert und in dieser Dynamik immer wieder ander(e)s zu sehen gibt. Merleau-Ponty fragt sich in diesem Sinne nicht zu unrecht, wo das Bild überhaupt zu verorten ist, denn es ist «nicht in der Weise dort […], […] aber ebensowenig *anderswo*. [Es ist] [e]in wenig davor, ein wenig dahinter […]. Denn ich betrachte es nicht, wie man ein Ding betrachtet, ich fixiere es nicht an seinem Ort, mein Blick schweift in ihm umher wie in der Gloriole des Seins, ich sehe eher dem Bilde gemäß oder mit ihm, als daß ich es sehe.»[32] Das Bild kann nicht an einem konkreten Ort fixiert werden: der Blick kann das Bild nicht wie einen Gegenstand fixieren, sondern *das Bild bildet sich im Sehen aus*. Nur im Vollzug des Sehens und somit des leiblichen Engagements gibt es das Bild. Somit ist das Bild als solches nicht objektivierbar oder fassbar. Das Bild ist diesem gescheiterten Versuch seiner Verortung zu Folge kein identifizierbares «Ding», es ist nicht etwas, das betrachtet werden könnte, sondern ein Horizont, der sich in einer bestimmten Weise, nämlich in derjenigen der primordialen Erfahrung, entfaltet. Besonders interessant scheint mir an dieser Stelle zu sein, dass Merleau-Ponty in dieser Passage nicht von *image* spricht, sondern von *tableau*. Es ist nicht der Ort des *image*, den er nicht benennen kann, sondern es ist die Ortlosigkeit des *tableau*, die ihn beschäftigt. Bemerkenswert ist dieser Hinweis, weil *tableau* viel eher noch auf ein materielles Ding – das Gemälde, das im Museum an der Wand hängt, das Tafelbild – verweist als der Terminus *image* dies tut. Dass Merleau-Ponty hier von *tableau* spricht, könnte darauf verweisen, dass seine Aussage besonders radikal ist: Sogar jenes Bild, von dem wir gemeinhin annehmen, dass es dort an der Wand hängt, dass es in einem bestimmten Jahr und unter bestimmten Produktionsbedingungen hergestellt wurde, dass seine Farbe im Laufe der Zeit verblasst und abfällt, ist immer

Weise auf eine Eingebung, die sich ihm aus der «Natur» zuspricht. «Der Ausdruck darf also nicht die bloße Wiedergabe eines schon klaren Gedankens sein, denn klar sind nur die Gedanken, die schon von uns oder anderen ausgesprochen wurden. Die 'Konzeption' darf der 'Ausführung' nicht vorangehen. Vor dem Ausdruck gibt es nur ein unbestimmtes Fieber und erst das fertige und verstandene Werk wird zeigen, daß dort *etwas* war und nicht *nichts*.» Merleau-Ponty, *Der Zweifel Cézannes* (Fn. 24) S. 3-28, 17.

31 Maurice Merleau-Ponty: *Causerien 1948. Radiovorträge* (Köln: Salon, 2006) S. 51, 53.

32 Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist* (Fn. 24) S. 275-317, 282.

schon ein «wenig davor, ein wenig dahinter» und erschöpft sich insofern nicht im hier Vorliegenden, sondern hat seinen Ort allein in seiner «zeitlichen Entfaltung», im leiblichen Vollzug des Sehens. Das Bild ist, wie Merleau-Ponty weiter betont, «kein anderes *Ding*»,[33] sondern «ein Sichtbares in der zweiten Potenz [un visible à la deuxième puissance], ein sinnliches Wesen (*essence charnelle*) oder ein Bild des ersten [icône du premier]».[34] Das Bild kann demnach nicht als Abbild verstanden werden: Es ist weder das, was als Einbildung im Geiste «erzeugt» wird (idealer Gehalt), noch das, was als dieses Abbild materialisiert wird (realer Gehalt). Es ist «Innen des Außen [le dedans du dehors]» und «Außen des Innen [le dehors du dedans]».[35] In dieser terminologisch freien und sehr experimentellen Umkreisung zeigt sich nicht zuletzt, wie sehr Merleau-Ponty darum ringt, ein adäquates Bild vom Bild zu zeichnen. So etwas wie eine scharfe Definition muss daher auch ausbleiben. Wichtig scheint mir aber, darauf hinzuweisen, dass für Merleau-Ponty Bildlichkeit keine Eigenschaft eines vorliegenden Gegenstandes genannt werden kann, sondern vielmehr eine bestimmte Weise des Sehens oder der Erfahrung. Bild ist also nicht etwas, sondern ein *Wie*, ein «Gemäß» oder «Mit», wie er es auch formuliert.

Das Bild als zeitlicher Horizont der Erfahrung, der ander(e)s zu sehen gibt, unterliegt dabei der Struktur der Responsivität: Wir sind hier mit einem Anspruch konfrontiert, der nicht einfachhin seine Wirkung tut. Der uneinholbare und vorgängige Anspruch stellt vielmehr den Stachel der Bildlichkeit dar. Damit markiert er einen unüberbrückbaren Hiatus in Form der Notwendigkeit, dass dieses Bild aussteht, dass es gebildet werden muss, ohne dass dieses Bilden weder jemals einen Abschluss fände noch einen identifizierbaren Anfang hätte. Die Bilder Cézannes sprechen sich nicht zunächst im Zeithorizont ihrer Herstellung und der darauf folgenden Rezeption zu. Bereits im Akt des Malens haben sie herausgefordert. Damit ist der Maler auch nicht mehr der Bildproduzent im starken Sinne. Er ist vielmehr derjenige, der ebenso wie die Betrachter, herausgefordert ist, sich unaufhaltsam ein Bild zu «machen». Am Beispiel der Malerei, die Merleau-Ponty zum Thema macht, lässt sich so die Verbundenheit von Malen und Betrachten, von Aktivität und Passivität, die ein nicht zum Abschluss gelangendes dynamisches Wechselspiel von Bild und Bilden aufreißt, sehr einleuchtend argumentieren.

33 Ibid..

34 Ibid. S. 281. Im französischen Original: Maurice Merleau-Ponty: *L'Œil et l'Esprit* (Paris: Gallimard, 1964) S. 22.

35 Ibid. S. 282. Im französischen Original (Fn. 34) S. 23.

Hier zeigen sich in eindringlicher Weise die subjektrelative Dimension der Responsivität und seine Folgen für die Zeitlichkeit des Bildes

Merleau-Pontys zeitliche Responsivität des Bildes lässt sich so folgendermaßen auf den Punkt bringen: Das Bild ist nicht schlichtweg gegeben, sondern es begegnet in Form eines persistierenden Anspruchs, der uns zum Bilden des Bildes herausfordert. Dieses Bilden umfasst sowohl eine produktive als auch ein rezeptive Dimension. Ein Bild machen wird dadurch notwendig zu einer zweideutigen Angelegenheit – ein Bild machen und sich ein Bild machen – und in dieser Zweideutigkeit zeigt sich die Verwiesenheit von Produktivität und Rezeptivität. In der Aufgespanntheit zwischen subjektiven und objektiven Bezüglichkeiten kann das Bild laut Merleau-Ponty nicht mehr eindeutig verortet und somit weder räumlich noch zeitlich fixiert werden. Somit ist es nicht etwas, sondern es gibt in einer bestimmten Art und Weise, nämlich in jener der primordialen Erfahrung, ander(e)s zu sehen. Wie es schließlich zu sehen gibt, ist besonders wichtig für die hier vorgebrachten Überlegungen zur Zeitlichkeit des Bildes. Der zeitliche Abstand zwischen dem Anspruch, der sich im Bild zuspricht, und unserer jeweiligen Antwort darauf, ist nicht zu überbrücken und hierin konstitutiv für Bildlichkeit. Das Wie ist aufgrund dieses Hiatus nicht (vor)gegeben, sondern bildet sich im jeweiligen subjektrelativen Vollzug als Motiv der Überbrückung dynamisch aus.

4. Das Bild als zeitliches Spannungsfeld zwischen objektrelativen und subjektrelativen Bezügen

Anders als Derrida thematisiert Merleau-Ponty die Subjektrelativität des Bildes und die hierin implizierte Temporalität als den Horizont der Erfahrung, während ersterer die Struktur der Wiederlesbarkeit des Bildes und damit seine objektrelative Seite in den Blick nimmt. Im Gegenlesen der beiden Ansätze lässt sich gut erkennen, inwiefern sie ob ihrer Unterschiedenheit verschiedene Aspekte von Zeitlichkeit verhandeln müssen. Entlang der unterschiedenen Perspektiven lassen sich darüber hinaus auch die blinden Flecke der jeweils anderen Theorie ablesen: Merleau-Ponty denkt mit seiner Betonung der responsiven Bildgenese in der Erfahrung das Bild als «zeitliche Entfaltung», die sich im subjektrelativen Vollzug zuspricht. Damit gerät aber die Struktur des Bildes außer Acht, die nicht bereits erfahren ist, sondern zur Erfahrung herausfordert. Der Aspekt der Responsivität wird so in gewisser Weise theorieintern geschwächt, denn das Bild ist in seinen Ausführungen immer schon «Gegenstand» der Erfahrung und muss nicht erst erfahren wer-

den. Merleau-Ponty thematisiert nicht, inwiefern die Struktur der Wiederlesbarkeit des Bildes zur Erfahrung anhält, uns zum Antworten als Bilden des Bildes nötigt.

Mit Derridas Theorie der Wiederlesbarkeit kann das Bild als differentielle Markierung in seiner diachronen Aufgespanntheit verstanden werden. Der zeitliche Horizont der Diachronie entwirft das Bild dabei als eine im Bilden begriffene Markierung, die zur Erfahrung herausfordert. Der wesentliche Unterschied von Derridas und Merleau-Pontys Perspektive scheint folglich darin zu liegen, dass Derridas Thematisierung der Struktur der Wiederlesbarkeit die anhaltende Offenheit des Bildes für sein Gelesen-Werden aufzeigt, während Merleau-Pontys Inblicknahme des Sich Bildens des Bildes in der Erfahrung dessen singulären, subjektiven Vollzug beschreibt. Anders formuliert: Derrida verhandelt die diachrone Ebene der Zeitlichkeit des Bildes, wohingegen Merleau-Ponty den zeitlichen Hiatus im jeweiligen Akt der Responsivität untersucht.

Beide Ansätze weisen aber, konsistent weiterargumentiert, auf den jeweils anderen hin: keine Diachronie des Bildes, das sich anhaltend neu und anders bildet, ohne dass dieses «neu und anders» als ander(e)s Erfahren in der Dimension des Vollzugs aufbrechen würde. Diese Verwiesenheit gilt ebenso *vice versa*. Derrida weist selbst auf diesen Zusammenhang hin, ohne aber dessen Konsequenzen in seine Theoriebildung miteinzubeziehen: «Ohne in der minimalen Einheit einer zeitlichen Erfahrung festgehalten zu werden, ohne eine Spur, die das Andere als Anderes im Gleichen festhält, könnte keine Differenz ihre Arbeit verrichten und kein Sinn in Erscheinung treten.»[36] Wenn man diesen Zusammenhang weiterverfolgt, werden folgende Synthesen einsehbar: Zieht man die Wiederlesbarkeit und ihren diachronen Zeithorizont in Betracht, kann für die responsive Erfahrung keine Einmaligkeit oder Abgeschlossenheit gelten. Die responsive Erfahrung sieht sich nicht nur in die jeweilige subjektrelative Aufgespanntheit verstrickt, sondern auch in jenes zeitliche Spannungsfeld, das die verschieden erfahrenen Bilder in einen Zusammenhang bringt. Dies besagt aber keineswegs, dass es einen ursprünglichen Pol der Produktivität gäbe, an welchen sich Rezeptivität anschließen würde. Produktivität und Rezeptivität[37] bilden in ihrer dynamischen Verwie-

36 Jacques Derrida: *Grammatologie* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974) S. 109.

37 Die hier vorgetragene These zum gleichursprünglichen und ko-konstitutiven Verhältnis von Produktivität und Rezeptivität muss in ihrer Radikalität lesbar gemacht werden, gerade weil sie unser Alltagsverständnis stört, demzufolge wir es in der Bildbetrachtung oft mit bereits fertig «gemachten», mit Firnis versehenen,

senheit das Bild erst aus, welches aber nicht nur einmal erfahren wird, sondern für jeweils andere Erfahrungen von Anderen offensteht. Malen und Betrachten sind nicht zwei voneinander abtrennbare Akte, ebenso wenig ist meine Erfahrung dieses Bildes, mein Antworten auf diesen Anspruch, gänzlich von dem der anderen zu trennen. Die Produktivität kommt nie zu einem produktiven Ende, sie wird durch die Rezeptivität immer wieder von Neuem herausgefordert. Genau hierin zeigt sich der Hiatus, der zeitliche Abstand in der Responsivität als «Motor» des (Weiter-)Bildens: Dadurch dass der Anspruch nie eingeholt werden kann, dass er – trotz seiner fordernden Persistenz – auch in seinem Zurückkommen auf ihn nicht befriedet werden kann, da das Zurückkommen nie gänzlich gelingt, bleibt eine erneute Inblicknahme stets möglich. Daher sind wir auch genötigt, Bilder immer wieder anzusehen und uns in diesem «immer wieder» neue und andere Bilder zu «machen». Der responsive Aspekt des Bildes hat so gewissermaßen subjektkonstitutiven Charakter: Indem ich dem Anspruch ausgesetzt bin, das Bild immer wieder anzusehen, mir immer wieder ein Bild zu machen, wird eine Erfahrungsgeschichte fortgeschrieben. Diese Erfahrungsgeschichte ist zu einem wesentlichen Teil dafür verantwortlich, dass es etwas gegeben haben wird, das Subjekt genannt werden wird. Von Subjekt kann dementsprechend dort gesprochen, «wo» es eine Ausgesetztheit in diesem responsiven Feld sinnlich-leiblicher Bezüge gegeben haben wird und sich hierin Erfahrungen als Geschichte[38] fortgeschrieben haben werden. Diese Erfahrungen sind aber immer

gerahmten und damit in sich abgeschlossenen Tafelbildern zu tun haben, die wir dann «nur» mehr ansehen. Ich möchte aber darauf hinweisen, dass Produktivität nicht nur als Bilder-Machen und Rezeptivität nicht ausschließlich als Bilder-Betrachten verstanden werden soll, sondern dass damit zunächst eine viel basalere Aussage getroffen ist, nämlich dass der Prozess des Machens von Bildern nicht von betrachtenden Vollzügen unabhängig ist und umgekehrt. Merleau-Ponty geht es genau hierum, wenn er nicht vom Malen, aber vom Sehen des Malers spricht: «Es gibt tatsächlich eine Inspiration und Expiration des Seins, ein Atmen im Sein, eine Aktion und Passion, die so wenig voneinander zu unterscheiden sind, daß man nicht mehr weiß, wer sieht und wer gesehen wird, wer malt und wer gemalt wird. Man sagt, ein Mensch werde in dem Augenblick geboren, in dem das, was im Mutterleib zunächst nur ein virtuell Sichtbares war, zugleich für uns und für sich selbst sichtbar wird. Das Sehen des Malers ist eine fortwährende Geburt.» (Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist* [Fn. 24] S. 275-317, 286-287)

38 Diese «Erfahrungsgeschichte» ist allerdings keine faktische Geschichte, sondern eine Geschichte, die in erster Linie lückenhaft verläuft und von Leerstellen durchzogen ist. «Erfahrung» heißt hier nämlich nicht primär Erfahrung machen, son-

schon geteilte Erfahrungen, da das Bild in seiner Struktur der Wiederlesbarkeit für verschiedene subjektrelative Bezugnahmen offen steht. Die Offenheit ist somit nicht nur eine Offenheit für den jeweils individuellen subjektiven Vollzug, nein, sie relativiert die Individualität gerade dahingehend, dass sie gleichsam eine Sphäre der Gemeinschaftlichkeit eröffnet, in der das Eigene nicht klar vom Anderen geschieden werden kann. Meine Geschichte ist insofern nicht ausschließlich die meinige, sie ist durch die Struktur der Wiederlesbarkeit, die meine Erfahrung bedingt, offen für Andere und hierin immer schon geteilte, kollektive Geschichte. Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass das Bild sich jeweils neu und anders bildet und es in dieser Offenheit jeweils neu und anders sowie von Anderen erfahren werden kann. Die subjekt- und objektrelativen Zusammenhänge, die für das Bild in seiner Zeitlichkeit bestimmend sind (ohne dass sie dieses aber je erschöpfend oder ausschließlich determinieren könnten), können nicht entweder auf der Seite der Aktivität oder der Passivität verortet werden. Sie liegen auf beiden Seiten und unterwandern diesen Dualismus so zugunsten einer reflexiven Form des Sich-Bildens, die die Gegenläufigkeit von Bilden und Gebildet-Werden in ihrer Verwiesenheit aufeinander ständig neu aushandelt.

Am Anfang dieses Textes wurde auf einen zweifachen Tatbestand hingewiesen, der von der impliziten Zeitlichkeit des Bildes zeugt. Zum einen ist mit der Geschichte über die Wirkkraft der ersten Kinoaufführungen die Diskrepanz angesprochen, die aufklafft zwischen der Art und Weise, wie bestimmte Bilder damals gesehen wurden, und jener, wie dieselben Bilder heute erfahren werden. Obwohl wir mit demselben Film, denselben Bildern konfrontiert sind, können wir ihre Verschiedenheit nicht übersehen. Im selben Bild bricht so ein «anders» auf, eine Differenzierung, die das Bild aber nicht etwa entfremdet, sondern konstitutiv für die Kraft der Bildlichkeit ist. Die Zeitlichkeit, die hier angesprochen ist, ist jene der Geschichtlichkeit und der Kontextualität des Bildes. Kein Bild ist einfach an oder in sich, sondern jedes Bild bildet sich in einem anhaltenden Prozess der Differenzierung ständig neu und anders aus. Daher kann auch die Erfahrung, die mit dem Sich-Bilden des Bildes einhergeht, nicht schlichtweg dieselbe bleiben. Sie ist wie das Bild im Entstehen begriffen. Jene Personen, die vor nunmehr mehr als hundert Jahren eine der ersten Kinoaufführungen besuchten und von Panik ergriffen vor dem auf sie zurasenden Zug flüchteten, sahen nicht etwa schlichtweg andere Bilder als wir sie heute sehen. Für sie brach in denselben

dern konfrontiert sein mit dem Faktum, das da etwas gewesen sein wird, auf das wir geantwortet haben werden.

Bildern aber etwas völlig anderes auf: Heute sind wir in unserer bilderreichen Erfahrungsgeschichte nicht mehr genötigt, in einer unmittelbaren leiblichen Reaktion auf die Geste des auf uns zufahrenden Zugs zu antworten. Viele ähnliche Bilder haben uns ander(e)s zu sehen gelehrt. Dass diese Bilder aber überhaupt anders gesehen werden können, dass sie ander(e)s zu sehen geben, ist ihrer zeitlichen Seinsweise, ihrer anhaltenden Genese verschuldet, die sie über die jeweiligen singulären Vollzüge hinaus offen hält für neue und andere Bezugnahmen.

Zum anderen ist mit jener Unsicherheit, die Arbeiten wie Chris Markers *La Jetée* eingeschrieben ist, eine zweite Ebene der Temporalität angesprochen. *La Jetée* ist eine Reihe aus unbewegten photographischen Bildern, die in eine Abfolge gebracht werden und mit einer Tonspur unterlegt sind. Das Interessante an diesen aneinandergereihten Bildern ist nun nicht nur, dass sie das Medium Film in eindrücklicher Weise reflektieren, weil sie durch ihre «Verlangsamung» anzeigen, dass im Film die einzelnen Bilder eigentlich unbewegt sind.[39] Über diese reflexive Ebene hinaus ist es interessant zu sehen, wie die vereinzelten Bilder mehr oder weniger unabhängig von einer Chronologie ihre Wirkung entfalten. Denn es handelt sich hier um eine genuin «zeitliche Entfaltung», die am Phänomen verständlich werden lässt, worüber auch Merleau-Ponty in seinen Ausführungen zur Malerei nachdenkt. Dadurch, dass die einzelnen Bilder in der Folge ihre je eigene Dauer zugewiesen bekommen, wird uns erst bewusst, wie konstitutiv diese Zeit für die Bildlichkeit ist. Auch wenn wir normalerweise nicht sagen würden, dass wir es bei einer Photographie oder einem Tafelbild mit einem ebenso genuin zeitlichen Bild zu tun haben wie beim Film, wird in *La Jetée* ersichtlich, dass jedes Bild seine Zeit hat und auch braucht. Durch die nachträgliche Einreihung des einzelnen Bildes in eine Bilderfolge bricht dieser Umstand nun plötzlich auch phänomenal auf. Dass jedes Bild seine Zeit notwendigerweise hat und braucht, um Bild sein zu können, fördert eine tiefe Unsicherheit zu Tage, nicht mehr entscheiden zu können, wo hier Bild aufhört und Film anfängt. Dieser Umstand schürt weiters den Verdacht, dass der Film zunächst dahingehend zeitlich ist, dass er *als Bild* seine Zeit hat und braucht und nicht, dass er erst deswegen seine Zeit hat und braucht, weil er vom Bild zum Film geworden ist.

[39] Der Bewegungseffekt des Films basiert auf der sogenannten kinematographischen Illusion, die in der Aneinanderreihung von 24 Bildern pro Sekunde aufgrund der Trägheit des Auges diese nicht mehr als einzelne unbewegte Elemente erkennbar werden lässt.

Studia philosophica 69/2010

Stefan Kristensen

La chair comme espace du deuil Maurice Merleau-Ponty à la rencontre d'Ana Mendieta[1]

The question of space in the philosophy of the late Merleau-Ponty is intimately tied to the one of time; in fact, space is defined in terms of the forms of movement. But the structure of this peculiar temporality is yet to be described in relation to the body schema. In this paper I argue that this structure has to do with the process of mourning. This is because the body-subject is the invisible ground of perception, and because the content of perception is always already lost in the act of reflection. The works of the artist Ana Mendieta (1948-1985) allow for a better understanding of both what is at stake in Merleau-Ponty's conception of phenomenal space and thus an understanding of the meaning of mourning as disruption of lived space.

Abréviations

MSME	Maurice Merleau-Ponty : Le monde sensible et le monde de l'expression, notes pour le cours au Collège de France, 1953, inédites ; transcription par S. Kristensen.
VI	Maurice Merleau-Ponty : *Le visible et l'invisible* (Paris: Gallimard, 1964) ; nouvelle pagination dans la collection TEL, 1999.

L'enjeu de cette étude est de comprendre la structure temporelle du processus perceptif en tenant compte de l'entrelacement des niveaux préréflexif et réflexif. Je soutiens la thèse ici que, puisque le corps-sujet est le fond invisible de la perception et puisque le contenu de la perception est toujours déjà dépassé dans l'acte de la réflexion, la structure de l'espace vécu implique toujours un processus de deuil. Les œuvres de l'artiste Ana Mendieta (1948-1983) permettent de mieux comprendre les enjeux de la conception merleau-pontienne de l'espace phénoménal et de comprendre la signification du deuil comme bouleversement de ce même espace. Comme Merleau-Ponty lui-

[1] Une première version de ce texte a été exposée lors du colloque annuel du *Merleau-Ponty Circle*, en septembre 2009, à l'Université d'Etat du Mississippi, sous le titre *Flesh as the Space of Mourning*.

même, je cherche à poser des questions ontologiques en dialogue avec les œuvres d'artistes contemporains ; c'est une stratégie d'autant plus pertinente que l'on sait à quel point les idées phénoménologiques ont infiltré le champ de l'art, en particulier le minimalisme et le *body art*.

1. Le problème de l'espace chez Merleau-Ponty

Le but du tournant ontologique dans l'œuvre tardive de Merleau-Ponty est de ne plus se reposer sur des concepts modernes tels que le sujet et l'objet, la conscience ou encore l'intentionnalité. L'ontologie qu'il développe montre des analogies avec le projet heideggerien d'ontologie fondamentale, mais au lieu de poser l'être en tant que tel comme l'objet de l'investigation, il introduit la notion de chair, supposant par là que l'être doit être compris d'abord comme la matière de la sensibilité. Contrairement à Heidegger, cette ontologie fondamentale est encore une philosophe de la perception ; elle est une manière de questionner à nouveaux frais la perception et de surmonter la distance entre le sujet et le monde. A sa mort en 1961, Merleau-Ponty posait les mêmes questions que dans ses premiers travaux : qu'est-ce que la perception ? Comment le corps et le monde se rapportent-ils l'un à l'autre ? Comment décrire les structures et les dynamiques de l'expérience préréflexive ? Comment définir une notion de temps et d'espace plus fondamentale que celle héritée de Descartes ?

Ma question ici concerne l'expérience de l'espace dans ce cadre. Etant donné que l'ontologie de la chair de Merleau-Ponty a pour but d'explorer la structure du monde perçu préréflexif, la notion d'espace ne peut pas être comprise comme une extention vide entre les choses. Comme les choses dans le monde préréflexif ne sont pas des êtres séparés les uns des autres, mais simplement des différences dans le champ perceptif, l'espace qui les sépare ne peut pas être neutre ; il devient la texture même de leurs relations. Comme le montre David Morris, l'espace dans le monde préréflexif implique l'expérience du mouvement, et cela mène au remplacement de la notion d'espace par celle de profondeur ou d'épaisseur.[2] La profondeur est l'unité de l'espace et du temps manifestée par le phénomène du mouvement, dans le monde perceptif. Selon la philosophie de la chair, la profondeur est la modulation d'une proximité fondamentale, voire d'une promiscuité, du percevant et du

2 David Morris : *The Sense of Space* (Albany : State University of New York Press, 2004) chap. 4.

perçu.[3] Compris comme chair, le sujet et l'objet sont tous les deux faits de la même substance et, par conséquent, toute distance mesurable est abolie entre eux. Comme l'explique Barbaras,

> Ce que nous avons appelé « profondeur » ou « distance » est plus profond que la distinction du spatial et du temporel et précède en vérité leur opposition. […] Parce que le perçu est dépassé, sa distance est aussi bien temporelle que spatiale : l'objet du désir, le pôle du mouvement est en porte-à-faux sur l'espace et le temps. La profondeur est bien la troisième dimension, non pas au sein de l'espace, mais par-delà l'espace et le temps, et c'est donc en vérité la première. […] Champ de l'approche, la profondeur est la figure spatiale du temps, sa manière propre de se présenter à nous.[4]

On peut admettre à partir de là au moins deux notions d'espace, l'une reposant sur la distinction traditionnelle de la conscience et du monde et qui s'oppose à la dimension du temps, et l'autre, plus fondamentale, identifiée comme profondeur et que j'appellerai « espace phénoménal », où l'espace et le temps dans le sens traditionnel sont indiscernables et unis dans le phénomène du mouvement.[5] Je voudrais dans ce qui suit décrire la structure générale de cet espace phénoménal, ou profondeur, notamment en ce qui concerne ses caractères temporels, afin de mieux comprendre la structure de la chair comme empiètement. En d'autres termes, il s'agit de saisir la chair comme une forme d'espace où les choses ne sont pas juxtaposées, mais empiètent les unes sur les autres, de même que Merleau-Ponty définit le temps de l'expérience perceptive comme un « temps mythique », à savoir un temps qui n'est pas structuré comme la juxtaposition sérielle de moments mutuellement exclusifs.[6] Cette structure temporelle de l'espace phénoménal peut être clarifiée à travers un dialogue entre l'artiste Ana Mendieta.

3 Sur le motif de la promiscuité, cf. Emmanuel de Saint Aubert : *La 'promiscuité'. Merleau-Ponty à la recherche d'une psychanalyse ontologique*, in *Archives de philosophie* 69 (2006) pp. 11-35.

4 Renaud Barbaras : *L'espace et le mouvement vivant*, in *Alter* 2 (1996) p. 28.

5 Pour une interprétation détaillée de la notion de profondeur dans l'œuvre de Merleau-Ponty, voir la première partie de Sue Cataldi : *Emotion, Depth and Flesh. A Study of Sensitive Space. Reflections on Merleau-Ponty's Philosophy of Embodiment* (Albany : State University of New York Press, 1993) en particulier les chap. 3 et 4.

6 Cf. par exemple la note de travail datée d'avril 1960 intitulée *Passé indestructible et analytique intentionnelle* (VI, pp. 296-298).

2. Les corps archaïques et immémoriaux d'Ana Mendieta

Ana Mendieta était une artiste née à Cuba, et qui a grandi aux Etats-Unis, dans l'Etat de l'Iowa à partir de l'âge de 12 ans. Elle est née en 1948 et morte en 1985 à New York dans un accident tragique, en tombant de la fenêtre de son appartement au 35e étage.[7] Au cours de sa brève vie d'artiste, elle a produit une œuvre importante et désormais de plus en plus reconnue. L'exposition qui s'est tenue en 2004 au Hirshhorn Museum de New York marque sans doute un tournant à cet égard, et le catalogue édité à cette occasion donne une image très forte de sa production.[8] Elle nommait sa pratique « Earth Body Art » ; à partir de 1972, elle a créé un grand nombre d'œuvres montrant la plupart du temps la figure d'un corps humain féminin, dans une série qu'elle intitulait *Siluetas*. Elle allait dans la nature, trouvait des lieux et créait ces formes, en prenait des images sous forme de photographies, de diapositives ou de bandes vidéo et les laissait dans leur contexte naturel. Il y a une ambiguïté dans la structure même de ces œuvres ; en quoi consiste-t-elle précisément ? Est-elle seulement la forme creusée dans la roche ou dans le sable, ou est-elle l'image qui en est prise par l'artiste ? L'œuvre pourrait tout autant consister dans l'interaction des deux. Pour décrire plus précisément les *Siluetas*, on peut imaginer qu'on se trouve en randonnée le long d'une rivière de l'Iowa, sur une plage de la côte Pacifique au Mexique ou bien dans une région reculée et montagneuse à Cuba[9] ; on aperçoit brusquement, dans un champ, un pré, ou sur une plage déserte une forme qui attire l'attention. On s'approche alors et on découvre la figure d'un corps humain féminin exposé aux variations météorologiques et à l'érosion plus ou moins rapide par le vent et le soleil, selon le matériau. Cependant, on se trouve en fait dans un musée, dans une galerie d'art, ou encore dans une université en train d'écouter une intervention et de regarder les images projetées sur l'écran. L'œuvre d'art possède ainsi une structure complexe : non seulement la figure dans le paysage, mais encore sa représentation dans l'espace de l'exposition et, dans cet espace, l'expérience de sa disparition. Elle manifeste ainsi une structure de présence-absence singulière et complète.

7 Cf. sur sa mort tragique J. Blocker : *Where is Ana Mendieta ? Identity, Performativity, Exile* (Durham : Duke University Press, 1999) pp. 1-2.

8 Ana Mendieta : *Earth Body. Sculpture and Performance, 1972-1985*, éd. par Olga M. Viso (Ostfildern : Hirschhorn Museum et Hatje Cantz Verlag, 2004).

9 On trouvera une chronologie de la vie et de son œuvre dans le catalogue édité par O. M. Viso (n. 8) pp. 224ff.

Les *Siluetas* nous rappellent des peintures ou des sculptures préhistoriques représentant des divinités féminines, mais comme on vient de le signaler, cet aspect n'est pas la seule raison de leur dimension immémoriale;[10] cette dimension est manifeste également parce qu'on ne peut pas s'empêcher d'imaginer le processus de destruction de la figure en question. Parfois, l'œuvre de Mendieta consiste en une série de diapositives ou en une bande vidéo de ce même processus de destruction. Par exemple, certaines *Siluetas* sont dessinées avec une traînée de poudre explosive et la bande vidéo montre le processus de mise à feu de la poudre, processus où la destruction et l'apparition de la figure coïncident. L'expérience d'une œuvre de Mendieta implique par conséquent à chaque fois un processus de deuil, et cela est souligné par le fait que certains travaux se présentent comme de vraies tombes (comme la série des *Tumbas*, 1977). En bref, la dimension immémoriale de son travail est due à sa structure temporelle : l'œuvre est donnée comme ayant déjà été détruite – elle témoigne de son propre effacement. En termes plus formels, l'exposition (ou la projection des images vidéo) installe un effet d'après-coup qui est constitutif de l'œuvre elle-même. En créant ainsi elle-même la structure immémoriale de ses figures, Mendieta nous invite à renoncer à chercher quelque chose qui existerait préalablement et dont l'œuvre serait la trace. En présentant ses œuvres comme des motifs précaires dans l'après-coup de leur destruction inéluctable, Mendieta esquisse un passé et un espace qui n'ont jamais été présents. Il est remarquable que le motif par lequel elle installe cet espace immémorial est le corps, à la fois comme objet de deuil et comme objet de création.

3. La temporalité de la profondeur

Merleau-Ponty connaissait les arts et les sciences de son temps, particulièrement la littérature et les sciences expérimentales. Tentons d'imaginer quelle interprétation il aurait donnée aux *Earth Bodies* de Mendieta. Pour ce faire, il est utile de commenter certaines notes de travail des années 1950 où

[10] Mendieta cherchait effectivement des formes archaïques au sens premier de ce terme et on ne devrait pas négliger cet aspect de son œuvre. Cette recherche montre son appartenance au mouvement féministe où la référence à un temps archaïque possédait une dimension politique évidente, un temps où l'assujettissement des femmes n'existait pas et où le matriarcat et les déesses mères seraient souveraines.

il développe sa conception de l'espace et du temps perçus et où l'on trouve l'idée que la profondeur est une dimension essentielle de la transcendance. L'argument central en faveur de cette thèse est que le mouvement à l'œuvre dans le champ perceptif est tel que les choses « empiètent les unes sur les autres » ; la profondeur est responsable du fait que « les choses ont une chair : i.e. qu'elle opposent à mon inspection des obstacles »[11] (VI, p. 268). Des mouvements de glissement et d'empiètement forment l'espace de la perception et c'est pourquoi Merleau-Ponty affirme que nous devons employer la même stratégie pour le problème de l'espace que pour celui du temps.[12] Non seulement ces deux questions sont parallèles, mais elles sont entrelacées dans la mesure où l'espace dans le domaine de la chair est défini comme étant « à la fois plus vieux que tout et 'au premier jour' » (VI, p. 260), comme il l'écrit dans une note de travail intitulée « Ontologie » et datée d'octobre 1959. La temporalité de la profondeur dans les réflexions du dernier Merleau-Ponty est une notion paradoxale, et c'est mon but dans les pages qui suivent d'en décrire les traits principaux.

Dans une note de travail inédite transcrite par R. Barbaras et F. Robert datée de février 1959 et intitulée « OV »,[13] Merleau-Ponty écrit que la « redécouverte de l'être sauvage » doit devenir « une intelligence vraie du mouvement du même et de l'autre », une dialectique du mouvement réel et non pas une « dialectique proférée, une dialectique devenue thèse ». La note se termine avec une idée surprenante : on lit que ce « retour à une dialectique vivant » ne doit pas être compris comme un tournant relativiste ou pychologiste, mais comme un « retour au monumental », ce dernier mot étant souligné. Comment comprendre le terme « monumental » dans ce contexte ontologique ? Le terme apparaît également dans les notes publiées du *Visible* et l'invisible, par exemple dans une note datée d'avril 1960, où il parle de la vie perceptive comme « la vie 'monumentale', la *Stiftung*, l'initiation » (VI, p. 292). Il emploie généralement des termes comme « mythique », « monu-

11 Cf. sur ce point également F. Dastur : *Chair et langage* (La Versanne : Encre Marine, 2001) pp. 76ff.

12 Cf., parmi d'autres passages, VI, p. 280: *Appliquer à la perception de l'espace ce que j'ai dit de la perception du temps (chez Husserl)*, ainsi que VI, p. 245: *Car l'espace en réalité ne comporte pas plus de points, de lignes que le temps*.

13 Ce sigle signifie Origine de la vérité, ce qui était le titre du projet de recherche de Merleau-Ponty dans les années 50 et aussi de son projet de livre dans cette période; *Le visible et l'invisible* est le brouillon de la première partie de ce projet.

mental » ou même « préhistorique »[14] pour signifier la dimension préréflexive de la chair. Or ces motifs impliquent un certain degré de sédimentation ; ce qui est en question est une certaine structure du sens, qui est en même temps préréflexif et néanmoins sédimenté et transmissible. En d'autres termes, Merleau-Ponty doit rendre compte de la constitution rétroactive du sens, du fait que lorsqu'une signification apparaît, elle apparaît comme ayant toujours déjà été là. Il écrit en ce sens dans les notes de cours de l'année 1954-1955 que « *insight* est réminiscence ».[15] La notion d'*insight*, selon les théoriciens de la *Gestalt*, est la conscience catégoriale entendue comme modulation de la conscience catégoriale. Comprendre n'est pas découvrir une structure préexistante, mais c'est bien plutôt de former une structure qui apparaît comme ayant toujours déjà été là. Voilà la forme de ce que Merleau-Ponty appelle également le « mouvement rétrograde du vrai », employant une expression issue de Bergson.[16]

Dans une autre note de travail du *Visible et l'invisible*, datée du 2 mai 1959, Merleau-Ponty réfléchit sur cette temporalité particulière de la perception. La note commence avec deux exemples pris de son voyage à Manchester la même année. De manière plus évidente que dans la langue maternelle, la compréhension d'une phrase prononcée rapidement avec un accent inattendu se produit d'un coup, après quelques secondes. On ne comprend pas chaque mot, mais la totalité de la phrase, après-coup. Merleau-Ponty écrit que « la signification doit d'abord être donnée » (VI, p. 240), c'est-à-dire qu'un élément dans la phrase doit fonctionner comme emblème et se projeter sur la structure de l'ensemble. Mais cette relation entre les parties et le tout de la phrase ne peut pas être le résultat d'une induction puisqu'elle est soudaine et immédiate. Dans ce sens, soutient Merleau-Ponty, comprendre une phrase est analogue à percevoir une *Gestalt*. Il cherche à montrer les conditions de l'apparition d'une signification, le processus de *Gestaltung* de ce qui émerge dans le champ. La comparaison qu'il fait est celle de la « reconnaissance de quelqu'un selon une description ou de quelqu'un selon un signalement ». De même que dans le cas de la perception, où le schéma

14 Cf. *Les notes préparatoires du cours au Collège de France, Le problème de la parole, de l'année 1953-1954*, f. 78 (transcription: SK).

15 *L'institution dans l'histoire personnelle et publique* […] : *Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, éd. par S. Ménasé, D. Darmaillac, C. Lefort (Paris : Belin, 2003) p. 93.

16 Voir par exemple les dernières pages du *Visible et l'invisible*, où Merleau-Ponty compare la réversibilité du voyant et du visible avec la réversibilité de la parole et de la signification (VI, p. 199).

corporel est le fond qui permet aux capacités motrices (la praxis) d'ouvrir un champ perceptif, de même la forme schématique donnée par un signe emblématique, par un élément de la chaîne verbale ou par un arrangement typique des signifiants, représente ce qui va être saisi. L'acte de la saisie lui-même, le moment de la compréhension, est donc un mouvement rétrograde, une *Rückgestaltung*.

De même que le schéma corporel n'est pas perçu, le niveau de la première perception, par lequel un champ s'ouvre et par lequel des configurations déterminées deviennent possibles dans le champ, est nécessairement inconscient. Le corps percevant lui-même, en tant que sujet de la perception et de l'expression, reste nécessairement à l'arrière-plan, imperçu pour ainsi dire, et sa représentation, pour être rigoureuse, doit être indirecte et doit incorporer la structure du retard que nous venons d'esquisser. Lorsque je perçois, je suis en retard sur moi-même. Merleau-Ponty conclut la note de manière significative avec un paradoxe : « Je ne perçois pas plus que je parle – la perception m'a comme le langage – Et comme il est nécessaire que je sois là pour parler, je dois être là pour percevoir – mais en quel sens ? (VI, p. 240) Au moment où je deviens conscient de ma présence au monde, le moi percevant a déjà disparu, mais il est néanmoins présent en tant qu'ayant été là. Le moi est toujours en demeure de reconstituer son intégrité, à travers et en dépit de ce clivage, c'est-à-dire qu'il est en danger de perdre son orientation dans l'espace et doit sans cesse la reconquérir. Comme le formule Bernhard Waldenfels, « Un moi n'est jamais un être à qui il manque simplement quelque chose ou quelqu'un, c'est un être qui se manque lui-même et qui échoue dans le sens prémoral du mot ».[17] C'est pourquoi je plaide ici pour la permanence d'un travail de deuil dans l'activité même de la perception. La question est dès lors de comprendre comment le corps-sujet existe dans ce processus de deuil incessant de lui-même.

4. Le schéma du corps absent

Pour comprendre le sujet comme un processus de deuil, nous devons revenir à la conception merleau-pontienne du corps comme sujet, ce qui implique de rendre compte de sa réception de la notion de schéma corporel telle qu'elle

17 Bernard Waldenfels : *Bruchlinien der Erfahrung* (Frankfurt a.M. : Suhrkamp, 2002) p. 205.

apparaît chez le médecin et psychiatre autrichien Paul Schilder.[18] Cette notion est centrale dans son premier cours au Collège de France sur « Le monde sensible et le monde de l'expression » de l'année 1952-1953. Je me contente de relever ici certains aspects-clé : Merleau-Ponty prend à son compte l'idée de schéma postural au sens de « repérage de positions, du point où nous en sommes dans une série d'actions » (MSME, p. 106) Il définit également le schéma corporel comme « spatialité préobjective », comme ce qui donne une intelligibilité aux gestes du corps et rendant possible la perception d'objets en mouvement. L'unité préétablie du corps en mouvement est corrélée aux possibilités de l'action du corps ; le schéma corporel lui-même est par conséquent latent aussi longtemps que le corps est en repos et que « rien n'est senti comme figure » (MSME, p. 111). Ainsi, le corps est défini dans ces notes comme le « fond d'une praxis » : sa normativité n'est pas un ensemble de règles d'organisation explicites, mais plutôt ce en opposition à quoi le visible apparaît. En d'autres termes, je ne peux pas voir mon corps *en tant que* sujet, puisqu'il est, en tant que tel, par définition, invisible et indifférencié. La différenciation, qui commence au moment de la perception, n'est rien d'autre que l'ouverture même de la profondeur, temporelle et spatiale. Selon Merleau-Ponty, la condition de possibilité de l'espace phénoménal, ou vécu, est la praxis du corps, à savoir le mouvement orienté en direction d'une tâche actuelle ou possible. La praxis, à son tour, est organisée par le schéma corporel compris comme norme implicite pour l'action. Comme il l'écrit dans ses notes du cours en 1953,

> Le schéma corporel n'est pas perçu- Il est norme ou position privilégiée par opposition à laquelle se définit le corps perçu. Il est *avant* la perception explicite- Il exige refonte de notre notion de la conscience- Comparaison du schéma corporel et du langage : langage exprime non significations, mais différences de significations. De même corps ≠ choses perçues, mais index de nos rapports préthétiques avec espace où nous sommes établis par lui. (MSME, p. 111)

Si nous sommes capables d'initier le mouvement consistant à nous projeter dans une action, une tâche ou une perception, c'est parce que notre corps structure le monde perçu. Ce pouvoir est à l'œuvre à différents niveaux, au

[18] Paul Schilder (1886-1940) est celui qui propose l'étude la plus féconde sur les structures de la motricité et les déformations de l'image du corps : *The Image and Appearance of the Human Body* (Londres, 1935), trad. fr. par François Gantheret : *L'image du corps. Etude des forces constructives de la psyché* (Paris : Gallimard, 1968).

niveau de la perception, de l'action et de la connaissance, et constitue la condition transcendantale de la constitution d'un champ phénoménal où des figures se détachent sur un fond. Le plan culturel, ou symbolique, est également investi par ce pouvoir du corps moteur ; Merleau-Ponty écrit que « C'est par le mouvement que se fait la jonction du monde visible et du monde de l'expression » (MSME, p. 116). Il en arrive donc à définir le symbole comme « trace d'une praxis » (MSME, p. 119), ce qui signifie que toute symbolisation, qu'elle soit d'ordre artistique ou scientifique, se base sur la normativité implicite du corps, à savoir son absence signifiante, en tant que corps percevant, dans le moment de la perception consciente.

5. Sur la phénoménologie du deuil

D'une certaine façon, le motif du deuil hante la philosophie du dernier Merleau-Ponty. Il ne donne pas de théorie du deuil proprement dite dans ses cours ou dans ses textes publiés, mais la structure rétrograde de la temporalité de la perception, l'expérience des membres fantômes, ainsi que le statut du corps-sujet par rapport au processus de la réflexion, tout cela indique la centralité du travail de deuil pour comprendre clairement la structure de la subjectivité corporelle chez Merleau-Ponty. Avant de revenir à l'œuvre d'Ana Mendieta, je voudrais mettre en place quelques éléments d'une phénoménologie du deuil afin de distinguer le deuil d'autres expériences apparentées telles le traumatisme, la mélancolie et la tristesse. Le deuil est essentiellement un processus de restructuration de la spatialité du corps, comme on le voit dans le cas des membres fantômes : le fait que des personnes ayant subi l'amputation d'un membre ressentent des douleurs dans ce membre qu'ils ont pourtant perdu montre que l'espace phénoménal de leur corps vécu ne correspond plus à l'espace objectif de leur corps comme partie du monde. Le processus que le sujet doit traverser est un processus de restructuration de son espace vécu, exactement de la même façon qu'une personne ayant perdu un proche doit restructurer son espace affectif.[19] La situation d'être perdu dans l'espace, de ne pas savoir se situer et dès de se retirer dans un espace confiné (littéralement ou non), est une situation différente du chagrin ou de la tristesse. On pourrait même dire que le travail de deuil est la reconquête de la possibilité d'éprouver des émotions ; étant donné le lien intime

[19] A ce propos, cf. Maria Talero : *Merleau-Ponty and The Bodily Subject of Learning*, in *International Philosophical Quarterly* 46 (2006) pp. 191-204.

entre les émotions et la spatialité, le deuil comme perte de l'espace vécu est aussi le blocage de la vie émotionnelle.[20] Le processus de deuil a pour fonction de nous libérer de l'enfermement de notre vie affective causé par un traumatisme, alors que la mélancolie est un état existentiel qui inhibe la capacité reconstructive du travail du deuil.[21]

Cette esquisse d'une phénoménologie du deuil est portée par une interprétation de l'expérience catastrophique, celle des rescapés de crimes contre l'humanité, comme les génocides. Le sens littéral du mot *cata-strophè* en grec ancien, est bouleversement, déstructuration, mise sens-dessus-dessous. Le corps du déporté, lorsqu'il s'approche de la mort, est effectivement un corps déstructuré, qui ne se tient plus, disloqué. Un corps qui n'est plus organisé par son schéma corporel. Le schéma corporel désigne l'organisation « interne » du corps, du point de vue du sujet lui-même, et non pas la structure de l'organisme vu du dehors. Les descriptions du « musulman » à Auschwitz correspondent à une déstructuration du schéma corporel, ce qui rend également ces déportés invisibles pour les autres, comme le souligne Agamben.[22] Il y a bien une catastrophe, ou un effondrement du corps vécu, qui a pour conséquence un effondrement de sa visibilité.

Ainsi donc, la catastrophe se marque d'abord sur les corps. A la courbure informe du corps déporté répond le silence auquel donne écho la parole du témoin. Le bouleversement du corps propre est en même temps l'impossibilité d'organiser l'univers selon les catégories du haut et du bas, du proche et du lointain. La poésie de Paul Celan permet de mieux comprendre cela. Je veux seulement évoquer quelques motifs du recueil *Die Niemandsrose* (1960). L'un des motifs récurrents est celui du bouleversement de l'ordre cosmique, de l'inversion du ciel et de la terre, du retrait du ciel et du sol qui se dérobe. Ce motif est généralement présent en rapport avec celui du regard et de la parole : par exemple dans *Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehen* (*Gesammelte Werke*, Bd. 1, p. 212) – « Weißt du, was sich in dein Aug schrieb, | vertieft uns die Tiefe »[23] ; dans *Zu beiden Händen* (p. 219), on voit encore mieux le bouleversement cosmologique en rapport avec le rapport intersubjectif :

20 Voir Cataldi : *Emotion* (n. 5), en particulier chap. 6.

21 Comme le remarque Freud, la mélancolie est caractérisée par un déficit d'estime de soi: *Dans le deuil, le monde est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie, c'est le moi lui-même*, in *Métapsychologie*, trad. fr. par Jean Laplanche (Paris : Gallimard, coll. Folio, 1978) p. 150.

22 G. Agamben : *Ce qui reste d'Auschwitz* (Paris : Payot, 1999) pp. 60ss.

23 Voici un essai de traduction : *Sais-tu, ce qui s'écrivit dans ton œil | nous enfonce dans le fond*.

« Du bist, | wo dein Aug ist, du bist | oben, bist | unten, ich | finde hinaus ».[24] L'œil comme centre du monde perçu du sujet ne fonctionne plus comme tel, ne distribue plus le haut et le bas, le proche et le lointain, l'ici et le là. Le verdict concernant le deuil (ou plutôt son impossibilité) est donné ensuite dans le poème *Die Schleuse* (p. 222) : « Über aller dieser deiner | Trauer : kein | zweiter Himmel ».[25] J'évoquerai encore un texte, de la deuxième section, intitulé *Radix, Matrix* (p. 239-240), où l'existence collective, par le symbole de la souche, est jetée au feu, et que par cette combustion, le ciel et la terre s'échangent leurs places. Le sujet n'a plus aucun moyen de se structurer – son corps non plus ne se réorganise pas. Le poème est la revendication de cette impossibilité du deuil, comme réorganisation de l'espace et du temps pour les sujets ; il est écrit dans la langue d'en deçà du deuil et cette langue est la langue de la vie nue, une langue hésitante, solipsiste, informe, flottante.

Structurellement, le deuil est le processus de regagner une présence au présent et de se libérer de son enfermement dans le passé. C'est donc une expérience où le temps et l'espace sont indiscernables, précisément comme dans la description paradoxale que nous offre Merleau-Ponty de notre être dans le présent : « Au lieu de dire que je suis dans le temps et dans l'espace, ou que je suis nulle part, pourquoi ne pas dire plutôt que je suis partout, toujours, en étant à ce moment et ce lieu » (VI, p. 150) ? Où est donc le sujet en deuil ? Partout ou nulle part ?

6. « Où est Ana Mendieta ? »

L'ouvrage de J. Blocker évoqué plus haut est l'un des seuls livres consacrés à l'œuvre de Mendieta ; son titre est une question – *Où est Ana Mendieta ?* – et souligne ainsi le manque de reconnaissance des artistes femmes aux Etats-Unis dans la seconde moitié du 20e siècle. Le livre se concentre avec raison sur des enjeux politiques et sociaux tels que le féminisme, le colonialisme et les arts indigènes. Mais il y a encore une autre façon d'entendre cette incertitude à propos du lieu de l'artiste, et c'est de le voir comme un caractère de son travail. Spécialement dans la série des *Siluetas*, sa présence n'est pas

24 Traduction de Jean-Pierre Lefebvre : *Tu es là | où est ton œil, tu es | là-haut, tu es | en bas, je trouve | la sortie*, in *Choix de poèmes* (Paris : Gallimard, coll. Poésie, 1999) p. 177.

25 Un essai de traduction : *Au-delà de tout ce deuil | qui est le tien : pas | de deuxième ciel.*

limitée à l'endroit que l'on voit sur l'image, telle place au Mexique, telle forêt de l'Iowa ; puisque cette silhouette apparaît comme la trace d'une présence, au moment où le spectateur voit l'œuvre dans une galerie ou dans un musée, le corps dont c'est la trace, lui, peut être partout, n'importe où. Littéralement, l'artiste Ana Mendieta est « partout en étant à ce moment et ce lieu ». Evidemment, si on la cherche, elle ne sera jamais là où on l'attend ; la structure de son œuvre nous engage dans un processus infini de deuil de sa présence, un état d'ouverture à l'égard d'une situation toujours indéterminée.

Si nous considérons encore une fois la structure de son œuvre, nous constatons un dédoublement constant : les figures qu'elle dessine dans la nature ou les performances qu'elle fait en se filmant elle-même sont à chaque fois des représentations d'elle-même, ou plutôt des représentations de son soi-même. Nous trouvons aussi l'artiste montrant ses œuvres dans des institutions culturelles et prenant ainsi le statut d'auteure. Puisque le travail de Mendieta inclut la structure même de l'exposition, je veux soutenir l'idée qu'il a toujours deux figures dans chaque œuvre, ou même que son œuvre est constituée par l'entrelacement de la figure corporelle d'allure archaïque et de la figure de l'artiste invoquant par son geste cette dimension immémoriale, toujours déjà perdue. L'artiste devient elle-même en ce sens le témoin de son propre corps vivant et percevant et, dans ce même geste, elle dévoile la structure de la réflexion en tant que témoignage au nom de celle qui n'est plus là, au nom d'une présence passée qui n'a jamais été présente. Le sujet percevant est dispersé dans ce passé immémorial et la tâche du sujet réfléchissant, du sujet en deuil est d'instituer un présent dont cela est le passé. Le sujet en deuil se trouve précisément dans ce lieu paradoxal qui ne se présente que comme passé, comme déjà perdu. Tout acte de perception consciente implique donc un processus de deuil en tant que processus de stabilisation du perçu et de mise en correspondance du sujet percevant (celui qui est toujours déjà perdu) et du sujet qui se perçoit. Ainsi, affirmer que le sujet en deuil est « partout en étant à ce moment et ce lieu » revient à dire qu'il est à la fois perdu et situé quelque part, puisque ces deux « moments », celui du deuil lui-même et l'objet même du deuil, ne se suivent pas l'un l'autre, mais sont simultanés et pourtant distincts. Cela implique une notion d'espace et de temps différente de la notion sérielle et successive, une conception où l'instant est étendu et non pas ponctuel, où le lieu n'est pas réductible à une place exclusive de toute autre présence. En d'autres termes, il s'agit de la spatiotemporalité du fantômatique en tant qu'elle œuvre à la racine de notre activité perceptive.

Bild und Bewegung
Image et mouvement

Studia philosophica 69/2010

Arno Schubbach

Zur Darstellung von Zeit und die Zeit der Darstellung

In the history of philosophy, the question of time was ordinarily formulated by asking what time is. Yet, already Kant claimed that time is only accessible to us by representing it (darstellen) – a term that he introduced into the philosophical tradition. Accordingly, the question of time should be transformed into: How can time be represented? Furthermore, a closer examination of Kant's example of representing time 'under the image of a line, which we draw in thought', makes evident that the time represented depends, at least partially, on the characteristics of the concrete form of representation. I discuss this entanglement of the ways of representation and the concepts of time they represent, using the example of Eadweard Muybridges chronophotography: a snapshot, a series of snapshots and their projected moving image.

Zwischen Bild und Film scheinen Zeit und Bewegung zu stehen und eine scharfe Trennlinie zwischen den beiden Darstellungsformen zu ziehen. Film kennen wir als eine zeitliche Form, bei der wir den dargestellten Bewegungen gerne folgen und uns meist die Zeit für die betuliche Betrachtung fehlt. Bilder laufen uns dagegen nicht fort, wie wir meistens annehmen, sie bleiben vor unseren Augen stehen und der Blick kann sie in aller Ruhe durchwandern. Selbstredend erweist sich die Sachlage als komplizierter. Nicht nur ließe sich auf allgemeinem Niveau dafür argumentieren, dass Bilder und Film an einem umfassenden Sinngeschehen teilhaben, das in seiner ihm eigenen Historizität wie in den wiederholten Betrachtungen irreduzibel zeitlich ist. Es kann ebenso – unter anderem gegen Lessings bekannte Trennung von Zeit- und Raumkünsten – herausgearbeitet werden, dass auch still stehende, d.h. selbst unbewegte Bilder mit Zeit verknüpft sind und Bewegungen darstellen können, was vor allem die Kunstgeschichte und an ihr orientierte Bildtheorien mit einigem Erfolg vorgebracht haben.[1] Neben die historische

[1] Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon. Briefe Antiquarischen Inhalts*, hg. von Wilfried Barner (Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2007) bes. S. 116-117 und 130, sowie für die kritische Auseinandersetzung seitens der Kunstgeschichte Erwin Panofsky: *Albrecht Dürers rhythmische Kunst*, in *Jahrbuch für*

Zeit, an der Bilder wie alle anderen kulturellen Artefakte teilhaben, tritt so die Zeit der Betrachtung und die im Bild – z.B. ikonographisch, narrativ oder formal – dargestellte Zeit,[2] wobei es naheliegt, diese 'Zeit im Bild' gerade im Rekurs auf die sich mit ihr verknüpfende Zeit der Betrachtung zu fassen.[3] Darüber hinaus wäre auch an die Zeit der Herstellung zu denken, da Bilder oft in komplexen Verfahren, mit Hilfe bestimmter Materialien und unter Einsatz spezifischer Techniken entstehen, die jeweils ihre eigene Zeitlichkeit einbringen. Mit Blick auf diese Vielfalt an Zeiten, die für Bilder von Bedeutung sein können, ist es alles andere als selbstverständlich, dass Bild und Film durch Zeit und Bewegung getrennt würden. Vielmehr erscheint die These plausibel, dass sie auf jeweils spezifische Weise an ihnen teilhaben. Ich möchte daher die spezifischen Unterschiede von Bild und Film anhand der involvierten Formen von Zeit und Bewegung erörtern. Allerdings werde ich mich im Falle des Films lediglich auf das bewegte Bild beschränken, da im Rahmen dieses Beitrags nicht all den komplexen filmischen Mitteln wie Kadrierung, Kamerabewegung und Montage Rechnung getragen werden kann.

Dieses film- und bildtheoretische Interesse ist eng verknüpft mit der philosophischen Frage, mit welcher Zeit oder welchen Zeiten es Film und Bild zu tun haben. Die Philosophie hat oft danach gefragt, was Zeit ist, und spricht bis heute oft unspezifiziert von 'der' Zeit. Und doch wird Zeit stets mit konkreten Phänomenen wie der Bewegung äußerer Gegenstände oder dem inneren Erleben des Bewusstseins verknüpft. Die Philosophie scheint so dem

Kunstwissenschaft (1926) S. 136-192, bes. 140-147; E. H. Gombrich: *Moment and Movement in Art*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27 (1964) S. 293-306; Gottfried Boehm: *Bild und Zeit*, in Hannelore Paflik (Hg.): *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft* (Weinheim: VCH Acta humaniora, 1987) S. 1-23, bes. 1-6; und Heinrich Theissing: *Die Zeit im Bild* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987) S. 10-17 und 34-44. Vgl. auch den Überblick über die kunstwissenschaftliche Diskussion in Götz Pochat: *Bild – Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit* (Wien: Böhlau, 1996) S. 7-9.

2 Vgl. zu dieser Unterscheidung z.B. Theissing: *Zeit* (Fn. 1) S. 17-44.

3 Vgl. maßgeblich Gombrich: *Moment* (Fn. 1) S. 297-302 und 305-306, sowie Boehm: *Bild* (Fn. 1) S. 7-12. Der enge Bezug der im Bild sich darstellenden Zeit mit der Zeit der Betrachtung sollte jedoch nicht dazu führen, philosophische Modelle der Zeitlichkeit des Bewusstseins, seines Erlebens und seiner Wahrnehmung schlicht auf die Darstellung von Zeit im Bild zu übertragen oder beide kurzzuschließen, vgl. exemplarisch Pochat: *Bild*. (Fn. 1) S. 16-17, sowie Theissing: *Zeit* (Fn. 1) S. 8 und 42-44.

Umstand Rechnung zu tragen, dass Zeit nur insofern zu fassen ist, als sie sich an etwas zeigt, sie sich z.B. an einer Bewegung im Raum ablesen lässt[4] oder in der Erfahrung selbst erlebt wird.[5] Es wurde daraus aber wohl selten die philosophische Konsequenz gezogen, Zeit als Charakterisierung von konkreten Prozessen zu fassen – die ebenso in ihr stattfinden, wie sie diese Zeit ihrerseits gliedern und strukturieren –, um letztlich nach den Zeiten verschiedener Phänomene und ihren wechselseitigen Bezügen fragen zu können.[6] Bereits Immanuel Kant hat jedoch das gewichtige Argument vorgebracht, dass uns selbst die 'innere' Zeit nur mittels ihrer Darstellung zugänglich ist. In der *Kritik der reinen Vernunft* versucht er so zu zeigen, «daß wir die Zeit […] uns nicht anders vorstellig machen können, als unter dem Bilde einer Linie, so fern wir sie ziehen».[7] Die Linie ist aber eine ganz besondere Darstellung der Zeit, und Kant nutzt ihre spezifischen Eigenschaften für seine Argumentation. Obwohl die Linie nach der Maßgabe der transzendentalen Fragestellung nicht als tatsächliche materiale Spur, sondern als subjektive Konstruktion «in Gedanken»[8] zu verstehen ist, ist Kants Argumentation heute nicht nur von Interesse, weil er dazu anregt, im Falle 'der' Zeit die intrikate Verknüpfung von generalisierten Begriffen und spezifischen Phänomenen explizit zu machen, also Zeit von den konkreten Prozessen aus zu betrachten und ihre Abstraktion zumindest nicht voreilig vorzunehmen. Kant gibt auch zu bedenken, dass unsere Vorstellungen oder Konzeptionen von Zeit von deren *Darstellung* abhängen, ein Begriff, der maßgeblich von Kant in die philosophische Diskussion eingebracht wurde und vor allem im Deutschen Idealismus Karriere machte.[9] Sobald dieser Begriff aus dem tran-

4 Vgl. Aristoteles: *Physik,* übers. und hg. von Hans Günter Zekl (Hamburg: Meiner, 1987) Buch IV, Kap. 10-14, S. 202-237.

5 Vgl. im theologischen Zusammenhang Augustinus: *Bekenntnisse*. Lateinisch und Deutsch, übers. und erläutert von Joseph Bernhart (Frankfurt a.M.: Insel, 1987) Buch XI, Kap. 14-29, S. 626-667, sowie auf bewusstseinstheoretischer Grundlage Edmund Husserl: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, hg. von Martin Heidegger (Tübingen: Niemeyer, ^{3}2000) bes. S. 2-8.

6 Vgl. allerdings Ansätze bei Paul Janssen: *Von der unvermeidlichen Pluralität der Rede von der Zeit und der Irrelevanz der einen Zeit*, in *Philosophia naturalis* 25 (1988) S. 131-151. Janssen argumentiert jedoch eher auf der Ebene der Theoriebildung als mit Bezug auf die Darstellung von Zeit, wie ich es im Folgenden mit Rekurs auf Kant vorschlagen möchte.

7 Kant: *KrV*, B 156.

8 Ibid. B 154.

9 Vgl. dazu Winfried Menninghaus: *'Darstellung'. Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neues Paradigmas*, in Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt*

szendentalen Rahmen von Kants Argumentation gelöst wird – wo er die Synthese von sinnlichem Mannigfaltigen und Begriff bezeichnet, in der Anschauung und Verstand zusammenkommen –, erlaubt er es, auch jenseits von Kants Beispiel der Linie die spezifischen Darstellungen von Zeit zu untersuchen. Statt danach zu fragen, was Zeit ist, gilt es, den philosophischen Blick für die verschiedensten Formen der Darstellung von Zeit und ihren jeweils spezifischen Bezügen zur Zeit zu schärfen, unter anderem im unbewegten und im bewegten Bild.

Im ersten Abschnitt dieses Beitrags soll vor diesem Hintergrund Kants Argumentation in ihren Grundzügen herausgearbeitet und insbesondere gezeigt werden, wie sich in der Linie die Darstellung von Zeit mit der Zeitlichkeit der Darstellung selbst verbindet. Die dadurch eröffnete Frage nach den spezifischen Bezügen von Bild und Bewegung wird in den folgenden Abschnitten behandelt. Am Beispiel der bekannten Chronofotografien von Eadweard Muybridge aus den 1880er Jahren sollen die verschiedenen involvierten Zeiten entfaltet werden. Die Bilderserien Muybridges sind dabei nicht von primär historischem Interesse, vielmehr sollen sie der philosophischen Diskussion als exemplarische Fälle für die spezifische Differenz von unbewegten und bewegten Bildern dienen.

1. Kants Darstellung der Zeit «unter dem Bilde einer Linie, so fern wir sie ziehen»

In der *Kritik der reinen Vernunft* geht Kant davon aus, dass die Gegenstände unserer Erfahrung nur durch die synthetischen Leistungen des Verstandes unter Maßgabe von dessen eigenen Begriffen zustande kommen. In der «Transzendentalen Deduktion der reinen Verstandesbegriffe» nach der zweiten Auflage des Werks betrachtet Kant diese Synthesis als eine Funktion der Einheitsbildung: Auf der Grundlage der *«transzendentalen* Einheit des Selbstbewußtseins»[10] ist es die Einheit der synthetisierenden Handlung, durch die die Einheit des Gegenstands der Vorstellung hervorgebracht werden soll. Nach Kants Generalthese, dass Erkenntnis allein im Zusammenspiel

«Darstellen»? (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994) S. 205-226, sowie im Rückgang vor allem auf Lessing und den Zusammenhang der ästhetischen Diskussion Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der «Darstellung» im 18. Jahrhundert* (München: Fink, 1998).

10 Kant: *KrV*, B 132.

von Verstand und Anschauung möglich wird, bezieht sich diese begriffliche Einheitsbildung notwendigerweise auf das «Mannigfaltige der Anschauung»,[11] das ihrerseits nur gemäß den Anschauungsformen Raum und Zeit gegeben sein kann. Kant versucht daher die Möglichkeit zur «Anwendung der Kategorien auf Gegenstände der Sinne überhaupt» zu begründen. Ein erstes Beispiel dafür, dass sich die Einheit des vorgestellten Gegenstandes der Einheit der synthetisierenden Handlung verdankt, ist die Linie: «Um aber irgend etwas im Raume zu erkennen, z.B. eine Linie, muß ich sie *ziehen*, und also eine bestimmte Verbindung des gegebenen Mannigfaltigen synthetisch zu Stande bringen, so daß die Einheit dieser Handlung zugleich die Einheit des Bewußtseins (im Begriffe einer Linie) ist, und dadurch allererst ein Objekt (ein bestimmter Raum) erkannt wird.»[12] Dieses Beispiel erscheint im Rahmen von Kants Gedankengang zunächst als ein recht willkürlich gewähltes, erweist sich aber als ein ebenso vielschichtiges wie spezifisches Beispiel.

Die Linie ist in dem vorherigen Zitat zunächst einmal ein Beispiel für ein sinnlich Mannigfaltiges, das ich «im Raume zu erkennen» versuchen kann, sie bringt aber zugleich die Zeit hinein, wie schon die aktivischen Formulierungen nahelegen. Systematisch betrachtet verweist dies darauf, dass die Handlung der Synthesis eine Tätigkeit des Verstandes ist, deren Einheit «er sich, als einer solchen, auch ohne Sinnlichkeit bewußt»[13] sein kann; sobald sie aber vorgestellt werden soll, bedarf es dazu der Anschauung, so dass sie nur gemäß dem inneren Sinn und also der Zeit erscheinen kann. Anders gesagt kann die Handlung der Synthesis dem Bewusstsein nur in der Zeit vorstellig werden, so dass sie als ein zeitlicher Prozess erscheinen muss. In der der zweiten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft* hinzugefügten «Widerlegung des Idealismus» behauptet Kant aber nun, dass «zwar nicht das Bewußtsein unserer eigenen Existenz, aber doch die Bestimmung derselben in der Zeit, d.i. innere Erfahrung» nur vermittels «äußerer Erfahrung» und also räumlicher Anschauung «möglich sei».[14] Kant argumentiert: «Ich bin mir meines Daseins als in der Zeit bestimmt bewußt. Alle Zeitbestimmung setzt etwas *Beharrliches* in der Wahrnehmung voraus. Dieses Beharrliche aber kann nicht etwas in mir sein; weil eben mein Dasein in der Zeit durch dieses Beharrliche allererst bestimmt werden kann.»[15] Weil ein solches Beharrliches

11 Ibid. B 136.
12 Ibid. B 137-138.
13 Ibid. B 153.
14 Ibid. B 277.
15 Ibid. B 275.

also nur aus der äußeren und räumlichen Anschauung stammen kann, sind dem Bewusstsein die synthetische Handlung und ihre Einheit nicht vorstellig zu machen, ohne durch ihre Verknüpfung mit einer Anschauung im Raum.[16] Zeit muss daher nicht nur an etwas in der Zeit erscheinen, sie muss sich zugleich an einer figürlichen Anschauung im Raum darstellen.

Es ist die Linie, die diese doppelte Anforderung, zugleich eine zeitliche Erscheinung und eine Figur im Raum zu sein, erfüllt:

> Wir können uns keine Linie denken, ohne sie in Gedanken zu *ziehen*, keinen Zirkel denken, ohne ihn zu *beschreiben*, die drei Abmessungen des Raums gar nicht vorstellen, ohne aus demselben Punkte drei Linien senkrecht auf einander zu *setzen*, und selbst die Zeit nicht, ohne, indem wir im *Ziehen* einer geraden Linie (die die äußerlich figürliche Vorstellung der Zeit sein soll) bloß auf die Handlung der Synthesis des Mannigfaltigen, dadurch wir den inneren Sinn sukzessiv bestimmen, und dadurch auf die Sukzession dieser Bestimmung in demselben, Acht haben.[17]

16 Die Anschauungsform der Zeit kann somit nur Gegenstand der Vorstellung werden, insofern sie sich an etwas in der Zeit zeigt, wie es sich bspw. auch mit Bezug auf den Raum und Kants Verständnis der Geometrie nachweisen lässt, vgl. Arno Schubbach: *Von den Gründen des Triangels bei Kant*, in Gottfried Boehm, Matteo Burioni (Hg.): *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren* (München: Fink, [im Erscheinen]). Vgl. dort auch die ausführlichen Angaben zur Sekundärliteratur.

17 Kant, *KrV*, B 154. Die Linie macht nach *KrV*, B 292, auf ähnliche Weise auch die Veränderung überhaupt anschaulich: «Wie es nun möglich sei, daß aus einem gegebenen Zustande ein ihm entgegengesetzter desselben Dinges folge, kann nicht allein keine Vernunft sich ohne Beispiel begreiflich, sondern nicht einmal ohne Anschauung verständlich machen, und diese Anschauung ist die der Bewegung eines Punkts im Raume, dessen Dasein in verschiedenen Örtern (als eine Folge von entgegengesetzten Bestimmungen) zuerst uns allein Veränderung anschaulich macht; denn, um uns nachher selbst innere Veränderungen denkbar zu machen, müssen wir die Zeit, als die Form des inneren Sinnes, figürlich durch eine Linie, und die innere Veränderung durch das Ziehen dieser Linie (Bewegung), mithin die sukzessive Existenz unserer selbst in verschiedenem Zustande durch äußere Anschauung uns faßlich machen; wovon der eigentliche Grund dieser ist, daß alle Veränderung etwas Beharrliches in der Anschauung voraussetzt, um auch selbst nur als Veränderung wahrgenommen zu werden, im inneren Sinn aber gar keine beharrliche Anschauung angetroffen wird.»

Demzufolge stellt sich die Zeit aber nur unter bestimmten Bedingungen an der Linie dar. Zunächst ist es entscheidend, dass es sich nicht um eine beliebig gegebene, sondern eine im Entstehen begriffene Linie handelt, weil sie ansonsten nicht die Zeit der synthetischen Handlung involvieren würde. Sodann erfordert diese Darstellung der Zeit eine spezifische Erkenntnishaltung: Im «Ziehen» der Linie ist es nicht primär die Linie, sondern auch die «Handlung der Synthesis», auf die wir «Acht haben» sollen. Es stellt sich an der Linie somit nur insofern Zeit dar, als das Bewusstsein keine rein gegenständliche, sondern eine reflexive Haltung einnimmt. Dennoch kann es nicht gänzlich von der Linie absehen, ist doch deren Entstehen der notwendige Vollzug, durch den und währenddessen es dem Bewusstsein erst möglich wird, sich auf seine synthetische Handlung zu beziehen: Zwar mag diese Tätigkeit als solche bewusst sein, als Gegenstand der Vorstellung kann sie aber nur auf dem Weg der Anschauung etabliert werden.

Um die Linie als «äußerlich figürliche Vorstellung der Zeit» begreifen zu können, stützt sich Kant aber darüber hinaus auf die spezifischen Aspekte dieser Darstellung. Die «gerade Linie», wie Kant präzisiert, entsteht Stück für Stück, ohne in sich selbst zurückzulaufen wie der Kreis oder schließlich vollendet zu sein wie die Konstruktion eines Achsenkreuzes. Zugleich bildet sich die vergehende Zeit auf die entstehende Linie ab, so dass sich das zeitliche Nacheinander im räumlichen Nebeneinander sowie Intervalle sich in Strecken darstellen und die Linie auch zur Messung von Zeit dienen kann.[18] Wenn die Linie der Reflexion auf die synthetische Handlung dient, die sich an ihr vollzieht, dann kann sich daher im sukzessiven Entstehen der Linie die «sukzessive Synthesis des Mannigfaltigen»[19] zeigen. Wie Kant deutlich formuliert, haben wir in diesem Falle «bloß auf die Handlung der Synthesis des Mannigfaltigen, dadurch wir den inneren Sinn sukzessiv bestimmen, und dadurch auf die Sukzession dieser Bestimmung in demselben, Acht». Die Vorstellung und der «Begriff der Sukzession» beruhen, wie Kant einige Zei-

[18] Deutlich wird dies auch an einer anderen Stelle in der «Transzendentalen Ästhetik»: «Die Zeit ist nichts anders, als die Form des innern Sinnes, d.i. des Anschauens unserer selbst und unsers innern Zustands. […] Und, eben weil diese innre Anschauung keine Gestalt gibt, suchen wir auch diesen Mangel durch Analogien zu ersetzen, und stellen die Zeitfolge durch eine ins Unendliche fortgehende Linie vor, in welcher das Mannigfaltige eine Reihe ausmacht, die nur von einer Dimension ist, und schließen aus den Eigenschaften dieser Linie auf alle Eigenschaften der Zeit, außer dem einigen, daß die Teile der erstern zugleich, die der letztern aber jederzeit nacheinander sind.» (Kant: *KrV*, A 33/B 49-50)

[19] Ibid. B 154, Anm.

len später feststellt, auf dieser Reflexion der Sukzession der Synthesis anhand der entstehenden Linie.

Die Zeit der Synthesis zeichnet sich so in der Linie ab und wird in der räumlichen Figur anschaulich, was aber wiederum die Aufzeichnung der Linie und damit eine spezifische Zeit dieser Darstellung voraussetzt: Die Spur des Stifts muss bewahrt werden, damit sich die Linie Stück für Stück abzeichnet, während die Zeit selbst vergeht. Nur deshalb kann die Linie für einen Gegenstand stehen, der in der Zeit synthetisiert wird und an dem sich zugleich die Zeit dieser Synthese darstellen soll. Was im konkreten Fall durch das Material gewährleistet wäre, ist im transzendentalen Rahmen von Kants Argumentation dagegen eine Frage der Vermögen: Wie das Ziehen der Linie selbst nicht als ein tatsächliches Zeichnen, sondern als ein Vollzug des Vorstellens, und die Linie nicht als Artefakt, sondern als eine der einfachsten Formen der Ausübung der Einbildungskraft zu verstehen ist,[20] muss auch die Bewahrung der 'Spur' nicht durch Papier, sondern durch ein subjektives Vermögen geleistet werden. In der ersten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft* ergänzt Kant daher die fortgesetzte Synthesis der Figur (Apprehension) in der Anschauung mit einem Vermögen zur Erinnerung des bereits Synthetisierten (Reproduktion):

> Nun ist offenbar, daß, wenn ich eine Linie in Gedanken ziehe, oder die Zeit von einem Mittag zum andern denken, oder auch nur eine gewisse Zahl mir vorstellen will, ich erstlich notwendig eine dieser mannigfaltigen Vorstellungen nach der andern in Gedanken fassen müsse. Würde ich aber die vorhergehende (die ersten Teile der Linie, die vorhergehenden Teile der Zeit, oder die nach einander vorgestellten Einheiten) immer aus Gedanken verlieren, und sie nicht reproduzieren, indem ich zu den folgenden fortgehe, so würde niemals eine ganze Vorstellung, und keiner aller vorgenannten Gedanken, ja gar nicht einmal die reineste und erste Grundvorstellungen von Raum und Zeit entspringen können.[21]

20 In der sogenannten «Ersten Fassung» der «Einleitung in die Kritik der Urteilskraft» erklärt Kant, dass die beiden Hilfsmittel der geometrischen Zeichnung, Zirkel und Lineal, nicht als «wirkliche Werkzeuge» zu begreifen seien, sondern als «die einfachsten Darstellungsarten der Einbildungskraft a priori», vgl. Immanuel Kant: *Erste Fassung der Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*, in ders.: *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie*, *Werke in zehn Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 8) S. 173-232, hier 176, Anm.

21 Kant, *KrV*, A 102. Diese Form der Reproduktion spielt zwar in der zweiten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft* keine zentrale Rolle mehr, der systematische Gedanke bleibt aber erhalten und findet sich noch in der *Kritik der Urteilskraft*, vgl. zum Scheitern von «*Auffassung* (apprehensio) und *Zusammenfassung* (comprehensio aesthetica)» am mathematisch Erhabenen Kant: *KU*, A 86/B 87.

Dieses Zusammenspiel von Apprehension und Rekognition und damit die Zeit der Synthesis können sich in der Linie darstellen, weil diese im Zuge ihres Entstehens die offene fortschreitende Entstehung mit der Bewahrung des bereits Entstandenen verbindet. Sie macht Zeit im Raum anschaulich, insofern sie die erreichte Strecke im Zugleich einer Anschauung vereint, sie aber auch weiterhin verlängert, so dass sich an der entstandenen und entstehenden Strecke die Zeitlichkeit des Entstehens reflektieren kann. Die Zeit stellt sich in diesem Sinne dar «unter dem Bilde einer Linie, so fern wir sie ziehen» – und sofern sie sich in der Zeitlichkeit dieser Darstellung selbst reflektiert. Es sind bei Kant daher eine spezifische Gestalt der Darstellung und deren eigene Zeitlichkeit, an denen sich eine spezifische Vorstellung und Konzeption von Zeit zu zeigen vermag.

Auch der Begriff des Bildes wird bei Kant von dieser Auffassung der Darstellung von Zeit und der Zeit der Darstellung erfasst. Vom «Bilde einer Linie» spricht Kant zunächst im Sinne des bekannten Schematismus-Kapitels der *Kritik der reinen Vernunft*, wo er mit 'Bild' jede Vorstellung eines Gegenstands und also die begrifflich synthetisierte Anschauung einer sinnlichen Mannigfaltigkeit bezeichnet.[22] Im Falle der Linie ist die Sachlage aber insofern komplizierter, als das Bild hier nicht nur eine ausgebildete Vorstellung, sondern auch den Prozess des Bildens selbst darstellen soll, dem sie sich verdankt. Deshalb muss im Bild nun die Simultaneität des gegebenen Resultats (die bereits gezogene und synthetisierte Strecke) mit der fortwährenden Sukzession seiner Produktion (das Ziehen im Vollzug) zusammentreten und zugleich erfahren werden. Die Zeit, die dadurch vorstellig wird, ist in Kants transzendentaler Argumentation allein die Zeit der Handlung der Synthesis durch den Verstand. Unter den transzendentalen Vorzeichen von Kants Argumentation wird das Bild daher allein auf das Bewusstsein bezogen und auf dessen Vorstellung reduziert.

Es läge daher nah, Kants Begriff des Bildes und das Beispiel der Linie auf die Betrachtung durch ein Subjekt zu beziehen und die simultanen und sukzessiven Aspekte des Ziehens einer Linie als Beschreibung für eine zeitliche Bildwahrnehmung zu nehmen. Denn wir betrachten nacheinander die Teile und Details des Bildes und beziehen uns zugleich auf seine Ganzheit, die wir als solche aber niemals tatsächlich zu erfassen vermögen.[23] Sobald

22 Vgl. Kant, *KrV*, A 140-142/B 179-181.

23 Vgl. zu diesem «Wechselverhältnis zwischen Simultaneität und Sukzession» als «Vollzugsform des Bildsehens» maßgeblich Boehm: *Bild* (Fn. 1) S. 20-23, sowie Gombrich: *Moment* (Fn. 1) S. 302.

wir von Bildern ausgehen, die uns als Artefakte vor Augen stehen, sind aber neben der Zeit des Sehens auch noch andere Zeiten im Spiel. Die Betrachtung des Bildes, die für die Realisierung seines Sinns wesentlich ist, und der Prozess seiner Herstellung, ohne die wir nichts zu sehen hätten, treten schon zeitlich auseinander: Die meisten Bilder sind anders als Kants Linie längst gemacht, bevor unser Blick auf sie fällt. Aber auch prinzipiell reduzieren sich Bilder nicht auf die Zeit der Betrachtung, denn all die in der Herstellung involvierten Verfahren, Techniken und Materialien haben ihre eigene Zeit und müssen aufeinander abgestimmt werden.[24] Die Schnelligkeit des Anrührens oder Ausdrückens von Farben, des Auftragens mit der Hand und des Eintrocknens auf der Leinwand sind zentral in der Malerei; die Lichtempfindlichkeit des Films und die Verschlusszeiten der Kamera müssen in der Fotografie abgestimmt sein auf die Lichtverhältnisse und die Bewegung der Gegenstände; der Film ist mit seinen 24 Einzelbildern in der Sekunde auf die Zeit des Sehens eingestellt, entfaltetet durch dargestellte Bewegungen, Kamerafahrten und Schnitte aber auch einen eigenen Rhythmus, der wesentlich ist für das Kinoerlebnis.

Sobald wir in die «Zeit der Darstellung»[25] sowohl die Betrachtung als auch die Herstellung einschließen, gehen je nach Verfahren und Techniken sehr unterschiedliche spezifische Zeiten in die Darstellung ein. All diese Zeiten können sich in bewegten und unbewegten Bildern und Filmen aber auch zeigen und durch sie reflektiert werden, sei es die Zeit der Ölfarbe und des Pinsels, die Zeit der Aufnahme und ihrer Gegenstände, die Zeit der Projektion und des Schnitts. Das Bild als Artefakt und die Techniken seiner Herstellung bringen Zeiten ein, die in Kants transzendentaler Argumentation keinen rechten Ort finden und im Beispiel des Ziehens einer Linie in Gedanken nicht vorkommen. Deshalb lassen sich die Zeiten, die sich in bewegten und unbewegten Bildern darstellen und reflektieren können, nicht auf die Zeit der Synthesis durch das Bewusstsein beschränken. Es sind vielfältige Phänomene, an denen dies zu zeigen und auszuführen wäre. Im Folgenden möchte ich mich aber auf die Frage von Zeit und Bewegung in Bildern be-

24 Ich habe an anderer Stelle versucht darzulegen, dass eine Bildtheorie der Betrachtung wie der Herstellung von Bildern sowie ihrer komplexen Beziehung Rechnung tragen muss, vgl. Arno Schubbach: *Gezogene Linien sehen. Sichtbarmachung und Sichtbarkeit von Bildern*, in *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 53 (2008) S. 219-232. Daher wird in diesem Beitrag die Herstellung von Bildern und ihre Zeitlichkeit ebenso eine Rolle spielen wie die Zeit, die sich für den Betrachter im Bild darstellt.

25 Boehm: *Bild* (Fn. 1) S. 23.

schränken, wobei ich Zeit mit Kant nicht als Abstraktum fasse, das losgelöst wäre von den Prozessen, die in ihr stattfinden und die sie strukturieren. Vielmehr diskutiere ich Zeit ausgehend von ihren Darstellungen und der Zeit dieser Darstellungen selbst.

2. Bewegung im Bild. Die Momentfotografie, die Idealisierung des Zeitpunkts und die Verdichtung der Zeit

Eadweard Muybridge dürfte einer der bekanntesten Fotografen des 19. Jahrhunderts sein und gilt nicht nur als maßgeblicher Entwickler der Chronofotografie, sondern auch als Pionier des Films.[26] Vor den berühmten fotografischen Serien mit galoppierenden Pferden und laufenden Tieren, gehenden, Sport treibenden oder arbeitenden Männern und Frauen stand aber mühevolle Arbeit: Bevor die zu fotografierende Bewegung in ihre Momente zerlegt werden konnte, mussten erst einmal die technischen Voraussetzungen dafür geschaffen werden, überhaupt einen Moment fotografieren zu können.[27] Denn auch zu Muybridges Zeiten und für die sich damals rasch entwickelnde Fotografie war es alles andere als selbstverständlich, einen Moment festzuhalten.[28] Noch vor nicht allzu langer Zeit waren die notwendigen Belich-

[26] Vgl. für einen Überblick über Muybridges Schaffen Anita Ventura Mozley: *Introduction to the Dover Edition*, in Eadweard Muybridge: *Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion*. All 781 Plates from the 1887 *Animal Locomotion* (New York: Dover, 1979) S. vii-xxxviii; vgl. zur Biographie ausführlicher Gordon Hendricks: *Eadweard Muybridge. The Father of the Motion Picture* (London: Secker & Warburg, 1975) und Robert Bartlett Haas: *Muybridge. Man in Motion* (Berkeley: University of California Press, 1976). Neben Muybridge ist an dieser Stelle natürlich auch Étienne-Jules Marey zu nennen, der von den Arbeiten Muybridges dazu angeregt wurde, die Fotografie für seine Bewegungsstudien einzusetzen, damit aber zugleich seine eigene 'graphische Methode' weiter entwickelt hat, vgl. Marta Braun: *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)* (Chicago, London: The University of Chicago Press, 1992) S. 42-66, und für einen Vergleich mit Muybridges Studien ibid. S. 228-262.

[27] Für eine erhellende Schilderung all der praktischen Probleme vgl. Philippe Prodger: *Time Stands Still. Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*, with an essay by Tom Gunning (New York: Oxford University Press, 2003) S. 65-73.

[28] Ich orientiere mich im Folgenden in erster Linie an der lesenswerten Studie Prodger (Fn. 27) bes. S. 24-59.

tungszeiten so lang, dass man Menschen während der Aufnahme von Portraits geradezu fixieren musste, und die Beleuchtung musste so hell sein, dass sich ihr Blick dennoch hinter den Augenlidern verbarg. Auf der Fotoplatte zeichnete sich nur ab, was lange regungslos blieb, die Passanten verschwanden dagegen aus der Straßenszene. Die Aufnahme von Bewegtem war eine technische Herausforderung, und die Fotografen maßen sich zunächst an Wellen, Wolken und ähnlichem, das bei hellem Sonnenschein gut beleuchtet und mit dem Weitwinkel einfach einzufangen war. Beschränken wir uns in diesem Abschnitt daher zunächst einmal auf dieses Problem und einzelne Fotografien – sowie auf die philosophischen Konsequenzen hinsichtlich der Verknüpfungen von Bild und Zeit.

Die Vorstellung, einen Moment aufzunehmen, weist auf ein prinzipielles Problem hin: Die Fotografie entsteht in einem Zeitintervall, währenddessen die lichtempfindliche Platte belichtet wird, und versammelt in seiner Trübung alles Licht, das während dieser Zeit auf sie fällt. Während der Aufnahme vergeht notwendigerweise Zeit, so dass niemals auszuschließen ist, dass auch bei kürzeren Belichtungszeiten die Objekte ‘zu schnell’ sind und sie sich nur verwischt im Bild erkennen lassen. Dadurch wurden nicht nur sich schnell bewegende Menschen und Gegenstände unscharf abgebildet, wie es uns noch heute vertraut ist. Das Dargestellte konnte im Bild auch überraschende Transformationen erfahren, wie z.B. in Muybridges Landschaftsfotografien zu Beginn seiner fotografischen Studien anschaulich wird: Der rauschende Bergbach bildet sich als eine Art Nebel ab, da all die vielen Spritzer und Tröpfchen während der Belichtungszeit auf der Platte zusammenkommen. Aus demselben Grund kann ein romantischer Wasserfall wie ein Bettlaken aussehen, das vom Felsen herabzuhängen scheint (Abb. 1). Die Zeit der Aufnahme zeigt sich auf diese Weise an scheinbar materialen Transformationen des Dargestellten.

Im strengen Sinne gäbe es daher keine Fotografie eines Moments, sofern dieser als ein Zeitpunkt konzipiert wird. Denn die Belichtungszeit ist immer ein Intervall und hat daher stets eine Ausdehnung in der Zeit, mag diese auch noch so klein sein.[29] In der Praxis handelt es sich allerdings weniger um ein prinzipielles als ein technisches Problem: Es kommt darauf an, dass die Fotoplatte *kurz genug* belichtet wird, um dieses konkrete Objekt mit seiner bestimmten Geschwindigkeit ohne Verwischungen aufnehmen zu können. Das

[29] Tatsächlich wurde um 1900 von Wiveleslie Abney auch auf dieser prinzipiellen Ebene argumentiert, es könne keine momentane Fotografie geben, vgl. dazu Prodger: *Time Stands Still* (Fn. 27) S. 32-33.

Abb. 1: Eadweard Muybridge, Pi-Wi-Ack (Shower of Stars), Vernal Fall, Yosemite Valley, 1872. Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion. All 781 Plates from the 1887 Animal Locomotion, Volume I (New York: Dover, 1979) S. ix.

Verhältnis von Belichtungszeit zur Geschwindigkeit der Veränderung ist deshalb so zu optimieren, dass sich im Bild am bewegten Gegenstand keine verlaufende Zeit zeigt. Sobald dies erreicht ist, scheint es ein Moment zu sein, der aufgenommen wurde. Die Fotografie eines Moments ist daher kein absoluter Begriff, sondern ist stets das Resultat eines Prozesses mit vielen technischen Voraussetzungen, durch den ein Intervall der Zeit klein genug gewählt werden kann, um im Bild wie ein Zeitpunkt erscheinen zu können. Historisch erforderte dies viele kleine Fortschritte in der fotografischen Technik. Philosophisch gesehen ist dabei vor allem von Interesse, dass die Momentaneität der Fotografie Ergebnis einer technischen Optimierung und zugleich ein wesentlicher Effekt der bildlichen Darstellung ist: Das Dargestellte steht im Bild still, da es nicht schneller war als die Kamera, ohne dafür jemals auch nur für einen Augenblick in Ruhe verharren zu müssen. Die Zeit scheint *im Bild* dennoch in einem einzigen Moment gefangen. Was auch immer die Antwort auf die Frage sei, was Zeit ist, das Bild macht einen Moment sichtbar.

In der Momentaneität der Fotografie kommen so zwei Aspekte, die Bilder im Allgemeinen charakterisieren, auf spezifische Weise zusammen. Damit das Bild bloß einen Moment zeigt, müssen zum einen in der *Herstellung* des Bildes die Zeit des zu belichtenden Materials, die Zeit des Kameramechanismus und die Zeit der zu fotografierenden Bewegung abgestimmt werden. Wo es Kamera und Film nicht gelingt, 'schnell' genug zu sein, zeigt uns das Bild die während der Belichtung vergehende Zeit, da die fotografierten Gegenstände verwischen oder ungewohnte Transformationen erfahren. Diese Transformationen hängen dabei auf spezifische Weise davon ab, dass die Fotografie während des gewählten Intervalls alles Licht unterschiedslos versammelt.[30] Zum anderen stellt sich der Eindruck des Moments nur im Bild und seiner *Betrachtung* ein, zumal es uns stets dasselbe zeigt, auch wenn wir es wiederholt betrachten und immer wieder neu sehen. Die Momentfotografie zielt dabei auf einen Eindruck ab, der eng mit der Vorstellung verknüpft ist, dass die Zeit uns in ihrem Ablauf stets einen gegenwärtigen Zustand zu fassen erlaubt. Wenn unsere Vorstellungen von Zeit auch von deren Darstellung abhängen, dann wirkt die Momentfotografie, sobald sie schnell genug zu sein versucht, um kein Vergehen der Zeit zu zeigen, sondern einen Zustand festzuhalten, auf eine 'Zeittheorie' hin, die den Zeitpunkt isoliert und als Zustand idealisiert. Diese Verhandlung von Zeitvorstellungen in der bildlichen Darstellung baut aber auf einem komplexen Zusammenspiel verschiedenster Zeiten auf: die Zeit des Fotografierten und die Zeit der Herstellungsverfahren, die Zeit der Betrachtung des still gestellten Bildes und die Zeit der Aufbewahrung des Artefakts und seiner wiederholten Betrachtung.

Die Erörterung der Darstellung von Zeit in der fotografischen Momentaufnahme musste deren Herstellung mit einbeziehen, weil diese technischen Verfahren nicht nur in der Zeit stattfinden, sondern je nach Verfahren auch Zeit in das Bild einfließen lassen und schließlich im Bild Zeit auf bestimmte Weise darstellen. Unabhängig davon gilt es aber mit Blick auf das sichtbare Bild dem Umstand Rechnung zu tragen, dass auch das Dargestellte für

30 Eine Zeichnung oder ein Ölgemälde entstehen anders als eine Fotografie in der Akkumulation einzelner Striche und Tupfer auf dem Papier oder der Leinwand, eine Rastermikroskopie baut sich ebenso nacheinander auf, aber streng Zeile für Zeile. Je nach den eingesetzten Verfahren, Techniken und Materialien wird sich deshalb die Zeit der Entstehung des Bildes auf unterschiedliche und spezifische Weise im Bild darstellen können. Bei all diesen unbewegten Bildern kann sich Zeit und Bewegung zudem über den Gegenstand der Darstellung zeigen, wie noch zu sehen sein wird.

die Wahrnehmung der Zeit im Bild eine wesentliche Rolle spielt, da vielfältige Kenntnisse über die natürlichen Bewegungsabläufe menschlicher Körper oder über die Ortsbewegungen von beliebigen Gegenständen in unseren Blick hineinspielen: Gegenstände scheinen ihre Wurfbahn zu vollenden oder gleich hinabzufallen, menschliche Körper je nach Lage oder Haltung gerade im Begriff zu sein, einen Schritt zu tun oder fortzusetzen. Auf einer von Muybridges Fotografien – die wir aus einer Serie zunächst herauslösen – sehen wir so vor dem typischen Raster der späten Serien eine nackte Frau eine Treppenstufe hinabsteigen (Abb. 2).[31] Das rechte Bein ist ausgestreckt und wird mit dem vortastenden Fuß gleich den Boden berühren, während das linke Bein angewinkelt ist und der Fuß kurz davor steht, sich von der Stufe zu lösen und nachzufolgen. Am Ende der Treppe angekommen verdreht die Frau zudem leicht ihren Körper, um sich nach links zu wenden und auf die Kamera zuzugehen. Der Körper ist stillgestellt und befindet sich zugleich in einem spannungsvollen, transitorischen Moment, der über den gegenwärtigen Zustand hinaus strebt. Wir sind geradezu gezwungen, mehr als nur einen

Abb. 2: Einzelbild aus Eadweard Muybridge, Descending stairs and turning around, 1887. Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion. All 781 Plates from the 1887 Animal Locomotion, Volume 1 (New York: Dover, 1979) containing original volumes 1 & 2: Males (Nude), 3 & 4: Females (Nude), S. 406-407 (= Volume 3, Plate 137).

31 Dass und wie Muybridges Aufnahmen von menschlichen Bewegungen meist Nackte zeigen und zeigen konnten, war vermutlich möglich, weil sich Muybridge im Grenzbereich zwischen Wissenschaft und Kunst bewegte, vgl. Janine A. Mileaf: *Poses for the Camera: Eadweard Muybridge's Studies of the Human Figur*, in *American Art* 16 (2002) S. 31-53, bes. S. 31-40 und 49-50.

bloßen Zustand zu sehen, obwohl wir zumindest in dem Sinne keine Bewegung wahrnehmen, dass wir sie mit unseren Augen verfolgen könnten. In der Stillstellung verdichtet sich vielmehr die im Gange befindliche Bewegung in einem bedeutsamen Moment.[32]

Die Kunstwissenschaft hat solche Aspekte der bildlichen Darstellung von Bewegung detailliert herausgearbeitet. Ein bewährtes Mittel, um über das stillgestellte Dargestellte dessen Bewegung und die «Zeit des Dargestellten»[33] zu zeigen, war lange vor der Fotografie die Pose, die den Körper im Begriff zeigt, sich zu bewegen. Es wäre daher auch nicht schwer, in der Kunstgeschichte Beispiele zu finden, die Parallelen mit dem gerade betrachteten Bildbeispiel aufweisen.[34] Tatsächlich haben die frühen Fotografen Personen posieren lassen, um auf bekannte Weise Bewegungen darzustellen, bevor sie sie tatsächlich festhalten und in einen Moment bannen konnten.[35] Sie haben die neue Technik in Anlehnung an die Malerei genutzt, was aber nicht darüber hinwegtäuschen kann, dass das fotografische Verfahren selbst gleichgültig ist gegenüber der günstigen Wahl des Augenblicks: Sobald der Auslöser gedrückt ist, wird fotografiert, was vor dem Objektiv steht – und des Öfteren überrascht, weil das Dargestellte nicht in der alleinigen Herrschaft des Fotografen steht und nicht den Zufällen des Moments entkommt.

32 Vgl. zum «fruchtbaren» oder «prägnanten» Augenblick in der bildenden Kunst bereits Lessing: *Laokoon* (Fn. 1) S. 32-33 und 209-210.

33 Boehm: *Bild* (Fn. 1) S. 20, vgl. zu dieser Form der Darstellung von Zeit ibid. S. 12-19.

34 Vgl. z.B. zum Kontrapost in der Bildhauerei als «Verdichtung des Bewegungsablaufs» in einer «Bewegungsfigur» bereits Panofksy: *Albrecht Dürer* (Fn. 1) S. 142-143, sowie zum Schritt der Statue vom Sockel hinab in bildlichen Darstellungen der Geschichte des Bildhauers Pygmalions, der sich nach Ovid in sein eigenes Werk verliebt, bis die Statue schließlich lebendig wird, Victor I. Stoichita: *Schritte, Knoten, Strömungen. Zur Pygmalionikonographie in der Zeit der Aufklärung*, in Ulrich Pfisterer, Anja Zimmermann (Hg.): *Animationen/Transgressionen* (Berlin: Akademie Verlag, 2005) S. 147-181.

35 Vgl. Prodger: *Time Stands Still* (Fn. 27) S. 96-111.

3. Bewegung zwischen Bildern
Die Chronofotografie, die Gleichförmigkeit der Momente und die Zeit dazwischen

Mit Blick auf die Chronofotografie Muybridges sind wir bislang von unbewegten Bildern ausgegangen, um zu erörtern, in welchem Sinne sie Bewegung und Zeit darstellen können, ohne selbst veränderbar zu sein und dadurch eine Bewegung zu zeigen. Genauer gesprochen sind wir aber von einem einzelnen Bild ausgegangen, statt an einer der Bilderserien anzusetzen, die für die Chronofotografie so typisch sind: In rascher Folge werden aufeinanderfolgende Momente aufgenommen, um einen Vorgang insgesamt abzubilden. Muybridges Schaffen und vor allem seine Mitte der 1880er Jahre an der Universität von Pennsylvania entstehenden Bewegungsstudien beschränken sich dabei nicht auf die bekannten galoppierenden Pferde und allerlei andere tierische und menschliche Fortbewegungen, sondern scheinen nahezu eine ganze soziale und geschlechtlich codierte Welt der sportlichen Betätigungen, der Arbeiten und Verrichtungen auszumessen.[36] Statt diese Fotografien als Dokumente ihrer Zeit zu sehen oder sie auf die Intentionen Muybridges hin zu befragen, möchte ich mich darauf konzentrieren, wie sich im Übergang von der einzelnen Fotografie zur Serie das Verhältnis der Bilder zur Zeit verändert. Für jedes einzelne Bild ließe sich betrachten, was im vorhergehenden Abschnitt angerissen wurde. Aber wie verhält sich die Serie von Bildern zur Zeit? Zuerst einmal ist erneut zu erwägen, wie die Verfahren der Herstellung Zeit disponieren und wie sie Zeit in die entstehenden Bilder eingehen lassen.

Gehen wir davon aus, dass jede einzelne Fotografie im idealisierten Sinne einen Moment der fotografierten Bewegung darstellen kann. Um eine Bilderserie dieser Bewegung zu erstellen, ist erstens zu gewährleisten, dass der bewegte Gegenstand stets vom Bild erfasst wird. Aufgrund dessen, dass es kaum möglich war, die Kamera nachzuführen, wählte Muybridge eine andere Lösung: Er fotografierte stets einen Raum, der die gesamte Bewegung umfasst. Muybridge benutzte dabei für jedes Bild eine eigene Kamera und schnitt die Bilder nachträglich derart zu, dass der sich bewegende Gegenstand eng gerahmt im Zentrum steht. Zweitens sind die Momente zu bestimmen, in denen eine Aufnahme gemacht wird. In seinen frühen Aufnahmen

[36] Ich beziehe mich damit auf die umfangreichen Bewegungsstudien, die Muybridge 1887 vorgelegt hat, vgl. *Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion* (Fn. 26) Vol. I-III.

von Pferden lösten diese selbst durch in die Laufbahn eingelassene Drähte die Kameras aus, so dass die zeitlichen Intervalle durch die fotografierte Bewegung selbst bestimmt wurden und zwischen den Aufnahmen variieren konnten. Später begann Muybridge dagegen Uhren zu benutzen, um die Zeitabstände zwischen den Aufnahmen zu bestimmen.[37] Durch diese Modifikation änderte sich das Verhältnis der Bilderserie zur Zeit der Bewegung. Denn nach der ersten Methode ist es die konkrete Bewegung, die die Folge der Aufnahmen bestimmt, so dass es prinzipiell nicht möglich war, ihr die Geschwindigkeit des Pferdes zu entnehmen, auch wenn Muybridge im Hintergrund zuerst grobe Distanzanzeigen und später feine Raster anbringen ließ. Nach der zweiten Methode dagegen ist die gleichmäßige Folge der Aufnahmen vorgegeben, um die Bewegung unabhängig von ihrer eigenen Zeitlichkeit und Gliederung festzuhalten, wodurch eine Berechnung der Geschwindigkeit zumindest möglich gewesen wäre. Einmal ist es die Bewegung, die ihre Zerlegung in Momente bestimmt, ein andermal die vorgegebene Folge der Aufnahmen. Wiederum kann sich Zeit je nach den eingesetzten Verfahren schließlich auf sehr unterschiedliche Weise im Bild und in den Bildern zeigen.

Seitens der Bildbetrachtung dürfte beim Übergang vom Einzelbild zur Bilderserie dagegen ein anderer Aspekt entscheidend sein. Muybridge arrangierte die zugeschnittenen Bilder als horizontale Reihe auf einem Blatt, in der das Auge meist ohne weiteres eine Bewegung dargestellt sieht. Diese Reihung der Bilder ist konstitutiv für die Wahrnehmung der Bewegung, wegen des Zuschnitts der Bildrahmen scheint sich der Gegenstand allerdings auf der Stelle zu bewegen, wohingegen der Hintergrund vorbeizieht.[38] Sobald wir eine Folge von nebeneinander montierten Bildern vor Augen haben, zeigt das Einzelbild aber einen Moment neben anderen, einen beliebigen Moment in einer gleichförmigen Folge. Das Bild der die Treppe herabsteigenden Frau,

37 Dieser veränderte Auslösemechanismus wurde in den Bewegungsstudien, die Mitte der 1880er Jahre an der Universität von Pennsylvania entstanden sind, eingesetzt, vgl. dazu Hendricks: *Muybridge* (Fn. 26) S. 160.

38 An dieser Stelle sei angemerkt, dass Muybridges Montagen mitunter Abweichungen vom hier angenommenen 'Idealfall' aufweisen: Wenn ein Bild der Serie nicht zu gebrauchen war, hat Muybridge es beispielsweise durch eine anderweitig entstandene Aufnahme ersetzt oder ein anderes Bild derselben Serie wiederholt; zudem gibt es Bilderserien, die den Eindruck einer Chronofotografie allein durch die Montage als Serie erwecken, aber durch verschiedene Aufnahmen derselben Pose aus unterschiedlichen Winkeln entstanden sind, vgl. dazu in kritischer Absicht Braun: *Picturing Time* (Fn. 26) S. 237-249.

das isoliert einen entscheidenden Moment zu zeigen schien, reiht sich in die Bilderserie ein, in der es sich durch nichts auszeichnet und nicht mehr sonderlich bedeutsam wirkt (Abb. 3). Was zuvor als eine Pose wirken konnte, zeigt sich nun als ein zufälliger Moment neben anderen. Die Chronofotografie ist gleichgültig gegenüber der zeitlichen Gliederung der Bewegung und ihren inhärenten Wendepunkten, auch wenn ein isoliertes Bild einen anderen Eindruck erwecken mag. Bereits Henri Bergson hat dies zum Anlass genommen, die Chronofotografie zum Exemplum eines von ihm mit Vehemenz kritisierten Denkens zu nehmen, das jedes kontinuierliche Werden als diskontinuierliche Folge still stehender Zustände und Formen zu begreifen sucht.[39] Die Zeit scheint aus dem Einzelbild und dem isolierten Moment verschwunden, um sich in einer Serie von Bildern und einer Abfolge von Momenten darzustellen.

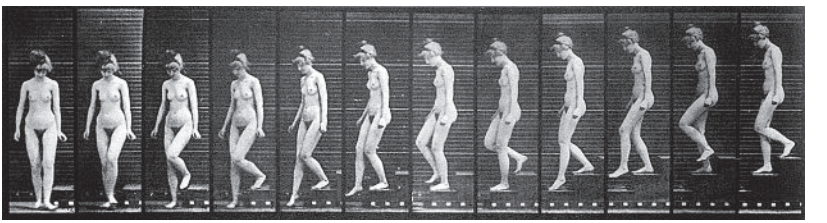

Abb. 3: Eadweard Muybridge, Descending stairs and turning around, 1887, Aufnahmen der Seitenkamera.

Aus dem bislang angedeuteten Vergleich eine pauschale Kritik an der Bilderserie zu folgern, ist jedoch durchaus fragwürdig. Denn der Vergleich ging vom unbewegten Bild aus, um dessen scheinbare Schwäche, keine Bewegung zeigen zu können, als eine spezifische Stärke zu deuten, weil die Stillstellung von Zeit auch deren bedeutsame Verdichtung erlaubt. Statt aber mit Blick auf unbewegte Bilder lediglich festzustellen, was die Bilderserie nicht zu leisten vermag, gilt es darüber hinaus deren anderen und eigenen Möglichkeiten zur Darstellung von Zeit und Bewegung gerecht zu werden. Unweigerlich sehen wir in der Abfolge der Bilder sehr viel mehr unterschiedliche Positionen und Haltungen als in unserer alltäglichen und umweltlichen Wahrnehmung. Zunächst einmal liegt dies an der Geschwindigkeit des Vor-

39 Vgl. Henri Bergson: *Schöpferische Entwicklung* (Jena: Eugen Diederichs, 1912) S. 302-311, allerdings wohl eher mit Bezug auf Marey, vgl. dazu Braun: *Picturing Time* (Fn. 26) S. 278-281.

gangs, der durch die Fotografie in einzelnen Momenten festgehalten wird, die nur im Bild sichtbar sind. Es ist bekannt, dass dieser Vorteil der Fotografie eine wesentliche Motivation für Muybridges Bewegungsstudien war: Um festzustellen, ob ein galoppierendes Pferd stets mit mindestens einer Hufe den Boden berührt oder sich doch regelmäßig gänzlich in der Luft befindet, hatte Leland Stanford – der schwerreiche Eisenbahnunternehmer, einflussreiche Politiker und spätere Gründer der nach seinem jung verstorbenen Sohn benannten Universität – Muybridge 1872 beauftragt, sein legendäres Rennpferd *Occident* zu fotografieren.[40] Die in den folgenden Jahren entstehenden Bilder zeigten das galoppierende Pferd mitunter ganz in der Luft und entschieden damit eine Frage, die durch das Auge nicht zu beantworten war. Nicht zuletzt wiesen sie dadurch eine Differenz zwischen menschlichem Sehen und Kameraaufnahme auf, durch die sich die Frage nach der Realität des jeweils Sichtbaren stellte und durch die sich die befremdlichen Momente der Chronofotografien erklären.[41]

In der Bilderserie scheint die Zeit reduziert auf eine Folge von Momenten und Zuständen, die einander äußerlich sind, so dass die Chronofotografie die Idealisierung des Zeitpunkts lediglich fortsetzen und auf die Zeit insgesamt ausdehnen würde. Jedoch ist dies keineswegs offensichtlich, besteht die Bilderserie doch nicht nur aus den Bildern. Obwohl die Bilder entsprechend der Bewegungs- und entgegen der gewohnten Leserichtung montiert sind, ergänzt unser Auge Übergänge und Veränderungen. Wenn wir die Serie betrachten, in der die Frau eine Treppe hinabsteigt, sehen wir daher mehr als eine Folge von getrennten Zuständen, fast glauben wir wahrzunehmen, wie sie geht. Der bildliche Sinn der Serie ist demzufolge nicht nur in den nebeneinander gestellten Bildern zu suchen, sondern auch in den Abständen und Leerstellen dazwischen, in den Intervallen und Übergängen zwischen den Momenten. Somit sehen wir in der Folge der Einzelbilder nicht nur Zustände in der Zeit, sondern mit Blick auf die Abstände dazwischen auch den produktiven zeitlichen Wandel und die irreduzible Erstreckung der Veränderung. In Muybridges Bilderserien stellt sich Zeit demnach ebenso in wie zwischen den Bildern dar, so dass sie zugleich als Abfolge von Momenten und als potentielle Bewegung und Veränderung in den Blick kommt. Diese Darstellung der Zeit wäre insofern komplex zu nennen, als sie zwei unter-

40 Vgl. hierzu detailliert Hendricks: *Muybridge* (Fn. 26) S. 45-47 und 99-111.

41 Vgl. dazu Prodger: *Time Stands Still*. (Fn. 27) S. 212-213, und Peter Geimer: *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen* (Hamburg: Philo Fine Arts, 2010) S. 253-276 und 296-331, bes. 268-271.

schiedliche Auffassungen von Zeit zusammenbringt bzw. das ebenso innige wie gegenstrebige Verhältnis ihrer verschiedenen Aspekte anschaulich macht, von Zustand und Wandel oder isoliertem Zeitpunkt und erstrecktem Werden.[42]

Von hier aus betrachtet kann die oben betonte Fähigkeit des unbewegten Bildes, Zeit und Bewegung in bedeutsamen Momenten zu verdichten, nun in kritischem Licht erscheinen. Denn diese Verdichtung bringt zwar Zeit als mögliche und naheliegende Veränderung und Bewegung zur Geltung, setzt aber die Vertrautheit des Betrachters mit den dargestellten Bewegungen und Situationen, aber auch mit den meist konventionellen Formen ihrer Darstellung voraus. Zeitlicher Wandel kommt dabei nur in Gestalt seiner Stilisierung oder Symbolisierung ins Bild, die sich zudem oft auf allgemein bekannte Erzählungen stützt.[43] Dagegen kommt Zeit als potentieller und unabsehbarer Wandel in den Abständen und Intervallen der Bilderserie umso mehr zur Geltung, als die Einzelbilder beliebige Momente zeigen und sich auch die visuellen Bezüge zwischen den Bildern den Erwartungen entziehen können. Es ist daher eine schwer fassbare Offenheit und Produktivität von Zeit, die sich eher zwischen den Bildern einer Serie als in den stilisierten und symbolisierten Posen im unbewegten Bild darstellt. Dieser Vergleich begründet aber wiederum keine pauschale Kritik an einer Form bildlicher Darstellung, sondern ist dahingehend zu relativieren, dass er durch den Ausgangspunkt gewichtet ist und unbewegte Bilder an den Leistungen der Bilderserien misst.

42 Bergson bestreitet diese Sichtweise, weil es ihm um die ‘Rekonstruktion’ *konkreten* Werdens geht: «Die Bewegung entschlüpft in das Intervall, weil jeder Versuch, Veränderung aus Zuständen zu rekonstruieren, die sinnlose Voraussetzung einschließt, Bewegung bestehe aus Unbewegtheiten.» (Bergson: *Schöpferische Entwicklung* [Fn. 39] S. 311). Wenn man dagegen nach der Darstellung von Zeit fragt, erscheint dieses Intervall durchaus als wesentliches und auch produktives Moment – und wäre insofern mit der Bergsonschen Dauer ins Verhältnis zu setzen, was vor allem anhand Gilles Deleuzes dichter Bergson-Lektüre auszuführen wäre, vgl. ders.: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997) S. 13-26.

43 Mit Verweis auf diese konventionellen Stilisierungen und Symbolisierungen wurde die Momentfotografie oder eine an ihr orientierte Kunst andererseits dahingehend kritisiert, sie zeige nur noch bedeutungslose und tote Zustände, vgl. z.B. Panofsky: *Albrecht Dürer* (Fn. 1) S. 142, sowie dazu Hendricks: *Muybridge* (Fn. 26) S. 201-202.

4. Bild in Bewegung
Die projizierte Bilderserie und der Ablauf der Zeit

Bild, Serie und Zeit gehen in den bislang betrachteten Beispielen jeweils spezifische Bezüge ein, denn einzelne Fotografien und chronofotografische Bildserien sind selbst Darstellungen von unterschiedlicher Zeit und stellen Zeit daher in verschiedenen Hinsichten dar. Um darüber hinaus unbewegte und bewegte Bilder nach ihrem jeweils spezifischen Verhältnis zur Zeit zu befragen, bedarf es jedoch eines weiteren Schritts, indem die Bilderserien als kleine und kurze 'Filme' betrachtet werden.[44] Bereits Muybridge hat dazu einen Apparat namens *zoopraxiscope* entwickelt und bei seinen Vorträgen eingesetzt, um die Bilderserien als laufende Bilder zu projizieren, weshalb er oft als 'Vater des Films' gewürdigt wurde.[45] Sobald die Bilderserien digital vorliegen, ist es heute zudem kein Problem, die Bilder im Computer nacheinander ablaufen zu lassen, so dass sich beispielsweise die Frau aus der obigen Bilderserie dabei beobachten lässt, wie sie immer wieder die Treppenstufen hinabsteigt und sich zur Kamera hinwendet.[46] Dieses bewegte Bild setzt wiederum komplexe Abstimmungen zwischen verschiedenen Zeiten voraus, nun vor allem mit Bezug auf den Ablauf und die Wahrnehmung der Bilder. Nicht nur muss die Kamera 'schnell genug' gewesen sein, um den bewegten Gegenstand aufzunehmen, auch der Ablauf der Einzelbilder muss auf die Zeit des Sehens abgestimmt werden, damit das Auge ein bewegtes Bild sehen kann. Zudem müssen die visuellen Bezüge zwischen den Einzelbildern dazu bestimmte Voraussetzungen erfüllen: Sie müssen unterschieden sein, um eine Bewegung darstellen zu können, dürfen sich aber nicht zu stark unterscheiden, damit das Auge stets einen Gegenstand identifizieren und in

44 Wie bereits zu Beginn dieses Beitrags möchte ich nochmals feststellen, dass diese bewegten Bilder insofern noch vom Film, wie er uns vertraut ist, zu unterscheiden sind, als dieser z.B. durch Kamerabewegungen und Schnitt geprägt ist, worauf an dieser Stelle nicht eingegangen werden kann.

45 So trägt bspw. die einschlägige Biographie Gordon Hendricks' den Titel *Eadweard Muybridge. The Father of the Motion Picture*. Vgl. für eine historische Übersicht über die Geschichtsschreibung zu Muybridge Prodger: *Time Stands Still* (Fn. 27) S. 16-23, sowie zu Muybridges Entwicklung des *zoopraxiscope* ibid. S. 154-161.

46 Eine solche Animation findet sich unter: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eadweard_Muybridge_1.gif (letzter Aufruf: 6.4.2010). In einem populären Buch über Muybridge wird zudem die Möglichkeit vorgeführt, dessen Bilderserien zu Daumenkinos zu machen, vgl. Rebecca Solnit: *Motion Studies. Eadweard Muybridge and the Technological Wild West* (London: Bloomsbury, 2003) S. 3-23.

seiner Bewegung wahrnehmen kann.[47] Wir sehen dann, wie sich ein Gegenstand im Bild bewegt, durch ein Bild in Bewegung.

Dieses Bild resultiert aus der Wahrnehmung der schnell aufeinander folgenden Einzelbilder, ohne dass diese vielen Bilder oder ihre wechselseitigen visuellen Bezüge selbst wahrgenommen würden.[48] Daher liegt es nah, bei der Analyse des bewegten Bildes davon auszugehen, dass wir es mit einem integralen Bild in Bewegung zu tun haben. Dieses Bild hat wiederum eine eigene Zeitlichkeit. Im Vergleich zum einzelnen Bild in Ruhe ist zunächst einmal festzustellen, dass eine Verdichtung der Bewegung in einem still gestellten Moment nicht mehr möglich ist. Denn zum einen läuft die Bewegung vor unseren Augen ab, so dass jeder transitorische Moment in das fortlaufende Geschehen eingebettet ist. Zum anderen wäre jedes eingefrorene Bild keineswegs ein unbewegtes, sondern ein still gestelltes Bild, das sich nicht hinreichend aus der Bewegung herausheben kann, um sie in sich zu verdichten.[49] Das Bild in Bewegung kann im Vergleich zur Bilderserie aber ebenso wenig die Idealisierung der Zeit auf momentane Zustände wie deren Spannung zum potentiellen Wandel darstellen, denn weder momentane Zustände noch die Intervalle dazwischen sind zu sehen. Stattdessen nehmen wir eine Bewegung wahr, die sich gegenwärtig entfaltet: Betrachten wir im Film, wie eine Frau eine kleine Treppe hinabsteigt, dann erschließt sich ihre Bewegung und die Form der Zeit nicht mehr aus der räumlichen Situation und Ausrichtung des Körpers, aus der Abfolge seiner Positionen und Haltungen im Raum oder aus den Intervallen dazwischen. Stattdessen erfassen wir die Bewegung in ihrem zeitlichen Verlauf und in der ihr inhärenten Gliederung, während das bewegte Bild seiner beschaulichen Betrachtung davonläuft: Wenn wir im Film sehen, wie die Frau eine Treppe hinabsteigt, dann nehmen wir ihren

47 Vgl. dazu ausführlicher Joachim Paech: *Der Bewegung einer Linie folgen … Notizen zum Bewegungsbild*, in ders.: *Der Bewegung einer Linie folgen … Schriften zum Film* (Berlin: Vorwerk 8, 2002) S. 133-161, hier 152-153.

48 Vgl. Lorenz Engell: '*Are you in pictures?' Ruhende Bilder am Ende bewegter Bilder, besonders in Ethan und Joel Coens Barton Fink*, in Stefanie Diekmann, Winfried Gerling (Hg.): *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film* (Bielefeld: transcript, 2010) S. 172-191, hier 176-177, und Christian Metz: *Foto, Fetisch*, in Herta Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003) S. 215-225, hier 217.

49 In diesem Sinne bezeichnet Engell: '*Are you in pictures?'* (Fn. 48) S. 175, «Stillstand» im bewegten Bild als «ausbleibende Bewegung», die es im unbewegten Bild nicht geben kann.

Gang wahr.[50] Wir sehen umstandslos eine vertraute «Zeitgestalt»[51]. Muybridge hat so durchaus mit Erfolg versucht, sein Publikum von der Chronofotografie zu überzeugen, indem er die anfangs befremdlichen und unvertrauten Momentaufnahmen als bewegte Bilder projizierte, damit die Menschen die ihnen bekannten Bewegungen wiedererkannten.[52]

Das bewegte Bild entfaltet somit Zeit, indem es stets gegenwärtig und von neuem die Differenz von Vergangenheit und Zukunft zeitigt.[53] Diese Entfaltung der Zeit kann mit Bezug auf unsere alltägliche und umweltliche Wahrnehmung vertrauter oder natürlicher erscheinen als die Idealisierung des Zeitpunkts in der Momentfotografie oder die widerstrebende Spannung zwischen der Abfolge von Zuständen und dem zeitlichen Wandel. Dennoch sollte das Bild in Bewegung nicht mit der 'natürlichen' Wahrnehmung verwechselt werden, da es ebenso wie jede andere Form der Darstellung seine Eigengesetzlichkeiten hat. Es wäre nämlich nicht nur die grundlegende Frage zu diskutieren, inwieweit das bewegte Bild zwar nicht auf die Folge der Einzelbilder zurückzuführen, aber doch mit Bezug auf dieselbe zu analysieren wäre.[54] Ebenso wäre die Darstellung des Raums zu untersuchen, die wesentlich von der Kadrierung, aber auch von der Bewegung des Bilds selbst durch die Veränderung der Kameraposition abhängt, aber auch von der Bewegung der im Bild sichtbaren Körper, die sich ebenso sehr im Raum befinden, wie sie ihn durch ihre Bewegung artikulieren. Darüber hinaus steht alles, was wir im bewegten wie im unbewegten Bild wahrnehmen in einem Zusammenhang, den man ein Ganzes nennen kann, aber nicht nennen muss. Während uns dieses im unbewegten Bild permanent vor Augen steht und wir unseren Blick fast nach Belieben über es schweifen lassen können, wäre ein solches 'Ganzes' des bewegten Bildes wesentlich zeitlich und erlaubt uns kein be-

50 Vgl. zur Analyse und Synthese des Gehens in der Fotografie um 1900 auch Paech: *Der Bewegung einer Linie folgen …* (Fn. 47) S. 139-145.

51 Vgl. Christian von Ehrenfels: *Über 'Gestaltqualitäten' (1890/1922)*, in ders.: *Psychologie, Ethik, Erkenntnistheorie*, hg. von Reinhard Fabian (Philosophische Schriften, Bd. 3) (München, Wien: Philosophia Verlag, 1988) S. 128-167, hier 141.

52 Vgl. Prodger: *Time Stands Still* (Fn. 27) S. 161. Gerade diese Rekonstruktion der Bewegung aus dem Stillstand hatte Bergson zum Ziel seiner Kritik genommen.

53 Vgl. dazu auch Engell: '*Are you in pictures?'* (Fn. 48) S. 180.

54 Vgl. die in eine solche Richtung weisenden Vorschläge in Paech: *Der Bewegung einer Linie folgen …* (Fn. 47) S. 156-157, und ders.: *Bewegung als Figur und Figuration (in Photographie und Film)*, in Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter, Achatz von Müller (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen* (München: Fink, 2007) S. 275-291, hier 276-277 und 289-290.

liebiges Herstellen von bildlichen Bezügen. Es vollzieht sich in Vor- und Rückbezügen innerhalb seiner Bewegung und gewinnt zudem durch den Schnitt an Komplexität. Ein wiederholtes Schauen kann jene Vor- und Rückbezüge zwar anreichern, entkommt aber niemals der Bewegung des Bildes, das dem Blick davoneilt und ihm seine Zeit vorschreibt.[55]

Anhand von Muybridges Chronofotografie hat sich gezeigt, dass im unbewegten Bild, in der Bilderserie und im bewegten Bild unterschiedliche Aspekte und verschiedene Vorstellungen von Zeit anschaulich werden: Diese Bilder stellen Zeit dar, indem sie die Reflexion auf ihre eigene Zeit und die Zeit ihrer Darstellung erlauben. Zeit wird dadurch aber zugleich der Verhandlung, Aneignung und Transformation zugänglich, wie am Gebrauch und Umgang mit Techniken sowie an konkreten Bildern und bildlichen Darstellungen näherhin zu untersuchen wäre. Die an Kant geschulte Forderung, nicht nach dem, was Zeit ist, sondern danach, wie sie sich darstellt, zu fragen, erweist sich somit als fruchtbare bild- und filmtheoretische Fragestellung, sofern sie aus dem transzendentalphilosophischen Rahmen gelöst wird. Dass diese Fragestellung auf konkrete Formen, Verfahren und Praktiken der Darstellung zu beziehen ist, zeigt sich bereits an Kants eigener Argumentation, die sich auf die spezifischen und zeitlichen Eigenschaften der Darstellung stützt, um darzulegen, dass Zeit nur «unter dem Bilde einer Linie» der Vorstellung zugänglich wird. Die Zeit der Darstellung umfasst sowohl in Kants Linie als auch in anderen Formen der Darstellung neben der Zeit des Dargestellten auch die Zeit der Herstellung des Bildes sowie die wechselseitigen Bezüge dieser Zeiten. Kant hat damit – ob intendiert oder nicht – einen Weg eröffnet, Zeit ausgehend von ihren verschiedenen Darstellungen und mit Blick auf die jeweils spezifische Zeit dieser Darstellung zu untersuchen.

55 Vgl. Metz: *Foto* (Fn. 48) S. 215.

Studia philosophica 69/2010

Dimitri Liebsch

Der ‘dritte Mann’ Noël Carroll und die Philosophie der bewegten Bilder

When thinking about the philosophy of film, generally Stanley Cavell and Gilles Deleuze immediately come to mind. In this paper I argue that a ‘third man’ also has to be taken into consideration, namely Noël Carroll. This introduction presents the following key aspects of Carroll’s philosophy of film or, more precisely, his philosophy of moving images: a) the criticism of poststructuralist theory of film, b) his challenge of the concept of media, c) his methodology, and d) his film ontology and theory of film narration.

> Think of how much more difficult it was to take in the first plays you saw in comparison with the first movies you encountered.[1]

Wer an die philosophische Reflexion über den Film denkt, dem werden unwillkürlich zwei Namen einfallen, nämlich Stanley Cavell und Gilles Deleuze. Ihre bahnbrechenden Arbeiten hatten wesentlichen Anteil daran, dass sich die Filmphilosophie seit den 1970er Jahren allmählich vom Status einer Marginalie befreien konnte. Unbeschadet der Verdienste dieses Duos plädiere ich jedoch dafür, den beiden auch noch den im deutschsprachigen Raum zu wenig beachteten Filmwissenschaftler und Philosophen Noël Carroll an die Seite zu stellen. Carrolls philosophisches Profil ist zwar nicht so facettenreich wie dasjenige von Cavell oder Deleuze, die keineswegs nur zur Ästhetik geforscht haben. Mit Bezug auf die Filmphilosophie, um die es hier ausschließlich gehen soll, muss man Carroll jedoch ebenfalls als theoretisches Schwergewicht bezeichnen.

Ich werde daher im Folgenden zunächst die Konturen von Carrolls Arbeiten zum Film in groben Strichen gegenüber denjenigen von Cavell und Deleuze abgrenzen und dann schrittweise in seine Arbeit einführen: angefangen von seiner Kritik an der poststrukturalistischen Filmtheorie über die eigenen methodischen Vorlieben bis hin zu zentralen Theoriestücken aus Filmontologie und Narrationstheorie.

[1] Noël Carroll: *The Philosophy of Motion Pictures* (Malden, Oxford, 2008) S. 130.

1. Carroll, Cavell, Deleuze

Was Carroll als ‘dritten Mann’ neben Cavell und Deleuze besonders qualifiziert, ist nicht allein die Tatsache, dass er seit den 1970er Jahren eine Fülle von einschlägigen Rezensionen, Aufsätzen und Büchern publiziert hat,[2] sondern darüber hinaus auch, dass sich der von ihm vertretene Theorietyp deutlich von demjenigen der beiden anderen Protagonisten der Filmphilosophie unterscheidet. Insofern vermag er auch andere, neue Einsichten in den Film zu liefern – ganz gleich, ob man diese nun als Gegenentwurf oder Ergänzung verstehen mag.

Wie lässt sich die Filmphilosophie Carrolls gegenüber derjenigen von Cavell und Deleuze konturieren? Sieht man vom ersten Buch Cavells über den Film ab, so liegt der Akzent seiner Arbeiten vor allem auf der intensiven Auseinandersetzung mit dem einzelnen Film und mit der persönlichen Erfahrung, die dieser Film ermöglicht[3] – dies rückt seine Arbeit in die Nähe der philosophischen Meditation. Deleuze hingegen erhebt mit Nachdruck einen systematischen Anspruch. Zum einen analysiert er die über 100 Jahre Film, die wir kennen, in einer umfassenden Taxinomie von Bildarten; zum anderen leitet er diese Bildarten aus einer Ontologie ab, die das ganze Universum als schon an sich bildhaft beschreibt.[4] Cavell und Deleuze schließlich ist gemein, dass sie den Film nicht nur als Objekt der Philosophie begreifen, sondern ihm mit Emphase gewissermaßen selbst philosophische Kompetenzen zusprechen. Cavell geht dem «thought of movies» nach, während Deleuze sowohl den *auteurs* attestiert, in «Bewegungs- und Zeitbildern» zu denken, als auch seine eigene Aufgabe darin sieht, «die vom Kino hervorgebrachten Begriffe» zu thematisieren.[5]

2 Eine ausführliche, von den Anfängen bis in das Jahr 2008 reichende Bibliographie der Arbeiten Carrolls bietet Hans J. Wulff: *Noël Carroll. Eine Bibliographie*, in *Medienwissenschaft/Hamburg. Berichte und Papiere* 88: http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0088_08.html (Zugriff 21.11.2010).

3 In dieser Konstellation ist zu Recht auch das Erbe der amerikanischen Philosophie schlechthin gesehen worden, nämlich des Pragmatismus’; vgl. Karen Hanson: *Provocations and Justifications of Film*, in Cynthia Freeland et al. (Hg.): *Philosophy and Film* (New York, London, 1995) S. 33-48, hier S. 45-46.

4 Vgl. dazu kritisch Martin Schwab: *Escape from the Image. Deleuze’s Image-Ontology*, in Gregory Flaxman (Hg.): *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema* (Minneapolis, 2000) S. 109-139.

5 Vgl. Stanley Cavell: *The Thought of Movies*, in ders.: *Themes Out of School. Effects and Causes* (Chicago, London, 1984) S. 3-26; Gilles Deleuze: *Cinéma 1. L’image-mouvement* (Paris, 1983), dt.: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* (Frankfurt

Der von Carroll entwickelte Theorietyp weicht von alledem deutlich ab. Carroll hat zwar eine Reihe von mehr oder minder ausführlichen Kritiken zu einzelnen Filmen veröffentlicht und sich in seiner filmwissenschaftlichen Dissertation von 1976 ausschließlich mit Buster Keatons *The General* beschäftigt.[6] Typisch für sein film*philosophisches* Vorgehen ist aber, dass er sich im Gegensatz zu Cavell zumeist auf eine Mehrzahl von Filmen zugleich bezieht; und diese sind dann auch nicht der Referenzpunkt für tief schürfende Interpretationen, sondern dienen als Beispiele, anhand deren in der Regel allgemeine Aussagen über die Struktur des Films (oder von Filmgruppen), über die Produktion, Rezeption, über die Filmmusik und dgl. mehr entwickelt werden. Diese unterschiedliche Ausrichtung spiegelt sich auch in einer der wenigen direkten Reaktionen von Carroll auf Cavell. So würdigt Carroll in einer frühen Rezension zunächst, dass Cavells Buch *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage* durchaus fundamentale Einsichten in die einzelnen von ihm analysierten Komödien zu bieten habe, und moniert dann vor allem den zugrunde liegenden Genre-Begriff, der nicht den Standards überzeugender Verallgemeinerung genüge.[7]

Was Carroll in seiner generalisierenden Tendenz wiederum von Deleuze unterscheidet, ist die Tatsache, dass er anders als dieser auf eine übergreifende theoretische Systematik bewusst verzichtet. Anstatt übergreifende erste Prinzipien oder zentrale Begriffe anzunehmen, aus denen dann eine umfassende Filmtheorie abzuleiten wäre, propagiert und praktiziert Carroll ein Fortschreiten von Thema zu Thema, das von «piecemeal theories» begleitet wird: «In producing small-scale theories, our concern is that we frame our questions explicitly and clearly and in a way that is manageable enough for us to supply answers to our questions.»[8] Den Zusammenhang der einzelnen ‘theoretischen Stücke’ garantiert dabei nicht die Theorie, sondern – in gut empiristischer Manier – der Bezug auf den Gegenstand, und zwar auf den Film.

a.M. 1989) S. 11; Gilles Deleuze: *Cinéma 2. L’image-temps* (Paris, 1985), dt.: *Das Zeit-Bild. Kino 2* (Frankfurt a.M., 1989) S. 358.

6 Eine Auswahl dieser Kritiken ist wieder abgedruckt worden: Noël Carroll: *Interpreting the Moving Image* (Cambridge, 1998). Die Dissertation, erweitert um eine Einleitung und einen Anhang, erschien erst 2007: Noël Carroll: *Comedy Incarnate. Buster Keaton, Physical Humor, and Bodily Coping* (Oxford, 2007).

7 Vgl. Noël Carroll: *‘Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage’ by Stanley Cavell*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41/1 (1982) S. 103-106, hier S. 104-105.

8 Noël Carroll: *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (New York, Oxford, 1988) S. 232-233.

Sowohl von Cavell als auch von Deleuze unterscheidet sich Carroll durch seine Reserve gegenüber dem – nennen wir ihn einfach einmal so – philosophierenden Film. Carroll hält ihn für außerordentlich selten. Sein nüchternes Credo lautet daher: «I sympathize with the skeptic who suspects that most of what passes for philosophy in film is the illustration of preexisting philosophical views decanted by interpretations that locate their sources.»[9] Anders als Cavell und Deleuze lässt sich Carroll also nicht als Autorität ge- oder missbrauchen, um Angelesenes und Selbstgedachtes als 'Stimme des Films' zu legitimieren. An dieser Nüchternheit dürften sich die Geister scheiden. Aus einer deleuzianischen Perspektive, wie sie beispielsweise John Mullarkey vertritt,[10] kann man Carroll vorwerfen, den Film zum Objekt zu degradieren, anstatt 'mit ihm' oder 'aus ihm heraus' zu denken. Mit Carroll lässt sich befürchten, dass gerade supererogatorische Theorien wie Deleuzes den Film zu stark überformen.

Dieser Konflikt soll hier allerdings nicht ausgetragen werden. Es ist lediglich meine Absicht, auf einen wesentlichen Grund für diesen Konflikt hinzuweisen, nämlich darauf, dass Carroll einen Theorietyp entwickelt hat, der von dem Cavells und Deleuzes abweicht. Carrolls Theorietyp zielt auf Generalisierungen, er ordnet die Theoriebildung als solche den konkreten Fragen an den Film unter, und er sieht im Film vor allem das Objekt und nicht das Subjekt von Philosophie.

2. Institutionen

Das bereits in ersten Umrissen entstandene Bild von Carrolls Filmphilosophie werde ich nun ergänzen, indem ich einige ihrer wichtigen Voraussetzungen skizziere. Zu berücksichtigen sind dabei zunächst institutionelle Aspekte, die mit der (seinerzeit) etablierten Philosophie und Filmtheorie verbunden sind.

Dass es überhaupt einen Boom der Filmphilosophie ab den 1970er Jahren gegeben hat, führt Carroll selbst nicht auf einzelne wissenschaftliche Spit-

9 Noël Carroll: *Philosophizing Through the Moving Image. The Case of 'Serene Velocity'*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64/1 (2006) [Special Issue: Murray Smith, Thomas E. Wartenberg (Hg.): *Thinking Through Cinema. Film As Philosophy*] S. 173-185, hier S. 184.

10 Vgl. John Mullarkey: *Gilles Deleuze*, in Felicity Colman (Hg.): *Film, Theory, and Philosophy. The Key Thinkers* (Durham, 2009) S. 179-189, hier S. 179-180.

zenleistungen zurück, sondern auf eine allgemeine Entwicklung, die seinerzeit das Personal innerhalb der Institution Philosophie betroffen habe:

> By then there was at least one generation of philosophers who had grown up going to the movies in their neighboorhood playhouses, and also a second generation who had access, through television, to a wide selection of the history of their own national and/or regional cinema traditions.[11]

In Anbetracht des Datums dieser Entwicklung scheint sich einmal mehr Hegels Bild zu bestätigen, dass die etwas schlafmützige Eule der Minerva erst mit der Dämmerung ihren Flug beginnt – hat doch nach Carroll die breite Auseinandersetzung der Philosophie mit dem Film erst eingesetzt, als der Film im engeren Sinne bereits von neueren Medien überholt worden war.

Carrolls Filmphilosophie ist jedoch nicht allein in dieser Entwicklung zu situieren, vielmehr lässt sich neben der allgemeinen Sozialisation der Philosophen noch ein weiterer institutioneller Effekt geltend manchen. Die Film*theorie*, die sich in den 1970er und 1980er Jahren in den *cinema studies* der US-amerikanischen Universitäten etabliert und in der britischen Zeitschrift *Screen* ihr Organ hatte, ist in negativer Hinsicht der Stein des Anstoßes für die Entwicklung seiner Film*philosophie* gewesen. Carroll ist nicht müde geworden, diese Filmtheorie, «an amalgam of Anglo-French vintage, most often comprised, at least, of Althusserian-derived Marxism, Barthesian textual criticism, and, most importantly, of Lacanian Psychoanalysis»,[12] einer polemischen und lang anhaltenden Kritik zu unterziehen. Für die Anziehungskraft, die dieses Amalgam in den seinerzeit noch unter massivem Legitimationsdruck stehenden *cinema studies* der USA besitzen musste, findet Carroll im Sammelband, den er 1996 gemeinsam mit dem Filmwissenschaftler David Boardwell unter dem programmatischen Titel *Post-Theory. Reconstructing Film Studies* veröffentlichte, wenig schmeichelhafte Gründe: Gerade für die Außendarstellung der jungen Institute, etwa gegenüber den jeweiligen Verwaltungen und Geldgebern, war eine Ehrfurcht heischende Theorie der großen europäischen Namen zwangsläufig attraktiv – zumal wenn sie mit dem Relevanzversprechen einherging, über eine Thematisie-

11 Carroll: *The Philosophy of Motion Pictures* (Fn. 1) S. 1-2.

12 Carroll: *Mystifying Movies* (Fn. 8) S. 226. – Carrolls Verhältnis zu dieser Filmtheorie wird auch nicht dadurch gefördert worden sein, dass seine Dissertation von mehreren Verlagen mit der Begründung abgelehnt wurde, diesem theoretischen *state of the art* nicht zu entsprechen; vgl. Carroll: *Comedy Incarnate* (Fn. 6) S. 1.

rung des Films zugleich auch noch alle anderen Probleme von der Subjektivität bis hin zur Gesellschaft kompetent lösen zu können.[13]

Ungeachtet ihrer praktischen Bedeutung lässt Carroll jedoch schon in *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film-Theory* von 1988 keinen Zweifel daran, dass er diese Theorie für den Forschungsgebrauch ungeeignet hält. Er wirft ihr vor, eine überzogene Vorstellung von Ideologie und – verbunden damit – von der Rolle des Films bei der Subjektformierung zugrunde zu legen. Diese Vorstellung wird nach Carroll dem simplen Faktum nicht gerecht, dass Ideologie schlicht und einfach häufig versagt. Zuschauer von *Dallas* nähmen J.R. in der Regel weder als Vorbild noch als Widerspiegelung der Realität wahr, sondern nur als Unterhaltung: «By overestimating how effective and convincing media-made ideology actually is, theorists, in this respect, take their subjects, and perhaps themselves, more seriously than they ought.»[14] (Dass Carroll hierbei trotz aller Polemik an einer ausgeglichenen und moderaten Position gelegen ist, verrät auch seine spätere Auseinandersetzung mit den *cultural studies* und insbesondere mit John Fiske. Dessen Vorstellung von Populärkultur, die den subversiven Gebrauch von massenhaft hergestellten Objekten feiert, stellt in Carrolls Augen ebenfalls eine Übertreibung dar. Oder genauer: Fiskes Übertreibung liegt für ihn in der Behauptung, dass dieser subversive Gebrauch in einer signifikanten Größenordnung stattfindet.)[15]

Des Weiteren wendet sich seine Polemik gegen den Charakter der tragenden Begriffe in jenem Amalgam: «The most obvious, recurring problem with contemporary film theory is that its central concepts are often systematically ambiguous, due in some cases, but not all, to their essentially metaphorical nature.»[16] Carroll spricht sich keineswegs grundsätzlich gegen den Gebrauch von Metaphern in der Wissenschaft aus. Er betont aber, dass Analogien oder Metaphern nicht weniger informativ sein sollten als die Begriffe, die sie ersetzen. Genau das trifft für ihn aber beispielsweise bei Christian Metz' Rede vom Traum zu, über den wir noch weniger wüssten, als über den

13 Vgl. Noël Carroll: *Prospects for Film Theory. A Personal Assessment*, in *Post-Theory. Reconstructing Film-Studies*, hg. von David Bordwell, Noël Carroll (London, Madison, 1996) S. 37-86, hier S. 36-37, 67-68.

14 Carroll: *Mystifying Movies* (Fn. 8) S. 88.

15 Vgl. Noël Carroll: *A Philosophy of Mass Art* (Oxford, New York, 1998) S. 236-241.

16 Carroll: *Mystifying Movies* (Fn. 8) S. 226.

Film.[17] Was Carroll darüber hinaus einklagt, das sind erkennbare Regeln dafür, wann ein Begriff angewendet wird und wann nicht. Und auch hier attestiert er jener Filmtheorie Mängel. «Abwesenheit» beziehe sich auf das Verhältnis der Welt zum Vorführraum ebenso wie auf die Kastration; und als «Spiegel» – seit Jacques Lacans *Le stade miroir comme formateur de la fonction du Je* von 1936 einer *der* Schlüsselbegriffe der Psychoanalyse – werde buchstäblich alles bezeichnet. An diesem Punkt berührt zudem die Kritik an der Mehrdeutigkeit von Begriffen eine bereits erwähnte methodische Vorliebe Carrolls, und zwar diejenige für *piecemeal theorizing* und *small-scale theories.* Anders gesagt: Mehrdeutigkeit des theoretischen Vokabulars ist offenkundig leichter zu vermeiden, wenn dieses nicht durch eine ambitionierte, große Theorie unter Druck gesetzt wird, die für die Beschreibung disparatester Phänomene zuständig sein will.[18]

3. Methoden

Was lässt sich nach diesen eher indirekten und vermittelten Hinweisen zu Carrolls Methode noch ergänzen? Carroll selbst rechnet seine Arbeiten der Tradition der analytischen Philosophie zu,[19] die ihre Wurzeln im britischen Empirismus, in den Anregungen durch Gottlob Frege und durch den Wiener Kreis, aber auch bei Theoretikern wie Bertrand Russell hat. Üblicherweise wird diese Tradition mit einer gründlichen Klärung der verwendeten Begriffe und dem nachdrücklichen Gebrauch logischer Mittel in Verbindung gebracht. Als Beispiel für das Erste mögen Carrolls Auseinandersetzungen mit den Metaphern der US-amerikanischen Filmtheorie dienen, als Beispiel für das Zweite kann die ebenfalls schon erwähnte Stellungnahme zum philosophierenden Film angeführt werden. Dass Carroll Ernie Gehrs Experimentalfilm *Serene Velocity* als einen philosophierenden Film beschreibt, erschöpft sich nicht in der Beschreibung als solcher, sondern ist, wie er selbst ausführt, zu-

17 Vgl. hier und im Folgenden ibid. S. 48 und 227ff. – Zur Kritik an der Traum-Analogie im Anschluss an Carroll vgl. ferner Gregory Currie: *Image and Mind. Film, Philosophy and Cognitive Science* (Cambridge, New York, 1995) S. 27-28.

18 Vgl. Carroll: *Mystifying Movies* (Fn. 8) S. 230.

19 Vgl. Noël Carroll: *Theorizing the Moving Image* (Cambridge, New York, 1996) S. 325. – Auch dieser deutliche Bezug zu einer Tradition unterscheidet ihn von den beiden anderen Protagonisten der Filmphilosophie; Cavell und Deleuze wird man eher als eigenständige Außenseiter beschreiben.

gleich als Basis für eine modallogische Aussage angelegt: Gibt es (mindestens) einen derartigen Film, dann sind philosophierende Filme *möglich*.[20]

Ebenfalls in Übereinstimmung mit seinem Selbstverständnis lässt sich Carrolls Methode als eine dialektische bezeichnen, die rivalisierende Theorien, aber auch rivalisierende Argumente im wissenschaftlichen Spielfeld mal mehr, mal weniger polemisch gegeneinander antreten lässt.[21] Jeder Text von ihm öffnet sich demzufolge *idealiter* dem Verfahren, auf das – seiner fallibilistischen Auffassung nach – die Konkurrenz der Wissenschaftler ohnehin angelegt ist: Es gibt keine völlige Sicherheit für die Wahrheit von Theorien und die Erklärung von Phänomenen; es gibt nur die Option, sie so gut wie möglich in Konkurrenz zu anderen zu rechtfertigen und sie gegebenenfalls im Licht zukünftiger Einsichten zu korrigieren. Das Verdienst von Norman Frederick Rodowick ist es gewesen, den Ursprung von Carrolls Dialektik und ihrer eher zurückhaltenden Ausrichtung auf die *small-scale theories* offen zu legen; und dieser Ursprung findet sich in einem der zentralen Essays der analytischen Philosophie.[22] So heißt es in Russells *On Scientific Method in Philosophy* von 1914:

> A scientific philosophy such as I wish to recommend will be piecemeal and tentative like other sciences; above all, it will be able to invent hypotheses which, even if they are not wholly true, will yet remain fruitful after the necessary corrections have been made. This possibility of successive approximations of the truth is, more than anything else, the source of the triumph of science, and to transfer this possibility to philosophy is to ensure a progress in method whose importance it would be almost impossible to exaggerate.[23]

Neben der Berufung auf die analytische Philosophie und auf die Dialektik findet sich auch noch eine weitere methodische Vorentscheidung in Carrolls Filmphilosophie. Mit Rekurs auf Freuds *Traumdeutung* hat Carroll gegenüber der Psychoanalyse wiederholt betont, dass sie ‘von Amts wegen’ für die Erklärung des Irrationalen zuständig sei. Wo hingegen ein Zustand oder ein Verhalten durch Hinweis auf Organisches, Rationales oder das normale

20 Carroll: *Philosophizing Through the Moving Image* (Fn. 9) S. 183-184.

21 Vgl. dazu Carroll: *Mystifying Movies* (Fn. 8) S. 233 und *Theorizing the Moving Image* (Fn. 19) S. 324ff.

22 Vgl. David Norman Rodowick: *An Elegy for Theory*, in *October* 122 (2007) S. 91-109, hier S. 98.

23 Bertrand Russell: *On Scientific Method in Philosophy*, in ders.: *The Philosophy of Logical Atomism and Other Essays. 1914-1919 [The Collected Papers of Bertrand Russell. Vol. 8]* (London, New York, 1986) S. 55-73, hier S. 66.

Funktionieren von Kognition und Wahrnehmung erklärt werden könne, gebe es für sie nichts zu tun. Und das ist nach Carroll im Kontext Film relativ häufig der Fall.[24] Die Methode – oder eher: das lockere Methodenbündel – seiner Wahl, die/das er gegen die Psychoanalyse ins Rennen schickt, ist der Kognitivismus, «because of the emphasis that it places on the efficacy of models that exploit the role of cognitive processes, in the explanation of cinematic communication and understanding».[25] Carroll zieht hier ein breites Spektrum von Studien zu Rate. Es reicht von den Arbeiten von Julian Hochberg und Virginia Brooks, denen zufolge sich das (elementare) Verstehen von Fotos «simply by looking» einstellt und *nicht* auf einen langen, dem Spracherwerb analogen Prozess zurückzuführen ist, bis hin zu Studien, die sich mit unseren Spiegelungen des Ausdrucksverhaltens anderer, mit der Rolle von Spiegel-Neuronen und dem Erklärungswert beider für unsere (affektive) Reaktion auf Filme befassen.[26]

4. Filme

Nach den Methoden werde ich nun deren Objekt einer Sondierung unterziehen. Was genau ist der Gegenstand von Carrolls Filmphilosophie – was fällt für ihn unter ‘Film’?

Fragt man nach den berücksichtigten Gattungen, so kann man vielen Philosophen eine ausschließliche Vorliebe für den fiktionalen und eine Ver-

[24] Vgl. Carroll: *Mystifying Movies* (Fn. 8) S. 50-51 und *Theorizing the Moving Image* (Fn. 19) S. 333. – Mit *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* hat Carroll dieser Überlegung ausgerechnet in einen Bereich getragen, für den die Psychoanalyse besondere Zuständigkeit beansprucht, nämlich für die Monster in Fiktion und Film. Zwei gängige Erklärungsmuster stellt er dabei in Frage. Erstens müsse der Effekt, der Schrecken, den ein Monster (etwa ein Menschen fressender Riesentintenfisch) auslöse, nicht erst durch ein kindliches Trauma (etwa die Angst, von den eigenen Eltern verschlungen zu werden) motiviert werden. Zweitens beruhe die Kreation solcher Monster zumeist auf Verformung und Rekombination des Bekannten. Sie entstammten daher zwar durchaus dem in einer Kultur bis dato Ungesagten oder Ungedachten, aber keineswegs notwendig einem von ihr Verdrängten; vgl. Noël Carroll: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (New York, London, 1990) S. 168-178.

[25] Carroll: *Theorizing the Moving Image* (Fn. 19) S. 321.

[26] Vgl. Julian Hochberg, Virginia Brooks: *Pictorial Recognition as an Unlearned Ability?*, in *American Journal of Psychology* 7/4 (1962) S. 624-628 und die Literatur in Carroll: *The Philosophy of Motion Pictures* (Fn. 1) S. 190-191.

nachlässigung des dokumentarischen Films vorwerfen. Gegenüber Carroll greift dieser Vorwurf nicht. Er hat sich des Öfteren mit dem nicht-fiktionalen Film auseinandergesetzt und dabei auch in eine Grundsatzdebatte eingemischt, die vom Realismus André Bazins über die starken Ansprüche eines *cinéma vérité* bis hin zum dekonstruktivistischen Unwillen reicht, zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem Film noch zu unterscheiden. Carroll hingegen will unterscheiden. Dazu entwickelt er eine Typologie von grundlegenden filmischen Repräsentationen und ein in der Sprechakt-Theorie fundiertes Konzept von Dokumentarfilm, das es ermöglicht, diesem eine besondere (von derjenigen des fiktionalen Films unterschiedene) Funktion in der Kommunikation zuzuweisen.[27] Kurz, auch der Dokumentarfilm ist für Carroll ein legitimes Objekt der Forschung.

Ein ähnliches Bild ergibt sich, wenn man nach dem 'Anspruch' von Filmen fragt, die Carroll in Betracht zieht. Angesichts seiner Auseinandersetzung mit Gehr kann man bereits voraussetzen, dass er mit dem anspruchsvollen Film, mit der filmischen Avantgarde keinerlei Berührungsängste hat. Gleiches trifft jedoch auch auf den erfolgreichen Blockbuster zu; und dafür kann man bei Carroll zwei Gründe ausfindig machen. Der erste Grund ist eher anthropologischer Natur. Dass Filme derart populär und leicht zugänglich sein können, beruht nach Carroll auf ihrer Zweckmäßigkeit für unsere Wahrnehmung und unseren affektiven Haushalt; und das ist für den Kognitivisten interessant.[28] Der zweite Grund führt in die Philosophiegeschichte. Die Kritik an der unterhaltenden, moralischen und teils moralisierenden Kunst (also auch am Blockbuster) bedient sich bis hin zu Theodor W. Adorno üblicherweise der ästhetischen Normen, die aus der Theorie der sogenannten autonomen Kunst stammen. Carroll jedoch ist gegenüber dieser Kritik nicht zuletzt deshalb immun, weil ihm der Nachweis gelingt, dass die Theorie der autonomen Kunst letztlich überhaupt keine Theorie der *Kunst*, sondern eine zweckentfremdete Theorie des *Natur*schönen ist. Ihre Normen sind daher der Kunst zwangsläufig unangemessen – von der populären Kunst, die Carroll in einem deskriptiven und *quanti*fizierenden (nicht *quali*fizierendem)

27 Vgl. Carroll: *Theorizing the Moving Image* (Fn. 19) S. 240. – Zu Carrolls Konzept des Dokumentarfilms als «film of presumptive assertion» bemerkt Carl Plantinga: *Cognitive Theory in Film Studies. Three Recent Books*, in: *College Literature* 33/1 (2006) S. 215-224, hier S. 218: «the filmmaker intends the film to be taken as an assertion of its propositional content, and the audience presumes the film to be one which makes such propositional assertions.»

28 Carroll: *The Philosophy of Motion Pictures* (Fn. 1) S. 133, 147.

Sinne bewusst ‘mass art’ nennt, einmal ganz zu schweigen.[29] Es gibt infolgedessen für Carroll auch keine ästhetische Norm, die einer ausführlichen Auseinandersetzung mit Kassenschlagern im Wege stünde.

Neben der Gattung und dem ‘Anspruch’ stellt auch das jeweilig verwendete Medium keine Barriere für Carrolls Philosophie dar:

> Film properly so called, was undoubtedly the most important early implementation of the moving image (a.k.a. *movies*), but the impression of movement – including moving pictures and moving stories – can be realized in many other media including kinetoscopes, video, broadcoast, TV, CGI, and technologies not yet even imagined.[30]

Was Carroll hier als Gegenstand anspricht, setzt also bei einer von Thomas Edison erfundenen Jahrmarktsattraktion ein, die den Zuschauer im 19. Jahrhundert noch durch ein Guckloch schauen ließ, und endet nur vorläufig bei der *computer-generated imagery*, die derzeit vor allem bei der Erzeugung von Spezialeffekten in Film und Fernsehen, bei Simulatoren und in Videospielen Anwendung findet.

Vor diesem Hintergrund lässt sich die oben gestellte Frage nicht nur beantworten, sie muss auch modifiziert werden: Der Gegenstand von Carrolls Filmphilosophie ist derart weit gefasst, dass es sich bei ihr nicht mehr um eine Filmphilosophie im engeren Sinne handelt, sondern um eine Philosophie der bewegten Bilder.[31] Um Missverständnisse zu vermeiden: Es geht Carroll um eine Sachfrage und nicht um eine Sprachregelung. Alle bewegten Bilder *pars pro toto* auch als ‘Filme’ zu bezeichnen, stellt für ihn deshalb kein Problem dar.

5. Medien?

In Anbetracht der angesprochenen Pluralität von Medien scheint es nicht ratsam, eine Philosophie der bewegten Bilder auf *ein* Medium abzustellen. Carroll geht jedoch noch einen Schritt weiter und betont, dass die nachdrück-

29 Eine detaillierte Rekonstruktion von Immanuel Kants Theorie der «freien Schönheit» (z.B. von Blumen) in § 16 der *Kritik der Urteilskraft*, ihrer Verzeichnung bei Friedrich Schiller zur Kunsttheorie und ihrer Vereinnahmung durch die spätere Kulturkritik bietet Carroll: *A Philosophy of Mass Art* (Fn. 15) S. 89-109.

30 Carroll: *The Philosophy of Motion Pictures* (Fn. 1) S. 3.

31 Vgl. ibid. S. 3-4.

liche Berufung auf Medien *generell* massive theoretische Probleme in sich birgt. Dies hat ihn im Jahr 2000 beispielsweise zu einem Aufsatz mit dem sprechenden Titel *Forget the Medium!* veranlasst.[32] Ich werde als Einstieg in diese Problematik allerdings eine Frage wählen, deren Beantwortung zunächst das Gegenteil suggeriert, nämlich Carrolls Frage: Wie sieht wohl die Skulptur eines Schneesturms aus? Seine Antwort ist eindeutig.[33] In Anbetracht der üblichen Materialeigenschaften von Stein ist mit einem Gebilde zu rechnen, das einem riesigen milchigen Eiswürfel ähnlicher sieht als einem Wirbel aus Schneeflocken – einem Wirbel, wie ihn ein Gemälde jedoch ohne weiteres (re-)produzieren könnte. Bestimmte Sujets, so scheint es, eignen sich offenbar besser für die einen als für die anderen Künste.

Was hat dies nun mit Medien und insbesondere mit den Medien des Films zu tun? Medien sind für Carroll, nahe an der eigentlichen Wortbedeutung, Mittler und vor allem Mittel.[34] Im vorliegenden Zusammenhang reflektiert er auch und gerade über physische Medien, die er in materiale Medien (*woraus* ist etwas gemacht?) einerseits und instrumentelle Medien (*womit* ist etwas gemacht?) andererseits einteilt. Als materiales Medium des Films galt dabei lange Zeit vor allem der Filmstreifen, als instrumentelle Medien gelten immer noch vor allem die Kamera und der Schnitt. Mit diesen Voraussetzungen können wir uns der von Carroll referierten These der Medienspezifität nähern:

> According to the doctrine of the medium specificity, each artform, given its physical medium – in either the material and/or instrumental sense – has a range of representational, expressive, and/or formal capacities. […] The medium-specificity thesis recommends that artists exploit the distinctive possibilities of the medium in which they ply their trade and that they abjure the effects that are discharged better or equally well by the media of other artforms.[35]

Ganz so, wie die Skulptur aufgrund ihrer Medien Stein und Meißel eher ungeeignet erscheint, einen Schneesturm darzustellen, so muss auch der Film aufgrund seiner Medien an Grenzen stoßen; und *vice versa* ist zu unterstel-

32 Vgl. dazu den Wiederabdruck in Noël Carroll: *Engaging the Moving Image* (New Haven, London, 2003) S. 1-9 und die ausführliche und kritische Kommentierung von Murray Smith: *My Dinner With Noël, or, Can We Forget the Medium?*, in *Film Studies* 8 (2006) S. 140-148.

33 Vgl. Carroll: *The Philosophy of Motion Pictures* (Fn. 1) S. 37.

34 Vgl. hier und im Folgenden ibid. S. 35ff. und 45ff.

35 Ibid. S. 36.

len, dass er aus demselben Grund für Bestimmtes wiederum besonders geeignet ist.

Eine Konkretisierung hat diese – von der These der Medienspezifität getragene – Vermutung laut Carroll im 20. Jahrhundert relativ früh dort gefunden, wo es um die Grenzziehung zwischen Film und Theater ging. Sichtbare, physische Handlung und Bewegung wurde und wird demnach zumeist der Domäne des Films zugerechnet, die aufwendige Rede und Gegenrede hingegen dem Theater. Und selbstverständlich hat die These von der Medienspezifität auch und gerade bei den Anhängern dieser Kunstform deshalb großen Anklang gefunden, weil deren Status als Kunst noch gefährdet war und angezweifelt wurde. Diese These war ein willkommenes Mittel, um die Legitimität von Film als Kunst zu untermauern und diese Kunst gegenüber dem Theater zu profilieren; darüber hinaus hat sie auch die Kritik am frühen Tonfilm im Namen des Stummfilms getragen. Ungeachtet ihrer historischen Relevanz und des *common sense*, den sie auf ihrer Seite hat, besitzt die These von der Medienspezifität nach Carroll jedoch einen gravierenden Schönheitsfehler. Sie legt nämlich nahe, dass jeder Tarzanfilm, in dem der Titelheld schwungvoll durch die Baumkronen segelt, ein größeres oder besseres Kunstwerk ist als Louis Malles *My Dinner with André*, bei dem sich die Protagonisten meist nur einander gegenübersitzen und sich unterhalten.[36] Auch der Slapstick von *Lizzies of the Field*, das Tohuwabohu aus Autorennen, Massenkarambolage und Überschlag, wäre dem graziösen Brötchentanz aus Chaplins *Gold Rush* vorzuziehen, weil dieser als Varieté-Nummer ohne Kamera ebenfalls denkbar ist. Beide Wertschätzungen widersprechen für Carroll aber der Einsicht, dass der Film von Malle und die Szene von Chaplin das jeweils deutlich höher gehandelte Kunstwerk darstellt.

Wie lässt sich dieses Dilemma auflösen? Carroll weist darauf hin, dass es einen Unterschied gibt zwischen der (Gesamt-)Qualität eines Kunstwerks und seiner Qualität, die besonderen Möglichkeiten seines Mediums zu nutzen. Beides miteinander zu identifizieren, wie es von Befürwortern der These der Medienspezifität nahegelegt wird, bedeutet nach Carroll zweierlei: erstens einen ästhetischen Purismus zu postulieren, der allererst noch gerechtfertigt werden müsste, und zweitens einen Medienfetischismus zu betreiben, der ausgerechnet den Mittler oder das Mittel zum Selbstzweck macht. Wie sich zeigt, ist Carrolls Kritik an der These der Medienspezifität auch gegen Einwände immun, die auf dem sogenannten ‘starken Medienbegiff’ beruhen. Mit und nach Marshall McLuhan hat es sich eingebürgert, in

36 Vgl. hier und im Folgenden ibid. S. 43ff.

Medien mehr und anderes zu sehen, als Werkzeuge, die sich im Gebrauch für bestimme Zwecke erschöpfen;[37] und Carroll betont ebenfalls, dass die Analogie zwischen Werkzeugen und Medien kurzschlüssig sei, da man für letztere die Gebrauchsweisen überhaupt erst finden müsse:

> Indeed, it is generally up to the artists to discover uses for their media rather than the other way around. Filmmakers discovered the artistic potential of the technology of film; the medium did not come with a set of artmaking instructions.[38]

Was nach Carroll von der These der Medien-Spezifität bleibt, ist ihre historische Funktion. Sie hat die Suche nach spezifischen Eigenschaften des Films stimuliert – allerdings unter der falschen Voraussetzung, dass es tatsächlich die eine dem Medium wesentliche Eigenschaft (das Kinematische oder Filmische schlechthin) gäbe. Das hat sich aber nicht nur im mittlerweile aufgegebenen Streit zwischen Realisten wie Siegfried Kracauer und 'Formalisten' wie Rudolf Arnheim als Illusion erwiesen.[39]

6. Bewegte Bilder

Wenden wir uns nach dem Seitenblick auf Film und Medium nun Carrolls Favoriten zu, dem bewegten Bild. Insgesamt gibt Carroll in seiner Definition des bewegten Bildes vier notwendige Bedingungen an, die erfüllt sein müssen, damit ein solches Bild vorliegen kann – hier sieht man also den Logiker Carroll bei der Arbeit. Ich werde diese Bedingungen vorab vorstellen und dann der Reihe nach erläutern. Die Definition lautet: «x ist nur dann ein bewegtes Bild, 1) wenn x über einen entkörperlichten Blickwinkel verfügt

37 Vgl. Stefan Hoffmann: *Geschichte des Medienbegriffs* [Archiv für Begriffsgeschichte. Sonderheft] (Hamburg, 2002) S. 154-155.

38 Carroll: *The Philosophy of Motion Pictures* (Fn. 1) S. 50. – Cavell hat übrigens eine ähnliche These wie Carroll vertreten, sie aber vor allem auf die Gründerzeit des Films bezogen: «Die ersten erfolgreichen Filme – die ersten Filme, die als Filme akzeptiert wurden – waren keine Anwendung eines durch seine gegebenen Möglichkeiten bereits definierten Mediums, sondern das *Hervorbringen eines Mediums*, durch das bestimmte Möglichkeiten erst ihre Bedeutung bekamen.» (Stanley Cavell: *Nach der Philosophie. Essays* [Deutsche Zeitschrift für Philosophie. Zweimonatsschrift der internationalen philosophischen Forschung. Sonderband 1], hg. von Ludwig Nagl, Kurt R. Fischer [Berlin, 2001] S. 135).

39 In der Neuauflage von *Film als Kunst* (zuerst 1932) hat Arnheim bezeichnenderweise eine Annäherung an die Positionen von Kracauer und Bazin vollzogen; vgl. Rudolf Arnheim: *Film als Kunst* (Frankfurt a.M., 2002) S. 11-12.

(oder ein abgetrenntes Display ist); 2) wenn es (beim ersten Sehen) vernünftig ist, in x Bewegung zu erwarten, wenn man weiß, was x ist; 3) wenn Vorführungs-Vorkommnisse von x durch Schablonen erzeugt werden; und 4) wenn Vorführungs-Vorkommnisse von x keine Kunstwerke sind.»[40]

Auf dem Weg zur ersten Bedingung prüft Carroll zunächst die von Kendall Walton, Roger Scruton und anderen vertretene Theorie des fotografischen Realismus, die das dem Film zugrunde liegende Foto als eine Art optische Prothese auffasst. Dieser Theorie zufolge sehen wir durch ein Foto hindurch auf die von ihm dargestellten Objekte, wie wir auch durch ein Fernglas oder durch ein Mikroskop hindurch auf die von ihnen präsentierten Objekte sehen. Der fotografische Realismus wird in den Augen des Dialektikers Carroll jedoch einer entscheidenden Differenz nicht gerecht: Beim Einsatz optischer Prothesen könnten wir unseren Körper auf das fragliche Objekt ausrichten; beim Foto hingegen mögen die Objekte optisch in Reichweite sein, sind aber von dem von uns bewohnten Raum phänomenologisch getrennt. Der Gleichgewichtssinn und unser kinästhetisches Empfinden, die uns sonst darüber orientieren, wo wir uns befinden, lassen uns beim fotografischen und filmischen Bild im Stich. Damit geht einher, dass wir bei ihnen – anders als bei einer optischen Prothese – tatsächlich nicht die Objekte sehen, sondern nur Repräsentationen oder Displays von ihnen. Wer den Film *King Kong und die weiße Frau* im Kino sieht, kann sich und seinen Körper zwar zur Leinwand hin ausrichten, nicht aber zur großen Mauer auf der Schädelinsel, auf der die Opferung der weißen Frau stattfinden soll. Damit wäre umrissen, was es bedeutet, «wenn x über einen entkörperlichten Blickwinkel verfügt (oder ein abgetrenntes Display ist)».[41]

40 Noël Carroll: *Towards an Ontology of the Moving Image,* in Freeland: Philosophy and Film (Fn. 3) S. 65-85. S. 173; dt.: *Auf dem Weg zu einer Ontologie des bewegten Bildes*, in Dimitri Liebsch (Hg.): *Philosophie des Films. Grundlagentexte* (Paderborn, ^{3}2010) S. 155-175. – In einer jüngeren Variante nennt Carroll als fünfte Bedingung die Zweidimensionalität, ohne jedoch eine vollständig befriedigende Lösung für das Problem von 3-D-Filmen anbieten zu können; vgl. Carroll: *The Philosophy of Motion Pictures* (Fn. 1) S. 72ff.

41 Das kritische Potential dieser nüchternen Beschreibung ließe sich sinnvoll gegen den von Maurice Merleau-Ponty inspirierten und grob vereinfachenden Vergleich zwischen dem normalen Dialog und dem ‘Dialog’ zwischen Film und Rezipienten in Anschlag bringen – und mehr noch: auch gegen die Metapher vom Film als ‘Leib des Anderen’. Das kann hier leider nicht im Detail durchgeführt werden; zu der fraglichen und fragwürdigen filmphänomenologischen Position vgl. aber grundsätzlich Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience* (Princeton, 1992) S. 133, 141.

Diese erste Bedingung ermöglicht es jedoch noch nicht, zwischen bewegten Bildern und Gemälden zu unterscheiden. Entgegen der Versuchung, sich nun einfach an die Bezeichnung 'bewegte Bilder' oder an das amerikanische 'movie' zu halten, lokalisiert Carroll die zweite Bedingung nicht schlicht in der Bewegung. Stattdessen macht er sich die Skrupel von Arthur C. Danto zu eigen, der als konstitutiv für bewegte Bilder die Bewegungs*erwartung* ins Spiel gebracht hat – oder genauer: dass der Rezipient mit Berechtigung Bewegung erwartet.[42] (Im Gegensatz zu Danto, der seine Skrupel aus einem Gedankenexperiment heraus entwickelt, stützt Carroll die seinen allerdings auch auf eine empirische Basis, nämlich auf experimentelle Filme, die völlig oder weitgehend ohne Bewegung auskommen wie Chris Markers Film aus Standbildern *La Jetée.*) Was ist unter einer berechtigten Erwartung zu verstehen? Eine berechtigte Erwartung in Bezug auf x stützt sich darauf, dass man weiß, was x ist – in diesem Fall also: ein bewegtes Bild und nicht etwa eine Diaprojektion, bei der Bewegungserwartung kategorial sinnlos wäre.[43] Nach dem ersten Sehen verwandelt sich die berechtigte Erwartung in eine bestätigte (wie etwa im Gros der uns bekannten Filme) oder in eine enttäuschte (wie bei Filmen, die Markers ähnlich sind). Infolgedessen lautet die zweite Bedingung für das Vorliegen von bewegten Bildern: «wenn es (beim ersten Sehen) vernünftig ist, in x Bewegung zu erwarten, wenn man weiß, was x ist».

Berücksichtigt man nur die ersten beiden Bedingungen, so liegt immer noch kein Merkmal vor, mit dem sich das bewegte Bild vom Theater unterscheiden ließe. Um eine solche Unterscheidung dennoch zu ermöglichen, setzt Carroll bei der Beobachtung an, dass sowohl Film-Vorführungen als auch Theater-Aufführungen Vorkommnisse eines Typs sind. Jane Campions *The Piano* erschöpft sich nicht in einer einzigen konkreten Vorführung – es gibt weitere Vorkommnisse von ihm, die sich auf denselben Typ beziehen; und dasselbe trifft *mutatits mutandis* auch auf eine Aufführung von Aristophanes' *Die Frösche* zu. Der erste gravierende Unterschied zwischen beiden Fällen besteht nach Carroll jedoch darin, dass das Vorkommnis von Film-

42 Vgl. hier und im Folgenden Arthur C. Danto: *Moving Pictures* in *Quarterly Review of Film Studies* 4 (1979) S. 1-21; dt.: *Bewegte Bilder*, in Liebsch: *Philosophie des Films* (Fn. 40) S. 111-137 und Carroll: *Towards an Ontology of the Moving Image* (Fn. 40) S. 160-163.

43 Bei den skurrilen Beispielen aus Dantos Gedankenexperiment handelt es sich einerseits um acht Stunden Filmmaterial, die ein bewegungsloses Buchcover von Leo Tolstois *Krieg und Frieden* zeigen, und andererseits um eine achtstündige Projektion eines Dias des nämlichen Covers.

Vorführungen mit einer Schablone erzeugt wird, also mit einer Filmkopie, einem Videoband oder Computerprogramm und dgl. mehr, während das Vorkommnis von Theater-Aufführungen, einfach gesagt, das Produkt einer Interpretation ist.[44] Den zweiten und damit zusammenhängenden Unterschied lokalisiert Carroll darin, dass Theater-Aufführungen eigenständige Kunstwerke sind, wohingegen es sinnlos ist, Film-Vorführungen als solche einer ästhetischen Bewertung zu unterziehen. Wonach man bei letzteren allenfalls fragen kann, sind mechanische oder elektrische Aspekte, die Routine-Abläufe betreffen. Und wer hat noch nie in einem unscharf oder über den Rand der Leinwand projizierten Film gesessen? Hiermit wäre Carrolls Ontologie des bewegten Bildes komplett; die dritte und vierte Bedingung lauten schließlich: «wenn Vorführungs-Vorkommnisse von x durch Schablonen erzeugt werden; und wenn Vorführungs-Vorkommnisse von x keine Kunstwerke sind.»

Auffallenderweise verzichtet Carroll darauf, aus der Verbindung der *vier notwendigen* Bedingungen *eine hinreichende* Bedingung abzuleiten. Anstelle von Bedingungen, *ohne* deren Erfüllung *kein* bewegtes Bild vorliegen könnte, hätte man mit dieser Verbindung dann eine Bedingung zur Hand, bei deren Erfüllung tatsächlich ein bewegtes Bild vorläge. Genau diese Konsequenz will Carroll jedoch vermeiden. Jedes industriell gefertigte Daumenkino und auch jede dem Zoetrop verwandte Apparatur, die Phasenbilder in einem rotierenden Zylinder präsentierte, würde dann bereits als bewegtes Bild gelten – und das ist für Carroll mit unseren Intuitionen in Bezug auf bewegte Bilder nicht vereinbar.[45] Auf die Möglichkeit, durch Einführung der Projektion als zusätzlicher Bedingung das Daumenkino und das Zoetrop vorab auszuschließen, verzichtet Carroll ebenfalls ausdrücklich. Von diesem Ausschluss wäre dann nämlich auch Edisons Kinetoskop betroffen, eine Apparatur, die nicht nur für Carroll in die unmittelbare Vorgeschichte des Lumière’schen Kinematographen gehört.

7. Sequenz, Narration, Abweichung

Nachdem geklärt ist, was bewegte Bilder *sind*, ist nun nach ihrer (internen) Strukturierung zu fragen: Wie sieht die Sequenzbildung bei bewegten Bil-

44 Vgl. hier und im Folgenden Carroll: *Towards an Ontology of the Moving Image* (Fn. 40) S. 165-173 und *The Philosophy of Motion Pictures* (Fn. 1) S. 63-72.

45 Vgl. hier und im Folgenden Carroll: *Towards an Ontology of the Moving Image* (Fn. 40) S. 173-174.

dern aus? Nach Carroll bestehen bewegte Bilder aus einer systematischen Kombination von Einstellungen, die für unterschiedliche Funktionen zusammengefügt werden können. Unter diesen Funktionen nimmt das Erzählen von Geschichten eine besondere Rolle ein. Es ist aber, wie sich bereits im Zusammenhang mit der Grenze zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem Film andeutete, keineswegs alternativlos:

> Paradigmatically that function has been to narrate a fiction. But there are other possible functions as well: to depict an environment, as in a travelogue or a nature film; to make an argument, as in the case of *Fahrenheit 9/11*; to draw a comparison or contrast; to make a comment; to arouse an emotion; and so forth.[46]

Wie schon in den Beschreibungen der einzelnen Einstellungen legt Carroll in seinen Ausführungen zur ihren Kombinationen ebenfalls Wert darauf, den Unterschied zwischen Sprache und bewegten Bildern zu markieren. Auch Einstellungen mögen bedeuten oder bezeichnen und deshalb an Worte in der Sprache erinnern, aber anders als Sprachen beruhen bewegte Bilder erstens nicht auf einem begrenzten Vokabular, einem abgeschlossenen «dictionary of motion pictures».[47] Es gibt so viele Einstellungen, wie es a) Dinge, b) Kombinationen aus ihnen sowie c) Kameraeinstellungen gibt, aus denen sie fotografiert werden können. Und zweitens lassen sich bei bewegten Bildern auch keine Regeln formulieren, nach denen Einstellungen – wie Worte zu Sätzen – kombiniert werden müssten. Regeln wie die 180°-Regel, die zur Aufrechterhaltung der Bewegungsrichtung dient, oder solche, nach denen das Springen und Zittern in der Bildfolge zu vermeiden ist, sind allenfalls Faustregeln. Sie können aber keinen Anspruch auf etwas erheben, das grammatischer Verbindlichkeit entspräche. Dies versucht Carroll auch anhand von Beispielen wie den beiden folgenden zu erhärten. Ryan Flecks *Half Nelson* verwendet etwa bei einer Fahrrad-Fahrt den Verstoß gegen die 180°-Regel bewusst, um die Spannung und die Veränderung in seiner Protagonistin zu unterstreichen; und Jean-Luc Godard macht nicht nur in *A bout de souffle* Gebrauch von *jump cuts,* um den improvisatorischen Charakter des (jeweiligen) Films zu akzentuieren. Kurz, es gibt nach Carroll in der Sequenz von

46 Carroll: *The Philosophy of Motion Pictures* (Fn. 1) S. 116.

47 Vgl. hier und im Folgenden ibid. S. 118ff. – Ein schönes Beispiel für das Problem, analog zur Sprache bei bewegten Bildern elementare Einheiten zu identifizieren, aus denen dann die größeren abzuleiten wären, stellt auch Alexander Sokurows *Russian Ark* dar – ein Film aus einer einzigen, über 90-minütigen Einstellung.

bewegten Bildern keine grammatische Wohlgeformtheit, sondern nur die schlichte Frage: Wirkt es – oder wirkt es nicht?

Was Carroll anstatt der vermeintlichen Nähe zur Sprache stark macht, das ist die Hypothese, dass die Sequenzbildung vor allem dem Aufmerksamkeits-Management dient: «Cinematic sequences are built through variable framing which exploits our natural perceptual dispositions in order to guide our attention to where the motion picture maker wants it to be – usually to whatever is important to the unfolding of the action or argument.»[48] Das Gegenmodell zu dieser beweglichen Rahmung, die die Rezipienten leitet, findet sich im Theater, das das Publikum insofern mit der Aufführung allein lässt, als sich dieses mit seiner Wahrnehmung selbst einen Weg über die Bühne bahnen muss. Auf einer basalen Ebene unterscheidet Carroll drei Instrumente, mit denen vor allem Cutter, Regisseur und Kameramann die bewegliche Rahmung praktizieren und die Aufmerksamkeit der Rezipienten lenken.[49] Das erste Instrument (‘indexing’) kommt automatisch bei Kamerabewegung, Schnitt oder Zoom zum Einsatz und entspricht der menschlichen Geste des Auf-etwas-Zeigens; in *Casablanca* folgen so die Augen der Rezipienten der Kamerabewegung durch Ricks Büro bis hin zur Gestalt von Elsa am Fenster. Das zweite Instrument (‘bracketing’) wirkt als allgegenwärtige Auswahl; es schließt das Gezeigte ein und das Ungezeigte aus und lenkt daher in der Regel zwangsläufig die Aufmerksamkeit auf das Gezeigte. Der einschlägige ‘Missbrauch’ dieses Instruments findet sich im Thriller oder Horror-Film, in denen das Wichtigste für die weitere Sequenz, der Killer oder das Monster, dem Publikum noch vorenthalten wird. Das letzte Instrument schließlich (‘scaling’) dirigiert die Aufmerksamkeit über die Größe, die den gezeigten Objekten jeweils verliehen wird. Schon fast bis zur Ironie plakativ findet es sich in der riesigen Kaffeetasse aus *Notorious*, über deren giftigen Inhalt uns Alfred Hitchcock zuvor informiert hat. Wenngleich Carroll nun für die konventionelle Sequenzbildung die Metapher des «visuell Vorverdauten» verwendet,[50] so lässt er keinen Zweifel daran, dass das Publikum aus all dem, worauf es aufmerksam gemacht worden ist, selbst seine Schlüsse ziehen muss:

> Furthermore, what is interesting about the way in which the viewer puts this information together is that it does not, for the most part, rely on special cinematic and/or language-like codes and conventions, but instead upon the same sort of

48 Ibid. S. 124-125.
49 Vgl. hier und im Folgenden ibid. S. 125-129.
50 Ibid. S. 129. – Im Folgenden ibid. S. 130.

> inferential and interpretational processes – including abduction, inference to the best explanation, and practical reasoning – that we employ to negotiate situations in everyday life.

Und diese Nähe zu Alltagspraxis ist es auch, die für Carroll den globalen Siegeszug des Unterhaltungsfilms erklärt.

Kommen wir an dieser Stelle noch einmal zur oben erwähnten Narration zurück. Als einen weit verbreiten Fall der Funktion bewegter Bilder thematisiert Carroll die sogenannte erotetische Narration etwas ausführlicher. Am einfachsten lässt sich diese als eine durch Fragen strukturierte Erzählung begreifen. Gemeint ist damit, dass die Sequenzen dieser Narration die Zuschauer erstens zu unterschiedlich dimensionierten Fragen veranlassen, dass in späteren Sequenzen zweitens Antworten auf diese Fragen gesucht werden, und dass drittens mit der letzten Sequenz idealerweise auch die letzte Frage beantwortet ist.[51] Zu den großen Fragen, die beispielsweise John Hustons *Moby Dick* nahe legt, zählt, ob Ahab und seine Crew den weißen Wal finden werden oder ob sie ihn töten können. Und selbst wenn der Walfang nicht unser tägliches Geschäft ist – die Fähigkeit und Bereitschaft, Fragen darüber zu entwickeln und nach Antworten zu suchen, entspricht in jedem Fall dem Schließen in der Alltags*praxis*, von dem gerade schon die Rede war.

Warum aber erfreut sich die erotetische Narration bei Caroll besonderer Aufmerksamkeit? Dafür lassen sich mindestens zwei Gründe angeben. Erstens ist sie insofern von besonderer Relevanz, als sie auch dem Gros des Unterhaltungskinos zugrunde liegt. Mit ihr lassen sich also globale Phänomene beschreiben. (Wie Carroll ausführlich erörtert, verdankt die erotetische Narration ihre Attraktivität dabei nicht zuletzt dem Umstand, dass sie das Gegenteil der Alltags*erfahrung* darstellt. Zugespitzt gesagt: Alles in ihr vermittelt den Eindruck signifikant zu sein, alles wird erklärt, und alles wird in einer geschlossenen Totalität 'aufgehoben'.)[52] Zweitens lässt sich die erotetische Narration als die Regel begreifen, zu der sich viele andere Varianten bewegter Bilder wie Abweichungen verhalten; von ihr ausgehend lassen sich die Varianten gewissermaßen konstruieren.[53] Dies trifft auf die *soap opera* zu, in der die Fragen nicht an ein Ende kommen dürfen, weil es andernfalls kein Motiv für eine weitere Folge gäbe. Eine vergleichbare Lage findet sich im Realismus, der die homogene und diachrone Fragestruktur durch zeitlich und räumlich nahe Episoden aufbricht wie Federico Fellinis *Amarcord*. Und

51 Vgl. dazu ausführlich Carroll: *Theorizing the Moving Image* (Fn. 19) S. 96-100.
52 Vgl. Carroll: *The Philosophy of Motion Pictures* (Fn. 1) S. 144.
53 Vgl. hier und im Folgenden ibid. S. 142ff.

auch in Bezug auf die filmische Avantgarde sind Applikationen möglich. Man denke nur an Alain Resnais’ *L’année dernière à Marienbad*, ein Film, der eine große Zahl von Fragen aufwirft, die er nicht beantwortet, und damit dem frustrierten Publikum viel über die Ansprüche an eine ‘ordentliche’ Erzählung verrät.

8. ‘Fin’

Ich hoffe, ich habe im Vorhergehenden für eine stärkere Berücksichtigung Carrolls werben können. Dabei sind zentrale methodische und einige wichtige inhaltliche Momente zur Sprache gekommen. In Bezug auf letztere gilt allerdings ein Vorbehalt, der sich aus Carrolls Theorieanlage selbst ergibt: Ein umfassender Überblick über die Vielfalt und -zahl seiner *small-scale theories* konnte hier selbstverständlich nicht gegeben werden. Dies ist besonders bedauerlich in Anbetracht seiner intensiven Auseinandersetzung mit dem Themenkreis von Affekt und Emotion, die ihn nicht nur zu einer grundsätzlichen Kritik an der Vorstellung führt, dass sich Rezipienten mit Protagonisten identifizieren, sondern die auch erhellende Beschreibungen der Interaktionen liefert, die zwischen Körper, Geist und bewegtem Bild stattfinden.[54] Es ist ebenfalls sehr bedauerlich, dass seine Theorie der Evaluation nicht hat gewürdigt werden können, die er im gesellschaftlichen Austausch und gerade nicht im einsamen Zuschauer verankert sieht. Der Kinobesuch, das Sehen von Filmen ist für Carroll geradezu das Vehikel für Konversation – und als Motor dieses Austausches begreift er unsere Werturteile über Filme und unseren Disput über sie.[55]

Eine Lektüre von Texten Carrolls empfiehlt sich jedoch keineswegs allein wegen ihres Facettenreichtums, der hier nur hat angedeutet werden können. Für sie spricht ebenfalls, dass Carroll sich mit einem zunehmend relevanteren Thema beschäftigt. Man wird seine Einschätzung teilen können, dass bewegte Bilder nicht allein zur dominanten Form der Unterhaltung aufgestiegen, sondern auch mehr und mehr zum unverzichtbaren Bestandteil unserer Alltagskommunikation geworden sind: «Moving images are not only for Friday nights or rainy Saturday afternoons. They are everywhere, all of the time.»[56]

54 Vgl. Carroll: *Engaging the Moving Image* (Fn. 32) S. 61-71 u.ö.
55 Vgl. Carroll: *The Philosophy of Motion Pictures* (Fn. 1) S. 194.
56 Ibid. S. 225.

Studia philosophica 69/2010

Guillemette Bolens

Les événements kinésiques dans le cinéma burlesque de Buster Keaton et de Jacques Tati

Shaped through interrelated body schemas and the intermediary space and time of gestural interaction, kinesic events ground the possibility of intersubjectivity. Buster Keaton and Jacques Tati tell extraordinarily expressive, albeit silent, tales of kinesis. They stage the complexity of multi-layered forms of intentionality and agency, and show the cardinal importance of sensorimotricity in human cognition. Kinesic fictionalizing acts in their films manifest the significance of unpredictability in human expressiveness as well as the importance of active perception in the viewer's reception of artworks.

Si l'action n'a quelque splendeur de liberté,
elle n'a point de grâce ni d'honneur.
Montaigne, *Les Essais* III. 9

Comment analyser le sens d'un événement kinésique et saisir la *facture* particulière des mouvements d'un corps vivant telle que ces mouvements ont lieu dans le contexte d'une interaction intersubjective ? Dans *La Phénoménologie de la perception*, Maurice Merleau-Ponty écrit que « Le sens des gestes … [est] ressaisi par un acte du spectateur. Toute la difficulté est de bien concevoir cet acte … La communication ou la compréhension des gestes s'obtient par la réciprocité de mes intentions et des gestes d'autrui, de mes gestes et des intentions lisibles dans la conduite d'autrui. Tout se passe comme si l'intention d'autrui habitait mon corps ou comme si mes intentions habitaient le sien. Le geste dont je suis le témoin dessine en pointillé un objet intentionnel. Cet objet devient actuel et il est pleinement compris lorsque les pouvoirs de mon corps s'ajustent à lui et le recouvrent. »[1] Qu'est-ce que « les pouvoirs de mon corps » ? Comment comprendre et rendre compte de la dynamique de l'acte perceptif dont parle Merleau-Ponty quand nous regardons l'expressivité motrice remarquable des grands maîtres du burlesque que

[1] Maurice Merleau-Ponty : *Phénoménologie de la perception* (Paris : Gallimard, 1945) p. 215.

sont Buster Keaton et Jacques Tati ? Mon but à travers ces questions est de saisir le plus précisément possible la « splendeur de liberté » des actions de ces artistes du mouvement.

Pour travailler sur le sens du mouvement, j'ai cherché à distinguer entre le *kinésique* et le *kinesthésique,* et entre le *kinésique* et le *kinétique.*[2] J'entends par kinésie la *perception* motrice et par kinesthésie la *sensation* motrice. En tant que sensation, la kinesthésie n'est pas communicable à autrui. La kinésie, par contre, est une perception chez autrui ou soi-même de mouvements en fonction de paramètres visuomoteurs, traduits en des données communicables, telles que l'amplitude, l'extension, la vitesse d'un geste, etc. Pour ce qui est du *kinésique* et du *kinétique*, le *kinétique* renvoie aux mouvements matériels de n'importe quelle sorte de corps du point de vue des lois de physique : il peut s'agir d'un bloc de granit ou d'une toupie qui va tomber au moment de décélérer, ou encore d'un corps humain dans son acception de *Körper*. Le *kinésique*, en revanche, concerne l'expression et la perception des mouvements corporels dans l'interaction. Le kinésique est un événement et il a lieu dans l'espace et le temps intersubjectifs.

Le kinésique s'inscrit dans un registre événementiel où il y a *de l'autre* (physiquement présent ou absent, imaginé). Shaun Gallagher écrit en référence à la théorie du geste dite *Communicative Theory of Gesture* : « gesture is an action that helps to create the narrative space that is shared in the communicative situation ».[3] Mon champ d'observation est cet espace nécessairement intermédiaire, espace narratif interpersonnel créé par le geste. Mais c'est également l'événement kinésique tel qu'il engage le sens moteur dans la stylisation d'une œuvre d'art. Mon objectif est de développer une pratique perceptive du kinésique dans la formalisation stylisée qu'est l'œuvre, où la perception est envisagée comme une action, selon l'idée explicitée par Alain Berthoz que « la perception est exploration active ».[4] Développer une pratique perceptive du kinésique implique d'envisager la perception et la cognition comme des dynamiques renvoyant tôt ou tard à un savoir d'origine corporelle. Dans *Embodiment and Cognitive Science*, Raymond Gibbs insiste sur le fait que l'activité corporelle est centrale pour la vie men-

2 Voir Guillemette Bolens: *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire* (Lausanne : BHMS, 2008).

3 Shaun Gallagher : *How the Body Shapes the Mind* (Oxford : Clarendon Press, 2005) p. 117.

4 Alain Berthoz: *Le Sens du mouvement* (Paris : Odile Jacob, 1997) p. 179. Voir également Alva Noë : *Action in Perception* (Cambridge, Massachusetts, London : The MIT Press, 2004) p. 215.

tale :[5] « The brain does not work in isolation, but is part of an organic whole that includes the nervous system and kinesthetic sensations of the body in action.»[6] Pour comprendre un mouvement ou un geste, nous avons recours à un type de savoir qui est sensorimoteur avant d'être langagier.[7]

1. La finesse de Jacques Tati

Afin d'expliciter plus concrètement en quoi cela peut concerner Tati et Keaton, j'aimerais considérer une première scène des *Vacances de M. Hulot* (1953). De son vrai nom Jacques Tatischeff (1907-1982), Français d'origine russe, Tati a réalisé six films principaux, entre 1949 et 1974,[8] lesquels ont tous le kinésique pour point de focalisation central.[9] Son cinéma met en lumière les nuances d'un mouvement, d'un geste qui synthétise une relation interpersonnelle dans l'instant ou aussi l'acte mobile de la perception d'un mouvement.[10]

La scène en question montre l'arrivée de M. Hulot dans une pension de vacances. Avant même d'entrer, Hulot a un impact sur la kinésie de tous les vacanciers présents dans le salon en raison du vent qui s'engouffre à travers la porte qu'il a laissée ouverte pour aller chercher ses valises dans sa voiture. Le début de la séquence montre l'hôtelier cherchant à fermer la porte d'un mouvement de jambe arrière tandis qu'il porte un baquet rempli d'eau (Fig. 1). Hulot entre alors et ferme la porte, déséquilibrant la dynamique de l'hôtelier qui renverse la moitié de son baquet (Fig. 2). Le mouvement qui est montré a lieu entre l'hôtelier et Hulot et *met en acte* le rapport du schéma corporel de l'un avec celui de l'autre, signalant que la présence d'autrui a

5 Raymond W. Gibbs, Jr : *Embodiment and Cognitive Science* (Cambridge : Cambridge University Press, 2006) p. 275.

6 Ibid. p. 279.

7 Voir Antonio Damasio : *The Feeling of What Happens : Body and Emotion in the Making of Consciousness* (Orlando, Austin, New York, San Diego, London : A Harvest Book, Harcourt, Inc, 1999) et Marc Jeannerod : *Motor Cognition : What Actions Tell the Self* (Oxford, Oxford University Press, 2006).

8 *Jour de Fête* 1949, *Les Vacances de M. Hulot* 1953, *Mon Oncle* 1958, *Playtime* 1967, *Trafic* 1971, *Parade* 1974.

9 Je fais l'analyse du style kinésique des œuvres de Tati dans la conclusion du *Style des gestes* (n. 2) pp. 131-138.

10 Voir en particulier la triple scène de la guimauve dans *Les Vacances de M. Hulot*. Cf. ibid. pp. 132-133.

d'emblée un impact sur la kinésie du sujet percevant. La kinésie relève d'un événement interpersonnelle indéfectiblement fondé dans les schémas corporels (au pluriel) des interactants : les deux schémas corporels, celui de l'hôtelier et celui de Hulot, *ont lieu* en acte et en relation l'un avec l'autre ; ils sont actualisés par l'événement kinésique, lequel élabore, par les gestes, l'espace narratif de l'échange.

Fig. 1 et 2: *Les Vacances de Monsieur Hulot* de Jacques Tati (1953).
© Les Films de Mon Oncle.

Une fois entré, Hulot avance la main pour serrer celle de l'hôtelier qui reste immobile, portant son baquet, le regard fixé sur Hulot. Les mains de Hulot répondent à ce silence kinésique par une série de gestes infimes, complexes et rapides, signifiant que Hulot attribue (du moins dans le registre de l'échange social) la paralysie momentanée de son interlocuteur au fait que ses mains sont occupées. Indépendamment de notre compréhension du dialogue kinésique muet qui a lieu entre l'hôtelier et Hulot, la facture des gestes de ce dernier évoque dans leur richesse expressive ces questions d'Alessandro Delco concernant la peinture : « Qu'est-ce qu'une pensée qui se passe de mots, et qui tout en demeurant enfermée dans son mutisme, est néanmoins d'une éloquence infinie ? Qu'est-ce que cette expressivité dont les effets de sens […] sont incomparablement plus riches que les enchaînements propositionnels ? »[11] Les gestes de Hulot devant l'hôtelier tenant son baquet ne sont pas réductibles à des concepts et font obstacle à une traduction langagière, nécessairement déficiente. Aucune description ou traduction linguistique (ou algébrique, comme le souligne Jackendoff), aussi poussée soit-elle, ne peut

11 Alessandro Delcò: *Merleau-Ponty et l'expérience de la création. Du paradigme au schème* (Paris : PUF, coll. Philosophie d'aujourd'hui, 2005) p. 167.

rendre leur facture exacte.[12] En outre, la question ici n'est pas d'imaginer (ou simuler mentalement) ce qui se passe dans l'esprit de Hulot (Tati tenait à ce que la psychologie de Hulot reste « infranchissable »)[13] mais bien, au moment où l'immobilité de l'hôtelier pousse Hulot à monologuer de la main, de percevoir pleinement les nuances de sa corporéité telle qu'elle se manifeste kinésiquement.

Comment traduire un événement kinésique en une proposition, même raffinée, sans voir s'évaporer ce qui constitue la facture précise et la qualité expressive du geste, et donc, du point de vue kinésique, son sens ? La charge expressive de ce geste est accessible, d'après Merleau-Ponty, uniquement « par contact direct », car le sens d'un corps est « un nœud de significations vivantes », irréductible à « la loi d'un certain nombre de termes covariants ».[14] Cette perspective rejoint celle de Marcel Proust quand il écrit que « … notre connaissance des visages n'est pas mathématique. D'abord, elle ne commence pas par mesurer les parties, elle a pour point de départ une expression, un ensemble. »[15] Proust explique encore que l'expression suffit « à faire croire à d'énormes différences entre ce que sépare un infiniment petit – un infiniment petit qui peut à lui seul créer une expression absolument particulière, une individualité », faisant « apparaître ces visages comme irréductibles les uns aux autres ».[16] La perspective kinésique implique de tenir compte de la dynamique propre de l'acte perceptif, lequel ne peut se réduire à une série de réactions homogènes prévisibles.

Après le dialogue kinésique entre Hulot et l'hôtelier devant la porte, Hulot veut prendre une chambre et s'inscrire au registre de l'hôtel. Face à l'hôtelier, Hulot tient ses valises, et comme l'humain n'a que deux mains, si ces dernières sont prises, alors il ne peut pas écrire, tout comme l'hôtelier ne pouvait serrer la main de Hulot quand il tenait son baquet. L'hôtelier s'apprête alors à écrire à la place de Hulot et lui demande son nom. Mais Hulot

12 Voir Ray Jackendoff : *Foundations of Language : Brain, Meaning, Grammar, Evolution* (Oxford, Oxford University Press, 2002) p. 350.

13 Jean-Claude Carrière, propos recueillis par S. Goudet in Stéphane Goudet et Macha Makeïeff, Jacques Tati : *Deux temps, trois mouvements* (Paris : Naïve, 2009) p. 269 : « [Tati] tenait beaucoup, toute sa vie, à faire de monsieur Hulot … un personnage duquel la psychologie serait infranchissable. Hulot était quelqu'un qui réagissait à ce qui se passait autour de lui. »

14 Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception* (n. 1) pp. 176-177.

15 Marcel Proust : *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, éd. par Pierre-Louis Rey (Paris : Gallimard, 1987, 1988) p. 505.

16 Ibid.

ne pose toujours pas ses valises et ne peut donc enlever de sa bouche la pipe qui l'empêche d'articuler son nom de façon audible. Comme l'humain parle avec la bouche, si celle-ci est obstruée, alors cet humain ne peut pas se faire entendre distinctement. Le « je peux » du corps phénoménologique est ici un « je ne peux pas » extraordinairement expressif. En tant que membre de l'espèce humaine, nous entendons ces différents gestes grâce à nos schémas corporels respectifs. Et surtout, l'humour de la scène va dépendre de la manière avec laquelle nous investissons ce savoir lié à nos schémas corporels au moment de percevoir l'échange kinésique. Cet investissement est en effet déterminant quand Hulot, qui ne pouvait pas écrire parce que ses mains étaient prises, décide pour finir et après coup de poser ses valises le temps de remettre son chapeau. Il est éminemment possible de passer à côté de ce « gag », si le spectateur n'active pas son savoir corporel et un type de connaissance indissociable en l'occurrence du schéma corporel.

Il en va de même de ce qui est dit de la bouche et de la parole dans cette scène. L'hôtelier décide de libérer la bouche de Hulot pour comprendre rien moins que son nom, le signifiant de son identité sociale, seul mot prononcé par Hulot de façon audible pour le spectateur dans le film entier. C'est par ce signifiant que la présence de Hulot est inscrite dans le registre de l'hôtel. Puis, l'hôtelier remet le tabac ébouriffé dans la cheminée de la pipe dans un geste qui est au croisement entre l'absolument incongru et l'évidence du quotidien. Là encore, c'est au spectateur d'entrer en matière avec ce geste et avec les mouvements faciaux de Hulot lors de la transaction de la pipe et quand il suit les mouvements d'écriture de l'hôtelier. Ces mouvements sont d'une subtilité remarquable et, s'ils sont drôles, c'est en raison de leur finesse. Tout ce que Hulot signifie de sa *réalité identitaire kinésique* au moment de cette inscription dans le registre de l'hôtel excède non seulement les cinq lettres de son nom, mais aussi, et massivement, une formulation langagière.

Pour revenir à Merleau-Ponty et à Proust, notre compréhension du visage de Hulot passe par le contact direct, et ce visage, mis en art par Tati, montre à quel point l'infiniment petit est déterminant dans une expression kinésique. Alessandro Delcò, parlant de Merleau-Ponty, décrit ce qui pourrait parfaitement s'appliquer à Jacques Tati :

> Avec raison, donc, Merleau-Ponty se déplace du côté des différences les plus légères. Ce sont ces émergences fort indéterminées – montrant néanmoins déjà les linéaments d'un style – qui retiennent l'attention du phénoménologue. Qu'est-ce qui fait signe, au juste, dans ce genre de signes ? Que donnent à penser des indications si ténues ? Pourquoi les choses s'ouvrent-elles de façon si ambiguë ?

> Quel type de questionnement pourrait être adapté à l'extrême fragilité de ce qui se présente ainsi ? L'*hybris* identifiante de la parole thétique n'égorge-t-elle pas dans l'œuf les différences minimes qui sont en train de percer là ?[17]

Comment, sans détruire la dynamique de l'événement kinésique, rendre compte valablement de la force expressive et donc du sens d'une œuvre fondée dans le kinésique ?

Un autre passage des *Vacances de M. Hulot* est intéressant par rapport à l'investissement du schéma corporel dans la dynamique de notre acte perceptif. Cette scène montre un vendeur de glaces tendre deux cornets glacés à une petite main d'enfant qui brandit un billet de l'autre côté d'un chariot à glaces. En ce qui concerne le schéma corporel, la force de la scène vient d'emblée de cette main d'enfant, seule visible et pourtant signifiant un corps vivant, présent et mobile – et émouvant : je suis touchée par la vue de cette main parce qu'elle renvoie à de l'humain et à un humain dont je comprends immédiatement que sa taille l'oblige à tendre le bras très haut pour lui. Ensuite, l'humour du vendeur qui tient ses deux cornets sans lever la tête de son journal est également ancré dans le schéma corporel : il n'a pas besoin de regarder où tendre les glaces car il a suffisamment d'informations kinesthésiques, en relation avec ce qu'il sait et sent de la longueur de ses bras, pour le faire sans l'aide d'un contrôle visuel. Et cependant, dès que l'enfant s'en retourne, quelque chose se passe qui est exactement ce que j'entends par un événement kinésique : tout à coup il y a de l'autre suffisamment clairement pour que le sujet se lève et regarde. Et notez qu'il se lève : la perception est de tout le corps à travers l'activation du schéma corporel.

Viennent ensuite deux chutes anticipées qui finalement n'ont pas lieu. L'enfant vacille très légèrement sur une marche ensablée et le schéma corporel fait son travail d'adaptation : l'enfant réajuste sa dynamique en une fraction de seconde et retrouve immédiatement son équilibre. Ce faisant, sa vue a généré une réaction sensorimotrice et cognitive d'anticipation chez le spectateur. Le mouvement de l'enfant est à la fois infime et fondamental, activant chez autrui une résonance sensorimotrice et affective (par mon savoir sensorimoteur j'anticipe l'événement d'une chute et j'en éprouve une émotion, même fugitive). Tati est le génie qui a su montrer l'importance de cet aspect de l'humain, avec une finesse d'autant plus époustouflante qu'elle est simple et dépourvue d'ostentation. Puis, au moment où l'enfant va ouvrir la grande porte, et alors que l'une des glaces se retrouve la tête en bas, celle-

[17] Delcò : *Merleau-Ponty* (n. 11) p. 175.

ci ne tombe pas. La splendeur de liberté que Montaigne attend d'une action existe dans ce geste de tendresse et d'humour du cinéaste. Ce geste s'entend à condition, premièrement, que nous soyons en phase avec le style de l'œuvre et le registre de son expressivité et, deuxièmement, que nous soyons conscients de notre anticipation : nous savons que du point de vue *kinétique*, en toute probabilité, la glace devrait tomber. Cette anticipation est orchestrée par l'artiste, soulignée par la musique, et elle doit être perçue par le spectateur pour que le sens *kinésique* de cette scène soit à son tour perçu, à savoir que l'art n'est pas soumis à la pesanteur et qu'il peut en jouer pour dire l'humain autrement, ici par le plaisir que ressent le spectateur de ce que, avec grâce et humour, l'enfant l'a emporté sur la gravité et de ce qu'il peut alors tendre une glace à son frère.

Il existe trois niveaux de perception kinésique dans les deux scènes de Tati que nous venons de considérer. Premièrement, celle de la compréhension du mouvement, par exemple, monter des marches ou fermer une porte. Deuxièmement, nous comprenons la narration qui a lieu dans l'interaction : l'hôtelier n'a pas pu ou voulu serrer la main de Hulot et Hulot ne peut ou ne veut pas écrire parce qu'il ne pose pas ses valises. Troisièmement, l'œuvre mobilise l'intelligence kinésique du spectateur d'une manière qui est propre à l'œuvre elle-même. C'est là que je situe le style kinésique. C'est dans la manière singulière qu'a une œuvre de mobiliser l'intelligence kinésique du spectateur. L'analyse du style kinésique des films de Tati nécessite un travail du spectateur sur les modes de sa perception et sur ses propres anticipations sensorimotrices et cognitives. Le destinataire est responsable de l'attention qu'il investit dans la perception de nuances centrales à la compréhension des événements kinésiques narrés. Il est donc impossible de rendre compte du film en racontant l'intrigue, qui est d'ailleurs rudimentaire. Et quand bien même tenterais-je de formuler les nuances motrices des scènes en question, l'extrême subtilité des mouvements de Hulot ou de l'enfant aux glaces resteraient intraduisibles verbalement. Une capture d'écran, dès lors qu'elle immobilise l'image, ne permet pas non plus d'en rendre compte. Mais aussi, le visionnement du film n'exclut pas la possibilité de passer à côté de cette extrême précision par laquelle l'imprévisibilité et l'ampleur expressive de l'humain sont mises en art par Tati. Le style kinésique des œuvres de Jacques Tati ouvre l'espace narratif, permis par un schéma corporel en acte, sur des possibilités expressives dont la finesse est une forme d'égard, ayant un impact sur la cognition motrice et la kinésie du spectateur – par exemple s'il sourit – à condition que celui-ci choisisse d'activer les potentiels de son intelligence kinésique.

Considérons un dernier détail au sujet de la scène des glaces, soit l'événement kinésique qui a lieu entre les deux enfants mangeant leurs glaces en regardant un homme en équilibre sur une échelle pour fixer une guirlande. La qualité expressive des mouvements d'yeux, de jambes et de mains du plus jeune – il doit avoir trois ans – vient de ce qu'il ne semble y avoir chez lui aucun jeu d'acteur. Après s'être assis aux côtés de son frère, il fait passer sa glace de sa main gauche à sa main droite et sa main gauche se rapproche légèrement de son torse. Ce geste microscopique est d'une beauté immense, non pas pour ce qu'il signifierait autre chose que lui-même dans une approche symbolisante ou psychologisante, mais bien parce que son sens est irréductible à autre chose qu'à cette main-là dans le style de sa présence. C'est minuscule, c'est la nuance infime dont parle Proust, nuance qui en même temps fait la différence et fait obstacle à toute définition de l'humain qui pourrait réduire l'humain à une équation fermée, aussi complexe et élaborée fut-elle. C'est à mes yeux en cela que la science a besoin de l'art. Afin de ne pas pouvoir tomber dans l'illusion d'une maîtrise totalisante. L'acte fictionnel (*the fictionalizing act*), l'œuvre d'art, est un fait anthropologique, selon Wolfgang Iser, non pas en ce qu'il décrirait un état de culture ou un fait du monde, mais en ceci qu'il est un processus par lequel l'humain empêche les définitions que l'humain se donne de lui-même de limiter sa propre imprévisibilité.[18]

2. *Buster Keaton et* 'the slapstick attitude'

Avec un style kinésique différent, Jacques Tati est l'héritier de la force expressive d'un Buster Keaton (1895-1966). Tati admirait immensément ce génie du burlesque américain et, dans une interview des *Cahiers du cinéma*, il prononça cette belle phrase à son sujet : « la pureté de son talent explose sans cesse. »[19] Dans son autobiographie, *My Wonderful World of Slapstick*, écrit avec Charles Samuels en 1960, Keaton fait référence à son enfance pas-

[18] Wolfgang Iser : *The Fictive and the Imaginary : Charting Literary Anthropology* (Baltimore, London : The Johns Hopkins University Press, 1993) ; Wolfgang Iser : *The Range of Interpretation* (New York : Columbia University Press, 2000) pp. 172-177.

[19] Serge Daney, Jean-Jacques Henry, Serge Le Péron : *Entretiens avec Jacques Tati, 2: Propos rompus* (Paris : Cahiers du cinéma).

sée sur les planches avec ses parents, acteurs de vaudeville.[20] Depuis l'âge de quatre ans, il faisait partie du spectacle avec des numéros si rudes que la protection de l'enfance essaya plusieurs fois d'interdire le spectacle de la famille Keaton. Minimisant sa souffrance (il était appelé l'enfant serpillière), Keaton présente ces années comme une formation dans l'art de la chute. Dans son livre, il compare les acteurs qui n'ont pas appris à contrôler les impacts, « who did not know how to take a fall »,[21] et ceux qui savent tomber : « I did learn to fall as a kid, just as Chaplin, Lloyd, and Fairbanks did. […] What I do know about is body control. When you start to go through the air your head is your rudder – it steers you. »[22] L'événement de la chute est omniprésent dans le cinéma burlesque. Et il active immédiatement le rapport des possibilités kinésiques du corps, lequel est obligatoirement à conceptualiser comme corps en situation, à la fois passif et actif, engageant le schéma corporel et l'image corporelle dans un environnement physique et un contexte socioculturel et relationnel nous rappelant sans aucun doute possible que nous *sommes* des corps.

Le cinéma burlesque, dit en anglais *slapstick*, correspond à une période qui est généralement associée au cinéma muet. Certains protagonistes clés de cette période sont Mack Sennett qui découvrit Charlie Chaplin ; un acteur comme Roscoe Arbuckle, surnommé Fatty, grâce auquel Keaton débuta au cinéma en 1917 à l'âge de 21 ans ; ou encore Joe Schenck qui produisit les films de Keaton de 1920 à 1928, avant que cet artiste génial ne signe un contrat avec la Metro-Goldwyn-Mayer (en 1928) qui lui fasse perdre toute liberté artistique.

Dans une perspective plus large que la périodisation du slapstick américain muet, Jean-Philippe Tessé donne une définition du burlesque qui montre l'importance de ce genre cinématographique pour l'analyse de la corporéité en mouvement :

> [L]'imagination burlesque n'est pas la faculté de tirer quelque chose de rien, mais de déplier ce qui se loge entre ce qui est et ce qui pourrait être, l'exploration des possibles.[23]

20 Buster Keaton, Charles Samuels : *My Wonderful World of Slapstick* (New York : Garden City, 1960; reprint Da Capo Press, 1982).

21 Ibid. p. 150.

22 Ibid. p. 149.

23 Jean-Philippe Tessé : *Le Burlesque* (Paris : Cahiers du cinéma, coll. « les petits cahiers » et SCÉRÉN-CNDP, 2007) p. 44.

> Ce qu'il faut retenir, c'est l'effort ininterrompu qui remue le corps, le met sous tension. Poursuivons : quelle est la direction de cette tension, de cet effort permanent à quoi est astreint le corps ? Elle est relative à la singularité du corps de chacun, à ses caractéristiques particulières. Les récits se fondent sur cette variable.[24]

> Le burlesque est un triomphe et une inquiétude, un vertige, puisqu'il fait trembler le monde sur ses bases. A cela, il faut opposer une attitude.[25]

Il est une scène dans *Steamboat Bill Junior*, tourné par Keaton en 1928, qui synthétise magnifiquement les trois points explicités par Tessé, à savoir l'exploration des possibles ; la singularité du corps de chacun ; et l'impératif d'opposer une attitude.

Steamboat Bill Junior est le dernier film autonome de Keaton. La séquence en question montre Buster saisi par la force invisible du vent dont l'impact est rendu visible par ses mouvements. La diagonale formée par son corps, à la fois éminemment dynamique et persistante, faite de résistance active, tenant contre le vent, est une épure, le manifeste de la *slapstick attitude*, une affirmation incarnée du désir de faire face à ce choc perpétuel que constitue le monde phénoménologique. Le verbe anglais qui conviendrait le mieux ici est *to with-stand*, résister dans le sens de « se tenir debout avec », envers et contre tout.

La corporéité est indissociable chez Keaton d'un phénomène perpétuel et global d'actions et de réactions kinésiques associées à des causes et des conséquences kinétiques, où le corps et le monde ne cessent de se provoquer l'un l'autre, c'est-à-dire de provoquer la présence réactive de l'autre. Le sujet est toujours d'emblée jeté par le monde dans le monde, lequel n'existe et n'a de sens qu'en ce qu'il est vécu et perçu par cette incarnation singulière et mobile qu'est la personne. Dans le burlesque le monde nous arrive en pleine figure et pas seulement sous la forme d'une tarte à la crème : il peut s'agir de vent, d'un pain de guimauve malaxée, d'un torrent d'eau, ou d'une femme.

Dans cette exploration des possibles, le projectile peut aussi bien être Buster lui-même. Fait en 1924, *Sherlock Jr.* comporte une longue séquence dans laquelle Buster est assis sur le guidon d'une moto qui a perdu son chauffeur. Son parcours sur cette moto constitue une longue chute horizontale qui n'en finit pas de traverser l'écran de part en part, et en profondeur, jusqu'à ce que Buster traverse une fenêtre, pieds en avant en un vol plané impeccable,

24 Ibid. p. 59.
25 Ibid. p. 65.

et percute un gangster sur le point d'abuser de sa fiancée. En ce qui concerne le concept d'*agentivité*, un humain est ici à la fois *agent* – ne serait-ce que par sa capacité à *tenir* activement en équilibre instable sur un objet mobile – et *agi*, pour la même raison surréaliste qu'il tient assis sur un guidon de moto sans chauffeur.[26]

Nous avons vu que Merleau-Ponty dans *La Phénoménologie de la perception* écrit que « Le geste dont je suis le témoin dessine en pointillé un objet intentionnel. Cet objet devient actuel et il est pleinement compris lorsque les pouvoirs de mon corps s'ajustent à lui et le recouvrent. »[27] Qu'en est-il des intentions dans cette scène ? Quel est l'objet intentionnel auquel le « je peux » du corps du spectateur s'ajuste ? Dans son article « La dynamique des intentions », Elisabeth Pacherie distingue trois types d'intentions : les intentions dirigées vers le futur (par exemple ici Buster cherche à libérer sa fiancée), les intentions dirigées vers le présent (par exemple utiliser une moto pour arriver plus vite vers la fiancée) et les intentions motrices (ne pas tomber de la moto).[28] De ce point de vue, Buster agit triplement ses intentions – et le spectateur réceptif est assez éprouvé à la fin de la séquence.

Mais s'ajoute à cela que Buster atteint son but en devenant un projectile, comme si l'intention globale qui l'animait dépassait son contrôle, alors même que ceci est rendu possible par une très grande agilité, c'est-à-dire par une capacité intentionnelle d'adaptation kinesthésique et par les ajustements constants du schéma corporel qui mettent en acte son intention de *ne pas* tomber. Même après avoir percuté le gangster qui est propulsé à travers le mur, Buster n'est pas écrasé au sol : il est assis sur la table et se remobilise aussitôt. Toujours en mouvement, sa corporéité est agissante comme une intentionnalité qui parvient tout juste à suivre son actualisation. Ce n'est pas Buster qui fait un geste, c'est le geste qui s'incarne dans le corps de Buster à travers l'aptitude sensorimotrice de celui-ci et son intention globale, permanente, à la fois précise et diffuse, de ne pas tomber et de sauver sa fiancée, captive d'un gangster libidineux. Or, cette intentionnalité à la fois agissante et presque débordée a un impact considérable puisque, en définitive, le viol de la fiancée n'a pas lieu, et ce grâce à la chute techniquement parfaite d'un

26 Voir Marc Jeannerod : *Consciousness of Action and Self-Consciousness : A Cognitive Neuroscience Approach*, in Johannes Roessler, Naomi Eilan (éd) : *Agency and Self-Awareness : Issues in Philosophy and Psychology* (Oxford, Oxford University Press, 2003) pp. 128-149.

27 Maurice Merleau-Ponty : *Phénoménologie de la perception* (n. 1) p. 215.

28 Elisabeth Pacherie : *La dynamique des intentions*, in *Dialogue XLII* 3 (2003) pp. 447-480, la pagination en ligne va de 1 à 30.

Buster transformé en boulet de canon, ou faut-il dire en flèche, une flèche qui ne serait pas de Zenon.

Dans ce champ de possibles, ce qui a lieu et qui relève du kinésique est l'imprévisibilité et la potentielle richesse expressive d'un humain, avec la possibilité que son postérieur rebondisse sur une table et le propulse pieds en avant contre son adversaire. Ceci donc sans romantisme ni idéalisation, d'où l'intérêt d'un genre comme le burlesque. Quelque chose s'exprime d'essentiel qui relève du plus aléatoire dans l'expressif, un *aléatoire* mis en art avec une *rigueur* d'ingénieur par Keaton. Tati et Keaton en ce sens se rejoignent. Avec cette distinction de style que, là où Tati met en art les nuances fines d'un geste interpersonnel, Keaton montre la ligne motrice complexe d'un trajet corporel dans l'espace, à la fois kinétique et kinésique. L'usage du vent chez les deux cinéastes est, à cet égard, révélatrice. Chez Tati, le vent fait remuer entre eux les clients de l'hôtel ; chez Keaton, le vent est une force kinétique qui bouleverse le corps et l'oblige à résister.

Le kinétique joue un rôle primordiale dans le style expressif de Keaton, mais ce style s'articule toujours néanmoins, comme chez Tati, à de l'autre, que cet autre soit physiquement présent ou absent. L'autre, c'est « le motard de Keaton ». Même absent, Buster s'adresse à lui. Dans *Sherlock Jr.*, cet autre est son assistant, le Watson de ce Sherlock, qui se déguise sans cesse et s'identifie en enlevant sa fausse moustache d'un geste théâtral. L'expressif se dit en relation à cet autre à travers les possibles kinésiques du schéma corporel en acte que l'artiste Keaton a su mettre en image. Ces possibles, articulant le kinétique au kinésique, se manifestent à tous moments dans la scène de la moto : lorsque Buster saute sur le guidon ; lorsqu'il parle et s'accoude sur l'épaule du motard alors qu'ils sont en pleine course ; lorsqu'il pointe son indexe dans la bonne direction, celle qui doit conduire à la fiancée ; lorsqu'il perd quasiment l'équilibre au moment où progressivement il prend conscience de l'absence du conducteur, tombé en route. L'autre, « le motard de Keaton », Buster le cherche en regardant la caméra. Et l'événement kinésique nous renvoie alors à nous dans notre acte perceptif et à la conscience que nous pouvons *prendre* – ou ne pas prendre – de ce que notre position, a priori stable et distante, ressemble en définitive à celle de Buster, *tenant* assis sur un guidon sans chauffeur, alliant une adaptabilité suffisamment bonne à une vulnérabilité phénoménale. Notre vue, à travers la caméra, est aussi tremblée que l'image du film.

Notre perception est mobilisée par Keaton, elle est rendue mobile pour que son œuvre soit saisissable. Le phénomène de la prise de conscience dans cette scène déborde de l'esprit et du crâne pour englober toute la personne

en acte, de sa kinesthésie à sa cognition. Sans l'activation de notre savoir sensorimoteur, cette scène perd non pas seulement sa saveur mais aussi son sens. Dans *The Sense of Space*, David Morris écrit :

> One of Merleau-Ponty's greatest discoveries in the *Phenomenology of Perception* is that of *sens* in movement. « [W]hat we have discovered through the study of motility [*motricité*] », he writes, is « a new sense [*sens*] of the word sense [*sens*]». If the empiricists were wrong to cobble *sens* from « fortuitously agglomerated contents », the rationalists and idealists were wrong to constitute *sens* through the act of a pure « I ». Such an act could not account for the « variety of our experience, for that which is non-sense [*non-sens*] within it, for the contingency of its contents ». Rationalism could not account for what I have called the lability of experience, or the way that *sens* crosses into a world prior to *sens*, into an « unreflective fund of experience ». On the contrary, « Bodily experience forces us to acknowledge an imposition of *sens* which is not the work of a universal constituting consciousness, a *sens* that clings to certain contents ». Everything said so far leads to the conclusion that the contents in question arise in movement : *sens* clings to folds of body-world movement.[29]

Grand maître dans l'art de chuter, Keaton actualise un sens qui s'agrippe aux replis contingents du mouvement entre corps et monde (*a* sens *that clings to folds of body-world movement*), un sens fondé dans la façon qu'il a d'échapper au contrôle fantasmatique d'un *je* parfaitement conscient, rationnel et maîtrisant.[30] Keaton est passé maître dans l'art de ne pas être dans la maîtrise. Concernant le style des chutes keatoniennes, son aspect le plus notable est la manière avec laquelle Keaton développe les potentiels de la chute en exploitant l'adaptabilité de son schéma corporel et les contraintes de la gravité. Dit autrement, les contraintes de la gravité sur son corps en mouvement

29 David Morris : *The Sense of Space* (Albany : State University of New York Press, 2004) pp. 81-82.

30 Voir Pacherie : *La dynamique des intentions* (n. 28) p. 15 : « Les travaux menés dans les neurosciences cognitives de l'action montrent qu'il existe un niveau de guidage et de contrôle beaucoup plus fin de l'action qui détermine notamment la précision et la rapidité de l'exécution. L'échelle temporelle à laquelle s'exercent ce guidage et ce contrôle est beaucoup plus fine que celle de la P-intention (intentions dirigées vers le présent). P-intentions comme M-intentions (intentions motrices) sont vouées au contrôle en ligne de l'action, mais alors que les premières exercent ce contrôle à une échelle qui est celle du présent consciemment perçu, les secondes l'exercent à l'échelle d'un micro-présent neurologique qui ne recouvre que partiellement le présent conscient. »

dans l'espace sont les leviers par lesquels il exprime le sens de la motricité de façon spectaculairement originale et imprévisible.

Renaud Barbaras écrit que « L'analyse de la motricité permet bien de mettre en évidence un sens neuf de la phénoménalité : dans la mesure où le mouvement émane d'un soi, il faut admettre une perception qui lui est propre, quelque chose comme un paraître moteur. Cette conclusion est déjà présente dans la phénoménologie de la perception, dont les analyses consacrées à la sensation débouchent sur l'idée d'une 'praktognosie', d'une connaissance pratique qui doit être reconnue comme originale et peut-être comme originaire.[31] La connaissance pratique de Keaton donne lieu à des œuvres originales. Ces œuvres sont originales en raison de leur capacité à signifier de façon sensorimotrice que la motricité relève d'un sens originaire et fondateur alors même que ce sens est en perpétuelle et permanente réactualisation et réinvention par la perception kinésique et la sensation kinesthésique d'un soi.

Afin de réfléchir à la motricité, l'œuvre d'art peut jouer un rôle clé en ceci qu'elle résiste à l'application systématique d'une grille conceptuelle : l'œuvre finit toujours par déborder de son cadre épistémologique, nous sauvant ainsi du dogmatisme intellectuel. L'œuvre oppose un obstacle à la simplification de l'humain par l'humain. Selon Alessandro Delcò, « [l]e propre de l'œuvre d'art est d'être déconcertante, d'ouvrir une ligne de sens frôlant l'insensé. Encore qu'assigné à une circulation contraignante, le sens ici s'enchaîne de façon tout à fait originale. En excès sur tous ses antécédents supposés, l'œuvre d'art ne se laisse pas penser comme le produit d'une génération *ortho*doxe. Elle est l'espace de l' 'avènement'[32] – promesse d'événement ».[33]

La praktognosie de Keaton et son intelligence kinésique font signe vers les racines de la phénoménalité à travers les possibilités illimitées des mouvements kinésiques. Par ses chutes, la corporéité de Keaton met en actes l'association de l'adaptabilité et de la vulnérabilité ; l'association d'une agilité remarquable avec la limitation radicale imposée à son corps par sa physiologie et les lois de la physique. Dire la chute, c'est exprimer cela ; c'est faire place au dérapage imprévu qui ouvre un autre champ de possibles. Dans *Go West* (1925), le *cow-boy* Buster a perdu contrôle de son troupeau de

31 Merleau-Ponty : *Phénoménologie de la perception* (n. 1) p. 164. Renaud Barbaras : *Motricité et phénoménalité chez le dernier Merleau-Ponty*, in Maurice Merleau-Ponty : *Phénoménologie et expériences*, textes réunis par Marc Richir et Etienne Tassin (Grenoble : Editions Jérôme Millon, 1992, 2008) p. 32.

32 Maurice Merleau-Ponty : *Signes* (Paris : Gallimard, 1960) p. 85.

33 Alessandro Delcò : *Merleau-Ponty* (n. 11) p. 167.

vaches dans les rues de Pasadena, petite ville du Texas. En un premier temps, il cherche à canaliser le troupeau en agitant un mouchoir pour que les bêtes le suivent – sans le moindre résultat. Le spectateur comprend le geste de Buster grâce à ses neurones miroirs, probablement.[34] Mais à un autre niveau, un niveau aussi crucial que celui du fonctionnement neuronal et de l'activation indispensable des aires motrice et pré-motrice, il comprend simultanément *et* la raison de ce geste *et* son caractère éminemment surréaliste. C'est ce hiatus qui génère l'humour de la scène.[35] Le sens du mouvement est signifiant non pas de ce qu'il exprime une signification définitive, mais en ce qu'il rend visible le décalage fondamental qui distingue une motricité efficace et les aléas illimités de ses approximations. De ce décalage émerge, parfois, le rire. Les grands films burlesques sont un champ d'observation important pour cette question, car leur agitation frénétique excède et ainsi résiste par le désordre à l'orthodoxie d'une kinésie sous contrôle, une kinésie qui ne dirait que ce qu'elle est censée dire.

Keaton a insisté sur l'importance de l'improvisation dans son art, comme l'explicite le titre d'une interview de Keaton par George Pratt (1958), « Anything Can Happen – And Generally Did ».[36] Dans une interview par Arthur B. Friedman (1956), Keaton fait référence en ces termes à son mode de travail avec son équipe pendant ses années d'autonomie et de créativité artistique :

> Well, we didn't need a script. I knew in my mind what we were going to do, because with our way of working, there was always the unexpected happening. Well, any time something unexpected happened and we liked it, we were liable to spend days shooting in and around that.[37]

34 Les neurones miroirs s'activent chez le macaque et l'homme lors d'une action ayant un but (comme celui de saisir un objet), mais aussi à la vue de la même action effectuée par autrui. Voir Giacomo Rizzolatti, Laila Craighero : *The Mirror-Neuron System*, in *Annual Review of Neuroscience* 27 (2004) pp. 169-192 ; Michael A. Arbib : *The Mirror System Hypothesis on the Linkage of Action and Languages*, in *Action to Language via the Mirror Neuron System*, éd. par Michael A. Arbib (Cambridge : Cambridge University Press, 2006) pp. 3-47.

35 Sur la complexité de l'humour et son histoire, voir Indira Ghose : *Shakespeare and Laughter. A Cultural History* (Manchester, New York : Manchester University Press, 2008).

36 Kevin W. Sweeney (éd.) : Buster Keaton Interviews (Jackson : University Press of Mississippi, 2007) p. 32.

37 Ibid. p. 18.

Les films de Keaton, ceux qui comptent parce qu'ils sont réellement de lui, parce qu'ils ont été fait ainsi, pendant la période 1920-1928, ces films sont plus construits que la successions de gags des films de Sennett ou d'Arbuckle. Ils sont d'une originalité qui était et a toujours été reconnue, à l'époque et depuis, malgré les années noires qui suivirent. Le plus notable dans l'art de Keaton est ce que Alex Clayton appelle « Keaton's tendency towards abstract, spatial play between body and world ».[38] Or, pour que ce jeu spatial entre corps et monde trouve sa formulation kinésique exacte, il fallait donner une place à l'imprévisible. Keaton n'a eut de cesse de le répéter dans ses interviews et son autobiographie.

Si, comme l'écrit Merleau-Ponty dans *Signes*, « la perception déjà stylise »,[39] le style kinésique d'une œuvre nous renvoie à une perception que nous entendons à la condition de nous mettre à son diapason, en exploitant notre savoir sensorimoteur.[40] Ne pas le faire a des conséquences – certes, plus ou moins graves. Je peux simplement manquer le spectacle que constitue la kinésie keatonienne et rester insensible à l'humour surréaliste d'un mouchoir agité devant un troupeau de vaches. En revanche, une conséquence tragique à mes yeux est la suivante. Nous avons vu que Keaton a insisté sur le fait que l'imprévisible était nécessaire pour que le jeu spatial de sa motricité trouve sa formulation sur la pellicule. Ce faisant, une telle ouverture allait de paire avec une précision extrême. S'ajoutent à cette extraordinaire précision les expressions faciales de son visage, lesquelles ont été mal comprises, donnant lieu à des surnoms comme « Frozen Face » (Visage de glace) ou « The Great Stone Face » (La grande face de pierre), parce que Buster ne souriait pas.[41] Peter Kravanja a raison de récuser cette soi-disant impassibilité : « Rarement un visage aura été si subtil, si expressif au cinéma. »[42] Ce que Keaton évitait sciemment et systématiquement dans ses films était le sur-jeu (*over-acting* en anglais), soit un aspect courant des acteurs burlesques – pensez à Al St John qui jouait dans les films d'Arbuckle ou aux grimaces de Jerry Lewis.

38 Alex Clayton : *The Body in Hollywood Slapstick* (Jefferson, London : McFarland & Company, Inc., Publishers) p. 49.

39 Maurice Merleau-Ponty : *Signes* (n. 32) p. 87.

40 Sur cette question et la simulation perceptive, voir *Handbook of Imagination and Mental Simulation*, éd. par Keith D. Markman, William M. P. Klein, Julie A. Suhr (New York, Hove : Taylor & Francis Group, 2009).

41 Keaton, Samuels : *My Wonderful World of Slapstick* (n. 20) p. 11.

42 Peter Kravanja, Buster Keaton : *Portrait d'un corps comique* (Rome : Portaparole, 2005) p. 11.

La MGM n'a jamais compris que le visage de Keaton était tout sauf impassible : elle contraint Keaton a reproduire cette erreur perceptive par un visage artificiellement statique. Mais surtout, elle lui imposa de planifier chaque aspect des tournages en fonction d'un budget et d'un horaire stricte ; à s'accommoder de scripts détaillés, écrits par des équipes de gagmen ; à ne plus jamais improviser et à ne prendre aucun risque physique en raison du montant de l'assurance d'un acteur vedette comme lui. Pour des raisons gestionnaires, ses employeurs (via principalement Irving Thalberg et Lawrence Weingarten) lui interdirent de dire la chute et de donner une forme à la versatilité fondatrice du schéma corporel.[43] Ils lui ont littéralement coupé les ailes et, pour le coup, il a sombré. En l'empêchant de signifier par sa motricité, en figeant son expressivité, il l'ont détruit, lui et son art, alors même qu'ils avaient pensé faire un bon investissement en le liant à eux. Keaton réfère à sa décision de signer le contrat de la MGM comme la pire décision de sa vie.[44]

Dans son autobiographie, Keaton explique ceci :

> […] Thalberg, as well as being a fine judge of light comedy and farce, also appreciated good slapstick whenever he saw it on the screen. No truck driver ever guffawed louder at my better sight gags than did that fragile, intellectual boy genius. Nevertheless, he lacked the true low-comedy mind. Like any man who must concern himself with mass production he was seeking a pattern, a format. Slapstick comedy has a format, but it is hard to detect in its early stages unless you are one of those who can create it. The unexpected was our staple product, the unusual our object, and the unique was the ideal we were always hoping to achieve.
>
> Brilliant though he was, Irving Thalberg could not accept the way a comedian like me built his stories. Though it seems an odd thing to say, I believe that he would have been lost working in my little studio. His mind was too orderly for our harum-scarum, catch-as-catch-can, gag-grabbing method. Our way of operating would have seemed hopelessly mad to him. But believe me, it was the only

43 Voir Tom Dardis : *Keaton, The Man Who Wouldn't Lie Down* (New York : Limelight Editions, 1979), chap. 8 et 9, pp. 158-226. Dardis écrit p. 183 : « The real problem was that Thalberg and Weingarten simply thought of Keaton as their comic actor who needed vehicles to show how funny he was. In this they were badly mistaken, for Keaton's talents, like Chaplin's, embraced a great deal more than acting. In effect, MGM's story department confined a great inventive talent in a straitjacket. »

44 Cette idée donne même son titre à un chapitre de son autobiographie, *My Wonderful World of Slapstick* (n. 29) chap. 11 : « The worst mistake of my life », pp. 199-215.

> way. Somehow some of the frenzy and hysteria of our breathless, impromptu comedy building got into our movies and made them exciting.[45]

« But believe me, it was the only way » : c'était la seule manière de réaliser ces événements kinésiques et de leur donner une forme communicable, d'en faire des œuvres, aussi volatiles soient-elles. L'intelligence gestionnaire de Thalberg n'a jamais pu le comprendre. Pour comprendre la logique du burlesque, il fallait être capable soi-même de *créer* son excès irrationnel, d'agir ses cascades corporelles que ce soit concrètement ou empathiquement.[46] Il fallait pouvoir entrer dans son jeu – un jeu originaire, où la capacité de jeu et de rire est à prendre très au sérieux. Car le rationalisme a ses limites épistémologiques.

Une responsabilité d'ordre éthique s'associe à ce que notre perception soit une exploration *aussi active que possible*. Dans cette perception, le caractère imprévisible de l'expression kinésique est fondamental, de par les nuances fines dont parle Proust et la splendeur de liberté que cherche Montaigne, nuances et liberté que Tati et Keaton ont su magistralement mettre en art. Reconnaître cette superbe et difficile liberté du rire pourrait permettre, peut-être, de calmer le besoin de maîtrise totalisante du réductionnisme intellectuel et du contrôle managérial.

45 Ibid. p. 207.

46 Voir Alain Berthoz, Gérard Jorland (éds) : *L'Empathie* (Paris : Odile Jacob, 2004).

Studia philosophica 69/2010

Philippe Grosos

Rythme et performance

The concept of 'performance' is now an important notion in art circles. Nevertheless, it is shown that performance does not so easily escape the traditional status of representation. Analyzing the idea of rhythm, this reflection tries to think of its peculiarity by confronting it closely with several artistic examples, going from the drawings of Hokusai, to Serge Pey's 'actions' or Russell Maliphant's choreographies.

Par le sens qu'il a pris dans le domaine de l'activité artistique, le terme de « performance » est un de ceux qui démontrent la richesse des échanges linguistiques. Longtemps, en français, ce terme, relativement récent puisqu'il n'est guère attesté que depuis le milieu du XIX^e^ siècle, n'a eu que deux acceptions : l'une propre, l'autre que l'on dit figurée. Au sens propre, il se rapportait au résultat obtenu par un athlète, qu'il soit coureur à pied, cycliste ou cheval de course. Au sens figuré, il désignait l'exploit accompli, surtout au sens de succès de l'entreprise menée à son terme, et particulièrement dans des conditions délicates : par exemple pour rallier deux points géographiques en un temps record… ou pour rédiger une conférence en quelques heures ! Or progressivement depuis l'après-guerre, le terme de « performance » s'est enrichi d'une nouvelle signification, venue de l'anglais, pour exprimer une activité artistique. *To perform* peut ainsi vouloir dire exécuter, accomplir une action ou, dans l'ordre artistique et selon les arts convoqués, « jouer » ou « représenter ». *To perform on the violin*, signifie « jouer du violon », et *the play had 100 performances* : « la pièce a connu 100 représentations ». Or, comme nous le verrons, il n'est pas sûr que la traduction en français de *performance* par « représentation », ou leur possible confusion en anglais soient réellement judicieuses et pertinentes.

En effet, que ce sens nouveau soit venu au français depuis la langue anglaise signale la volonté de penser un autre rapport à l'activité artistique: un rapport où la représentation opposant l'œuvre à son spectateur, comme un objet à un sujet, cède le pas à l'acte de montrer et à l'activité de voir. Or, non sans ironie, cette performance, que nous pensons moderne parce qu'anglo-saxonne, si neuve dans ce qu'elle dit de son rapport à l'art que seul un néologisme pouvait en rendre compte, cette performance s'origine lexi-

calement dans le vieux français de « parformance », alors repris par la langue anglaise en *performance*. Attesté depuis le XVI^e^ siècle, ce terme vient du latin *per-formare*. Composé à partir de la racine indo-européenne *per*, qui lui sert ici de préfixe et qui signifie la traversée, et de *forma*, soit forme ou configuration, il signifie l'action de former, de façonner entièrement. Conformément au sens latin, l'ancien français ne lui confère donc aucun sens de représentation, et ce parce que la métaphysique moderne de l'opposition sujet-objet qui y correspond, passablement postérieure dans sa provenance, n'avait alors aucune pertinence. Aussi l'idée de représentation présente dans le terme anglais de *performance* traduit-elle, pour sa part, l'appropriation d'une activité formatrice de production par l'esthétique moderne, dès le tournant des XVI^e^ et XVII^e^ siècles.

Or, au regard de ce que la performance voudrait être aujourd'hui dans le monde des arts, cette appropriation est profondément paradoxale. En effet, la performance ne se veut pas, à proprement parler, et même si ce terme peut être maladroitement employé, une *représentation*. Lié à l'idée d'un art vivant, le concept de performance porte en lui sinon l'idée d'improvisation, voire de participation, du moins d'une unicité et d'une singularité indissociable de la présence de l'artiste. Un individu arrive, réalise quelque chose, une prestation qui a prétention à ne pas s'inscrire dans l'ordre pragmatique du réel, et disparaît, faisant ainsi disparaître et s'évanouir l'œuvre avec lui réalisée. Certes, cette œuvre peut nécessiter plus ou moins d'infrastructure, et être, dans sa réalisation, parfaitement collective. Événementielle, elle n'en reste pas moins liée à la singularité d'un artiste.

Ainsi, je me souviens, comme de mes années d'étudiant, de Christo emballant, en 1985, le Pont-Neuf à Paris.[1] Sans que l'on puisse dire avec certitude que cela constituait d'une œuvre d'art – car que faisait vraiment voir cet emballage ? –, il s'agissait là d'un événement, sinon artistique du moins assurément mondain et provocateur, soustrayant l'espace de quelques jours ce pont à sa circulation, rassemblant autour de lui des passants interdits. Telle était alors la performance, au double sens d'exploit – technique, politique, économique – et de réalisation, d'acte, se voulant artistique, du moins inscrivant l'activité artistique dans la réalité socioculturelle de notre modernité.

Bien que durable dans nos mémoires – à cause de son importance et de sa couverture médiatique –, cet emballage n'en fut pas moins événementiel, du moins dans sa temporalité. Emballer le Pont-Neuf fut une opération

[1] Pour des photographies de l'événement, cf. le site officiel de Christo : http://www.christojeanneclaude.net/pn.shtml.

unique, et comme telle non réitérable sans perte totale de sens et d'enjeu. En cela, elle ne relevait d'aucune façon d'une représentation. Elle n'avait lieu ni dans un espace scénique objectivement délimité et réservé, puisqu'elle détournait momentanément un lieu public de sa fonction propre, ni ne pouvait être de nouveau réitéré, présenté. Il s'agissait alors bien d'un acte en lequel la présence de l'artiste s'affirme de façon concomitante à celle de son œuvre. Et c'est pourquoi l'activité ne survit pas à la disparition de l'artiste. Œuvre de l'éphémère, conçue dans la jubilation du moment, la performance est aussi en cela un acte fort, l'auto-affirmation d'un existant faisant se rencontrer le *je suis* et le *je fais*. À l'instar de la pulsion fichtéenne destinée à penser l'individu qui se pose soi puis le monde en affirmant, comme premier principe de son être même, *Ich bin Ich*, « je suis moi » – ou plutôt pour éviter toute distance issue de la réflexivité, « c'est moi », « me voici » –, l'artiste dans la performance entend se poser soi comme son œuvre, soi-même comme puissance d'œuvrer irréductible à la manifestation d'un faire aux dimensions mercantiles. Car quand bien même entendrait-il en vivre, le caractère éphémère de sa prestation, non réitérable à l'identique, est là pour échapper à la dimension post-moderne de la reproductibilité de l'œuvre d'art. En cela, elle est révolutionnaire, ou vise à l'être, et *poétique*, si par ce terme, trop, toujours trop galvaudé, on étend ce qui échappe à la prose du monde, c'est-à-dire à son souci, légitime en son ordre, de continuité et d'imbrication pragmatique.

Révolutionnaire est par exemple ce que veut explicitement être un artiste, poète, performeur comme Serge Pey, ce qu'il a lui-même clairement su signifier lors d'un entretien accordé à une télévision régionale.[2] Cet artiste n'est pas seulement un artiste manifestement « engagé » dans la vie politique. Son art lui est un acte, une *action* – terme qui chez lui se substitue au néologisme de « performance ». Aussi, pour reprendre une distinction d'un autre, tout autre même, poète, Bernard Vargaftig, peut-on espérer qu'il tienne tout entier dans ce qu'il dit, et non pas seulement à ce qu'il dit. Qu'il tienne dans ce qu'il dit, s'exprime chez lui dans l'idée que la poésie n'est pas séparée du corps. Aussi, il ne peut suffire qu'elle se dise. Elle doit aussi se proférer. Mais profération, elle engage alors tout le corps, tant dans l'oralité s'entendent non seulement des mots et leur sens, mais l'expressivité d'une voix, son timbre, nécessairement charnel, qui expose celui qui la profère et le montre dans ce qu'il est : homme, femme, fragile, volontaire, énigmatique, etc. Ainsi la voix se rend-elle visible par tout le corps, et c'est pourquoi, chez Serge Pey, elle est, comme le pas, martelée. Qu'il brûle tout en les déclamant les

2 Cf. http://www.oc-tv.net/serge-pey.htm.

pages de ses poèmes épinglées sur une corde tendue, ou qu'il écrase, comme dans d'autres de ses « actions », des tomates rouges sang en les piétinant pour pouvoir continuer de lire son texte, à chaque fois Serge Pey martèle de ses pieds nus sa traversée poétique. Or *traverser* est ce qu'exprime la racine indo-européenne *per* qu'on retrouve dans *per*formance. La performance est ici la traversée d'un espace linguistique, sémantique autant que spatial, par lequel l'acte d'être, d'être soi, présent au monde, est posé. C'est pourquoi le bâton de Serge Pey, au risque pourtant grand d'une objectivation du poème, d'un poème-objet, puisqu'il y grave ses textes, ce bâton-totem de sa poésie rituelle est tout autant bâton, comme il le dit, de combat, de marche et d'équilibre. La poésie, dit-il dans cet entretien, est « une marche à l'intérieur de l'être », marche dont peu d'individus sont capables, tant elle est exposante pour qui l'accomplit.

De cette action poétique qu'est la performance, Serge Pey dit encore qu'elle n'est pas « théâtre ». Toutefois, il n'est pas sûr que la raison qu'il avance pour justifier cette distinction soit la plus pertinente. Si elle n'est pas théâtre c'est, dit-il, qu'elle ne se répète pas. Et pourtant il ne suffit pas d'échapper à la réitération pour sortir de la théâtralité de la représentation – théâtralité dont le philosophe Henri Maldiney dit, peut-être cruellement mais non sans vérité, qu'avec elle tout art disparaît. Il est en effet clair que les performances de Serge Pey ne sont pas conçues que pour lui seul. Comme tout « action » de ce genre, elles donnent lieu à une organisation qui relève de la mise en scène, et dont l'idée de spectacle, vivant si l'on veut, peut rendre compte. Aussi lui faut-il tendre une corde, y épingler des pages de poème, suspendre des langues de bœufs préalablement découpés à des crochets de bouchers, ou encore disposer à même le sol des rangées de tomate à intervalle régulier pour que ses actions deviennent des moments de sollicitation, parfois de captation, de ce qu'il faut bien nommer un *public*. Or le public assiste à un *spectacle* ; et comme tel il n'y assiste, on le voit bien dans le film de l'entretien, que passivement, qu'en *spectateur*, non en participant. À aucun moment, ce public ne brûle les poèmes qu'il ne lit au demeurant pas, ni ne piétine aucune tomate ! Bref, l'action du performeur devient ici sa représentation ; représentation unique si l'on veut, naissant et disparaissant avec son activité d'artiste, mais représentation, donc aussi *théâtre* !

Dès lors si la performance s'expose et doit même nécessairement se montrer pour devenir artistique et échapper à l'acte obsessionnel et dès lors névrotique de l'individu isolé dans sa chambre, comment faire en sorte qu'elle ne se ramène pas, *in fine*, à l'ordre objectivant de la représentation, et ne soit pas ainsi rattrapée par une tradition qu'elle vit de vouloir surmon-

ter ? Comment faire pour que la performance ne se ramène pas essentiellement à la tradition du spectacle, fût-il alors singulièrement augmenté de quelques singularités ?

Que toute performance n'atteigne pas à son but, n'accomplisse pas sa vocation est ce qu'il faut comprendre, sans que cela ne soit ni plus ni moins étonnant que ne l'est la rareté de l'œuvre d'art elle-même. Il y a beaucoup d'objets (esthétiques), mais peu d'œuvres, et aucune raison de penser, sauf à être fort naïf, qu'il puisse en être autrement. Car comme pour l'homme lui-même, dont Serge Pey dit qu'il est rare, l'œuvre – nommons-la *poème* –, dans le faire de son acte, relève de l'imposition d'un rythme propre. Le rythme n'est pas l'itération d'une pulsation ou d'une cadence ; c'est l'autogenèse d'une forme, et c'est pourquoi il a à voir avec l'affirmation, ou l'autoposition, d'un acte. Or c'est là ce que la motricité du corps propre peut faire comprendre de façon privilégiée. Si le rythme ressaisit l'organicité du corps, il est fondamental toutefois, pour qui entend en penser toutes les incidences chez l'être-homme, de ne pas en restreindre la puissance en l'enracinant dans une prétendue originarité organique. C'est à l'inverse parce que nous l'*existons* plus encore que nous ne le vivons, que ce rythme corporel peut témoigner de ce que nous sommes, fût-ce sous le poids de l'*habitus* et de la culture. Aussi, marchons-nous comme nous sommes, traînant et dépressif, ou vif et agité, voire anxieux, etc.

Si la motricité du corps ne se déploie qu'en redéployant à chaque fois la totalité de ses parties constituantes, alors son rythme propre est bien l'autogenèse permanente de sa forme telle qu'à se configurer, elle impose sa dynamique propre, et par là captive qui sait y être attentif. Or cela, l'œuvre au sens classique du terme, et si tant est qu'œuvre elle le soit vraiment, même donc à n'être pas « performance », peut le montrer. Et plus encore, il se peut que ce soit précisément de faire voir cette rythmicité même qui la constitue authentiquement en œuvre.

Ainsi en est-il dans les dessins de Hokusai (1760-1849). Tout en eux est mouvement, c'est-à-dire à défaut d'une motricité vécue, désir de le rendre et de le faire voir, volonté, comme dirait Paul Klee, de le rendre visible, non de rendre le visible. Or cela suppose que l'énergie du trait soit celui-là même de l'être ou de la chose que l'artiste rencontre. Ainsi en est-il dans une estampe datant de 1834 et intitulée : « Bouvreuil et cerisier pleureur en fleur ».[3] L'oiseau y est vu de dessous, tête en bas, épousant en cela le mou-

3 Cf. le catalogue de l'exposition *Hokusai, l'affolé de son art* (Paris : Musée Guimet, juin 2008) p. 178, estampe n° 76 a.

vement plongeant de la branche sur laquelle il se trouve perché. Ici, non seulement sa position requiert la singularité ferme de la disposition de ses pattes, comme l'aplomb de sa queue, mais le rythme propre de son corps, accrochant initialement notre regard, rend alors toute l'énergie de cette fleuraison. Végétalité et animalité entrent ainsi en résonance, conférant à cette estampe son rythme propre, si fascinant. C'est encore cette énergie, toute fusionnelle, que l'on retrouve dans un dessin de 1835, « Le Fuji dans les montagnes Tôtomi ».[4] Aux torsions noueuses comme à l'obliquité de l'arbre répondent les torsions des roches, que mettent en valeur la tension transversale des cordes, et celle des corps de ces forestiers qui, juchés sur lui, entreprennent de l'élaguer. Là encore, tout est fusion, et pour dire le travail des hommes, l'artiste montre la façon dont leur corps épousent à ce quoi ils se confrontent. Sans que rien ne bouge, tout est ici rythme, c'est-à-dire autogenèse d'une forme en laquelle tout consonne. Ce mouvement permanent, en lequel le corps n'est expressif que dans la recomposition incessante et dynamique de son être-au-monde, ce mouvement est l'imposition d'un rythme, et ce rythme est celui d'une existence puisqu'il est la façon dont se montre ce par quoi Hokusai lui-même existe, tel qu'il existe à même son œuvre. Un extraordinaire autoportrait, très approximativement daté entre 1840 et 1849, en témoigne comme nul autre.[5] En lui, tout est pli, de la sandale aux rides du front, en passant par le drapé de son kimono ou la torsion de ses doigts. L'avancée de la jambe droite est démentie par la torsion du cou et l'inclinaison de la tête, autant que par l'appui de la jambe gauche, et pourtant, comme le montre en contraste la rigidité du bâton, cette fixité est toute dynamique. Cet homme est le rythme se faisant, et c'est ce rythme que l'artiste n'a cessé, depuis toujours, de montrer, comme le révèle encore une estampe datée de 1825 et dont le titre, « Danse de Sumiyoshi »[6] est inscrit en caractères kanji sur les éventails des danseurs. Ici le rythme se montre avec évidence dans sa dimension existentielle. C'est en effet la joie de ces hommes qui, dans leur procession, meut l'organicité de leur corps, et non l'inverse, en sorte que c'est elle qui leur confère leur rythme propre. Aussi faut-il à l'artiste, pour le ressaisir, montrer comment chaque mouvement de chaque partie corporelle oblige à redéfinir, c'est-à-dire à redéployer la totalité du corps propre. Ce dessin pourrait n'être qu'un exercice de style, comme autant d'esquisses de mouvements ou d'attitudes corporelles spécifiques. En vérité, il constitue,

4 Ibid. p. 229, dessin n° 98 b.
5 Ibid. p. 234, dessin n°102 a.
6 Ibid. p. 122, estampe n° 59 a.

par sa puissance rythmique propre qui n'a plus rien de la fixité de l'image, une œuvre parfaitement unitaire en laquelle chaque élément constituant est traversé par l'énergie du tout qui en lui rayonne.

Une œuvre d'art en général, comme une « performance » en particulier, peut-elle rêver d'une plus grande intégration rythmique ? Que Hokusai l'ait aussi montré par l'exemple des danseurs *en acte* est ici remarquable. Dans la motricité propre qu'elle révèle, la danse ne consiste en effet pas d'abord, ni essentiellement, en la traversée, fût-elle dynamique, d'un espace. Car si tel était le cas, elle l'objectiverait en le présupposant, là où, à l'inverse, il s'agit de le révéler en l'ouvrant. D'une tout autre façon, ce que danser, comme acte, met en évidence, c'est la capacité d'un existant à configurer son organicité en lui conférant un rythme propre. Et c'est ce rythme qui devient esthétique. Or esthétique, comme l'a si bien dit Henri Maldiney, est un terme qui peut s'entendre en deux sens, selon qu'il se rapporte, conformément à son étymologie, à une théorie du sensible et du sentir, ou à une théorie des beaux-arts. Aussi dire qu'il n'y a de rythme qu'esthétique n'est pas dire qu'il n'y a d'esthétique que du rythme.[7] Dans le second cas, nous faisons de l'esthétique une catégorie et du rythme une objectité parmi d'autre possible, comme par exemple si nous parlons d'une esthétique du silence, du rire, de l'équilibre, etc. Ici, rien d'originel. À l'inverse, dire qu'il n'est de rythme qu'esthétique, c'est entendre ce terme à partir de son étymologie : αἴσθησις, laquelle nous rapporte moins à la sensation telle que l'époque moderne l'a comprise, qu'au fait même de sentir comme acte de se rapporter au monde. Dans le sentir, je n'ai pas une sensation, plutôt qu'une perception ou une volition, ponctuelle et circonscrite, comme celle par exemple de la pluie ou du vent sur ma peau ; mais je suis, ce qui est tout autre, présent au monde sur un mode pré-réflexif et pourtant parfaitement communicatif. Or la danse, art pré-réflexif car non soumis à la thématisation de la parole, ne peut être expressive que par la rythmicité même du corps. Aussi lui faut-il pour cela le montrer moins dans ses états que dans sa dynamique propre, telle qu'à se déployer, celle-ci l'unifie par le mouvement même dont elle le traverse.

On aura compris ici qu'il est pas plus de vrais danseurs et chorégraphes qu'il n'est de vrais poètes. Et pour les mêmes raisons. En cela l'œuvre actuelle de Russell Maliphant mérite de retenir notre attention. Anglais, il nomme ses réalisations des *performances*, sans toutefois que ce terme nous ramène clairement à ce sens spécifique et post-moderne qui ici nous inté-

7 Cf. l'analyse magistrale de Henri Maldiney : *L'esthétique des rythmes*, in *Regard parole espace* (Lausanne : L'Age d'Homme, 1973) p. 153.

resse. En effet, très savamment composées, articulées en outre à des jeux complexes de lumières et de sonorités, ses chorégraphies ne semblent pas laisser de place à l'improvisation. Plus encore, elles n'ont rien d'événements uniques et peuvent être redonnées d'un théâtre à l'autre, et reprises par différents danseurs. En cela, elles entrent bien dans l'ordre de la représentation et du spectacle auquel un public peut assister. Aussi n'est-ce pas précisément en tant que « performance » que cette œuvre doit retenir notre attention, mais par le sens singulier de l'intégration rythmique corporelle qui en elle se déploie et se rend visible. En effet, ce qui frappe d'emblée dans nombres de chorégraphies de Russell Maliphant, ce en quoi l'unité de l'œuvre est d'ailleurs d'emblée manifeste, c'est le souci d'une exploration de ce qu'on peut appeler, par souci de distinction, la *motilité* du corps, plus à proprement parler que de sa *motricité*. La motricité du corps ne peut se manifester que par une exploration de l'espace existant. Aussi la translation ou le déplacement sont-ils alors les modes les plus appropriés de l'ouverture de l'espace. Mais la motilité ne requiert pas, quant à elle, pour se manifester, une telle translation. Inscrivant ses danseurs dans des espaces au sol délimités par des jeux de lumières formant tantôt des cercles, comme dans *Solo*,[8] tantôt des carrés, comme dans *Two* qui fut notamment donné en 2005 par l'extraordinaire Sylvie Guillem,[9] et le reste de la scène étant plongé dans l'obscurité, Maliphant ne les fait pas bondir, comme par exemple Merce Cunningham aimait lui-même à le faire en traversant de part en part l'espace scénique. Pour celui qui, de son fauteuil, assiste aux chorégraphies de Maliphant, l'ouverture de l'espace se donne alors souvent par le surgissement dans le champ du visible de tel ou tel membre du corps du danseur. Mais l'expérience peut aller jusqu'à la discontinuité de la visibilité. Aussi l'espace s'ouvre-t-il et se rétrécit-il par à-coups, soumis à un jeu en vérité plus rythmique qu'organique de diastole et de systole. À cela correspond l'expérience même de la motilité propre du danseur. Pour lui, l'ouverture de l'espace est celle du pouvoir proprement extensif et prospectif de son corps. Plus végétal qu'animal, il est comme enraciné et soumis aux pulsations d'un rythme exploratoire que musiques et lumières viennent, plus que souligner, structurer, en lui conférant une unité mondaine, parce que sensible. Or ce qu'ainsi met particulièrement en évidence Maliphant, c'est l'intégration dynamique de chacune des parties du corps, autant que de la sorte ce qu'est un rythme moteur pour l'existant.

8 Pour un aperçu du spectacle, cf. le site http://www.youtube.com/watch?v=c-ChgYMocF0.

9 Cf. http://www.youtube.com/watch?v=gKk7BmnUGiI&NR=1.

Si la motricité n'est pas ici nécessairement requise, c'est que la motilité du danseur, à elle seule, permet l'exploration des possibilités rythmiques de son corps. Et voilà pourquoi le rythme est bien l'autogenèse d'une forme.

Or, loin d'être une formulation vaine, il y a là ce qui permet de penser la réalité de la performance, pour autant qu'elle n'est pas réductible à la représentation classique. En effet, dans la performance, ce qui se joue c'est la fusion rythmique de l'artiste et de l'œuvre, mais à condition que ce rythme ait une dimension proprement englobante et dépasse le cadre de l'opposition acteur-spectateur. En effet, si le rythme est bien l'autogenèse de la forme, alors il n'est pas objectivable, en sorte qu'on ne se trouve jamais *face à lui*. On en est ou non. On y est présent en étant par lui ressaisi et traversé, ou on en est exclu. Il n'a rien d'une cadence plus ou moins régulière de laquelle on pourrait tantôt s'abstraire, et à laquelle on pourrait tantôt se rattacher. D'une tout autre façon, l'intégration rythmique a toujours une dimension englobante et unitaire. Son rayonnement est celui d'une tonalité, d'un accord soi-monde, en lequel l'existant se découvre partie prenante. Ainsi, dans l'espace de la mélancolie, le monde s'étrécit, comme à l'inverse il s'ouvre dans la joie. Mais dans tous les cas, d'une façon ou d'une autre, jusqu'au risque propre de son inexistence, l'existant s'y découvre en question.

C'est pourquoi il est essentiel à la performance de briser l'espace de la représentation. Si l'œuvre est bien l'auto-déploiement rythmique du corps de l'artiste, on ne peut se trouver face à elle comme face à un objet qu'il s'agirait d'inspecter ou d'évaluer. Et en fait, on ne peut pas même se trouver face à elle ; on ne peut qu'entrer en résonance, en accord avec elle, avec sa force expressive. Ainsi les passants du Pont-Neuf, en 1985, n'étaient en résonance avec la performance de Christo, qu'en se laissant surprendre par la suspension de l'usage, voyant alors la *chose* autrement que comme un *objet*. Elle devenait, comme l'existence, l'affaire dont on s'occupe sans pourtant en avoir l'usage. De même, les « actions » de Serge Pey ne sont-elles véritablement réussies que lorsque le public qui y est convié ne vient pas en touriste, appareil photo en main, tournant autour de la scène – tels des païens dans une église le jour d'un baptême – pour « immortaliser » ce qu'ils nomment alors un « événement ».

La performance n'est donc telle que si elle organise l'intégration rythmique d'une communauté autour, plus encore que d'un artiste, d'une œuvre se faisant par la présence même de l'artiste. Or en cela, le rythme échappe pour bonne part à sa seule maîtrise, et peut se comprendre comme la ressaisie dynamique d'une tonalité, ou disons d'une ambiance, donnée. Je me souviens ainsi d'une singulière situation s'étant produite en juillet 2008, lors de

la clôture simultanée de deux colloques à Cerisy-la-Salle. Là, l'ensemble des participants se trouvaient réunis autour d'un verre de l'amitié et de l'adieu, avant le départ du lendemain. Les colloques étant bien différents l'un de l'autre, l'un étant consacré au poète contemporain Bernard Vargaftig, l'autre à la résistance lors de la seconde guerre mondiale, chacun des participants ne connaissait quasiment que ceux de son groupe. Soudain, une femme, à la voix de soprano aussi admirable qu'improbable, s'est mise à chanter et à enchaîner des airs d'opéra, extrait d'œuvres de Mozart ou de Rossini, puis de chants populaires traditionnels yiddish, soutenue de temps à autre par une ou deux personnes. Un cercle, configuration même du rassemblement, s'est alors spontanément formé autour d'elle, admiratif mais aussi souriant. Puis, sur son initiative, prenant par la main l'un des participants qui en pris à son tour un autre, le cercle est devenu une ronde où tous se sont laissés volontiers entraîner et ensemble ont dansé en farandole.

Spontanéité, improvisation, participation, intégration, telles étaient alors les composantes de l'autogenèse d'une forme, d'un rythme en lequel une certaine tonalité, *Stimmung* disent les Allemands, a d'un coup saisi et ressaisi chacune des personnes présentes dans un moment rare d'existence. Était-ce là une performance ? Au sens de l'exploit, assurément ; au sens de l'œuvre ou du « faire-œuvre », non, puisqu'alors rien de tel n'était visé. Et pourtant, tel est bien l'horizon vers lequel toute performance artistique doit tendre si elle veut échapper à l'objectivation du spectacle, c'est-à-dire à la mise à distance structurelle de ceux qui y assistent, en opposition à celui ou celle qui la réalise. La performance étant le déploiement rythmique de l'œuvre se faisant, elle ne peut certes se soustraire aux regards qui la voient se réaliser, sans renier sa dimension artistique. Mais dès lors, il lui faut tout aussi rythmiquement les intégrer. Et c'est à cette réussite rythmique-là que se mesure la performance de la performance.

Bild und Realität
Image et réalité

Studia philosophica 69/2010

Lorenz Engell

Kinematographische Agenturen oder: Wie Kontexte Bilder und Bilder Kontexte erzeugen*

The article presents and unfolds a triple hypothesis about the moving image. First, we can ascribe to the moving image the qualities of an 'acting field' ('Agentur'). This means that as a whole - comprehending movements, characters, objects and cinematic operations – the moving image constitutes a complex subject of action in the sense of recent 'Actor-Network-Theory'. It acquires 'agency' in the sense of Alfred Gell's anthropology of art. Second, we can ascribe to the operations of the moving image some recursive, and even reflexive, qualities – up to the point where its operations, by ascription, turn into the equivalent of logical operations or even thought. Third, it is the moving image itself which produces or at least motivates these ascriptions of agency and power of thought to it. It1 is, at least in certain cases, conceivable only if conceived as 'cinematic agency'. This triple hypothesis is illustrated here with examples from the works of Stanley Kubrick.

Das Feld einer auch nur möglichen Philosophie der Medien scheint oft unübersichtlich und zerklüftet. Es wird in seiner Relevanz und Berechtigung bezweifelt und ist überdies Schauplatz eines schwierigen Dialogs zwischen den Philosophen, die sich für Medien interessieren, und Medienwissenschaftlern, die in der Philosophie dilettieren. Genau so zahlreich und so heterogen wie die Zweifel am Sinn einer Philosophie der Medien sind allerdings auch die vernünftigen Begründungen. Im Folgenden möchte ich einer einzigen, allerdings in meinem Verständnis zentralen Begründung nachgehen und sie exemplarisch ausfalten, und zwar in fünf Schritten, die mithilfe von vier Beispielen arbeiten.

* Dieser Aufsatz erscheint ebenfalls in: Lorenz Engell, Jiri Bystricky, Katerina Krtilova (Hg.): *Medien Denken. Von der Bewegung des Begriffs zu bewegten Bildern* (Bielefeld: Transcript, 2010).

1. Agentur als gestisches Feld

Medienphilosophie nämlich hat es zu tun mit dem Beitrag, den die Medien zu den Reflexions- und Bewusstseinsleistungen erbringen. «Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken», formulierte, sattsam bekannt, Friedrich Nietzsche.[1] Georg Christoph Lichtenberg schrieb sogar dem physischen Raum, in dem man sich aufhält, eine solche Mitwirkung zu; er schrieb: «Ich habe allezeit von einer Stube größere Begriffe gehabt als der gewöhnliche Teil der Menschen. Ein großer Teil unserer Ideen hängt von ihrer Lage ab, und man kann sie für eine Art von zweitem Körper ansehen.»[2] Diese Abhängigkeit der Gedanken von der äußeren Lage des Körpers formulierte auch Friedrich Engels: «Alles, was die Menschen in Bewegung setzt, muss durch ihren Kopf hindurch, aber welche Gestalt es in diesem Kopf annimmt, hängt sehr von den Umständen ab.»[3] Engels dachte dabei natürlich vor allem an gesellschaftliche Besitzverhältnisse. Die Medienwissenschaft hat gelernt, darüber hinaus technische, aber auch diskursive und ästhetische Verhältnisse, Wahrnehmungsordnungen zum Beispiel, hinzuzunehmen. Diese Mitarbeit der Schreibzeuge nun, diese äußere Lage oder Disposition der Räume und diese Umstände – und was sind Medien anderes als Umstände – der handlungsleitenden Reflexionen freizulegen, das ist ganz allgemein das Anliegen der Medienphilosophie.

Gedanken, Reflexionen, Wahrnehmungen, Bewusstseinsleistungen sind in dieser Perspektive überhaupt nicht mehr in irgendeinem abstrakten Innenraum, einer Gedankenwelt oder einem Bewusstsein allein lokalisierbar. Sie entstehen und wirken immer, so jedenfalls die Annahme der Medienphilosophie, in einem Außenraum, einer Lage, einem Dispositiv, unter Umständen. Sie erwachsen aus einem Zusammenspiel nicht nur zwischen Menschen, als sprachlicher Gedankenaustausch, sondern zwischen Menschen und Dingen, ja überhaupt zwischen Dingen. Sie gerinnen überdies selbst zu materiellen Anordnungen, zu Texten, Bildern, in Regimen aller Art, wie sie in Apparaturen, Architekturen und anderen Sachzusammenhängen wirksam werden. Die in diesem Zusammenspiel erzeugten Gedanken, Reflexions- und Bewusstseinsleistungen wirken dann ihrerseits zurück in das Feld, aus dem

1 Friedrich Nietzsche: *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Giorgio Colli, Massimo Montinari (Berlin: de Gruyter, 1975-1984) III/1, S. 172.

2 Georg Christoph Lichtenberg: *Aphorismen*, B, 52 (Zürich: Manesse, 1958) S. 102.

3 Friedrich Engels an Ludwig Feuerbach, in MEW 21, S. 296ff.

sie hervorgegangen sind. Und dieses Zusammenspiel wiederum müssen wir uns als Praktik oder gar Bündel aus Praktiken vorstellen, als Handlungszusammenhang. Denken und Handeln sind hier, wenn überhaupt, nur mehr graduell und relativ zueinander unterscheidbar. Das eine ist immer im anderen verkörpert. Daher können die Reflexions- und Bewusstseinstätigkeiten in einem solchen heterogenen Ensemble auch als Gesten begriffen werden.[4] Sie sind dann z.B. raum- und zeitgreifend und können selbst neben den Menschen und den Dingen als weitere Agenten dieses denkenden Feldes der Umstände angeführt werden. Ein solches in seinen Gesten wirksames aktives und reflexionsfähiges Feld soll im Folgenden mit dem Begriff der 'Agentur' bezeichnet werden.

Ein Beispiel kann das sehr klar machen. Die Wissenschaftsforschung hat, angeführt von Michel Serres, von Bruno Latour und von Hans Jörg Rheinberger, die Mitwirkung der technischen Apparaturen und Instrumente im Labor an der wissenschaftlichen Erkenntnis herausgearbeitet; technisches und epistemisches Objekt, so etwa Rheinberger, sind miteinander eng verschränkt.[5] Es gibt demnach in der Produktion von Wissen keine abstrakte Erkenntnis, sondern nur ein operatives Zusammenspiel. Das Materielle und das Immaterielle, Geräte und Gedanken, sind darin nur in ihrem Zusammenwirken im Labor noch unterscheidbar. Das Labor mit allem, was dazu gehört, ist dann eine Agentur im hier gemeinten Sinn.

2. Das bewegte Bild

Ein ganz anderes und bislang weniger erforschtes Feld, in dem Reflexion in einer verteilten Anordnung produziert wird und dann auf diese Anordnung zurückwirkt, ist das bewegte Bild.[6]

Auch das bewegte Bild ist eine Agentur, die handelnd reflektiert und die in beschreibbaren Praktiken und Gesten Menschen, Dinge, Räume, Erwar-

4 Und zwar präzise im Sinne Vilém Flussers: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie* (Bensheim: Bollmann, 1993).

5 Bruno Latour: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002); Hans Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas* (Göttingen: Wallstein, 2001); Michel Serres (Hg.): *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994).

6 Vgl. dazu auch Lorenz Engell: *Playtime. Münchener Film-Vorlesungen* (Konstanz: UVK, 2010) S. 83-112, 253-276.

tungen usw. organisiert. Dadurch, dass sie innerhalb der kinematographischen Agentur aufeinander einwirken, reproduzieren sie wiederum eben die Praktiken und Gesten. Dies gilt, leicht einsehbar, auf drei Ebenen, den drei hauptsächlichen Agenturen der Kinematographie. Diese drei sind zum ersten das Atelier oder das Studio, dann das Kino, und schließlich das bewegte Leinwandbild selbst. Das Atelier oder das Studio ist eine Anordnung, die dem Labor vergleichbar ist, in der Menschen und technische Dinge, aber auch Erwartungen, Überlegungen und Gewohnheiten zusammenwirken und dabei in sehr komplexer und bis heute nur schwer aufzuschlüsselnder Urheberschaft einen Film hervorbringen. Im Kino dann, der zweiten kinematographischen Agentur, kommt es zu einem ähnlichen Zusammenwirken zwischen der räumlichen Anordnung des Kinos, dem Körper und Gehirn der Zuschauer, ihrer Sozialität und Bewusstseinsordnung und, als Drittem und Vermittelndem, dem bewegten Bild.

Schließlich aber ist es das bewegte Bild selbst, das als Agentur aufgefasst werden muss, also Instanz der Handlung und der Reflexion wird. Dass das Bild des Films eine Vorliebe für die Erfassung und Darstellung der Welt als Agentur hat, nämlich als Handlungs- und Denkzusammenhang, in dessen Gesten die Dinge, die Menschen und die Verhältnisse zusammenwirken und gemeinsam aktiv und reflexiv werden, das ist seit langem schon beobachtet worden. Diese Feststellung gehört zu den klassischen Topoi der Filmtheorie und Filmästhetik von Balázs und Epstein über Arnheim, Kracauer und Bazin bis hin zu Deleuze und Rancière und soll hier nicht noch einmal aufgerollt werden.[7] Auch die Annahme, dass im Film alle Denkgesten einer Verkörperung in Handlungen oder Handlungsansätzen bedürfen, Handlungen in der diegetischen und repräsentierten Welt oder Handlungen des Bildes selbst,

7 Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films (1924)* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001) S. 59-65; Robert Musil: *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen zu einer Dramaturgie des Films (1925)*, in Balázs: *Der sichtbare Mensch*, S. 148-167; Dziga Vertov: *Tagebücher/Arbeitshefte* (Konstanz: UVK, 2000) S. 86-91 et passim; Oliver Fahle: *Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre* (Mainz: Bender, 2001); André Bazin: *Schneiden verboten!*, in André Bazin: *Was ist Film?* (Berlin: Alexander, 2004) S. 75-89; Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit (1960)* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985) S. 71-114, 309ff. et passim; Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild* (= Kino, Bd. 1) (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989) S. 193-197.

wie Kamerabewegung oder Montage, ist ein fester Bestandteil des filmtheoretischen Diskurses.[8]

Hier aber soll es um eine weitere Besonderheit gehen. Der Film nämlich, das bewegte Bild, liefert nicht nur ein Bild oder ein Modell der Agentur, sondern er macht sich dabei selbst als Agentur sichtbar, oder er vermag dies wenigstens. Das bewegte Bild stellt Agenturen im hier gemeinten Sinne nicht nur dar und geht auch nicht aus ihnen lediglich hervor – aus dem Studio – und wieder ein – im Kino. Es konstituiert sich vielmehr selbst als Agentur und stellt sich selbst so dar; es beruft sich auf seine Qualität als Agentur eigenen Rechts. Dies möchte ich nun anhand einer näheren Betrachtung einiger Filme Stanley Kubricks untersuchen.

3. Apparaturen

Einen eher unmittelbaren Zusammenhang zwischen physischer Apparatur und sozialer Handlung zeigt der Film *A Clockwork Orange*. Er erzählt, nach einem Roman von Anthony Burgess, von dem jugendlichen Bandenchef und Gewalttäter, Vergewaltiger und Mörder Alex.[9] Angesiedelt in einem leicht surrealen Zukunftssetting, lebt Alex ausschließlich nach eigenen, scheinbar gänzlich subjektiven Regeln und in einer Umgebung, die er nach Belieben brutalisiert. Er gebietet über seine Bande, über seine Opfer und seine Gelegenheitsgespielinnen. Er fährt mit seinem Sportwagen in den Gegenverkehr und zwingt alle anderen, ihm auszuweichen oder sich in den Graben zu stürzen. Keine Ordnungsmacht kontrolliert ihn. All dies aber wäre ihm nicht möglich ohne seine Dinge und ihre Mitwirkung. Da sind die Drogen und da ist die – technisch implementierte – Musik Beethovens, an der er sich berauscht. Da ist die Phallus-Statue, die ihm als Mordwerkzeug zur Hand ist und das ebenfalls phallusförmige Speiseeis, durch das die Teenager-Mädchen ihre sexuelle Handlungsbereitschaft kommunizieren, indem sie sie vorführen. Insbesondere aber ist es das Outfit der Bande, die weißen Overalls,

8 Oliver Fahle: *Bewegliche Konzepte. Historisches Denken der Bildmedien*, in Lorenz Engell, Joseph Vogl (Hg.): *Mediale Historiographien* [Archiv für Mediengeschichte, Bd. 1] (Weimar: Verl. D. Bauhaus-Univ., 2001) S. 73-82.; vgl. auch anhand der Montage als denkerische/materielle Operation Volker Pantenburg: *Film als Theorie* (Bielfeld: transcript, 2006) S. 70ff.

9 S. dazu Kay Kirchmann: *Stanley Kubrick: Das Schweigen der Bilder* (Marburg: Schüren, 1996); zu *A Clockwork Orange* s. auch Georg Seeßlen, Fernand Jung: *Stanley Kubrick und seine Filme* (Marburg: Schüren, 1999) S. 187-208.

Bowlerhüte, die Stiefel, Genitalkapseln und Schlagstöcke. Sie erst machen die ‘Droogs’ zu dem, was sie sind – und was sie tun: der bewaffnete Mann ist etwas anderes als der Mann ohne Waffe.[10]

Eines Tages wird Alex dennoch festgesetzt und als Beispielfall einem experimentellen Resozialisierungs- und Normalisierungsprogramm unterzogen. In einem rigoros exekutierten klassischen Konditionierungsverfahren wird er auf eine körperliche Abscheu gegen jede Gewaltausübung und gegen sexuelle Reize – und auch gegen die von ihm bevorzugt als Stimulans eingesetzte Beethoven-Musik – getrimmt. Diese Gehirnwäsche involviert einen aufwändigen apparativen Aufbau, der im Kern als kinematographische Apparatur ausgeführt ist, radikalisiert durch körperliche Zwangsanordnungen und unterstützt durch pharmazeutische Mittel. Alex wird unter Medikamente gesetzt, die Übelkeit auslösen, und muss dann als Zwangszuschauer Filmaufnahmen ansehen, die – zur Musik Beethovens – drastische Gewaltszenen zeigen. Ein Wegsehen wird ihm unmöglich gemacht, indem er im Sessel bewegungsunfähig festgeschnallt wird und selbst seine Augenlider mechanisch aufgerissen und so arretiert werden.[11] Die Apparatur weist zudem verschiedenen Mitwirkenden präzise Rollen zu (etwa muss ein Assistent ständig Alex’ Augen mit einer Pipette befeuchten, ein andere entscheidet über die Dauer des Versuchs usw.). Nicht von ungefähr erinnert dieser Aufbau sehr an die Fütterungsmaschine in Charlie Chaplins Film *Modern Times* – nur, dass die Anordnung hier, bei Kubrick, anders als im klassischen Fall, selbstreflexiv wird. Hier ist die Apparatur nicht, wie bei Chaplin, eine Metapher auf das Kino (das Chaplinsche Fließband kann als gigantischer Schneidetisch verstanden werden),[12] sondern sie ist ein Kino. Und auf der Leinwand dieses Kinos läuft exakt das, was auch auf unserer Leinwand laufen könnte, nämlich Bilder von Vergewaltigung und Körperverletzung, die Figuren in exakt der typischen Droog-Montur verüben, die wir von Alex und seinen Gefährten kennen – Szenen also, wie sie vorhin noch in unserem eigenen Film zu sehen waren und nun als Film im Film wiederkehren.

Die technische Apparatur der Konditionierung der Wahrnehmung bleibt aber nicht abgeschlossen, Teil des Vorführraums oder der geschlossenen Anstalt, deren Insasse Alex ist. Diese gesamte Szenerie in ihrer gesamten phy-

10 Latour: *Die Hoffnung der Pandora* (Fn. 5) S. 214ff.

11 Vgl. Jean Louis Baudry: *Das Dispositiv: metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*, in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 48, 11 (Nov. 1994) S. 1047-1074.

12 Diese Beobachtung verdanke ich Wolfgang Beilenhoff (Berlin/Weimar).

sischen Realität ist nur Teil einer größeren, weiteren Anordnung, eines politischen Winkelzugs nämlich. Ein Minister benötigt einen Erfolg. In dieser 'machination' spielen wiederum technische und physische Anordnungen, spielt nämlich die Apparatur der Massenmedien – etwa: das Dispositiv der Pressekonferenz, die Photoreportage, die Massenpresse – eine Leitfunktion. Auch die politische Apparatur der Intrige und des Komplotts setzt auf materielle Gegebenheiten auf, und alle Ebenen, vom Leinwandgeschehen vor Alex' (und unseren) Augen bis zum Machterhalt des Ministers, wirken zusammen in der implementierten Gesamtsteuerung der Gewaltausübung.

Wieder freigesetzt, wird Alex nun seinerseits, weitgehend wehrlos, zum Opfer seiner Opfer. Und auch diese Rachemaßnahmen beruhen auf dinglichen Dispositionen, dem Lautsprechereinsatz etwa, mit dem der Gelähmte Alex quält. Schwer verletzt kehrt Alex schließlich ins Krankenhaus zurück und wird dort wieder entkonditioniert – jedoch wird er, nun wieder ganz der alte, auf die Seite der Ordnungsmacht gestellt. Die polizeiliche Uniformierung und Ausrüstung, die er dazu erhält, unterscheidet sich nur in Details (Farbe, andere Kopfbedeckung) von seiner Ausstaffierung als Droog. Hier kann er nun, so die Aussicht, ganz legal für die Gewalt leben. Während Alex zunächst wie ein Subjektexzess als besonders wildgewordenes Exemplar angemaßter individueller Machtvollkommenheit erscheint, wandelt er sich nach und nach in ein angetriebenes und gesteuertes Rädchen in einem großen Getriebe. Nur innerhalb dessen, was das Gesamtgefüge zulässt und zuschreibt, kann er seinen Willen zur Gewalt weiterhin artikulieren – und umgekehrt. Aber da er gerade als Polizist nichts anderes ist als eine Verlängerung seines Droog-Daseins, ergibt sich, dass er in jedem Fall als Agent der Dinge handelt und als ein solcher Agent Teil einer umfassenden Agentur ist, die schließlich im Kino den Ort ihrer Selbstreflexion gefunden hat.

4. Wissen und Geschicklichkeit

Auch in *2001 – Odyssee im Weltraum* besitzt bekanntlich die Apparatur eine eigene Handlungshoheit.[13] Der Supercomputer HAL 3000 beobachtet, regelt und kontrolliert alle Vorgänge an Bord des Raumschiffs. Das Raumschiff

[13] Zu *2001 – Odyssee im Weltraum* neben Kirchmann: *Stanley Kubrick* (Fn. 9), auch Seeßlen/Jung: *Stanley Kubrick* (Fn. 9) S. 157-186; Alexander Walker, Sybil Taylor, Ulrich Ruchti: *Stanley Kubrick, Leben und Werk* (Berlin: Henschel, 1999) S. 162-195.

fungiert als sein Körper, den er zugleich selber, ganz wie das Gehirn etwa des Menschen, bewohnt. Während der langen Fahrt zum Jupiter tötet er – aus zunächst unerfindlichen Gründen – einen nach dem anderen die Astronauten, deren Schlaf er überwachen und steuern soll. Er beobachtet und behandelt aber nicht nur die Raumfahrer, sondern auch das Umgekehrte ist der Fall. Die Subjekt- und Objektverhältnisse überkreuzen und durchqueren einander. Zugleich aber ist er auch an sich selbst Objekt der Beobachtung und Behandlung, nicht nur durch die Raumfahrer, sondern im Selbstbezug. Sein allpräsentes Auge sieht nämlich auch in sein eigenes Inneres. Erneut wird Selbstreflexivität hier nicht auf dem Weg über die Metapher oder die Allegorie erstellt, sondern durch funktionale und technische Beziehungen.

HAL ist nämlich ein nicht nur für die Kamera, sondern sogar für Menschen physisch begehbarer Innenraum und auch in seinem Inneren, dem Hauptspeicher, befindet sich ein Objektiv, durch das er diesen Raum selbst überwachen kann. So muss er schließlich selbst dabei zusehen, wie er vom Helden des Films, dem Astronauten Bowman, nach und nach außer Funktion gesetzt wird.[14] Anders als in anderen vergleichbaren Filmen – ich denke etwa an John Carpenter's *Dark Star* – ist es nicht die reine Logik, nicht die Argumentation, nicht der Diskurs, der den außer Kontrolle geratenen Computer schließlich außer Kraft setzt, sondern ein technischer Eingriff. Allerdings setzt sich Bowman damit auch zugleich selbst außer Funktion, da er auf das Dispositiv des Raumschiffs angewiesen ist, das ohne HAL nicht mehr denkbar und lenkbar ist.

Aber nicht nur Mensch und Maschine ringen hier um die Handlungsherrschaft. Genau wie zuvor bei Alex in *A Clockwork Orange* ist das apparative Kerngeschehen nur Teil eines sehr viel weiteren Gefüges, das weitere Einbindungen, Steuerungen und vor allem weitere Artefakte einschließt. Dabei geht es nicht mehr lediglich um einen Öffentlichkeitsplot. Beide, HAL und Bowman, sind nämlich vielmehr ihrerseits nur Teil eines viel größeren anthropologischen Zusammenhangs. Ihn haben wir in der zunächst rätselhaften Eröffnungssequenz des Films bereits kennen gelernt, zu der am Ende des Films der Bogen zurück geschlagen wird. Auch sie bringt eine eigentümliche Anordnung ins Spiel, eine Disposition, die sich um Artefakte herum aufbaut. Speziell spielt dabei ein großer, streng quaderförmiger, aufrecht stehender, schwarzer polierter Monolith die Hauptrolle. Er hat in der Eröffnungssequenz schon in einer Art Urgeschehen, in das er als ursprungsloses Artefakt

14 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild* (= Kino, Bd. 2) (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991) S. 265.

von außen eindringt, durch sein pures Vorhandensein in einer steppenartigen Urweltlandschaft die Erfindung der Waffe durch den Anführer einer Urhorde ausgelöst. Er steht damit kausal für die Einführung des Mordes und damit weiter, so Kubricks Film, die Menschwerdung des Menschen.[15] Diesen Effekt zu Beginn des Films nun löst er aus, indem er im Zusammenspiel mit dem Sonnenlicht, das auf ihn fällt, und dem speziellen Blickwinkel, den der Anführer der Primaten einnimmt, einen visuellen Grundreflex erzeugt, einen sichelförmigen Glanzeffekt. Er fungiert sowohl als Lichtreflex wie auch als erste Reflexion im Sinne eines erwachenden Bewusstseins.

Erneut jedoch ist hier das Kino an zentraler Stelle mit im Spiel, und das auf zugleich zwei Ebenen. Zum einen ist natürlich im Wege der Analogie in dem Wahrnehmungseffekt, bei dem sich Licht auf einer Oberfläche bricht, die unter einem speziellen Blickwinkel angesehen wird, nichts anderes als ein Reflex des Kinos selbst zu sehen. Jenseits der Metonymie jedoch ist der Lichteffekt, der die Mordtätigkeit und mit ihr die Menschwerdung in Gang setzt, nur durch die Mitwirkung des Kameraobjektivs überhaupt möglich. Es ist ein Effekt, der überhaupt nur in der Kamera, nicht aber bei unbewehrtem Auge sichtbar wird. Der werdende Mensch kann ihn gar nicht haben, es sei denn, er sitzt im Kino. Erneut handelt es sich bei der gesamten Anordnung um eine materielle kinematographische Disposition.

Die (Wieder-)Auffindung des Monolithen Jahrmillionen später als nunmehr vollkommen rätselhaftes Objekt auf einem Jupitermond hat Bowmans und HALs Mission überhaupt erst begründet und ihren Raumflug in Gang gesetzt. Der Flug des Raumschiffs ist damit ein Effekt des Monolithen und insofern auch nur die Fortsetzung der Bahn des ersten Mordwerkzeugs. Kubrick setzt dies in dem berühmten Umschnitt vom fliegenden Knochen des Totschlägers zum fliegenden Raumschiff ins Bild. HALs Mord an den Astronauten macht ihn zum sich selbst ermächtigenden Autor und Akteur im Sinne des Menschensubjekts – nur, dass seine Subjektivität und auf Allwissenheit gründende Machtvollkommenheit sich am größeren Listenreichtum des Menschen Bowman bricht. Bowman weiß viel weniger als HAL, aber er kann schließlich mehr. Er ist geschickt.[16] Schließlich kehrt der Monolith ganz

15 Hartmut Böhme: *Von Affen und Menschen. Zur Urgeschichte des Mordes. Stanley Kubricks Film* 2001 – Odyssee im Weltraum*, die Evolutionsbiologie und die Religionswissenschaft*, in Dirk Matejovski, Dietmar Kamper, Gerd C. Weniger (Hg.): *Mythos Neanderthal. Ursprung und Zeitenwende* (Frankfurt a.M.: Campus, 2001) S. 69-85.

16 Latour: *Die Hoffnung der Pandora* (Fn. 5) S. 212-213.

am Ende des Films in einem kosmischen Zeitreigen wieder, den Bowman durcheilt und in dem er sich selbst in den vier Lebensaltern und dem ewigen Kreislauf von Tod und Geburt begegnet.

5. Von den handelnden Szenographien zu den Reflexionsbewegungen

Ein anderer Handlungsraum, der zunächst ein bloßes Behältnis, eine Umgebung für die handelnden Personen zu sein scheint, ist auch das Overlook Hotel in *The Shining*.[17] Es fungiert zunächst einfach als Szenenbild. Aber schnell erweist sich, dass das Hotel eine eigene Handlungs- und Reflexionsmacht besitzt, die sich wiederum aus einer Vielzahl gänzlich heterogener Faktoren speist, die es organisiert, die es miteinander verbindet und schließlich erneut zu eigenen Gesten verdichtet. Und vergessen wir dabei nicht, dass gestische Handlungen einerseits und Denkgesten andererseits im bewegten Bild immer verbunden sind. Hier gilt dies insbesondere für Erinnerung und Imagination: Physische Akte und solche des Imaginierens und Erinnerns gehen permanent ineinander über; und sie tun dies unter Zutun des handelnden Raumes, zu dem auch allerlei aktives Zubehör gehört. Anders als in den vorigen Beispielen kommt dabei der Kamerabewegung eine entscheidende Funktion zu. Markant sind nämlich hier die Bewegungen der Kamera in die Tiefe des Raumes und aus ihr zurück. Denn die Kamerabewegung in die Tiefe durchläuft genau denselben Raum, den sie selbst sichtbar macht. Szenographie einerseits, Studio andererseits und das Filmbild selbst zum dritten werden in der Kamerafahrt zusammengeschlossen, und dieser Zusammenschluss agiert als Reflexion durch (Kamera-)Handlung. Noch stärker wird der Effekt bei der Rückwärtsfahrt, die hier ebenfalls eingesetzt wird: Die Kamera zieht sich vor den (beweglichen) Objekten zurück und generiert dabei erst den Bildraum, den diese Dinge aufspannen und den sie schließlich selbst bewohnt. Erneut nimmt Kubrick hier ein älteres Verfahren auf, das spektakulär in Orson Welles' *Touch of Evil* vorgeführt wurde, und kontextualisiert es neu.[18]

17 Walker/Taylor/Ruchti: *Stanley Kubrick* (Fn. 13) S. 264-309; Seeßlen/Jung: *Stanley Kubrick* (Fn. 9) S. 235-262; s. auch Engell: *Playtime* (Fn. 6) S. 253-276.

18 Youssef Ishagpour: *Orson Welles, cinéatse. Une camera visible*, Bd. 2: *Les films de la période américaine* (Paris: la difference, 2001); vgl. A. Bert Rebhandl: *Orson Welles. Genie im Labyrinth* (Wien: Zsolnay, 2005).

Die Kamera ist aber nicht das einzige Objekt, das in Wechselwirkung mit dem Raum tritt und ihn mit Handlungsmacht ausstattet als auch umgekehrt von ihm zu allerlei Verursachung ermächtigt wird. Da sind zum einen die mythischen und magischen Kräfte der Vergangenheit. Am Ort, an dem das Hotel heute steht, befand sich einst ein indianischer Kultplatz. Diese Vergangenheit ist durch zahlreiche dekorative Artefakte ungebrochen anwesend. Sie wird aber auch aktiv. Denn zu den indianischen Dekorelementen gehört auch das Labyrinthmuster, das beispielsweise auf dem Teppichboden zu finden ist. Ein großes Heckenlabyrinth findet sich auch draußen vor dem Hotel; es wird am Ende dem Jungen Danny das Leben retten. Dieses Labyrinth ist wiederum als Modell in der Halle des Hotels aufgestellt. Einmal wird die Kamera ganz nah an dieses Modell heranfahren und hineinzoomen – und sich im großen Labyrinth draußen wiederfinden. Und schließlich ist die Anlage des Hotels selbst von labyrinthischer Art und zwingt schon dadurch den handelnden Personen bestimmte Muster der Bewegung und des Aufenthaltes auf.

Zum zweiten wirken in dem Hotel aber auch die historischen und legendären Ereignisse der Besiedlungsgeschichte des Westens fort. Denn hier befand sich nicht nur die Kultstätte der Indianer, sondern auch, nicht weit entfernt, der Lagerplatz der ‘Donner’-Gruppe, eines Siedlertrecks, der in seinen Planwagen hier einst vom Winter überrascht und eingeschlossen wurde. Von Hunger- und Kältetod bedroht, sollen die Siedler der Legende nach zu kannibalischen Handlungen übergegangen sein. Diese legendäre Begebenheit hallt wiederum nach in der erst kurz zurückliegenden Geschichte von dem Hauswart, dem Vorgänger des Helden, der hier, in der winterlichen Abgeschiedenheit wahnsinnig geworden, seine Frau und seine beiden Töchter grausam ermordet hat. Gerade diese letzte Episode ist aber nicht vergangen, sondern lebt im Inneren des Hauses – wiedergängerisch – fort und fort. Am Ende wird, in der unglaublichen Heranfahrt der Kamera auf das Photo aus dem Jahre 1921, der Hauswart und Schriftsteller Jack zu seinem eigenen Wiedergänger. Die Vergangenheit wird hier vom Vorstellungsinhalt zum Bildinhalt und das Erinnern von der – körperlos-strukturell gedachten – Reflexions- zur materiellen, nämlich erneut durch Heranfahrt auf das Bild im Bild realisierten Kamerahandlung.

Dass die gesamte Szenerie des Hotels hier nicht nur einfach vorhanden ist und den Rahmen für die Handlungen abgibt, sondern vielmehr als ‘Agentur’ selbst handelt und das, was in seinem Inneren stattfindet, produziert, wird zum ersten Mal deutlich, wenn Danny auf seinem Dreirad den in einem geschlossenen Quadrat um die Zimmer herumführenden Korridor entlang-

fährt. Die Kamera ist zunächst immer genau auf der Höhe des Dreirades, so als sei sie fest mit ihm verbunden. Nach einer Weile stellt sich dadurch der Eindruck ein, alles bewege sich, nur das Dreirad bleibe stabil im Raum; ganz so, als würde sich nicht Danny durch das Hotel bewegen, sondern dieses sich um ihn herum drehen. Wenn das Dreirad dann aber stehen bleibt und die Kamera – ein wenig – weiter zieht, dann löst sich diese Verbindung auf. Der Sog des Flurs gilt nun der Kamera selbst. Nicht mehr Danny und das Dreirad werden jetzt vom Hotel bewegt, sondern die Kamera, die doch alles erst enthüllt und zeigt. Das Hotel versucht, die Kameraführung zu übernehmen. Das wiederholt sich mehrfach und spitzt sich zu: Und so ist es schließlich auch nicht Danny, der die Wiedergängerfiguren der ermordeten Zwillinge erreicht, oder die Kamera, die sie enthüllt, sondern es ist das Hotel, das sie vor beide hinstellt.

Einen ähnlichen Effekt weist schon der Vorspann auf, wenn die Fahrt des Autos zum Hotel vom Hubschrauber aus verfolgt wird. Auch hier beginnt die Landschaft sich unter dem Wagen hinweg und um ihn herum zu bewegen. Und so, wie das Hotel sich zu bewegen beginnt, stellt es auch plötzlich die beiden kleinen Mädchen aus der Vergangenheit vor Danny hin. Seinem Vater öffnet es eine phantastische Bar, einen eleganten Ballraum und eine riesige knallrot und weiß lichtdurchflutete Herrentoilette; aber auch das Zimmer mit der schönen badenden Frau, die sich plötzlich als grausige Halbverweste erweist.

Angst und Wahn füllen das Hotel; sie befinden sich darin wie im Inneren einer Psyche und hüllen ihrerseits die Figuren ein. Die unheimlichen Vorgänge – wie das Meer von Blut, das aus dem Aufzug quillt, wenn die Türen sich öffnen – sind keine wahnhaften Figurenwahrnehmungen mehr, sondern Produkte der handelnden Szenerie selbst. Dies gilt auf allen Ebenen, die hier – und genau das macht das Reflexionsmoment aus – ineinandergeschoben und übereinander gelegt werden. Das – diegetische – Hotel ist eine ‘Agentur’, ist zugleich architektonischer und praktikabler, mit Dingen angefüllter und von ihnen aufgespannter physischer Raum. Es ist aber auch mythischer, historischer und psychischer Innen- und zugleich Außenraum, den die Figuren bewohnen und der sie bewegt. Es ist aber außerdem ein Filmset, ein Studio- oder Aufnahmeraum, den die Kamera durchquert und den sie dabei als Hotel reproduziert und sichtbar macht. Und es ist schließlich ein Bildraum, der sich vor unseren Augen auf der Leinwand entfaltet und umgestaltet.

6. Die 'reine kinetische Situation'

Nun bleibt aber noch zu klären, welche Funktion dieser Bildraum sich selbst als Agentur zuschreibt. Der Film selbst ist es, so haben wir oben gesagt, der das, was er zeigt, gibt. Das Bild ist die letzte handelnde Instanz des Films. Das wird schließlich besonders in *Eyes Wide Shut* deutlich.[19] War in *The Shining* noch die Szenerie, das Overlook Hotel der handelnde Raum, so ist es nunmehr das Bild selbst. Die Handlung des Bildes als eines handelnden Feldes, das viele Faktoren zusammenfasst und in Beziehung zueinander setzt, dabei jedoch von eben diesen Faktoren stets und stets aufs Neue erst erzeugt wird; diese Bildhandlung also wird in *Eyes Wide Shut* zunächst vor allem als die Geste des Zeigens und Verbergens gefasst, des Da-sein-Lassens und Verschwinden-Lassens. Erneut wird das schon im allerersten Bild des Films, noch mitten im Vorspann und zwischen den Schriftbildern, deutlich, wenn Alice, die Hauptfigur, in einer so umstandslosen und verblüffenden wie eleganten Geste, ihr Kleid fallen lässt und nackt in einer Rückenansicht dasteht.

Dies geschieht so anlass- wie folgenlos, einfach so, als eine bloße kontextlose Geste des Gebens, des Zeigens und der Präsenz. Das Bild handelt hier also von nichts anderem als von der Handlung des Bildes. Doch neben der Erzeugung von Präsenz durch Ostention spielt auch erneut die Bewegung durch den Raum und diejenige des Raums selbst als Handlungsinstanz eine wichtige Rolle. Die Räume der Handlung etwa, die üppigen, weitläufigen Interieurs werden uns nicht einfach präsentiert, sondern sie werden regelrecht erschlossen und erfahren, meist durch Bewegungen hinter den Figuren her in Gängen und Fluren, um Ecken herum und durch seitlich liegende Türen und Durchgänge. Das, was dahinter liegt, wird zunächst vorenthalten, dann aber im Zuge der Kamerabewegung dem Blick freigegeben. Gelegentlich wechselt die Bewegungsrichtung an Ecken oder Durchgängen die Orientierung und wechselt vom Vorwärts- in den Rückwärtsmodus. Beide Bewegungen schließen, wie wir oben schon gesehen haben, den Produktionsraum, in dem die Kamera sich physisch bewegt (das Studio) einerseits und den produzierten Raum, den Raum des Bildes, andererseits, ineinander ein – und damit auch die beiden entsprechenden Agenturen, von denen eingangs die Rede war. Durch die Vorwärtsbewegung wird suggeriert, es gebe dort vorn etwas zu entdecken, zu wissen. Das Bild wird zum Agenten des Wissens. Die Rückwärtsbewegung dagegen verleiht dem Bild einen komplementären Sta-

[19] Walker/Taylor/Ruchti: *Stanley Kubrick* (Fn. 13) S. 280-297.

tus, es wird zum Objekt der Handlung, zum Patienten dessen, was aus dem Rückraum auf es zukommt und in das es sich hineinbewegt.[20]

Einen ähnlichen Bildsog, der aber nicht mehr in den linearen Kategorien des Vorwärts und des Rückwärts beschrieben werden kann, erzeugt die phantastische Kamerafahrt während des Tanzes in der langen Eröffnungssequenz, in der Drehung des Bildes um das tanzende Paar herum. Ähnlich wie oben bei der Dreiradfahrt bleibt allein die Beziehung des Bildes zu den Tanzenden stabil. Dadurch beginnt der Raum um das Paar herum und das Paar zugleich im Raum sich zu drehen. Ähnlich wie in der 'optischen Situation' entsteht hier eine 'reine kinetische Situation', in der Subjekt und Objekt des Bewegens bzw. Bewegtseins, in der 'Agent' und 'Patient' nicht mehr unterscheidbar sind. Das Bild selbst ist Urheber der Figurenbewegung, andererseits aber in seiner Bewegung von ihnen verursacht oder zumindest ausgelöst und motiviert. Was von Deleuze ausschließlich als Blick- und Reflexionskategorie gelesen wurde, wird bei Kubrick als Handlungs- und Bewegungskategorie entfaltet. Dadurch wird auch, wie im Vorübergehen, die Differenz zwischen dem Bewegungs- und dem Zeit-Bild, zwischen der indirekten und der direkten Repräsentation der Zeit bzw. des Bewusstseins (und mit ihm des Denkens) überbrückt: Reflexionsleistung und Bewegung, Denk- und Körpergeste werden in eins gesetzt.

7. Lichtreflexe

Eine Besonderheit bei Kubrick ist jedoch die Bewegung nicht nur der Körper im Raum, sondern des Lichts selbst, in das die Bewegungen gehüllt sind und in dem sie sichtbar werden. Besonders berühmt ist die Lichtreise aus *2001*: In dem Moment, in dem HAL untergeht und Bowman sich in einer winzigen Rettungskapsel von dem Raumschiff trennt, beginnt eine ungeheure Fahrt in die Tiefe des Bildes, die aus nichts anderem besteht als aus Lichteffekten.[21] Perspektivisch zur Bildmitte hin verkürzte Flächen aus farbigen Lichtstreifen ziehen mit minutenlang hoher Geschwindigkeit an Ober- und Unterkante des Bildes oder auch rechts und links wie Wände heran und erzeugen so den Eindruck einer subjektiven Fahrt in die Tiefe, gestärkt durch gelegentliche

20 Alfred Gell: *Art and Agency. An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon, 1998) S. 21ff.

21 Vgl. dazu Kirchmann: *Stanley Kubrick* (Fn. 9); vgl. auch Walker/Taylor/Ruchti: *Stanley Kubrick* (Fn. 13) S. 224-225.

Umschnitte auf Bowmans Helm, in dem sich die Lichteffekte zu spiegeln scheinen. Mehr und mehr aber geht dieser ordnende Eindruck verloren. Das Bild löst sich dabei zunehmend in die Licht- und Bewegungseffekte auf, die es einerseits hervorbringen, die es andererseits registriert. Wir können nicht mehr entscheiden, ob es außerhalb des filmbildnerischen Effektes den hervorgerufenen Eindruck überhaupt 'gibt'. Die Fahrt ist eine Geste des Bildes. Wir wissen nicht, ob Bowman sieht, was wir sehen. Wir sehen etwas Gesehenes – das aber nur vom Filmbild gesehen und dabei produziert werden kann. Wir haben es mit einer 'reinen optischen Situation' zu tun, die allerdings nicht mehr durch Blickachsen und Kadrierungen, nicht mehr diskursiv-symbolisch, sondern nur mehr durch Lichtbewegungen, physisch-intensiv, erzeugt wird.[22] Und die 'optische Situation' ist bekanntlich das Einfallsmoment für zahlreiche nachfolgende komplexere Subjektivierungsweisen, in denen sich der Film, so Gilles Deleuze, mit Reflexionsmacht ausstattet.[23]

Die – gegenüber Kubricks Variante noch recht einfache – Grundform dieses Verfahrens hat Jean-Luc Godard in *Pierrot le fou* entwickelt, in dem er eine nächtliche Autofahrt auf die Lichtreflexe reduziert, die die passierten Straßenlampen und Lichtreklamen auf der Windschutzscheibe hervorrufen – nur, dass es sich bei Godard – ersichtlich – um bloße Scheinwerferschwenks handelt. Es gibt hier gar keine Autofahrt, sondern nur bewegtes und gebrochenes Licht. Die Fahrt ist nur unter der Bedingung wahrnehmbar, dass sie zugleich als reiner Kameraeffekt, als nicht vorhanden, wahrgenommen wird. Und dennoch verhalten sich die Filmfiguren so, als 'gäbe es' die Fahrt – sie sind also ihrerseits in der Situation der Filmzuschauer. Kubrick radikalisiert und perfektioniert das. Bowmans Fahrt durchquert das Licht-Bild, das sie selbst hervorgerufen hat, während zugleich das Licht das Bild und mit ihm diese Fahrt überhaupt erst generiert: eine unauflösliche Verquickung wechselseitiger Erzeugungs- und Umfassungsverhältnisse in einem System kinematographischer – also: Licht-, Bild- und Bewegungsgesten. So inszeniert sich das kinematographische Bild selbst als Urheber dessen, was es zu sehen gibt.

Markant sind die Licht-Bewegungen aber nicht nur in *2001*, sondern auch z.B. in *Eyes Wide Shut*. Um die Agentur speziell des Lichts in diesem Film freizulegen, sei zunächst eine Umwegüberlegung gestattet. Für gewöhnlich nämlich gibt es zu jedem Sichtbaren, das ein Bild uns zeigt, ein Unsichtba-

22 Deleuze: *Das Zeit-Bild* (Fn. 14) S. 12-40.
23 Ibid. S. 38ff, 205-243 , 265-266, 284, 288.

res, das es uns verbirgt;[24] beide werden voneinander unterschieden, und genau die Durchführung dieser Unterscheidung ist die Handlung, zu der ein Bild fähig ist. Vergessen wir nicht, dass die Unterschiede, die unser Denken strukturieren, ihrerseits immer Produkte einer Unterscheidungshandlung sind, die praktischen Charakters ist, selbst Zeit in Anspruch nimmt und durchgeführt werden muss.[25] Nirgends ist das so klar wie im Film: etwas unsichtbar zu machen ist ein eigener Aufwand. Das Unsichtbare kann etwa das Ausgesparte sein, das, was jenseits seiner Grenzen, außerhalb des Bildrahmens liegt. Es kann auch das Unausgeleuchtete oder mühsam Abgeschattete, Verdunkelte und daher Unwirksame sein. Es kann seinen Ort aber auch als 'blinder Fleck' mitten im Bild haben. Zu dem, was das Bild normalerweise strikt verbirgt, gehört dasjenige, dem es seine eigene Existenz verdankt. Dazu zählt in allererster Linie die bildgebende Apparatur selbst und mit ihr alles, was an die Gemachtheit des Bildes erinnert und an das, dem sich das Bild selbst verdankt. Anders gesagt, das Bild ist es, das unsichtbar bleibt. Diese Unsichtbarkeit des Bildes macht das Bild zum Medium. Medien machen schließlich etwas sichtbar, bleiben aber selber unsichtbar.[26] Nur so können sie funktionieren. Ein herausragendes Beispiel für diese Unsichtbarkeit des Mediums ist das Licht.[27] Das Licht macht sichtbar, es ist die unhintergehbare Bedingung der Sichtbarkeit, bleibt aber selbst stets unsichtbar. Erst durch eigens zu treffende Vorkehrungen, die der Film besonders liebt – Schattenwürfe, Nebel, Dunst und Rauch – wird es doch im Licht-Bild sichtbar.

Nicht so jedoch verhält es sich in *Eyes Wide Shut*. Denn hier kehren sich die Verhältnisse um. Nicht länger ist es das Unsichtbare, das, ohne selbst sichtbar zu werden, die Sichtbarkeit erst erzeugt. Vielmehr ist das Unsichtbare des Bildes erst ein Produkt des im Bild Sichtbaren. Das gilt ganz besonders für das Licht. Alles Licht, das das Sichtbare ins Bild bringt, ist zu-

24 Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (München: Fink, 1986) S. 275ff., 290-291.

25 Der damit kritisierte Unterscheidungsbegriff findet sich etwa bei Niklas Luhmann: *Soziale Systeme* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984) S. 100-101; Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999) S. 48ff.; vgl. auch George Spencer Brown: *Laws of form – Gesetze der Form* (Lübeck: Bohmeier, 1997).

26 Lorenz Engell, Josph Vogl: *Vorwort*, in Claus Pias et al. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard* (Stuttgart: DVA, 1999) S. 8-11.

27 Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle* (Düsseldorf: Econ, 1968) S. 17ff.

gleich Teil des Bildes, ist ‘available’ light und Bestandteil des diegetischen Universums. Es gibt keine Scheinwerfer, die die Szene von außen beleuchten und deshalb ihrerseits verborgen werden müssen. Die Szene leuchtet selbst, sie ist immanent. Der Bildraum erscheint nicht mehr als Produkt dessen, was er nicht ist. So wandelt sich das typische Filmbild, das ja immer ein Licht benötigt, das es projiziert, halbwegs zu einem Bildschirmbild, das aus sich heraus leuchtet und alles, was es benötigt, in sich selbst enthält. Und genau das wird nun auch in die im Bild sichtbar gemachte Wirklichkeit, in die fiktionale Welt hineingelegt. Ein herausragendes Motiv hierbei ist die Weihnachtsbeleuchtung.

Die in *Eyes Wide Shut* allfällige Weihnachtsbeleuchtung macht aus allem, was geschieht, ein Lichtbild. Und ergänzt wird diese Abgeschlossenheit des Bildes durch die unglaublich disziplinierte symmetrische Geometrie der Interieurs, die in einer paradigmatischen Geste der Reflexion auf sich selbst zurückverweist. Auch in dieser Hinsicht enthält das Filmbild in *Eyes Wide Shut* alles, was es benötigt, selbst, nichts weist über es hinaus, nichts von dem, was jenseits des Bildrands liegen mag, zählt. Dabei sind besonders die Spiegelungen und Verdoppelungen der Lichtanordnungen bemerkenswert. Das bewegte Bild bezieht die Handlungsmacht, mit der es sich versieht, aus dem Licht, das es organisiert, dem es sich verdankt und das doch ohne dieses Bild unsichtbar und machtlos bleiben müsste. Bewegung und Licht – wie schon in der Lichttunnel-Fahrt in *2001* – ermächtigen einander. Das Filmbild wird bei Kubrick als ‘Agentur’ nicht nur der Bewegung, wie sie oben angesprochen wurde, sondern auch des Lichts sichtbar.

Nun sind Licht und Bewegung, auf die Kubrick hier abhebt, bei weitem nicht die einzigen Potentiale, die einzigen Kräfte, mit der das Filmbild so verfährt. Selbst wenn wir mit der Bewegung die Zeit und die räumliche Dimensionalität hinzunehmen, und wenn wir über Rahmen- und Randsetzung auch die Operation der Unterscheidung als eine Bewegung hier behandelt haben, so bleiben doch noch viele andere Faktoren unbesprochen. Wir müssten den Klang hinzunehmen oder mit den piktorialen Qualitäten die Iconizität des Filmbilds und mit seinem Aufzeichnungscharakter seine Indexikalität und vieles mehr. Das Filmbild als Agentur dieser und anderer heterogener Kräfte sichtbar und lesbar zu machen unternehmen zweifellos auch zahllose andere Filme; nicht nur diejenigen Stanley Kubricks. Die wir, wenn wir hier konsequent bleiben wollen, dem Filmemacher Stanley Kubrick auch nur deshalb zuschreiben, weil dies der Konvention entspricht und praktisch ist. Normalerweise sind wir es eben gewohnt, Filme und ihre Geschichte, als Geschichten und Historie einfacher Produkte zu fassen, die von Regisseuren

als Autoren mit ihren wechselnden persönlichen Stilen und Handschriften hervorgebracht werden. Meist vergessen wir dabei schon, dass sie alle in der kinematographischen Agentur der Ateliers und der Studios operieren. Oder wir betrachten und fassen Filme als Objekte und Praktiken unserer Wahrnehmung als Zuschauer. Jedes Mal setzen wir also Kreations- und Kognitionsleistungen kompakter Subjekte an.

Das bewegte Bild selbst als Agentur des Lichts, der Bewegung und vieler anderer Kräfte, als Ort einer Denk- und Handlungsgeste und als Sitz einer eigenen, verteilten Kreativität, Urheberschaft und Reflexionsmacht kommt uns dabei zumeist nicht in den Sinn. Die Geschichte des Films aber einmal neu als eine fortgesetzte Geste zu schreiben, in der das bewegte Bild zeigt, wie es als ‘kinematographische Agentur’ des Denkens eigentlich funktioniert, das wäre vermutlich ein aufschlussreicher Versuch.

Studia philosophica 69/2010

Oliver Fahle

Das Bild und das Unsichtbare. Über Texturen

In cinema the relation between the Visible and the Invisible becomes crucial. In contrast to other arts, like painting and photography, the Invisible is not simply the excluded part of the picture. Instead, in every single film the Invisible is constantly renegotiated through camera movements and montage. The text starts by pointing out the history of the relations between the Visible and Invisible in classical, modern and postmodern cinema. Then it argues that contemporary cinema (after postmodernism) creates a new concept of the Invisible that is no linger located in the outside of the images but, paradoxically, on the surface or in the texture of pictures. This aesthetic configuration – influenced by postmodernism in cinema, by contemporary Picture Theory and Digitization – opens new spaces for thinking about pictures in and beyond cinema.

1. Das Unsichtbare in der Philosophie

Das Bild ist in den letzten Jahren im Zuge des *iconic* oder *pictorial turn*[1] zunehmend in den Fokus philosophischer Forschung geraten. Wenn sich diese Auseinandersetzungen mit konkreten Bildern beschäftigen, stammen diese jedoch zum größten Teil aus dem Bereich der Bildenden Kunst, also aus Malerei und moderner Kunst.[2] Der Film hingegen spielt bildphilosophisch kaum eine Rolle,[3] obwohl er auf eine inzwischen breite Tradition theoretischer Reflexion zurückgreifen kann.[4] Das Interesse am Film als philosophischer Gegenstand müsste daher mit einem Einstellungswandel der Philosophie selbst zu tun haben. Der Reflexionsgegenstand dürfte nicht mehr

1 Geprägt von William J. T. Mitchell (*pictorial turn*) und Gottfried Böhm (*iconic turn*). Vgl. William J. T. Mitchell: *Picture theory. Essays on verbal and visual representation* (Chicago: Chicago University Press, 1995); Gottfried Böhm (Hg.): *Was ist ein Bild?* (München: Fink, 1994).

2 Vgl. die Texte im Band von Böhm (Fn. 1).

3 Besonders im deutschsprachigen Raum, von wenigen Ausnahmen abgesehen, etwa: Josef Früchtl: *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004).

4 Vgl. Dimitri Liebsch (Hg.): *Philosophie des Films. Grundlagentexte* (Paderborn: Mentis, 2006).

nur «das Bild» sein, sondern auch die medialen Prägungen und Ausdifferenzierungen von Bildern, wie sie sich in den verschiedenen Bildmedien Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen oder Computer jeweils darstellen. Das Denken über die Bilder wird von einem Denken mit den Bildern ergänzt. Das heißt, philosophische Reflexion stellt nicht mehr nur die Frage «Was ist ein Bild?», sondern auch die nach dem Bild in seiner Gewordenheit oder nach der konkreten medialen Situation eines Bildes, wie dies beispielhaft Gilles Deleuze vorgeführt hat.[5]

Allgemeine Bestimmungen greifen angesichts der gegenwärtigen vielfältigen Bilderkonstellationen, aber auch hinsichtlich des inzwischen stark verfeinerten kulturwissenschaftlichen Begriffsarsenals oftmals zu kurz. Bilder sind nicht allein Begriffe, die in überzeitlichen Kategorien aufgehen, sondern kommen in konkreten medialen, dispositiven, kommunikativen, politischen, ästhetischen und ökonomischen Kontexten (und meistens in der Kreuzung dieser Kontexte) vor, die es zunehmend schwierig machen – wenn andererseits auch gerade wegen dieser Vervielfältigung der Kontexte manchmal notwendig –, Bilder diesseits ihrer medialen Gewordenheit zu begreifen. Zumindest besteht auch an die Philosophie die Herausforderung, diese Kontexte der Bilder zu berücksichtigen und Fragen aufzugreifen wie die, inwiefern sich technische Bewegungsbilder etwa von statischen Bildern unterscheiden. Die Stärke der philosophischen Reflexion liegt allerdings darin, Bilder nicht einfach in ihren Kontexten aufgehen zu lassen, sondern die Herausbildung und Differenzen bestimmter Bildtypen herauszustellen und für verschiedene Bildformen auch unterschiedliche Begriffe vorzuschlagen. Damit gewinnt die Frage «Was ist ein Bild» eine aktuelle und den Blick schärfende Prägnanz, da sie nicht von theoretischen Bestimmungen lässt, ohne jedoch die medialen Gegebenheiten des Bildes zu ignorieren.

Ziel dieses Beitrags ist es, diese Oszillation zwischen medialem Wandel und Herausbildung bestimmter Bildtypen hinsichtlich einer Entwicklung des gegenwärtigen Films deutlich zu machen. Es geht darum zu zeigen, wie der Film ein bestimmtes Denken des Visuellen ausprägt und daher die Prägung und Präzision bestimmter Begriffe erst ermöglicht. Anders gesagt: Die Erfahrung, die mit Hilfe dieser Begriffe ausgedrückt wird, ist im Wesentlichen eine filmische Erfahrung, die es anders nicht gäbe, auch wenn sie nicht immer im Kino gemacht werden muss. Dies gilt für einige Spezialaus-

5 Gilles Deleuze: *Kino 1: Das Bewegungs-Bild* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989); *Kino 2: Das Zeit-Bild* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991). Zu nennen ist auch: Jacques Rancière: *La fable cinématogaphique* (Paris: Editions du Seuil, 2001).

drücke, die durch die filmische Erfahrung erst entstanden sind, wie etwa den des *hors-champ*, das sich der Möglichkeit des Films verdankt, ein Außerhalb des Bildes im Innerhalb des Films zu imaginieren, das aber vom Film ausgehend auch für andere Bildmedien fruchtbar gemacht werden kann. Es gilt aber vor allem auch für grundlegende, über den Film hinausweisende Begriffe wie Bild, Unsichtbares und Oberfläche. Der Film gibt diesen Begriffen eine besondere Prägung, die eben verschieden ist von denen der Malerei, der Fotografie, des Plakats, des Comics oder des Alltagsgebrauchs. Die Frage «Was ist ein Bild?» soll hier in Bezug auf den Film in einer konkreten historischen Situation beantwortet werden. Das Bild des Films ist nicht weniger ein Bild als das in anderen Medien. Der Film (be)gründet Bilder, wie andere Medien es auch tun. Dieses Bild jedoch ist nicht ein für allemal bestimmbar, sondern es entsteht und es wandelt sich im Laufe der Entwicklung des Films, in Auseinandersetzung mit anderen Medien. Eine Definition dieser Begriffe ist nur durch das Verständnis des filmischen Wandels möglich. Der filmische Wandel erscheint jedoch im Lichte bildphilosophischer Positionen, die sich in den letzten Jahren herausgebildet haben, seinerseits auf genauere Weise.

Ich möchte dazu eine Reflexion anbieten, die das Bild über das begreift, was es zunächst nicht zu sein scheint, nämlich das Unsichtbare. Dies hat mehrere gute Gründe. Ein erster Grund liegt darin, dass Bilder logischerweise eine Beziehung zum Unsichtbaren ausbilden müssen, da sie selbst sichtbar sind. Das vom Bild Ausgeschlossene des Bildes drängt sich – mal weniger, mal mehr – in das Sichtbare hinein und ist oft ein wichtiger Schlüssel zu seinem Verständnis. So ist bereits mit dem Beginn der Moderne, insbesondere in der modernen Kunst, der Einzug des Unsichtbaren ins Bild zum Programm geworden. Dem Bild des Films kommt dabei eine mediale Sonderstellung zu. Es gehört sowohl medial als auch ästhetisch zu den Bildformen, die sich wesentlich über eine Beziehung zum Unsichtbaren oder Nicht-Sichtbaren definieren lassen. Als Bewegungsbild reicht es stets über sich hinaus, es verweist auf andere Bilder, die sich notwendigerweise im Nicht-Sichtbaren aufhalten müssen. Bestimmungen des Films haben es daher von Beginn an mit dem Unsichtbaren zu tun.

Neben diesem medienimmanenten Aspekt gibt es jedoch aktuelle Gründe, sich mit dem Unsichtbaren auseinanderzusetzen. Wird das Unsichtbare im Film normalerweise als das gerade vom Sichtbaren Ausgeschlossene, also das sogenannte *hors-champ*, bestimmt, möchte ich behaupten, dass sich das Unsichtbare im gegenwärtigen Film nicht mehr im Unsichtbaren, sondern im Sichtbaren selbst aufhält. Es ist nicht mehr das vom Bild Ausge-

schlossene, sondern das vom Bild Eingeschlossene. Die Bewegungen des Unsichtbaren befinden sich im Bild oder besser noch, auf dem Bild selbst und sind Teil seiner Oberflächenstruktur. Ich möchte also für einen Wandel des Konzepts des Unsichtbaren im Film argumentieren. Dazu werde ich zunächst, erstens, die herkömmliche Auffassung des Unsichtbaren im Film beschreiben, wie sie sich im klassischen und modernen Film herausgebildet hat. Dann möchte ich, zweitens, die Gründe für den Wandel des Unsichtbaren im Film darlegen, die mit einer zunehmenden Hinwendung des Bildes zur Oberfläche zu tun haben. Diese Aufmerksamkeit für die Oberfläche kann meines Erachtens auf drei wesentliche Einflüsse zurückgeführt werden. Erstens die Entwicklung des Films vom modernen zum postmodernen Bild. Zweitens die neue Theoretisierung des Bildes in Kunstgeschichte, Philosophie und Medienwissenschaft. Drittens die Auseinandersetzung mit dem digitalen Bild. Diese drei Einflüsse bringen ein neues Oberflächenbild des Films hervor, das sich allerdings von diesen Einflüssen absetzt und eine eigene filmische Bildästhetik der Gegenwart ausbildet. Drittens und letztens werde ich Beispiele dieser Ästhetik vorstellen, die auf dem Unsichtbaren des Sichtbaren und der Textur des Bildes beruhen.

2. Das Filmbild und das Unsichtbare

Der Film ist ein audiovisuelles Medium, aber eben auch besonders am Bild orientiert. Die Frage, die sich Filmemachern stellt, ist die nach der Visualisierung von Etwas, nach der Herstellung von Bildern. Im Film jedoch geht in die Schaffung von Bildern die Frage nach dem Unsichtbaren auf selbstverständliche Weise mit ein, da der Film als Bewegungsbild niemals vom einzelnen Bild her verstanden werden kann, sondern immer als Interrelation von Bildern, von denen nur einige, aber niemals alle anwesend sein können. Dieses Problem ist mehrschichtig.

Auf einer ersten Ebene verfügt der Film über zwei wesentliche Modi, Bewegung sichtbar zu machen. Diese Modi sind Kamerafahrt und Montage, die beide aktuelle Bilder in Beziehung zu nicht-sichtbaren, also virtuellen Bildern setzen. Diesen längst etablierten filmischen Mitteln liegt jedoch eine mediale Ebene des Films zu Grunde, denn das Filmbild liefert, anders als die Fotografie, schon in der Aufnahme kein still gestelltes Bild, sondern eines, dem immer schon Bewegung inhärent ist. Das Filmbild ist keine Fotografie,

die in Bewegung gesetzt wird, sondern direkt ein Bewegungsbild.[6] Es ist damit medial einzigartig, da es nicht mehr über das Einzelbild zu begreifen ist, wie etwa die Fotografie, aber immer noch aus Einzelbildern zusammengesetzt wird, anders als etwa elektronische Visualisierungen von Fernsehen, Video und Computer. Auf diese besondere mediale Struktur des Films werde ich später zurückkommen.

Die konkreten ästhetischen Ausformungen der Produktion des Unsichtbaren des Films liegen, wie erwähnt, vorwiegend in Kamerafahrt und Montage. Weitere müssten in Betracht gezogen werden, wie etwa die Manipulationen des Bildes, also etwa Überblendungen oder Doppelbelichtungen; vor allem auch der Ton, der ein herausragendes Mittel zur Schaffung einer Exteriorität des Sichtbaren darstellt.[7] Eine weitere Dimension des Unsichtbaren sind die Zuschauer des Films, die immer im Außen des Mediums bleiben, die der Film allerdings implizit und auch explizit adressieren kann.

Die Filmästhetik hat zur Beschreibung der Möglichkeiten des Films, das Außersichtbare zu thematisieren, den französischen Begriff des *hors-champ* bereitgestellt.[8] Die Bezeichnung *champ* bezieht sich darauf, dass es beim Film nicht mehr nur um ein Bild geht, sondern um ein Bildfeld, das in sich verschiebbar ist, das aber auch über seine Grenzen hinaus erweitert werden kann. Das *hors-champ* bildet dabei eine wesentliche Dimension filmischer Ästhetik. Es ist aber selbst auch Teil der Geschichte des Films und somit als dynamisches Konzept zu verstehen, das sich verändert und weiterentwickelt.

Ich möchte zunächst zwei wesentliche Phasen der Konzipierung des *hors-champ* unterscheiden, nämlich die des klassischen narrativen Films auf der einen und die des modernen dysnarrativen Films auf der anderen Seite. Der klassische Film, so die grobe Behauptung, funktioniert durch das Primat des Bildes und des Sichtbaren und der weitgehenden Ausschließung des Unsichtbaren. Das *hors-champ* im klassischen Film ist daher nur die Verlängerung der materiellen Welt ins Unsichtbare, das aber jederzeit räumlich und narrativ auf das Bild und das Sichtbare bezogen bleibt. Diese imaginäre und narrative Geschlossenheit des Films, die Realität der Fiktion, wird als Diegese bezeichnet. Das Außersichtbare im narrativen Film bewegt sich im All-

6 Es bleibt das Verdienst von Gilles Deleuze, dies, mit Hilfe der Theorie Bergsons, filmphilosophisch aufgearbeitet zu haben. Vgl. Deleuze: *Kino* (Fn. 5).

7 Vgl. dazu unter anderen. Michel Chion: *Audio-Vision. Sound on Screen* (New York: Columbia University Press, 1994).

8 Einen Überblick dazu bietet: Kayo Adachi-Rabe: *Abwesenheit im Film. Zur Geschichte und Theorie des hors-champ* (Münster: Nodus, 2005).

gemeinen nicht über das diegetische und kognitive Universum, das vom Film selbst geschaffen wird, hinaus.[9]

Der moderne Film leitet nun einen entscheidenden Bruch im Verhältnis von champ und *hors-champ* ein. Auch hier begnüge ich mich mit einigen Argumenten, die diesen Wandel paradigmatisch verdeutlichen. Funktioniert der klassische Film über das Primat des Sichtbaren, geht es im modernen Film um das Primat des Unsichtbaren. Nicht mehr das Außersichtbare stellt eine Ergänzung des Sichtbaren dar, sondern umgekehrt, das Sichtbare bleibt auf das Nicht-Sichtbare bezogen.[10] Offensichtlichstes Beispiel dafür ist die Thematisierung des sogenannten *hors-cadre*,[11] also die Adressierung dessen, was sich immer außerhalb der Bildkadrierung befinden muss, zum Beispiel die Kamera oder die Zuschauer, die in modernen Filmen, wie in *Pierrot le fou* von Jean-Luc Godard oder *Annie Hall* von Woody Allen, explizit angesprochen werden. Dadurch findet ein Bruch der erzählerischen Geschlossenheit, also der Diegese, statt. Weiterführender sind aber die innerfilmischen Konstruktionen eines *hors-champ*, die sich nicht mehr auf die Bilder, sondern auf die nicht sichtbaren Zwischenräume der Bilder oder auf die Kluft zwischen Bild und Ton beziehen. Dieser Vorrang des Unsichtbaren vor dem Sichtbaren ist vielfach beschrieben worden, etwa von den modernen Filmemachern selbst. Bekannt geworden ist die Formel, die Jean-Luc Godard zugeschrieben wird: 1 + 1 = 3, was darauf verweist, dass zwei Bilder nicht eine Synthese im klassischen Sinne ergeben (also nicht 2), sondern eine dritte Dimension, nämlich die ihrer Vernahtung und Montierung, welche die Leere oder Lücke zwischen ihnen mit enthält.[12] Gilles Deleuze spricht hinsichtlich der nicht sichtbaren Zwischenräume im modernen Film vom absoluten Off und Michel Chion lokalisiert das Auseinanderklaffen von Bild und Ton im Akusmatischen, das eine Quelle des Akustischen bezeichnet, die nicht im Bild aufgeht, sondern eine irreduzible Differenz zum Bild aufweist.[13] Auf

9 «Le cinéma classique se définit par sa clôture formelle, par la négation de ce qui lui est extérieur, avec l'intégration du hors-champ infini, où le cadrage découpe un fragment, en hors-cadre de fiction, grâce à la technique du champ-contre-champ.» Youssef Ishaghpour: *Le cinéma* (Paris: Flammarion, 1996) S. 73.

10 Ibid.

11 Der Begriff ist von Pascal Bonitzer stark gemacht worden. Vgl. Adachi-Rabe: *Abwesenheit im Film* (Fn. 8) S. 97.

12 Vgl. dazu die Aussagen Godards zu seinen Film *Deux ou trois que je sais d'elle*, in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (Paris: Cahiers du cinéma, 1985) S. 297-298.

13 Chion: *Audio-Vision* (Fn. 7) S. 71ff.

eine Formel gebracht kann also folgendes behauptet werden: Ist im klassischen Film das Unsichtbare eine Dimension des Sichtbaren, ist im modernen Film das Sichtbare eine Dimension des Unsichtbaren.

Die klassische und die moderne Form sind, sehr kurz gefasst, die wesentlichen Formen der Herstellung des Unsichtbaren. Der Film hat viele Varianten entwickelt, dieses Außerhalb zu konstruieren: räumlich, zeitlich, narrativ, diegetisch, gar metaphysisch.[14] Sie haben in der klassischen und modernen Variante immer mit dem Außerhalb des Bildes zu tun, mit den dem Film eigenen Optionen des Bildes, auf andere Bilder oder auf die Beziehungen zwischen ihnen zu verweisen. Das Unsichtbare ist dabei ein Resultat der Verbindungen von Bildern. Auch wenn diese Möglichkeiten nicht verschwinden, so werden sie doch im gegenwärtigen Film durch eine neue Dimension, das Unsichtbare herzustellen, ergänzt. Das Unsichtbare bezieht sich dabei nicht mehr auf das Außerhalb des Bildes, sondern wird vom Innerhalb des Bildes aus konstruiert. Das Bild besinnt sich auf Oberfläche. Wie das geschehen konnte, möchte ich nun darstellen.

3. Die Sichtbarkeit des Bildes

Meine erste Erklärung für diese Hinwendung des Filmbildes zur Oberfläche liegt in der Entwicklung des Films hin zur Postmoderne. Das postmoderne Filmbild ist völlig anders als das moderne. Es zielt nicht mehr auf die Zwischenräume der Bilder, auf das vom klassischen Film in seiner diegetischen Geschlossenheit Ausgeschlossene. Es thematisiert weniger den Zuschauer und das *hors-cadre*, sondern es zielt auf das Bild selbst. In gewisser Weise wird die Frage nach dem Bild vom postmodernen Film radikalisiert oder sogar vom Kopf auf die Füße gestellt. Im Gesamtzusammenhang betrachtet heißt dies: Der klassische Film begreift das Bild als Element einer Erzählhandlung. Er ordnet es den narrativen Erfordernissen unter und betrachtet es – genau genommen – als Signifikat, als Bedeutungsproduktion im Rahmen einer erzählten Welt. Im modernen Film hingegen emanzipiert sich das Bild vom erzählerischen Ganzen. Es wird eigenständig, es wird eher als Signifikant denn als Signifikat betrachtet. Es lässt sich nicht mehr bruchlos diegetisch kontextualisieren, sondern fungiert als epistemische Störung in der narrativen Bildorganisation.

[14] Adachi-Rabe: *Abwesenheit im Film* (Fn. 8) S. 99-100.

Der postmoderne Film kehrt nun wieder zum Bild zurück, sucht also nicht das, was jenseits oder hinter dem Bild liegt, sondern richtet den Blick auf das, was auf dem Bild zu sehen ist. Damit nimmt der Film offenbar eine andere Wendung als Teile der philosophischen Ästhetik nahelegen. So verortet etwas Wolfgang Welsch das Postmoderne in einer Aufwertung des Anästhetischen, also der Dimensionen des Nicht-Sinnlichen im Sinnlichen.[15] Dies wäre auf den ersten Blick eher mit den Konzepten des modernen Films zu vergleichen, dem Verschwinden des Visuellen in den Schnittstellen der Bilder. Irritierend ist jedoch, dass Welsch zur Begründung der postmodernen Ästhetik auf Beispiele der modernen Kunst rekurriert. Trotz dieser Unklarheiten ist jedoch auch immer davon auszugehen, dass jedes Medium eigene postmoderne Ästhetiken entwickelt und diese können im Film vor allem als eine Betonung des Bildes, als Bündelung und Exzesse des Visuellen begriffen werden.[16]

Es geht dem Film dabei aber nicht mehr vorrangig um eine Integration in ein narratives Ganzes, obwohl das in vielen Filmen mitläuft. Es geht vielmehr um das, was das Bild eigentlich ist, nämlich Oberfläche. Im strengen Sinne ist das Bild ja nichts anderes als das, was auf ihm zu sehen ist. Wir sind es zwar gewohnt, Bilder im Rahmen von symbolischen, kulturellen und narrativen Kontexten zu lesen, doch genau die Befreiung von diesen Kontexten und die Konzentration auf das Bild im eigentlichen Sinne, nämlich als visuelles Oberflächenphänomen, als bewegliches Ensemble von Formen und Farben, ist eine wesentliche Dimension des postmodernen Films. Gerade diese Emanzipation des Bildes von seinen Kontexten, seine Entwicklung zum bloßen Design, hat auch Anlass zur Kritik gegeben. Dennoch sind Bilder, die sich im Wesentlichen als Oberfläche geben, nicht gleich oberflächlich, sondern in ästhetischer Hinsicht ein bedeutender Schritt zur Dekolonialisierung des Bildes von Sprache, Symbolik und Bedeutung.

Davon ‘handelt’ etwa der französische Film *Diva* von Jean-Jacques Beineix aus dem Jahr 1980 (neben vielen Hollywoodfilmen, die spätestens ab den 1970er Jahren den visuellen Exzess zu einem entscheidenden Merkmal ihrer Filmästhetik erheben), in dem es um die Qualitäten von Handlungen und Bildern als ästhetische Erscheinungen geht. Der Film ist eben nicht nur eine postmoderne Parodie klassischer Filmgenres, sondern er stellt auch eine exzessive Visualisierung des Nutzlosen dar und akzentuiert gerade dadurch

15 Vgl. die Darlegungen zum Anästhetischen in: Wolfgang Welsch: *Ästhetisches Denken* (Stuttgart: Reclam, 1990) S. 9-40.

16 Vgl. dazu Oliver Fahle: *Bilder der Zweiten Moderne* (Weimar: vdg, 2005) S. 18.

die Konzentration auf das Bildliche, diesseits narrativer Funktionen. Es geht um Ansichten wie eine Taucherbrille auf dem Kopf in der Küche. Es geht um die reine Geste des Baguettestreichens. Es geht schließlich um das Rot und das Blau, um die Bewegung des Auf und Ab, die mehrmals wiederkehrt. Es geht schließlich um Bilder, die sich nicht zum Lesen anbieten, sondern zum Ansehen, um Sichtbarkeit um der Sichtbarkeit willen.[17]

Nicht zufällig eröffnet *Diva* damit einen Reflexionsraum der Eigenschaften des Bildes, welcher der Erforschung von Bildern seit Mitte der 1990er Jahre vorausgeht. Eine wesentliche Motivation der Ausrufung der *pictorial* und *iconic turns* von 1994 durch William Mitchell und Gottfried Böhm liegt darin, die spezifischen Eigenschaften des Bildes zu bestimmen, das – so die These – immer noch von semiotischen und linguistischen Positionen her begriffen wird. Dabei wird der Akzent besonders auf die Eigenschaften des Sichtbaren selbst gelegt, was Lambert Wiesing mit den Worten «Sichtbarkeit geht vor Lesbarkeit» auf den Punkt gebracht hat.[18] Wiesing geht in Anlehnung an Edmund Husserl davon aus, dass das Bild zwar auch ein Zeichen sein könne, also semiotisch lesbar ist, doch zunächst mal nichts anderes ist als andere Gegenstände, die uns in dieser Welt begegnen. Zum Beispiel: Ein Auto auf einem Bild ist ebenso ein Objekt wie ein Auto, das wir auf der Straße sehen. Mit einem Unterschied: Das Auto auf dem Bild ist nur sichtbar, das heißt, es verliert alle anderen Eigenschaften (etwa, dass es fahrbar ist, angefasst werden kann, dass es Lärm machen kann usw.). Mit anderen Worten: Das Auto im Bild ist immer noch ein Gegenstand, nur eben entphysikalisiert, nur visuell zugänglich.[19] Damit ist es aber nicht gleich ein Zeichen, sondern zunächst ein Gegenstand mit besonderen – eben nur visuellen – Eigenschaften. Natürlich können Bilder semiotisch gelesen werden, aber das, so Wiesing, ist nicht der primäre Zugang zu ihnen. Bilder erschließen sich zunächst dem Sehen, bevor sie in Bedeutung, in Lesbarkeit, in Text und Sinn transformiert werden.

17 Man denke diesbezüglich auch an die Umcodierung der amerikanischen Fernsehserie durch *Miami Vice* aus den 1980er Jahren. In dieser Serie geht es erstmals vor allem um die Schauwerte und weniger um Dramatik des Erzählten. Vgl. David Buxton: *From The Avengers to Miami Vice. Form and Ideology in Television Series* (Manchester, New York: Manchester University Press, 1990) S. 140-159.

18 Lambert Wiesing: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik* (Reinbek bei Hamburg: rowohlt, 1997) S. 268.

19 Lambert Wiesing: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005) S. 32.

In eine ähnliche, ebenfalls phänomenologisch – und da vor allem von Maurice Merleau-Ponty (dem im Augenblick einflussreichsten Philosophen in der interdisziplinären Bildtheorie) – inspirierte Richtung[20] zielt Gottfried Böhm mit dem Begriff der Ikonischen Differenz,[21] der inzwischen vielfach zitiert wird. Ikonische Differenz bezeichnet zwei Markierungen oder Spannungsverhältnisse, die jedes bildliche Phänomen von vorneherein charakterisieren. Erstens, so Böhm, eine Differenz zwischen Figur und Grund, zweitens eine zwischen Vorder- und Rückseite. Ich möchte mich hier nur auf die zwischen Figur und Grund konzentrieren. Die Spannung zwischen Grund und Figur ist die zwischen der Materialität einer Oberfläche und den imaginären Figuren, die daraus entstehen. Böhm beschreibt das folgendermaßen: «Es ist also die ikonische Differenz, […] in der (ein) unbestimmtes Feld in die Form einer spannungsvollen Beziehung versetzt wird […] Die Logik der Bilder umfasst eine qualitative Transformation, die sich auf unterschiedlichen Ebenen beschreiben lässt. In ihr wandelt sich das Faktische ins Imaginäre, entsteht jener Überschuss an Sinn, der bloßes Material (Farbe, Mörtel, Leinwand, Glas usw.) als eine bedeutungsvolle Ansicht erscheinen lässt. Diese Inversion ist das eigentliche Zentrum des Bildes und seiner Theorie. Unbestimmtheit ist dafür unverzichtbar, denn sie schafft erst jene Spielräume und Potentialitäten, die das Faktische in die Lage versetzen, sich zu zeigen und etwas zu zeigen.»[22]

Der ikonische Sinn ist also immer den materialen Gegebenheiten abgerungen – ganz anders als die Sprache, die ihre Materialität im Sinnbildungsprozess, wenigstens teilweise, vernachlässigen kann. Zwischen Materialität und Figur schieben sich verschiedene Spielräume, Ebenen der Hervorbringung oder Verdeckung des Visuellen, die das Sichtbare und das Unsichtbare in ständige Interaktion verstricken. Weder der Blick auf das Material noch der auf die Figur alleine, ebenso wenig wie die Reduktion des einen auf das andere, kann den ikonischen Sinn hervorbringen. Das heißt: Der Bildsinn muss als Spielraum und Unbestimmbarkeit den vom Bild selbst eingesetzten Sichtbarkeitsverhältnissen, das heißt seinen Oberflächenrelationen, abgeschaut werden.

20 Zur Verbindung Merleau-Pontys Film- und Bildtheorie vgl. Oliver Fahle: *Merleau-Ponty und die Ästhetik der bewegten Bilder*, in Antje Kapust, Bernhard Waldenfels (Hg.): *Kunst. Bild. Wahrnehmung. Blick. Merleau-Ponty zum Hundertsten* (München: Fink, 2010).

21 Vgl. die Einleitung zu Böhm *Was ist ein Bild?* (Fn. 1) S. 30.

22 Gottfried Böhm: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens* (Berlin: Berlin University Press, 2007) S. 211.

Diese Spannung zwischen Figur und Grund, zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, wie sie an der Oberfläche des Bildes erfahrbar wird, möchte ich als Textur bezeichnen. Textur ist also nicht nur eine Oberfläche, sondern eine Oberfläche, die sich auf ihre Ermöglichungsbedingungen im Rahmen des an ihr Sichtbaren bezieht.[23]

Was wird aber aus der bei Böhm so stark gemachten Materialität des Bildes, die sich ganz offensichtlich nicht auf den Film bezieht, sondern auf die plastischen Künste? Auf den ersten Blick hat auch beim Film die Materialität eine wichtige Funktion. Die Thematisierung der Leinwand, Farb- und Formgebung sind in gleicher Weise entscheidend bei der Herausbildung der Figürlichkeit des Films. Auf der anderen Seite ist der Film aber auch immaterieller als die Leinwand des Malers, Mörtel oder Glas, da Bilder durch technische Mittel und nicht durch körperliche Gesten produziert werden. Dafür verfügt der Film über ein anderes Element, das am Grund seiner Bilder steht – die Bewegung. Zur Materialität des Filmbildes gehört seine immanente Beweglichkeit, welche die Malerei und die klassischen Künste nicht in gleicher Weise besitzen. Damit gewinnt aber das Bild oder die Textur im Film eine andere Bedeutung. Das Bild im Film ist immer schon mit Bewegung durchsetzt, wie wir oben bereits festgestellt haben.

Der Blick auf die Bewegung ist für die Filmästhetik natürlich nichts Neues. Bereits die Avantgardebewegungen der 1920er Jahre experimentieren mit der Beweglichkeit des Filmbildes.[24] Doch gewinnt der Aspekt der Bewegung in Zusammenhang mit der Konzentration auf die Oberfläche des Bildes eine neue Intensität. Das wird im postmodernen Film und in der Bildtheorie thematisiert, aber auch in einem dritten Einfluss, der im Aufkommen der digitalen Oberflächen besteht.

Das Bild der Postmoderne, das pure Design, kulminiert im digitalen Bild, das sich vor allem als graphische Oberfläche definiert. Textur im digitalen Bild bezeichnet die graphischen Manipulationen, die sich ja durch nichts anderes definieren, als durch eben diese Oberflächenmanipulation. Das digitale Bild hat – so meine These – keine Bedeutung und keinen Sinn im klassischen Verständnis des Ikonischen, weil es fernab bisheriger bildästhe-

23 Vgl. zur Textur auch die Schriften von Louis Marin, allerdings nur auf die Malerei bezogen. Louis Marin: *Texturen des Bildlichen* (Zürich, Berlin: diaphanes, 2006).

24 Besonders im französischen Film bei Epstein und anderen. Vgl. Oliver Fahle: *Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre* (Mainz: Bender, 2000).

tischer Kontexte hergestellt wird. Es wird nicht einer Situation, einer Szene oder einem Kontext abgerungen – es zeigt nicht die Spuren der Vergeistigung, die sich erst in der Auseinandersetzung mit dem Material herausbilden[25] – sondern es wird errechnet und existiert als Kalkül und als Datenoberfläche. Diese Oberfläche ist anders als die der ikonischen Differenz und bringt einen anderen Begriff von Textur hervor: Das Bild der ikonischen Differenz wird von der Spannung zwischen Figur und Grund beherrscht, das digitale Bild jedoch hat diese Spannung nicht mehr, was, das sei erwähnt, nichts mit einem Verfall des Bildes zu tun hat. Es hat andere Spannungen, etwa die zwischen Programm oder Programmierung und Figur. Es zeugt aber nicht mehr von Auf- und Einschreibungen (etwa von Farben auf einer Leinwand oder von Licht auf einem Film), sondern es schreibt einfach. Bedeutung gewinnt es natürlich trotzdem, etwa, indem es sich re-analogisiert, sich also in ein Verhältnis zu den Sichtweisen und Bedeutungen dieser Welt setzt. Wir fotografieren heute digital, an den Fotografien interessiert uns aber meistens der analoge Bezug zur Welt.

Das Bild des Films der Gegenwart,[26] so möchte ich behaupten, konturiert sich durchaus in Abgrenzung einer möglichen digitalen Bildästhetik, indem es an seinen Oberflächen Spannungen aufscheinen lässt, welche diese Oberflächen in Relation zu einem unsichtbaren Bildgrund setzen. Da dieser Bildgrund aber in der Bewegung liegt, folgt der Film auch nicht dem herkömmlichen Begriff der ikonischen Differenz, wie er von der Bildtheorie entworfen wird. Wie aber sieht dann die spezifische Textur des Films aus? Dazu möchte ich nun zum Abschluss skizzenförmig einige filmische Bildtypen entwerfen, die für eine Theorie des Bildes hinsichtlich der Entwicklung des Films zur Oberfläche von Belang sind.

25 Nach Jürgen Trinks ist das eines der Hauptmerkmale der klassischen Ästhetik, etwa bei Adorno. Vgl. Jürgen Trinks: *Faszination Fernsehen. Die Bedeutung des medialen Weltbezugs für den Menschen der Gegenwart* (Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2000) S. 82.

26 Der Film der Gegenwart ist dann der Film, der nicht mehr mit postmodernen Begriffen allein zu fassen ist und ab etwa Mitte der 1990er Jahre einsetzt. Vgl. Fn. 16.

4. Die Oberfläche, die Textur, das Unsichtbare

Ich möchte drei Typen von Texturen vorstellen, die meines Erachtens spezifisch für den Film der Gegenwart sind. Diese sind nicht als endgültige Klassifikation zu verstehen, sondern als Vorschlag, der weiterer Ausarbeitung bedarf. Den ersten Typ nenne ich mediale Textur. Er beruht auf der Interaktion verschiedener medialer Oberflächen, in denen der Blick hinter die Bilder wieder nur auf ihre Oberflächen zurückverweist. Diese Form findet sich bereits häufig im modernen Film der 1960er Jahre. Ein herausragendes Beispiel gibt es in *Blow up* von Michelangelo Antonioni aus dem Jahr 1966. Die Suche des Fotografen Thomas nach der wahren Abbildung des fotografischen Bildes führt doch nur wieder zurück zu den körnigen Oberflächen des Bildes. Exemplarisch wird die Spannung zwischen Figur und Grund hier vorgeführt, die jene immer wieder auf diesen verweist und umgekehrt. Auch die Verschränkung mit anderen Medien – etwa der zur Vergrößerung eingesetzten Lupe oder der Anordnung der Bilder als Reihenfotografie im filmischen Sinne – verstärkt nur die Unsichtbarkeit des gesuchten Rätsels (ein vermeintlicher Mord, der im Park geschehen sein soll). Ein zweites aktuelles Beispiel wäre etwa in *Caché* von Michael Haneke zu sehen (Frankreich 2005), in dem das Filmbild zunächst wiederholt als Filmbild auftritt und dann unvermittelt zum Videobild wird, etwa indem plötzlich gespult wird oder deutlich wird, dass es sich nur um ein Band in einem Videorekorder handelt. Dies führt zu einer grundsätzlichen Unsicherheit, mit welchem Medium der Zuschauer es gerade zu tun, die wiederum einen Teil der Narration des Films ausmacht. Man kann sich nicht sicher sein, welche mediale Oberfläche gerade zu sehen ist. Die Spannung zwischen Figur und Grund ist hier die zwischen zwei medialen Oberflächen, deren Oszillation die Textur des Bildes ausmacht. Auffällig an den Interaktionen medialer Bilder ist, dass sich genau zwischen den Oberflächen das Unsichtbare einnistet, was narrative Unsicherheit zur Folge hat. Was ist in *Blow up* im Park genau geschehen? Wer hat in *Caché* diese Videos geschickt? Diese Fragen werden nicht geklärt, denn sie sind in der medialen Textur des Unsichtbaren gleichsam aufgehoben oder verschwunden.

Einen zweiten Typ nenne ich Textur der Dinge. Auch diese Form schließt an filmische Traditionen an, nämlich an die Aufmerksamkeit für die physische Qualität von konkreten Objekten, wie sie schon Siegfried Kracauer etwa in der These von der Errettung der äußeren Wirklichkeit formuliert hat.[27]

[27] Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985) S. 389ff.

Entsprechend gibt es markante Vorläufer, denken wir nur an die Großaufnahmen von Gesichtern im Italo Western. Minutenlange Einstellungen auf wettergegerbte Gesichter und deren zerfurchte Oberflächen, auf denen man die Bartstoppel zählen könnte, wenn sie nicht durch den Rauch langsam abbrennender Zigarillostummel, die aus den gebleckten Zähnen hervorlungern, verdeckt wären. In der Gegenwart sind es oft Naturobjekte, die in ihrer physischen Präsenz greifbar werden. Das Knacken des Schnees in Tom Tykwers *Winterschläfer* (Deutschland 1997) oder das Rascheln der Blätter in brandenburgischen Wäldern in Filmen der Berliner Schule wären Beispiele dafür.

Dennoch geht es hier um etwas ganz anderes als nur um die materielle Wirklichkeit im Sinne Kracauers. Es geht vielmehr um eine 'Texturierung' des filmischen Bildes So etwa in *Casa de Areia* (Sandhaus) von Andrucha Waddington (Brasilien 2005). Die Protagonistinnen versuchen aus der brasilianischen Wüste zu entkommen. Ihr Fluchtversuch jedoch scheitert am oder im Sand. Der Sand, wie viele andere Naturelemente, bildet eine undurchdringliche, aber variierende Masse. Die endgültige Verstellung des Auswegs vermittelt aber die Textur des Bildes, das sich plötzlich in eine zweidimensionale Wand aus Himmel und Sand verwandelt, welche die Protagonistinnen einrahmen. Das Bild wird Oberfläche, es zieht sich gleichsam zweidimensional zusammen und macht den Raum, der noch zu durchqueren wäre, unsichtbar, auch wenn er nicht verschwindet. Hier ist es die Bewegung, genauer, der Wandel von Raum zu Fläche, der zu einer Art flexiblen Textur führt. Hinsichtlich des Films müsste der Begriff der Ikonischen Differenz vielleicht um diese Differenz von Fläche und Raum, die in fixen Bildern nicht in gleicher Weise auftreten kann, erweitert werden.

Den dritten Typ schließlich möchte ich als Textur der Dichte bezeichnen. Hier eröffnet die Textur einen Raum, der Transparenz und Intransparenz zugleich visualisiert. Das Bild verstellt sich selbst, ohne aber opak zu werden. Es nimmt die Funktion eines Schleiers an, der das Ganze verdeckt, aber seine Konturen im Sichtbaren lässt. Verdeckung und Entdeckung sind nicht mehr klar voneinander geschieden, Figur und Grund gehen ineinander über – und bilden gerade dadurch die spezifische Textur des Filmbildes. Beispiel dafür wäre etwa *Die Stadt der Blinden* von Fernando Meirelles (USA 2006), in denen die Protagonisten blind werden, dabei aber nicht schwarz, sondern Weiß sehen. Während das Schwarz einfach nur dunkel ist und unsichtbar macht, umhüllt das Weiß die Dinge und eröffnet einen kontinuierlichen und dichten Raum, in dem Sehen und Tasten in einem tastenden Sehen zusammenfallen, in gleicher Weise wie es Michel Serres in Bezug auf den Nebel

beschrieben hat.[28] Ähnlich verhält es sich zu Beginn von *L.A. Crash* von Paul Haggis (USA 2004), der das Ereignis – ein Unfall, der soeben geschehen ist – langsam aus den Lichtern und Farben der Nacht herausschält, während die ersten Worte des Films vom Protagonisten gesprochen werden: «Es ist das Gefühl der Berührung. In jeder normalen Stadt berührt man einander, man rempelt sich an. In L. A. berührt dich niemand. Alles hinter Metall und Glas. Wir vermissen die Berührung so sehr, dass wir erst kollidieren müssen, um etwas zu fühlen.»

Diese Worte des Polizisten Graham beschreiben zugleich die paradoxe Funktion der filmischen Textur im gegenwärtigen Film. Auf der einen Seite thematisiert sie die Kontakt- und Tastlosigkeit bildmedialer Oberflächen. Bilder sind Bilder, nichts anderes. Sie werden visualisiert, nicht erfühlt und ertastet. Zum anderen – und das scheint mir wesentlich – führt die Textur den Film aber auch hin zu einem Medium des Taktilen, in dem sich das Bild zu einem Kontaktfeld verwandelt, in dem es in vielfältiger Form mit sich selbst in Berührung gerät. Das Bild wird gleichsam körperlich oder gewinnt einen Körper zurück, der es von den bloßen Oberflächen absetzt. In der Textur werden daher sowohl Oberfläche als auch Körperlichkeit, durchaus paradox, zusammengeführt.

5. Zusammenfassung

Zwei wesentliche Aspekte sollte diese Auseinandersetzung deutlich machen: Zum einen wollte ich zeigen, inwiefern das filmische Bild eine konstitutive Beziehung zur Herstellung des Unsichtbaren unterhält. Dies trifft zwar auf alle Bilder zu, wird vom Film jedoch auf Grund seiner medialen Möglichkeiten der Bewegung des Bildes dynamisiert. Zum anderen ist diese Beziehung zwischen Bild/Sichtbarem und Unsichtbarem nicht ein für allemal definierbar, sondern wird von unterschiedlichen medialen Epochen neu bearbeitet. So folgt der weitgehenden Zurückdrängung des Unsichtbaren im klassischen Erzählfilm die Aufwertung des hors-champ und der Aspekte, die dem Bild entgehen und sich grundsätzlich im Unsichtbaren befinden, im modernen Film (etwa die Relation zwischen den Bildern, die in diesen nicht auftauchen kann).

[28] Michel Serres: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993) S. 87.

Der Film der Gegenwart findet einen anderen Weg, das Unsichtbare des Bildes zu thematisieren, indem er die Eigenschaften des Bildes selbst fokussiert, die vor allem in dessen Oberfläche liegen. Der postmoderne Film, gegenwärtige Diskussionen der Bildphilosophie und das digitale Bild bilden dabei verschiedene Einflüsse, die diesen Fokus auf die Oberfläche des Bildes neu entfacht haben. Der gegenwärtige Film kann im Anschluss an diese unterschiedlichen Aspektierungen begriffen werden, geht jedoch in ihnen nicht auf. Er bildet verschiedene Typen von Texturen heraus, die jeweils das Spannungsverhältnis von Materialität und Immaterialität oder von Oberfläche und Körperlichkeit in Szene setzen. Die besprochenen Filme artikulieren damit ein neues Verhältnis von Sichtbarem und Unsichtbarem, indem sie letzteres nicht in das Außerhalb des Bildes setzen (wie im klassischen und modernen Film), sondern als Oberflächenphänomen begreifen. Damit werden aber auch die Möglichkeiten des Bildes durch den Film neu definiert, was ihn zu einem unverzichtbaren Gegenstand bild- und filmphilosophischer Auseinandersetzung werden lässt.

Studia philosophica 69/2010

Florian Arndtz

Im falschen Film
Reflexionsphilosophie, Kino, *Blade Runner*

The essay interweaves idealist philosophy, film theory, and the example of the film Blade Runner to elucidate one another. A series of terms – e.g. 'perception', 'cogito', 'desperation', 'compassion' – is intended to tie the different aspects together. Both their connection to the cinematic situation and the question of ethical implications are of vital, i.e. theoretical, interest.

Das reflexive Denken, herausgefordert durch die bildgewordene Welt, zählt unter den vielen Gründen, die für die Faszination des Filmerlebnisses in Anschlag gebracht werden können, seinerseits zu den faszinierendsten. Um dieser Faszination nachzuspüren, möchte ich eine Erzählung entwerfen, die drei Ebenen zusammenbringt und überblendet: idealistisches Philosophieren, bewusstseinsorientierte Filmtheorie sowie, als case in point, den Film *Blade Runner*. Dieser Science-fiction-Klassiker thematisiert explizit den Zusammenhang von Ich-Behauptung und bildlicher Erinnerung. Einige Replikanten, künstliche Organismen und dabei 'menschlicher als der Mensch', erkennen, dass sie keine 'echten' Menschen sind. Sie stellen ihre Existenz in Frage und begeben sich unter der Führung Roy Battys zurück zu ihrem Konstrukteur, zurück zur Erde, die sie eigentlich nicht betreten dürfen. Aufgrund dieses Übertritts werden sie zum Zielobjekt für (menschliche) Kopfgeldjäger, insbesondere für deren besten einen: Rick Deckard. Seine Jagd auf die Replikanten vollzieht sich gleichzeitig mit ihrer Suche nach Antworten auf die Frage nach der eigenen Identität.

Die folgenden Abschnitte sind dementsprechend zwar mit Zitaten aus *Blade Runner* betitelt und greifen dort anzutreffende Motive auf; sie entsprechen jedoch Begriffsprägungen, wie wir sie in der idealistisch-transzendentalen Philosophie antreffen, so v.a. «Zweifel», «Glaube» und «Mitleid». Über diese Parallele lassen sich schließlich Verbindungen zu Filmerleben und Filmtheorie(n) herstellen. Gemeinsam ist allen Ansätzen, dass sie von der ungewissen Gewissheit, einer gewissen Ungewissheit des «Ich» angetrieben werden und dabei die Unterscheidung von Wahrnehmung, Bild und Fiktion einer eingehenden Prüfung unterziehen. An etwas Sichtbarem vorgeführt zu

bekommen, wie prekär der Realitätsstatus der sichtbaren Welt ist, stellt das Denken über diese Welt, mit ihm das Denken über das eigene Verhältnis zu ihr, vor eine fundamentale Herausforderung. Sie vollzieht sich einzigartig anschaulich, wenn der cartesische Zweifel im Kino stattfindet, wenn denkbar wird, dass unsere Welt nur Einbildung, nur Bild, nur ein falscher Film sei. Das einschlägige Argument gegen diesen Zweifel, jenes 'ich denke, (also) bin ich', wird als Zitat in *Blade Runner* aufgegriffen – und bliebe blass, wenn es nicht aufschlussreiche Beziehungen zu daraus abzuleitenden Handlungsmöglichkeiten, vor allem aber zu seiner medialen Situierung einginge.

«Hast du sie, deine kostbaren Fotos?»

Die Eingangsbedingung, die kinematografischen Bildern einen absoluten Zweifel cartesianischer Manier entlockt, besteht in der hier nicht weiter zu kritisierenden Annahme, dass das Denken, die Erinnerung, die eigene Identität selbst bildlich organisiert seien, zumindest zu einem erheblichen Teil. Die Rede von Bildern im Kopf wirft, wenn akzeptiert, unter anderem die Frage auf, inwieweit solche Bilder mit tatsächlich existierenden verglichen werden können. Bei der Suche nach Antworten zeichnen sich fotografische Bilder durch ihren Anspruch auf eine Objektivität aus, den andere Bildtypen nicht in dieser Selbstverständlichkeit erheben können. Dabei geht es nicht in erster Linie um Korrektheit oder Ähnlichkeit – wobei diese Kriterien oft eine starke Rolle spielen – sondern um das Wissen über die Entstehung des Bildes. Ein Bild, das als Foto aufgefasst wird, hat einen spezifischen «Einsatz»:[1] Durch alle Manipulationsmöglichkeiten hindurch spricht es einen Grund-Satz aus, erhebt seinen An-Spruch: Es-ist-gewesen.[2] Doch gerade dadurch stellt es die Realität unter Verdacht. Ein Bild, das Realität zu liefern behauptet, kompromittiert diese als medial verfügbare. Das ist zwar eine hyperbolische Konstruktion, denn die wenigsten von uns scheitern daran, Wirklichkeit und Foto bzw. Film voneinander zu unterscheiden. Das Aufflackern des

1 K. Sierek: *Zwischen den Stühlen. Blade Runner, das Buch, der Film*, in *Aus der Bildhaft* (Wien, 1993) S. 131-159, hier 151.

2 Vgl. R. Barthes: *Die helle Kammer* (Frankfurt a.M., 1985) S. 87. Die Übersetzungsvariante 'Es-ist-so-gewesen' öffnet die Formulierung für die berechtigte Kritik an der Evidenz des Fotografierten. Der An-Spruch des fotografischen Bildes besteht jedoch lediglich darin, dass überhaupt etwas da war, nicht, wie es aussah.

Verdachtes, die sichtbare Welt könne im Bild medialisiert, ja simuliert werden, genügt jedoch bereits, um den Anschluss an eine der klassischen Fiktionen der Philosophie herzustellen: die des Welttraumes, die vielgestaltig, ob im Rekurs auf Schmetterlinge, böse Geister oder Gehirne im Tank, wiederkehrt und die gerade im Film eines ihrer populärsten Medien gefunden zu haben scheint. Mit dem indexikalischen Bild wird eine Verbindung von Realität und Bild, so unzulänglich sie auch sein mag, überhaupt erst inszenierbar. Mit ihm erst kann die Infragestellung der Realität vom bloßen Gedankenspiel auf die Anschauung übergreifen. Als solches wird das Foto als vermeintliches Bild der Realität … kostbar.

Kostbar sind fotografische Bilder allerdings noch in einer weiteren Hinsicht. *Blade Runner* thematisiert eine konkrete Form von Erinnerungstäuschung, die ihrerseits das Verlangen nach reflexiver Selbstbehauptung, wenn nicht hervorruft, so doch enorm verstärkt: Die Replikanten, so wird berichtet, neigen zu emotionaler Instabilität, da sie zwar ein komplexes Bewusstsein aufweisen, ihre Lebensdauer aber nur auf vier Jahre begrenzt ist. Implantierte Erinnerungen sollen dieses Missverhältnis kompensieren. An diesem Punkt berührt *Blade Runner* Descartes' Fiktion des täuschenden, Vorstellungen hervorrufenden Geistes bzw. Konstrukteurs. Allerdings wartet der Film mit einer wichtigen Wendung auf: Zur Beglaubigung ihrer Erinnerungen besitzen die Replikanten einige als Fotos daherkommende Bilder ihrer vergangenen Erlebnisse. Diese 'Fotos' erfüllen eine wichtige Funktion: Sie verschaffen denen, die sie besitzen, Gewissheit nicht nur über die Tatsache, dass überhaupt etwas gewesen ist, sondern darüber, dass das, was gewesen ist, ihre eigene Vergangenheit war. Pikanterweise stellt sich bald heraus, dass die Replikanten so zwar durchaus eine Vergangenheit vorweisen, nur leider nicht die eigene, sondern eine von anderen Menschen kopierte. Mit sengendem Sarkasmus fragt Roy einen seiner Mitstreiter, der zu diesem Zeitpunkt davon nichts zu wissen scheint: «Hast du sie, deine kostbaren Fotos?» In diesem Sarkasmus – der vielleicht nur, wer weiß, emotionale Instabilität ist – deutet sich die Verunsicherung an, von der die Replikanten getrieben werden und die auch manche Philosophen heimsucht.

«Wie kann es nicht wissen, was es ist?»

Ähnlich wie Descartes stellt J. G. Fichte in seiner Schrift *Die Bestimmung des Menschen*[3] eine einsam grübelnde Person, ein «Ich» vor, dem – im Gegensatz zu Descartes – ein Geist tatsächlich erscheint. Im Dialog erarbeiten sie einen Standpunkt, der einem kritizistischen Vorhaben entspringt, dieses Vorhaben aber übersteigt. Den Angelpunkt bildet dabei die Feststellung, dass wir niemals ein «Bewußtseyn der Dinge, sondern nur ein […] Bewußtseyn von einem […] Bewußtseyn der Dinge» haben,[4] dass somit «das Bewußtseyn eines Dinges außer uns absolut nichts weiter ist, als das Produkt unsers eignen Vorstellungs-Vermögens».[5] Konsequent gedacht führt diese Fokussierung auf das eigene Denken der Dinge zu einer Absage an deren bewusstseinsunabhängige Realität. Dass wir der Welt im Alltagsleben nur selten diese Absage erteilen, hat einen einfachen, eigentlich leicht zu behebenden Grund: «Ursprünglich aber fragt mich Niemand, und ich selbst frage mich nicht. – Ich vergesse mich selbst gänzlich, und verliere mich in der Anschauung».[6] Sich in der Anschauung zu verlieren, die Bedingungen der Möglichkeit der von uns wahrgenommenen Dinge, sprich: unser eigenes Bewusstsein, zu übergehen, führt zur Setzung der Welt als objektive, von uns unabhängige, in der «Generalthesis der natürlichen Einstellung»,[7] wie E. Husserl sie nannte. Diese Setzung gilt es aufzuheben, um die Eigenschaften der Dinge-für-uns, als unsere Vorstellungen oder, je nach Redeweise, als Phänomene in den Blick zu bekommen. Fichtes dialogisierendes Ich spürt den damit einhergehenden Verlust der naiv-natürlichen Verbindlichkeit, auf die uns 'die Welt' verpflichtete, um einiges stärker als Husserl. Impulsiv erhebt es dem Geist gegenüber den Vorwurf, er hätte es um sein «ganzes Leben betrogen»[8] – und man meint fast einen der Replikanten sprechen zu hören. Denn die Vorstellungen, wie auch die Erinnerungen, sind «nur Bild, nur

3 J. G. Fichte: *Die Bestimmung des Menschen*, in *Gesamtausgabe* I/6 (Stuttgart-Bad Cannstatt, 1981); im Folgenden zitiert als BdM. Als weitere Referenz dient: *Über die Bestimmung des Gelehrten*, in *Gesamtausgabe* I/3; zitiert als BdG.

4 BdM (Fn. 3) S. 228.

5 Ibid. S. 249.

6 Ibid. S. 240.

7 E. Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie,* Bd. 1 (Husserliana III, zitiert als Ideen 1) S. 62; vgl. E. Husserl: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung* (Husserliana XXIII, zitiert als PBE) S 533.

8 BdM (Fn. 3) S. 253.

Schatten einer Realität»; sie verwandeln sich in einen «wunderbaren Traum».[9]

Doch bleiben wir zunächst bei Husserl und dessen etwas weniger leidenschaftlichen Beschreibung derselben Situation. Sein Umgang mit dem Konzept der Epoché eröffnet Differenzierungen, die entscheidend zur Überblendung von Realität, Vorstellung, Fotografie und Film beitragen. Fichtes Schilderung des träumerischen Verlorenseins in der Anschauung kehrt hier wieder: «Indem ich schlechthin positional lebe, urteile, werte usw., bin ich in gewisser Weise selbstverlorenes, 'unbewusstes', an die Gegenstände, Sachverhalte, theoretischen Allgemeinheiten, Werte, Zwecke verlorenes Ich. […] Ich vollziehe nun Reflexion, ich etabliere ein zweites positionales Ich, das in Beziehung auf das, was ich selbstverloren setzte, keine Setzung mitmacht, aber was da gesetzt ist, ohne es sich selbst als Geltung zuzueignen, betrachtet, erfasst. Hier brauche ich nur eine Epoché.»[10] Bereits in diesen allgemeinen Beschreibungen kündigt sich ein Bezug zur Kinosituation an. Die Vorstellungen, die Bilder, die uns der Film präsentiert, finden, so wären die Begriffe fortzuführen, in einem ent-setzenden, in gewissem Sinne entsetzten Bewusstsein statt, eben weil sie Bilder und «Träume» sind, gegenüber denen man sich positioniert bzw. bereits positioniert ist: «Über dem vordem ganz selbstvergessen träumenden und träumend quasi tätigen Ich steht jetzt als Zuschauer, aber als unbeteiligter, das positionale Ich, das Ich, das dem Träumen und dem Traum selbst zusieht.»[11]

Husserl bewerkstelligt nun die Verklammerung von Epoché und Bildbewusstsein mithilfe dessen, was er «Neutralitätsmodifikation» nennt:[12] «Näher ausgeführt, ist das Phantasieren überhaupt die Neutralitätsmodifikation der 'setzenden' Vergegenwärtigung, also der Erinnerung im denkbar weitesten Sinne.» Was in Bezug auf die Vergangenheit geschieht, ist auch in der Gegenwart durchführbar: «Wir können uns zum Beispiel davon überzeugen, daß die Neutralitätsmodifikation der normalen, in unmodifizierter Gewißheit setzenden Wahrnehmung das neutrale Bildobjektbewußtsein ist.»[13] So wie also die Epoché den Unterschied von Erinnerung (Realität) und Phantasie (Einbildung) zunächst aufhebt, macht sie aus der Wahrnehmung ein potentielles Bildobjekt, ein Quasi-Bild – schlicht durch den Entzug der objektiven

9 Ibid. S. 251.
10 PBE (Fn. 7) S. 574.
11 Ibid. S. 573.
12 Ideen 1 (Fn. 7) S. 264ff.
13 Ibid. S. 268-269.

Setzung. Die diskussionswürdigen Komplikationen, die sich aus dieser Engführung ergeben, treten gegenüber den Beschreibungen, die durch sie ermöglicht werden, leicht in den Hintergrund. Nicht zufällig ist in Filmtheorien immer wieder von Regression und reduziertem Bewusstsein, von Träumen und Halluzinationen die Rede – alles Wendungen, die auf die Neutralitätsmodifikation verweisen, insofern man sie als Gegenpol zum real-positionalen Aspekt des fotografischen Es-ist-gewesen versteht. Die Spannung zwischen diesen beiden Polen kann als Hauptfaktor für die Faszinationskraft des fotografischen Films gelten. Traum und Realitätsanspruch vereinen sich in ihm zu einem neuen ontologischen Status: als-ob-es-gewesen-sei.

Die Trennung von Vergangenheit (Erinnerung) und Gegenwart (Wahrnehmung) verdient an dieser Stelle eine nähere Betrachtung. Während das philosophierende Ich auf die Neutralisierung verzichten oder sie in ganz verschiedener Weise, zu ganz verschiedenen Anlässen – «willkürlich», «als 'Einfall'», «als 'Bildobjektbewusstsein'» etc.[14] – vornehmen und entsprechend auch davon absehen kann, finden sich Filmzuschauer zwangsläufig in einer neutralen Situation wieder. Sie können nicht im Film «mitmachen». Die Replikanten trifft es jedoch viel ärger. Ihnen wird nicht die aktuelle Wahrnehmung fakultativ neutralisierbar (als Meditation oder durch einen Kinobesuch), sondern zunächst ihre eigene Erinnerung, als implantierte, faktisch neutralisiert. Das Fatale daran: Diese zwangsweise Neutralisierung der Vergangenheit reißt bei genauerer Betrachtung auch die stets verfließende Gegenwart mit sich. Wenn das, was bisher als positional-reale Vergangenheit, als ehemals Wahrgenommenes galt, plötzlich als Täuschung entlarvt wird – wo will man dann eigentlich die Grenze zur aktuellen Wahrnehmung ziehen? Geht sie doch beständig – so wie bereits der Anfang dieses Satzes – in Vergangenheit über, ohne dass eine klare Trennung zu erkennen wäre. Was ein Philosoph als Zweifel oder Enthaltung fingiert, was ein Filmzuschauer durch das Verlassen des Kinosaales beenden kann, müssen die Replikanten durchstehen: Sie werden plötzlich in die Neutralitätsmodifikation geworfen und verlieren sich dadurch selbst, können ihre Vergangenheit, vielleicht sogar ihre Gegenwart nur als Schauspiel begreifen. Sie sind im falschen Film.

Zum Glück, so scheint es, wächst auch in dieser Gefahr das Rettende: Es gibt ein Kriterium, die Gegenwart von der Vergangenheit, die Sicherheit vom Zweifel abzugrenzen: das 'ich denke' – und zwar *jetzt* im Moment. Auf die *intentio* des 'ich denke' / 'jetzt', das Gerichtetsein auf diesen bewussten Mo-

14 PBE (Fn. 7) S. 577.

ment, reduziert sich im Zweifel, wie schon bei Descartes, die Gewissheit des eigenen Wahrnehmungszusammenhanges, mithin der eigenen Existenz. Die reflexive *intentio* des Jetzt-Sagens, die «scharfe Erfahrung»[15] des *cogito* durchschneidet die immanente Folge der Bewusstseinszustände, indem sie sich als Akt des Neutralisierens neu zu ihnen positioniert. Darin liegt eine zentrale Gemeinsamkeit von *epoché* und *cogito*. Eine strategische Entscheidung ist nun aber zu fällen: Wenn man keinen Regress eröffnen will, muss dieser Akt von anderer Art als die weltlich-intentionalen Erfahrungen sein, auf die er sich bezieht; sonst wäre er wiederum neutralisierbar. Er muss daher losgelöst, distanziert, rein und «unbeteiligt» bleiben – und sei es *idealerweise*: Man stellt sich seinem Erleben und seinem Denken gegenüber. Erneut gelangen wir – diesmal wieder mit Fichte – zu einer Beschreibung, die sich liest, als ob ein solcherart reflektierendes 'Ich' tatsächlich im Kino säße. Fichte entpersonalisiert die Folge der Vorstellungen und findet über die Formulierung «es wird gedacht» zur Aussage «es erscheint der Gedanke».[16] Durch die Beibehaltung der Prämisse, dass es in der zeitlichen Immanenz kein Dauerndes, vielmehr nur eine offene Abfolge von Vorstellungen, Intentionen, ja: Einstellungen gebe, verliert er die Kategorie eines identischen, beharrenden Seins, da nichts konkret vorstellbar ist, das sich nicht ändern könnte. Die Veränderlichkeit betrifft einerseits die Welt, andererseits das Ich, das dieser Welt erst noch Einheit zu geben hätte, sich aber mit ihr ändert: «Ich selbst weiß überhaupt nicht, und bin nicht. Bilder sind […] Bilder, die vorüberschweben, ohne daß etwas sey, dem sie vorüberschweben […] Ich selbst bin eins dieser Bilder.»[17] Doch durch diese Feststellung ist das Ich bereits einen Schritt weiter. Es handhabt eine Differenz, ohne die es nicht meditieren könnte, ohne die der Traum nicht als Traum, der Film nicht als Film, die Gedächtnisimplantation nicht als Gedächtnisimplantation erfassbar ist. Man mag darüber streiten, ob diese Differenz in der Lage ist, dem Wirken der *différance* Einhalt zu gebieten. Jedenfalls kommt sie im selben Moment zustande, in dem sich die Gegenwart des 'ich denke' / 'jetzt' ereignet: in der Demarkation der Reflexion gegenüber der empirischen, diachronen Identität des weltlichen Ich. Mit ihr verbunden ist eine totale Entfremdung – so auch, erkenn- und nachfühlbar, im Falle des ent-setzten Roys.

15 J. Derrida: *Cogito und Geschichte des Wahnsinns*, in ders.: *Die Schrift und die Differenz* (Frankfurt a.M., 1976) S. 53-101, hier 89.

16 BdM (Fn. 3) S. 251.

17 Ibid.

Was ist aber von dem ‘Ich’ des Denkens, Meditierens, Zuschauens zu halten, wenn es sich derart neutral der Welt und dem ihr zugehörigen Ich gegenüber stellt? Ist es überhaupt noch positional, als spezifisches Ich fassbar? Das *cogito* setzt sich über den Zeitlauf der vermeintlich objektiven Welt, ja sogar über gefälschte Erinnerungen hinweg. Damit ist das Ich oder es, das denkt und sein Denken bezeichnet, aber an keinem Ort mehr auszumachen. Es ‘steht’ abseits des Geschehens; es steht – um die Begriffe auf ein anderes Feld zu übertragen – im Abseits, außerhalb des Spieles: *hors-jeu*. Gerade dadurch bekommt es dieses Spiel als Schauspiel, den Film als Spielfilm in den Blick. Doch begibt es sich auf diese Weise der Positionalität, an der sich seine Individualität abzeichnet. Die Ich-Form des *cogito* ist somit der lebensweltlichen Verknüpfung des *cogito* mit einem personalen, empirischen, ‘mitspielenden’ Ich geschuldet. Strenggenommen lässt sich das reine Ich «nur negativ vorstellen; als das Gegentheil des Nicht-Ich, dessen Character Mannichfaltigkeit ist – mithin als völlige absolute Einerleiheit».[18] Denken findet statt, mehr lässt sich darüber nicht aussagen. *Blade Runner* nimmt diese Problematik auf; hier tritt uns das ‘es’ konkret als ‘es’ entgegen, noch dazu als denkendes: als Replikant, mit Erinnerungen, die lediglich kopiert, nicht die eigenen sind. Deckards Frage «Wie kann es nicht wissen, was es ist?» ruft kaum Verblüffung hervor, sondern bezeichnet die grundlegende Ungewissheit jeglicher Selbstbesinnung, wenn ihr eine identifizierbare Existenz zugeschrieben werden soll: *Wer* ist der Replikant? *Wer* ist der Erzähler des Films? *Wer* bin ich? Und: *Wer* ist es, der diese Fragen stellt?

Der Eindruck, Fichte säße im Kino, kommt also nicht von ungefähr: Die Position vor der Leinwand, auf der ganz unterschiedliche Filme laufen, kann von vielen Zuschauern eingenommen werden, die, selbst wenn sie denselben Film sehen, diesen ganz unterschiedlich synthetisieren. Für alle gilt jedoch: Sie wissen darum, dass sie eine bestimmte Folge scheinbar realer Vorstellungen «vorüberschweben» sehen. Im Kinosessel beziehen sie eine Position, die jeder einnehmen kann, die aber eben darum nichts mehr mit der jeweiligen Individualität desjenigen zu tun hat, der sie einnimmt. Natürlich gibt es verschiedene Interpretationen eines Films durch verschiedene Zuschauer. Unabweisbar ist jedoch aller Zuschauer Bewusstsein, es mit einem Film zu tun zu haben. Dieses Bewusstsein ist der Zweifel selbst, das *cogito* in seinem ‘reinen’, abstrakten Sinn, die Epoché. Es tritt, wenn man mithilfe von Eugen Fink einen Anschluss Husserls an Fichte sucht, nicht als zweites (wie eben noch bei Husserl), sondern als drittes neben alle weltlichen Verflechtungen,

18 BdG (Fn. 3) S. 29-30.

jenseits aller individuellen positionalen Setzungen: «Die drei zur Vollzugsstruktur der phänomenologischen Reduktion gehörigen Iche sind also: 1. das weltbefangene Ich […], 2. das transzendentale, Welt in strömender Universalapperzeption vorgegeben und in Geltung habende Ich, 3. der Epochévollziehende Zuschauer.»[19] Analog lässt sich der Spielfilm beschreiben: Hier baut sich ein Komplex von personaler und quasi-personaler Perspektive (die 'Kamera': vom point of view über 'scheinbare' bis hin zu 'unmöglichen' Standorten), von apperzeptiver Transzendenz (der Film: als Vor- und Einstellungsgefüge, als montierte, synthetische Einheit, als Werk) sowie reinem Zuschauerbewusstsein (die Reflexion: 'nur ein Film') auf.

Für Philosoph und Replikant bleibt die Epoché aufgrund ihrer eigenen, unhintergehbaren Situiertheit in der weltlichen Immanenz strenggenommen theoretisches Konstrukt – bloße Fiktion. Descartes, der Augen und Ohren verschließt, um sich zu finden, wirkt unglaubwürdig weltfremd. Roy Batty zieht diese Option gar nicht erst in Betracht. Im Gegensatz dazu macht der Film die reine Reflexion, die Lösung von der eigenen Erfahrung, sogar die Entleerung des zuschauenden Ich erfahrbar – als reale Fiktion. Die Entleerung kann nach wie vor nicht durch eine totale Entweltlichung, eine bloße Abstraktion des reflektierenden Individuums geschehen. Jeder Film wird von realen, jeweilig existierenden Menschen gesehen. Der Film vollbringt den Trick auf eine andere Weise, nämlich durch die Schaffung einer zweiten transzendental-«weltbefangenen» Position und durch den imaginären Transfer zwischen beiden. Man verstopft sich nicht Augen und Ohren, man öffnet sie weit – um eine andere Welt zu erleben. Von grundlegender Bedeutung für die projektive Illusion, die den Zuschauer zur Identifikation mit der Filmwelt und zur imaginären Substitution seiner eigenen durch jene einlädt, ist dabei die zeitliche Verfasstheit der Bilder, die mit der «innere[n] Agilität des Geistes»[20] und seinen Vorstellungen korrespondiert. Denn gegenüber dem Zeitbewusstsein richtet die Neutralitätsmodifikation wenig aus. Dauer bleibt Dauer, auch in der Epoché. Der Film zieht daraus seine Kraft, ganz einfach indem er Zeit präsentiert, und mit ihr die «Wirkungen, die Leben und Wirklichkeit auf den unbeteiligten Zuschauer üben».[21] Einer seiner größten Reize besteht geradezu in der Möglichkeit, dem Zuschauer eine andere Zeit vor-

19 E. Fink: *Die phänomenologische Philosophie Edmund Husserls in der gegenwärtigen Kritik*. in *Kant-Studien* 38 (1933) S. 319-383, hier 356.

20 BdM (Fn. 3) S. 237.

21 Thomas Mann: *Über den Film*, in *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, hg. von A. Kaes (Tübingen, 1978) S. 164-166, hier 164.

zustellen: «Der Verlust an zeitlicher Kontrolle ist zugleich ein Zeitgewinn. Das Kino verschafft dem Publikum für eine kurze Weile Zeit, sich sehenden Auges zu verlieren oder zu vergessen.»[22] Zumindest für eine Weile also nimmt die Kamera das Auge mit, tritt ein Wahrnehmungszusammenhang an die Stelle des anderen: «Les images mouvantes se substituent à mes propres pensées. […] Je ne peux pas réfléchir.»[23] Dieses Nicht-Reflektieren-Können ist allerdings selbst schon mehrfache Reflexion: Die transzendentale Einheitsfunktion des Films überlagert zwar diejenige des Zuschauers – steht ihm aber gleichzeitig als Bild gegenüber, bleibt auf Distanz. Sie muss sich überdies weder perspektivisch personalisieren noch als Erzähler in Erscheinung treten. Gerade fiktionale Filme verzichten oftmals auf derartige Positionierungen und lassen den Zuschauer 'außen vor', binden ihn nicht in die Filmwelt ein, lassen ihn vielmehr frei darüber schweben. Dadurch lösen sie für ihn die unpersönliche Reinheit der Reflexion ein und erwecken umso mehr den Eindruck, dass Philosoph und Kinogänger eine bestimmte Art zu sein gemeinsam haben.

«Wenn du sehen könntest, was ich
mit deinen Augen gesehen habe …»

Was der Filmzuschauer delegieren, auf ein Bildmedium beschränken und genießen kann, müssen Replikant und Philosoph ernst nehmen: Welchen Sinn hat meine transzendentale Apperzeption, wenn sie sich auf gefälschte Erinnerungen oder auf Vorspiegelungen eines täuschenden Dämons bezieht? Ein schales Gefühl werden sie nicht los: Solange die Zuschauerposition des *cogito* gegenüber seinen *cogitationes* nur aus Zweifel besteht, nur 'außen vor' bleibt, ist nichts gewonnen. Denn was vermag das *cogito*, wenn tatsächlich alles nur Fiktion ist? Nichts. Es kann sich selbst behaupten, so oft es will, es behauptet damit nichts anderes als nur diese Behauptung und dreht sich immer um sich selbst herum – wenn es denn einen Ort hätte, um den es sich drehen könnte. Die Unpersönlichkeit dieser Un-Position, die Vakanz des philosophischen Zuschauerplatzes (der nichts von der Gemütlichkeit eines gepolsterten Kinosessels hat), die alles umfassende Ohnmacht, dem Traum und der Täuschung etwas anderes entgegensetzen zu können als nur ein tro-

22 M. Seel: *Das Kino und seine Grenzen*, in *Grenzen und Grenzüberschreitungen*, hg. von W. Hogrebe (Berlin, 2004) S. 720-729, hier 727.

23 G. Duhamel: *Scènes de la vie future* (Paris, 1934) S. 26, 28.

ckenes Versichern der eigenen abstrakten Existenz, spiegelt sich in der Orientierungslosigkeit der Replikanten. Ist also Gilles Deleuze zuzustimmen, wenn er feststellt, dass das Kino «nicht die Macht des Denkens, sondern sein Unvermögen befördert»? Hat gar das Denken «es niemals mit einem anderen Problem zu tun gehabt»?[24]

Nach der Feststellung, sich tatsächlich oder wenigstens möglicherweise im falschen Film zu befinden, drängt sich eine Frage auf: Was eigentlich könnte der 'richtige Film' sein? Wieder nimmt der Filmzuschauer eine privilegierte Position ein: Er braucht nur seinen Blick abzuwenden oder den Saal zu verlassen, um eine andere Welt vor Augen zu bekommen. Replikant und Philosoph hingegen sind auf das angewiesen, was sie gerade sehen. Die aktuelle Welt um sie herum ist nicht in der gleichen Weise Projektion wie die Licht- und Schattenspiele auf der Leinwand. Wenn sie es wäre – und genau darin besteht die theoretische Fiktion – könnte man genauso gut die Augen schließen und aufgeben. Der richtige Film wäre unerreichbar. Wäre das «Band zwischen Mensch und Welt» derart zerrissen, geriete dem Menschen die Welt zu «einer rein optisch-akustischen Situation»[25] – zu einer Situation, in der der Zweifelnde nicht mehr die Welt selbst, sondern sein Bewusstsein von ihr betrachtet – zu einer filmischen Situation. So stark ist dieser Eindruck, dass er leicht bis in die Populärpoesie durchschlägt. Im Radio texteten einst die Fantastischen Vier: «Du fühlst dich nicht nur allein, Mann, du bist es. Drum lass das Gejammer sein, denn so ist es nun mal auf dieser Welt: Auch wenn's dir nicht gefällt, schaust du deinen eigenen Film und bist dein eigener Held.» Wo aber finde ich mich als mein eigener Held, wenn nicht in meinen Erinnerungen (die Illusion, Kopie sind oder sein könnten) und auch nicht in meinem stolzen 'ich denke' (das nichts mehr mit der Konkretion eines 'ich' zu tun hat)? Das Identifikationsspiel, das der Filmzuschauer genießt, wird für Philosoph und Replikant mangels Alternativen zu fundamentalem Ernst. Wenn nicht nur das Ich sich an den Lauf der Dinge verliert, sondern der Lauf der Dinge selbst (als Fiktion) verlorengeht, steht man vor dem Totalverlust dessen, was man sein Leben zu nennen gewohnt war. Solange das *cogito* als eine reine Zuschauerposition gedacht wird, ist nichts Substantielles gewonnen. Der reine Zweifel, den es artikuliert, führt, für sich genommen, in die Verzweiflung. Und verzweifelt sind sie, die Replikanten.

24 G. Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2* (Frankfurt a.M., 1991) S. 217. Im Folgenden zitiert als ZB.

25 ZB (Fn. 24) S. 224.

Was also ist damit nun anzufangen, was zu beginnen? Es gilt, nach dem Verlust des natürlichen Glaubens einen neuen Glauben an die Welt wiederzufinden, um leben zu können. Um überhaupt verlässlich zu werden, hilft nur eins: Das Wissen muss erneut dran glauben – dass es verlässlich ist: «Der Glaube ist es; dieses freiwillige Beruhen bei der sich uns natürlich darbietenden Ansicht.» Die Reflexion richtet wieder, was sie selbst angerichtet hat: Was wir in diesem Glauben vollziehen, ist «kein Wissen, sondern ein Entschluß des Willens, das Wissen gelten zu lassen».[26] Roy, Fichte und Deleuze begegnen sich an der Stelle, an der der Glaube beginnt, dem eigenen, womöglich falschen Film seine Falschheit zu nehmen, den Zweifel aufzuheben, die Neutralisierung zu entneutralisieren. Während Fichte in ein Pathos der (Selbst)Bestimmung und Beherrschung verfällt, welches deutliche Zeichen der Dialektik der Aufklärung trägt, betont Deleuze die religiöse Ebene des Glaubens. Er spricht vom «Katholizismus» des Kinos: «Allein der Glaube vermag den Menschen an das zurückzubinden, was er sieht oder hört. Von daher ist es notwendig, daß das Kino nicht die Welt filmt, sondern den Glauben an die Welt, unser einziges Band».[27] Bezeichnend ist an dieser Formulierung, dass Deleuze von «unserem» Band spricht. Damit zieht er explizit den Anderen als Bürgen heran. Auch wenn wir alle nur Helden in unseren eigenen Filmen sein sollten, können wir uns immerhin als Zuschauer dieser Filme verständigen. Aus der Skepsis wird so eine Metaskepsis, die, so bleibt zu hoffen oder zu glauben, in eine vorbehaltliche Affirmation der gemeinsamen Welt umschlagen kann – als ob man denselben Film sähe. In diesem Sinne ist die als Wunsch, als Bedingung daherkommende Aussage Roys gleichzeitig unerfüllbar und doch schon erfüllt, sobald man sich zu verständigen beginnt: «Wenn du sehen könntest, was ich mit deinen Augen gesehen

26 BdM (Fn. 3) S. 257. – An dieser Stelle ist der rhetorische und strategische Charakter der angeführten Argumentationen besonders einsichtig: Der Glaube an die Vergangenheit muss nicht rein willkürlich wiedergewonnen werden. Replikant und Philosoph sind nur deshalb überhaupt in der Lage, ihre Erinnerungen in Zweifel zu ziehen und zu neutralisieren, weil sie vorher ihre Identität darauf gegründet haben. Nachträglich zu erfahren, dass diese Vergangenheit gar nicht ihre ist, kann nur wenig daran ändern, dass sie als diejenigen sprechen, die aufgrund dieser Vergangenheit jetzt zu sprechen in der Lage sind. Rachaels Unsicherheit, ob sie Klavierspielen gelernt hat («Ich habe mich an Klavierstunden erinnert. Ich weiß nicht, ob ich es war …»), ist daher müßig: Sie kann sich daran erinnern, also hat sie diese Lebenszeit gehabt. Sonst wäre sie nicht sie selbst. Und sie kann ja Klavier spielen.

27 ZB (Fn. 24) S. 224.

habe …» Die provozierende Vertauschung der Personen in diesem Satz birgt mehr als nur die Referenz auf die Tatsache, dass Roy gerade mit dem Techniker spricht, der die Augen gefertigt hat, mit denen er sieht. Sie offenbart bereits das Bewusstsein darüber, dass das reflexive Denken jenseits der Vorstellungswelt eine Position gewinnt, die von mehreren Personen eingenommen werden kann – jene entindividualisierte, a- und utopische Zuschauerposition der Epoché.

Durch die konkret stattfindende Epoché übertrifft das Medium Film die ansonsten bloß «einfache logische Möglichkeit»[28] des Denkens als Zweifel an der eigenen Erfahrung: «Als ob uns das Kino sagen würde: mit mir, dem Bewegungs-Bild, können Sie dem Schock nicht entkommen, der in Ihnen den Denker erwachen läßt.»[29] Ironischerweise können die geschockten Figuren *im* Film *Blade Runner* die filmtypische Position der Epoché, die gleiche Zugänglichkeit von Vorstellungen nicht erleben, ihre Vorstellungen nicht austauschen, obwohl in ihrer fiktiven Welt offensichtlich die Möglichkeit dazu besteht (per Im- oder Transplantation). Traurigerweise finden sie, als tatsächlich Betrogene, nur schwer zum Glauben. *Blade Runner als* Film hingegen macht den Zuschauern seine Vorstellungen tatsächlich verfügbar. Konsequenterweise besteht daher eine der vielen Veränderungen in der Adaption des Originalromans zum Filmdrehbuch darin, die Konkretion der Vorstellungen, ihren objektiven Anspruch des Gewesenseins als Gesehenhabens, die Macht und die Ohnmacht des Sehens bildlich zu fassen. Der Film beginnt mit der Großaufnahme einer Pupille, in der sich die Stadt reflektiert. Tyrells Brille spiegelt. Replikanten haben ein eigenes Leuchten in den Augen. Roy, zum Töten ausgebildet, richtet Tyrell, indem er ihm die Augen ausdrückt – am Ende eines Dialoges über den Sinn seiner Existenz. Kurz vor Ende seines Films verzichtet Roy allerdings darauf zu töten.

«Bist du nicht ein guter Mann?»

Roy hetzend, mit ihm die Frage nach dem Status der Realität verfolgend, verliert Deckard zusehends die Kontrolle. Er wird schließlich seinerseits zum Gejagten – gejagt vom physisch überlegenen Roy, gejagt aber auch von den Fragen, die er sich mehr und mehr stellen muss. Schließlich verliert er bei dem Versuch, im Sprung eine Straßenschlucht zu überqueren, den Halt. Über

28 Ibid. S. 206.
29 Ibid.

dem Abgrund hängend, baumelt er an einer Hand im Regen. In dem Moment, in dem ihn die Kraft verlässt, zieht Roy, der den Sprung geschafft hat, seinen eigenen Henker auf das rettende Dach. Was hindert uns, den waghalsigen Sprung über den Abgrund als einen Sprung über den Abgrund der Reflexion, vor allem über den paralogischen «Abgrund ihrer Vollendung»[30] zu deuten? Einige Momente zuvor stellt Roy Deckard in der Tat die Frage, ob er nicht ein guter Mann sei. In seinen letzten Lebensminuten wandelt er sich selbst zum Lebensretter. Nach dieser Tat kehrt Ruhe ein. Was hat es mit dieser plötzlichen ethischen Wendung auf sich?

Der Abgrund, die Ohnmacht der reflexiven Selbstbehauptung gegenüber den unechten, ja auch noch kopierten Vorstellungen, ist nicht das letzte Wort. Es ist, um genau zu sein, auch nicht das erste Wort. Es ist ein Wort zwischen anderen Worten, ein Sprechen, das immer schon an Sprechen anknüpft. Es setzt das wesentliche Sein des Andern, ein anderes 'Ich' voraus, auch wenn es sich von ihm zu lösen vermeint und es als Teil der Vorstellungswelt neutralisiert. Eine Neutralitätsmodifikation mag man, einsam meditierend, allein vornehmen, auf die Idee dazu ist man aber nicht von allein gekommen. Es muss einen Anderen geben, der imstande ist, eine Grenze zwischen Fiktion und Realität zu ziehen und so das Denken herauszufordern. Dieser Andere ist es letztlich auch, der in der Umkehr den Glauben an die Welt ermöglicht. Erst wenn die Entfremdung, das Leid der Philosophie, mehrfach auftritt, kann sie, wenngleich nicht behoben, so zumindest aufgehoben werden, im gleichen Moment, in dem sie entsteht, und zwar als Mit-Leid. *Mitleid* ist der Schlüssel zum Glauben – ein Schlüssel, der gleich mehrere Türen öffnet.

Als erste Tür, als erste Dimension des Mitleids drängt sich die spontane Empathie auf: ein, wenn man so will, *präreflexives Mitleid*. In der Romanvorlage fungiert es als *differentia* des Menschen zu den Replikanten, die unter anderem an ihrer bedenkenlosen Tierquälerei zu erkennen sind. Ihnen gehen, in Schopenhauers Worten, die «ächte Güte der Gesinnung, die uneigennützige Tugend und der reine Edelmuth» ab,[31] welche darin beständen, die Welt der Vorstellungen, also jene, die wir naiv als reale betrachten, als eine täuschende, wenn auch unumgängliche Erscheinung des an sich form-

30 G. W. F. Hegel: *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie*, in *Werke*, Bd. 2 (Frankfurt a.M., 1970) S. 77.

31 Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in *Werke in zehn Bänden*, Bd. 2 (Zürich, 1977) S. 460; zitiert als WWV. Als weitere Referenz dient: *Die beiden Grundprobleme der Ethik*, in *Werke in zehn Bänden*, Bd. 6, zitiert als GE.

losen, blinden Willens zu durchschauen. Für Schopenhauer ist diese Welt der Vorstellung(en) eine Welt des Leidens. Der Edelmut des Mitleids beginnt mit der «unmittelbaren und intuitiven» Erkenntnis dieser Tatsache. Er verwirklicht sich auch «nicht in Worten», nicht diskursiv; ein intuitiv mitfühlender Mensch zeigt durch seine Handlungsweise an, «daß er sein eigenes Wesen, nämlich den Willen zum Leben als Ding an sich, auch in der fremden, ihm bloß als Vorstellung gegebenen Erscheinung *wiedererkennt*».[32] Er fühlt wie die anderen Kreaturen, fühlt ihr Leid. Ist es aber das, was Roy dazu bewegt, Deckard das Leben zu retten? Eine plötzliche, intuitive Erleuchtung, nachdem beide schon eine ganze Reihe von Menschen/Replikanten getötet haben? Der Off-Kommentar der ersten Kinoversion von *Blade Runner* legt nahe, dass es tatsächlich der «Wert des Lebens» ist, den Roy kurz vor seinem eigenen Tod schätzen lernt. In der allzu bereitwilligen Annahme dieses erfreulichen Gedankens ist aber Vorsicht geboten, denn interessanterweise stellt das Ende des Filmes eine der vielen einschneidenden Veränderungen der Filmadaption dar. Sie geht mit einer deutlichen Zurückdrängung des Empathie-Komplexes einher.

Vor diesem Hintergrund schließt die zweite Dimension des Mitleids nun zunächst an die Distanz an, die sich aus der «bloß als Vorstellung gegebenen Erscheinung» anderer Wesen ergibt. Darauf bezieht sich auch Roys Schlussmonolog: «Ich habe Dinge gesehen, die ihr Menschen nie glauben würdet …» Diese Worte heben die Prämisse hervor, niemand habe aktuell Zugang zur Vorstellungswelt anderer Wesen. Die Trennung, die Unvermittelbarkeit ist Grundbedingung für die Infragestellung der eigenen Vorstellungswelt. Nur wenn ein Element des Uneinholbaren und Fremden gegeben ist, wird das Denken veranlasst, sich auf seine Grenzen zu besinnen. Was für Descartes der böswillige Dämon, für den Filmzuschauer die ‘reale’ Welt, das sind in *Blade Runner* Deckard für Rachael und wiederum der mysteriöse Gaff für Deckard. Der Andere, um den es hier geht, ist dabei nicht nur numerisch-quantitativ verschieden, sondern eben: ganz anders, ein eigener Glaube und ein eigener Wille, eine eigene Welt.[33] Die Konsequenz daraus ist

32 WWV (Fn. 31) S. 460-461.

33 Dieser absolute, existenzielle Andere ist keinesfalls mit einem analytischen Anderen zu verwechseln, wie er in empiristischen Debatten um die personale Identität auftaucht (vgl. z.B. den Sammelband *Personale Identität*, hg. von M. Quante [Paderborn, München, Wien, Zürich, 1999]). Die dortige Rede von Quasi-Erinnerungen, die Frage, ob ein Ich sich teilen könne, oder die Überlegung, dass man nur solange Anrecht auf die eigene Identität hat, wie niemand anderes auftaucht, dem dieselben Erinnerungen implantiert wurden, gaukeln eine verführerische

allerdings ernüchternd. In Anbetracht der unverfügbaren Individualität des Anderen stellt sich leicht das bekannte Gefühl der Einsamkeit und Verlorenheit ein. Dieses Gefühl führt zu einem *existenziellen Mitleid*, das man getrost als *Selbstmitleid* bezeichnen kann – ein Titel, der keine negative Bewertung ausdrückt, keinesfalls. Seine Eigenheit besteht in der Verschärfung des Einsamkeitsgefühls durch die abstrakte und in dieser Abstraktion durchaus überspannte Erkenntnis, der jeweils eigenen Vorstellungswelt nicht entrinnen, immer nur im eigenen Film der eigene Held sein zu können: «Wozu brauche ich Hilfe?», fragt Deckard an einer Stelle. Mitleid ist, wenn man den Glauben an die Welt und die Bilder nicht aufbringen kann oder will, nurmehr in Form eines Leben-und-leben-lassens, eines mehr oder weniger friedlichen Resignierens möglich, einer Art von «stiller Trauer, die nichts weniger ist, als beständige Verdrießlichkeit über die täglichen Widerwärtigkeiten […]; sondern ein aus der Erkenntniß hervorgegangenes Bewußtseyn der Nichtigkeit aller Güter und des Leidens alles Lebens, nicht des eigenen allein.» Als Einsicht in die überindividuellen Bedingungen der ansonsten ultraindividuellen Möglichkeiten der Existenz, scheint es lediglich eine Sache des Denkens, eben der Erkenntnis zu sein. In auffälligem Kontrast zur eben noch geforderten Unmittelbarkeit betont auch Schopenhauer, dass der «Wille zum Leben […] durch nichts aufgehoben werden [kann], als durch Erkenntniß».[34] Doch die Erkenntnis allein hilft nicht über die Entfremdung hinweg, die sie verursachte. Wir finden uns an jenem Punkt wieder, an dem auch Fichte stand, und wieder fragen wir uns: Wenn wir nicht in Resignation versinken wollen – was ist damit anzufangen?

Hier setzt nun, als dritte Dimension, die Faszination der Bilder ein. Bilder machen eine den anderen unzugängliche Welt letztlich doch zugänglich, zumindest erahnbar in ihrer Sichtbarkeit: «Ist die ganze Welt als Vorstellung nur die Sichtbarkeit des Willens, so ist die Kunst die Verdeutlichung dieser Sichtbarkeit, die *Camera obscura*, welche die Gegenstände reiner zeigt und besser übersehn und zusammenfassen läßt.»[35] Über die Vermittelbarkeit der Erfahrung und die Austauschbarkeit von Vorstellungen gelangen wir so zum *medialen Mitleid*. Hyperbolisch Zweifelnde einigen sich viel eher darauf,

Nähe zur *Blade Runner*-Fiktion vor. Der Handlungsverlauf des Films macht allerdings deutlich, dass die eigene Identität, die Selbstvergewisserung der eigenen Existenz, nicht allein von Erinnerungen abhängt, sondern den Entwurfscharakter des eigenen Handelns, den Glauben und den Willen, mit in Betracht ziehen muss.

34 WWV (Fn. 31) S. 496.

35 Ibid. S. 336.

dasselbe Bild, denselben Film gesehen zu haben, als dass sie derselben Welt in diesem Maße Glauben schenken. Der Grund: Weil sie Bilder sind, existieren sie bereits im Zweifel. Als Betrachter muss man den Zweifel nicht noch einmal vollziehen, die Bilder bringen ihn mit. Über ihren Status als bloße Vorstellungen sind wir uns von vornherein im Klaren. Doch nicht nur das – im gleichen Moment objektivieren sie die neutralisierte Realität und machen sie allgemein zugänglich. Obendrein fügt der fotografische An-Spruch noch eine weitere Objektivitätsebene hinzu. Sich auf die berechtigte Feststellung zu versteifen, dass keine zwei Menschen ein Bild genauso sehen, würde dem Reiz der Bildwahrnehmung nicht gerecht. Dieser besteht zu einem großen Teil gerade in der Hoffnung, eine konkrete Vorstellung teilen zu können, sowie dem Wunsch, sie teilen zu wollen, in einem Medium, das dem Nichtidentischen und Individuellen Rechnung trägt. Das mediale Mitleid bezeichnet somit die Möglichkeit, Vorstellungen zu neutralisieren und zu objektivieren, auszutauschen und gemeinsam über sie zu verfügen, auf diese Weise dem Zweifel und der Isolation ein Schnippchen zu schlagen. Doch nach wie vor bleibt diese Herausforderung des Denkens einer ästhetisch-kontemplativen Grundeinstellung verbunden: Naiv wirkte es, sich in den Film einschalten, mit den Figuren auf der Leinwand interagieren zu wollen. Der Satz vom Grund, der Kausalverkehr der Dinge, ist zwar unterbrochen, aber es verläuft eine nicht aufgehobene Grenze zwischen dem Bereich der Kunst, in diesem Fall dem Kino, und der Welt ‘da draußen’, die wieder zählt, wenn der Film ‘vorbei’ ist. Der Zuschauer, vielleicht gerührt, rührt sich nicht. Die Trauer wird still, die Melancholie schweigsam, das Kino vorzeitig greis. Die Lücke zwischen Schopenhauers Erkenntnis und Fichtes Pathos der Tat ist noch nicht wirklich geschlossen.

Eine weitere, vierte Dimension des Mitleids führt endlich zu einer Antwort auf die Frage, warum «das Mitleid nicht bloß mich abhält, den Andern zu verletzen, sondern sogar mich antreibt, ihm zu helfen».[36] Nach wie vor ist unklar, wieso Deckards Überleben für Roy einen Wert, ein Motiv zur Handlung darstellt. Roy verspürt nicht einfach ein präreflexives Mitleid – warum sollte er plötzlich, nach so vielen ausgelassenen Möglichkeiten? Deckards Leben kann nichts daran ändern, dass seine Erinnerungen «wie Tränen im Regen» verloren gehen werden. Doch Roy versinkt auch nicht in Resignation und Selbstmitleid. Mit seinem Monolog richtet er vielmehr einen Appell an Deckard, die zweifelnde Reflexion aufzunehmen. Der mitschwingende Unterton des ‘Auch du …’ ruft ein ironisches Echo hervor, denn es besteht

36 GE (Fn. 31) S. 266.

der dringende Verdacht, dass Deckard selbst ein Replikant ist – und wer weiß, wer noch alles. Die Ironie wendet sich jedoch erneut: Denn dieser Verdacht ist unerheblich. Roy demonstriert in seinem Monolog, dass er sich zu seinem Dasein in Beziehung setzen kann und dass er daraus Handlungsmaximen ableiten könnte, wenn er eine Verbindlichkeit sähe. Auf diese Verbindlichkeit – als Gemeinschaftlichkeit des Glaubens – kommt es an. Nur durch eine wechselseitige Anerkennung des Nicht-glauben-müssens erhält das Glauben-können Verlässlichkeit. Man verlässt sich, buchstäblich, auf den anderen, zum anderen hin. Bezeichnenderweise war bereits die Situation, in der die Replikantin Pris das «ich denke, also bin ich» äußerte, mit einer Liebesszene zwischen ihr und Roy verknüpft. Jetzt, am Ende des Films, fordert Roy von Deckard die Anerkennung und Wertschätzung seines Menschseins, zu dem das bloße, Ich-fixierte, vor Zynismus nicht gefeite *cogito* nicht hinreicht. Im selben Moment muss er Deckard ebenfalls als Mensch anerkennen und wertschätzen, indem er ihm genau dieselben Fähigkeiten zubilligt. Roy glaubt an Deckard, er muss an ihn glauben, damit Deckard umgekehrt auch an Roy glauben kann. Nur dieses Wechselverhältnis ermöglicht einen verlässlichen Beweis der Existenz. Es ist *respektives Mitleid*. Roy will nicht seine Individualität oder Persönlichkeit mit der Deckards abgleichen. Ihm genügt, dass überhaupt jemand zuhört und begreift, der des Zuhörens und Begreifens fähig ist. Die im Film vorhandene Möglichkeit, Vorstellungen und Erinnerungen technisch übertragen und so mediales Mitleid erzeugen zu können, berührt nicht die Ebene der Reflexion, um die es an dieser Stelle geht, und gerät deswegen im Finale des Films auch völlig aus dem Blick. Roy will Deckard nicht damit ärgern, dass er jene «riesigen Schiffe, die brannten, vor der Schulter des Orion» niemals gesehen haben wird, er äußert auch nicht den Wunsch, dass Deckard sie sehen sollte – er würde es ohnehin «niemals glauben». Er will ihn unabhängig davon veranlassen, über seine eigenen Vorstellungen nachzudenken, sich selbst zu ihnen in Beziehung zu setzen, auf die gleiche Weise an der Erkenntnis zu leiden wie er, kurz: mit zu leiden und dadurch das Leid zu kompensieren. So verstanden, erschöpft sich Freiheit nicht in abstraktem Negieren, auch nicht in einzelnen Maximen von zweifelhafter Legitimität, sondern in einem einzigen Entschluss: den abstrakten Anderen als konkreten anderen existieren zu lassen, seine Existenz als Bewusstwerdung zu befördern, sein Leben zu bewahren, damit er als Erscheinung «in dieser Erscheinung sein eigenes Wesen erkennen» möge;[37] selbst wenn das bedeutete, sich als Replikant erkennen zu müssen.

37 WWV (Fn. 31) S. 474.

Nur wenn mehrere zu dieser Erkenntnis finden, können sie sich gegenseitig Trost spenden und über das existenzielle Selbstmitleid hinausgelangen: «Ein Mal Eins. – Einer hat immer Unrecht: aber mit Zweien beginnt die Wahrheit. – Einer kann sich nicht beweisen: aber Zweie kann man bereits nicht widerlegen.»[38] So einfach sich die Rechnung gibt, so komplex ist der mit ihr verbundene Glaube daran, dass wir eine gemeinsame Welt bestimmen können, nachdem wir uns gegenseitig zugestanden haben, durch ihre Neutralisierung und absolute Bezweiflung gegangen zu sein. Die Bedeutung und Bedeutungslosigkeit der Erinnerungen, die das Leben ausmachen, die Bindung und Bindungslosigkeit des Ich, das sich darauf gründet, ergeben Roys Motivation, Deckard das Leben zu retten – und, nebenbei bemerkt, auch einen der größten Reize im Plausch über einen Film, den 'man gesehen hat'.

«Eine juckende Stelle, die man nie kratzen kann» – Epilog

Jorge Luis Borges schrieb: «Arthur Schopenhauer schrieb, Träume und Wachen seien Blätter desselben Buchs; sie in der Reihenfolge zu lesen sei leben, darin zu blättern sei träumen. Bilder in Bildern, Bücher, die sich zu anderen Büchern entfalten, helfen uns, diese Identität zu ahnen.»[39] Welche Identität hat der Gedankengang dieses Aufsatzes? Ist er nur ein wunderlicher theoretischer Traum? Zu zeigen war, dass der Film Philosophie und Wahrnehmung auf besondere Weise verbindet und inwiefern *Blade Runner* diese Verbindung illustriert.

38 Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft*, in *Kritische Studienausgabe*, Bd. 3, S. 517. Nietzsches komplexe Auseinadersetzung mit dem Mitleid lässt noch weitere Dimensionen, weitere Umwertungen des *Mitleids im außermoralischen Sinne* erkennen, für deren Ausführungen hier nicht der Ort ist. Immerhin geben die Inszenierung Roys als blonder Recke sowie das Motto «more human than human» dem Satz «Ich habe Dinge gesehen, die ihr Menschen niemals glauben würdet …» einen anderen Ton, der egoistische Klangfarben aufweist und irritierende Harmonien zu Fichtes Wortwahl vernehmen lässt: «In diesem Ringen der Geister mit Geistern siegt stets derjenige, der der höhere, bessere Mensch ist; so entsteht durch Gesellschaft Vervollkommnung der Gattung» (BdG, S. 38).

39 J. L. Borges: *Wenn die Fiktion in der Fiktion lebt*, in *Gesammelte Werke. Geschichte der Ewigkeit. Von Büchern und Autoren* (München, Wien, 2005) S. 438-441, bes. 441.

Theodor W. Adorno schrieb: «Wahr ist nur, was nicht in diese Welt paßt.»[40] Dieser Satz passt auf eigenartige Weise selbst nicht in diese Welt und wird nie passen können, solange sie diese eine Welt bleibt. Er durchkreuzt jeglichen Anspruch auf Identität. Differenz, das Nicht-Identische, ist das Wahre, ohne dabei es selbst sein zu können: Die Heterologie, der oder das Andere – das Kunstwerk, die Fiktion, das *cogito*, Deckard, Gaff, Gott – fordert die Welt als zusammenhängende, das Denken als zusammenhängendes heraus. Die Konstruktion von Zusammenhängen, vor allem aber ihre Identifizierung und allzu leicht fertige Evidenz verleiten zu Kritiklosigkeit – und das nicht bloß im wohlfeilen Blick auf Klischees und Genrekonventionen, die an einzelnen Filmen ablesbar sind, sondern sogar in der Konstellation von Denken, Medialisierung des Denkens und Denken dieser Medialisierung. Mit Kritiklosigkeit wiederum droht Vereinnahmung, zum Beispiel durch die Kulturindustrie, die Philosophie leicht zu einem Klischee, zu einer Selbstverständlichkeit gerinnen lässt, wie der Verweis auf die *Fantastischen 4* andeutete.

Die Herausforderung des Denkens durch das Bild nimmt also kein Ende: Auch das Denken über die Herausforderung des Denkens durch das Bild darf sich nicht damit begnügen, das Bild und seine Relation zum Denken zu erfassen, zu meinen, es erfasst zu haben. Es hat, als kritisches Denken, in dieser Relation sich selbst als Denken, d.h. als Theorie, herauszufordern. Den Unterschied zwischen Wahrheit und Trug sollte es dabei nicht zu endgültig setzen und sich insbesondere vor Wertungen hüten. Ansonsten könnte es passieren, dass die Unterscheidungen der ‘reinen’ Erkenntnis sich irgendwann, überraschend, als Traum herausstellen.

Kurzum: Die Erzählung dieses Aufsatzes kann nicht zum Abschluss kommen. Die Überblendungen ergeben kein eindeutiges Bild. Es gilt, die Augen offen zu halten.

40 T. W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (Frankfurt a.M., 1970) S. 93.

Studia philosophica 69/2010

Würdigung / Mémoire

Annemarie Pieper

Eine Denkerin mit pädagogischem Ethos Zum 100. Geburtstag der Philosophin Jeanne Hersch (1910-2000)

Karl Jaspers schrieb im Geleitwort zur deutschen Ausgabe von Jeanne Herschs erstem Buch *L'illusion philosophique*:[1]

> Diese vor zwanzig Jahren in Paris erschienene Schrift ist die bedeutende Jugendleistung der im französischen Sprachraum auch durch eine Reihe anderer Arbeiten philosophisch-spekulativen und dichterischen Charakters wie durch ihre politischen Äußerungen bekannten Schriftstellerin. In dieser Jugendschrift vollzieht sich die Reaktion der ungemein begabten Studentin auf die Lage der Philosophie, die sie wahrnahm, als sie ihr zur Lebensfrage wurde. Anläßlich ihrer Studien in Heidelberg erwuchs ihr beim Umgang mit deutscher Philosophie, was sie dann in Frankreich sagte und was nun nach Jahrzehnten in unsere deutsche Sprache zu uns zurückkehrt. Diese originelle Reaktion einer Genferin, die in ihrer rationalen Klarheit und Radikalität dem französischen Geiste verbunden ist, zeugt von dem europäischen Freiheitswillen und seiner unbefangenen Weite.[2]

Rationale Klarheit, Radikalität der Ausdrucksformen und europäischer Freiheitswille, die Jaspers an der fünfundzwanzigjährigen Studentin hervorhob, sind Eigenschaften, die Jeanne Herschs Persönlichkeit zeit ihres Lebens ausgezeichnet haben. Diese Einschätzung bezieht sich nicht nur auf die Schriften Jeanne Herschs, sondern auch auf ihre Auftritte in der Öffentlichkeit: Ob sie zum Beispiel zu den Zürcher Jugendunruhen Stellung bezog (1980), Partei für Elisabeth Kopp nach deren Rücktritt als Bundesrätin (1989) ergriff oder sich dezidiert zum Drogenproblem junger Leute äußerte (1995) – sie vertrat ihre Thesen unbeirrt und stemmte sich mit der ihr eigenen Uner-

1 Jeanne Hersch: *Die Illusion. Der Weg der Philosophie* (Bern, 1956) (L'illusion philosophique, Paris 1936).

2 Ibid. S. 24.

schrockenheit vehement gegen den Mainstream der öffentlichen Meinung. Ihre Argumente trug sie nicht nur vom Schreibtisch oder Katheder aus vor, sondern sie brachte ihre Stimme jeweils vor Ort ein und verschaffte sich in Wirtschafts- und Gewerkschafterkreisen sowie in politischen Institutionen ebenso Gehör wie auf Bildungsforen, Polizei- und Militärbasen. Lange bevor es üblich war, dass Philosophen in Ethikkommissionen und politischen Gremien Einsitz nahmen, betrieb sie philosophische Aufklärungsarbeit und übte die sokratische Geburtshelferkunst aus, indem sie öffentliche Meinungs- und Willensbildungsprozesse beratend begleitete, um demokratische Entscheidungen vorzubereiten, die auf sachangemessener Information und normgerechter Wertorientierung beruhen.

Jeanne Hersch war die erste Frau, die in der Schweiz einen Lehrstuhl für Philosophie erhielt, an der Universität Genf, wo sie von 1956 bis 1977 Systematische Philosophie lehrte. Vorher war sie über zwanzig Jahre lang als Lehrerin für Französisch und Latein, später auch für Philosophie, an der École Internationale in Genf tätig gewesen, hatte in dieser Zeit Chile, Lateinamerika und Nordafrika bereist und während eines Aufenthalts in Thailand die drei Kinder der königlichen Familie unterrichtet. Wegen ihrer pädagogischen Leidenschaft bezeichnete sie sich gern als eine «alte Schulmeisterin»,[3] um zu betonen, wie wichtig ihr die Lehre und die damit verbundenen Aufgaben von Bildung und Erziehung stets gewesen sind, so wichtig, dass sie auch als Universitätsprofessorin nicht viel Zeit für die Forschung erübrigen konnte und entsprechend kein umfassendes philosophisches Oeuvre geschaffen hat, zumal sie sich in dem Alter, in welchem Professoren ihr Werk zu publizieren pflegen, in der UNESCO für die Menschenrechte engagierte (1966-1976),[4] als Präsidentin der Karl Jaspers-Stiftung (1973-1994) für die Edition von Werken aus dem Jaspers-Nachlass besorgt war und selbst federführend an der Übersetzung zentraler Schriften ihres verehrten Lehrers ins Französische mitwirkte.

Sie verbrachte Gastsemester an der Pennsylvania State University, am Hunter College der State University of New York, an der Colgate University und der Université Laval in Quebec. An eigenen akademischen Arbeiten sind

3 Worte des Dankes, in: *Die Macht der Freiheit. Jeanne Hersch zum 80. Geburtstag*, hg. von Annemarie Pieper (Zürich, 1990) S. 133.

4 Dort betreute sie u.a. die Sammlung *Das Recht ein Mensch zu sein. Leseproben aus aller Welt zum Thema Freiheit und Menschenrechte.* Idee, Konzept und Auswahl von Jeanne Hersch (Basel, 1990). Das französische Original mit dem Titel *Le droit d'être un homme* ist bereits 1968 in Lausanne erschienen.

vor allem ihre Dissertation über *L'être et la forme* und die Schrift *Idéologie et réalité*[5] zu erwähnen. Der Formbegriff spielte für Jeanne Hersch sowohl in theoretischer als auch in ethisch-politischer Hinsicht eine wichtige Rolle. Deutlich erkennbar ist nur etwas, das sich klar konturieren und gegen anderes abgrenzen lässt. Die Form als Trennungsprinzip zerschneidet die ihrer Natur nach unbestimmte chaotische Vielfalt und ermöglicht die Unterscheidung zwischen einzelnen, fest umrissenen Gegenständen. Was begrenzt ist, ist endlich und nicht absolut. Das gilt auch für die menschliche Freiheit, die zwar autonom ist, sich aber gerade deshalb aufgrund der selbst auferlegten Form als begrenzt erweist: Die Bindung an moralische Regeln und Gesetze schränkt die Freiheit ein, setzt dem beliebigen Tun und Lassen der Willkürfreiheit eine Grenze an der Freiheit der anderen. Ideologien hingegen können als formgebende Normkonstrukte die Wirklichkeit verzerren, vor allem wenn sie einen faschistischen, kommunistischen, liberalkonservativen oder sozialistischen Standpunkt *in verabsolutierter Form* vertreten. Die einzige politische Verfassung, die Jeanne Hersch in ihrem Ideologiebuch für menschliche, nach Freiheit strebende Wesen gelten lässt, ist die Demokratie, wobei sie keineswegs der Meinung ist, dass die Mehrheit immer Recht hätte, weil aus ihr stets die Stimme der Vernunft spräche. Trotzdem erlange das Ideal sozialer Gerechtigkeit am ehesten in einer Demokratie Wirksamkeit, weil nur dort die Möglichkeit bestünde, die Stärkeren daran zu hindern, die Schwächeren zu unterdrücken oder gar zu vernichten.

Es gibt eine Reihe weniger bekannter Texte Jeanne Herschs, die an der Schnittstelle von Literatur und Philosophie angesiedelt sind. So hat sie 1942 ein Buch mit dem Titel *Temps alternés*[6] veröffentlicht, das der Verleger als Roman bezeichnete, während Jeanne Hersch lieber von einer «Kompositionsübung» sprach, weil sie «ein musikalisches Spiel über alltägliche Themen» inszenieren wollte,[7] Variationen gleichsam über die Enttäuschungen des Lebens, die sich als roter Faden durch ein Briefkonvolut – geschrieben von einer jungen Ehefrau an ihren Mann an der Front – hindurch ziehen und

5 Die Dissertation ist 1946 in Neuenburg erschienen. *Idéologie et réalité* (Paris, 1956); dt. *Die Ideologien und die Wirklichkeit* (München 1957, 1973).

6 Das Buch ist zuerst in Fribourg erschienen, dann erneut 1990 in Genf; die erste deutsche Übersetzung trug den Titel *Begegnung* (Frauenfeld, 1975). Eine Neuübersetzung ist soeben in Bern unter dem Titel *Erste Liebe* herausgekommen, versehen mit einem umfangreichen biographischen Nachwort von Charles Linsmayer.

7 Jeanne Hersch: *Textes* (Fribourg, 1985) S. 80.

die Identität der Briefschreiberin brüchig machen. Die Einheit des Lebens, die mit jedem Sinn- und Glücksanspruch unterstellt wird, entzieht sich jedweder Objektivierung und kann auch narrativ nur bruchstückhaft eingefangen werden. Die Sehnsucht des endlichen Menschen nach dem Absoluten bleibt unerfüllt und kann trotzdem nicht zum Schweigen gebracht werden – ein Konflikt, den es zu ertragen und auszuhalten gilt. Dieser Konflikt spielt auch in der von Jeanne Hersch schlicht als *Textes* überschriebenen Essaysammlung[8] eine Rolle, vor allem dort, wo sie mythologische Stoffe heranzieht. In *Eve ou la naissance éternelle du temps*[9] etwa wird der Gegensatz von Ewigkeit und Zeit sinnfällig am Beispiel einer aus dem 12. Jahrhundert stammenden Reliefdarstellung der Eva in der Kathedrale von Autun. Die aus dem Nichts auftauchende, noch in einer horizontalen Position befindliche Eva wird vom vertikal empor ragenden Baum der Erkenntnis – qua Sinnbild der Ewigkeit – entzwei geschnitten. Auf dem Sprung, sich aus ihrem Ur-sprung zu lösen und aufzustehen, greift sie, unschuldige Sünderin, ohne hinzusehen nach dem Apfel. Sie ist es also, die selber den Bruch mit dem Ewigen herbeiführt. Vom Ewigen zugleich umschlungen und abgetrennt, entspringt mit der Zweiteilung der ewigen Gegenwart in Vergangenheit und Zukunft die Zeit, die jedoch in jedem Augenblick als absolutem Jetzt eine Miniatur des Ewigen birgt, in welcher die Zeit stillzustehen scheint, während sie zugleich unaufhaltsam weiter geht. Eva, vollständig erwacht und ihres Schicksals bewusst, wird sich erheben und ihrem Tod entgegen gehen, um in jedem endlich-geschichtlichen Wesen wieder aufzuerstehen.[10]

In ihren Radiosendungen über das philosophische Staunen[11] hat Jeanne Hersch ein breiteres Publikum mit der Geschichte der Philosophie von den Vorsokratikern bis Jaspers vertraut gemacht und zu philosophischen Gedankengängen angeregt. Mit ihren Vorträgen, in denen sie die existentielle Sinnfrage immer wieder neu stellte, verwickelte sie ebenfalls Menschen aus unterschiedlichen Berufsfeldern und Bildungsmilieus in philosophische Diskurse. Ob es um das Glück oder um Suchtmittel, um Erziehungsmaßnah-

8 Vgl. Fn. 7.

9 Hersch: *Textes* (Fn. 8) S. 23ff. Dt.: *Eva oder die immerwährende Geburt der Zeit,* in *Im Schnittpunkt der Zeit* (Zürich, 1992) S. 158-163.

10 Neben Literatur und Poesie hat sich Jeanne Hersch auch sehr für Musik interessiert. Vgl. die Essaysammlung *Temps et musique* (Fribourg, 1990).

11 Als Buch 1981 und 1993 bei Gallimard in Paris erschienen unter dem Titel *L'étonnement philosophique. Une histoire de la philosophie;* dt. Zürich, München 1981 und 1988.

men oder politisches Handeln, um Technik oder Kultur ging – im Mittelpunkt von Jeanne Herschs Überlegungen stand immer der Mensch und seine Pflicht, als Mensch zu existieren. Wenn sie ständig betont, dass der Mensch weder Engel noch Tier noch Roboter sei,[12] so benennt sie damit Fehlformen, die aus einer Reduktion des Menschseins auf einen isolierten Aspekt resultieren. Wer davon ausgeht, dass der Mensch das Ideal eines durch und durch vernünftigen Wesens erreichen und seine Lebenswelt in ein Paradies verwandeln könne, ignoriert seine Körperlichkeit, die empirischen und damit unverfügbaren Bedingungen unterworfen ist. Wer hingegen den Menschen als bloßes Bedürfniswesen oder nach dem Muster des kybernetischen Modells als eine funktionstüchtige Maschine betrachtet, verleugnet das eigentlich Menschliche: Freiheit und Verantwortlichkeit.

Entscheidend für das Sein als Mensch waren für Jeanne Hersch vor allem drei Aspekte: (1) Wir sind nicht aus einem Guss, sondern müssen uns immer wieder neu formieren, indem wir die Ideale und Werte, an denen wir uns orientieren, je und je handelnd konkretisieren, das heißt, in einer gegebenen Situation und nach Maßgabe empirisch-faktischer Modalitäten in der Zeit realisieren. (2) Menschen haben ein Recht darauf, als Menschen, und das bedeutet: menschenwürdig existieren zu können. Menschenwürde verlangt nicht nur die unbedingte Respektierung der Unverletzlichkeit des Lebens, sondern auch die Bereitstellung von Chancen zur Befriedigung wirtschaftlicher, sozialer und kultureller Bedürfnisse. (3) Da die Menschen nicht von Natur aus friedlich sind, ist die Erziehung der Kinder zu urteilsfähigen, verantwortungsbewussten Mitgliedern der Gesellschaft das vordringlichste Geschäft von Eltern und Lehrpersonen, weil nur so das demokratische Miteinander generationenübergreifend nachhaltig stabilisiert werden kann.

Jeanne Hersch hat stets das kleine Format großen systematischen Entwürfen vorgezogen. Sie habe

> eher versucht, tiefer und tiefer das Menschsein zu ergründen und es liebend anzunehmen, als die großen Probleme der ‘eigentlichen Philosophie’ neu zu stellen. Aber was ist ‘eigentliche Philosophie’? Die großen Lehren der Vergangenheit, in ihrer extremen Verschiedenheit und ihrer geheimnisvollen Einheit, lassen kaum eine eindeutige Antwort zu. Im Grund habe ich mich immer bemüht, den Sinn der gestellten Fragen zu klären, um dank einem beständigen Bezug auf das unerreichbare Absolute gegen jede abergläubische Verabsolutierung der durch

[12] Jeanne Hersch: *Von der Einheit des Menschen* (Zürich, Köln 1978) S. 60. Vgl. auch *Die Unfähigkeit, Freiheit zu ertragen* (Zürich, 1974) S. 69 und den Essay *Engelhaftigkeit als Flucht vor dem Menschsein,* in *Im Schnittpunkt der Zeit* (Zürich, 1992) S. 7ff.

> Natur, Geschichte, Gesellschaft, Wissenschaft und Sprache gegebenen Wirklichkeit zu kämpfen. Dann wird die Philosophie, dank den intellektuellen Vollzügen, die sie erheischt, zu einer Summe geistiger Exerzitien: diese stärken im Denkenden die Forderung nach Wahrheit, die die Erhellung der Grenzen verlangt, sowie den Mut, sie anzunehmen. [...] Ich habe kein philosophisches System erfunden, aber ich habe versucht, den Sinn und das Ziel jedes Systems zu begreifen. Ich war und bin eher eine Gegenwart in meiner Zeit als der Autor eines Werkes.[13]

Diese Art des Philosophierens, das den Dingen auf den Grund zu gehen versucht, anstatt sie in einem Systemkonstrukt metaphysischer oder transzendentallogischer Provenienz zu verorten, hat auch den polnischen Dichter und Nobelpreisträger Czeslaw Milosz, der mit Jeanne Hersch befreundet war, beeindruckt. Sie habe nie jenem überspannten reinen Intellektualismus gefrönt, der keinen Bezug mehr zur Realität aufwies. Ihr sei es stets um die existentielle Problematik des Menschseins gegangen. Gelernt habe er von ihr, dass die Vergangenheit keine unveränderliche, starre Gegebenheit sei, sondern ständig transformiert werde durch die Sinndeutungen, die wir ihr je jetzt geben. Bewundert habe er ihre Leidenschaft für das Ethische und die Kompromisslosigkeit, mit welcher sie gegen das für sie unerträgliche Böse zu Felde zog. Milosz rühmt die Reinheit als einen Charakterzug Jeanne Herschs und beschreibt sie als eine fromme Person, nicht im religiösen, sondern in einem philosophischen Sinn: Sie habe das Geheimnis des Universums und der menschlichen Existenz reflektiert, ohne sich gegen die damit verbundenen unaufhebbaren Gegensätze des In-der-Zeit-Seins und der Transzendenz aufzulehnen. Anders als Samuel Beckett, der aus dieser Widersprüchlichkeit die Berechtigung für Verzweiflung und Revolte gegen die Sinnlosigkeit des Menschseins zog, habe Jeanne Hersch dafür plädiert, dieses Schicksal anzunehmen und gleichsam das Beste daraus zu machen. «Elle s'installe dans le provisoire, car l'impossibilité d'atteindre le définitif fait notre misère et notre grandeur, elle dit oui à la vie sur cette terre.»[14]

Jeanne Herschs Bücher sind allesamt vergriffen. Der zu ihrem 100. Geburtstag erschienene Sammelband *Erlebte Zeit*[15] enthält repräsentative Vorträge, Gespräche und Abhandlungen zu Themen, die Jeanne Hersch ihr

13 *Philosophische Selbstbetrachtung,* in *Quer zur Zeit* (Zürich, 1989) S. 78-79.

14 Czeslaw Milosz: *Salut à Jeanne Hersch,* in Hersch, op. cit. (Fn. 11) S. 7-12, hier 11.

15 Jeanne Hersch: *Erlebte Zeit. Menschsein im Hier und Jetzt,* hg. von Monika Weber *(Einleitung)* und Annemarie Pieper *(Nachwort)* (Zürich, 2010).

Leben lang beschäftigt haben: Freiheit, Sinn, Erziehung, Menschsein, Demokratie, Politik, Menschenrechte und Lebenskunst. Ausgestattet mit vielen Fotos aus unterschiedlichen Lebensphasen und komplettiert durch eine Zeittafel sowie ein Register, erinnert dieses Buch an eine Persönlichkeit, die keineswegs nur die Schülerin von Karl Jaspers war, sondern sich als eine eigenständige und eigenwillige Denkerin mit einem starken pädagogischen Ethos profiliert hat.

Studia philosophica 69/2010

Georg Kohler

Hersch. Oder die trotzige Urteilskraft. Über die Autorität der Kritik und die Kritik der Autorität

1. Eine Erinnerung

In den späten 1950er Jahren gab es allmonatlich zur *prime time* eine Diskussionssendung im Schweizer Fernsehen (ihren genauen Titel habe ich vergessen), in der, unter der Leitung des Journalisten August E. Hohler, vier Weise (zwei von ihnen Frauen) über Probleme debattierten, die von den Zuschauern vorgeschlagen worden waren. Worüber man sprach, habe ich ebenfalls vergessen; es wird wohl von der Atombombe bis Samuel Beckett und Eugène Ionesco gereicht haben. Was mir hingegen bis heute im Gedächtnis geblieben ist, ist die Reputation, ja, der Nimbus, der sich mit den vier Protagonisten verband: Hier, so kam mir vor, sah ich die wahre Elite, die Crème de la Crème, die eidgenössischen Spitzengeister versammelt.

Zunächst war da der aristokratisch wirkende Alfred Schaefer, der nicht nur Vernunft repräsentierte, sondern auch Macht – als Präsident der damals noch so heißenden Schweizerischen Bankgesellschaft; sozusagen der Philosophenkönig in Person. Die drei neben ihm, allesamt Angehörige des Professorenstandes (soll heißen: prestigebeladen, aber weder Generale noch Bankpräsidenten), bildeten gewissermaßen den *inner circle* der telegenen Artusrunde.

Ihre Namen und ihr persönlicher Eindruck sind mir immer noch präsent (übrigens würde es mich interessieren, wie vielen meiner Altersgenossen es gleich ergangen ist): nämlich die elegant parlierende Elisabeth Brock-Sulzer, der kosmopolitische Jean-Rodolphe von Salis und die stets sehr ernsthaft, ja fast etwas finster-kampfentschlossen wirkende Jeanne Hersch.

Das jedenfalls war für mich die Wirkung, die von ihrer Gestalt und Rede ausging: nicht zu wanken in dem, was sie für richtig und wichtig hielt, dabei keineswegs um Gründe und Argumente verlegen, also standhaltend auch im dialektischen Streit und die Ansprüche der Reflexion respektierend, zuletzt aber ihren primären Überzeugungen und Intuitionen vertrauend, auf die sich ihre Gedanken und theoretischen Erwägungen aufbauten.

Für mich war sie weniger ein weiblicher Sokrates – Ironie, die Artistik der Fragekunst, die wendige Methode des Perspektivenwechsels waren gewiss nicht die hervorstechenden Merkmale ihres Diskursstiles –, sie schien eher ein Cato zu sein, vielleicht sogar ein Solon, also jemand, der die Prinzipien kennt und sie unerschütterlich festhält, um so seinem und dem gesellschaftlichen Tun Kontur, Orientierung und Selbstsicherheit zu verleihen. Das benötigt ja beides: Urteilskraft und Eigensinn; also erstens die Fähigkeit, eine je besondere, singuläre Situation auf treffende Weise mit generellen Prinzipien zu vermitteln; dieses Talent, das Faktische und das Normative, zwischen denen immer eine Kluft besteht, einleuchtend zu verknüpfen, ohne die Wirklichkeit zu verkennen, oder die Ideale zu opfern, und es braucht zweitens den Mut, das selbst für richtig Erkannte auch dann noch zu vertreten, wenn es nicht der Mehrheitsmeinung, wenn es – um es heideggerisch zu sagen – nicht dem 'Man' entspricht.

2. Kant oder die «erweiterte Denkungsart»

In der berühmten, von Hannah Arendt zu einer eigenen Theorie ausgeweiteten Passage des § 40 von Kants *Kritik der Urteilskraft* werden die drei Maximen des gesunden («gemeinen») Menschenverstandes erörtert, von denen dann die zweite Maxime durch Kant als die für das spezielle Vermögen der Urteilsbildung charakteristische bezeichnet wird.

Diese drei Maximen sind die folgenden: «1. Selbstdenken; 2. An der Stelle jedes anderen denken; 3. Jederzeit mit sich selbst einstimmig denken. Die erste ist die Maxime der *vorurtheilfreien*, die zweite [die] der *erweiterten*, die dritte [die] der *consequenten* Denkungsart.»[1] Und Kant schließt an diese Unterscheidungen sogleich eine Explikation an: «Die erste ist die Maxime einer niemals *passiven* Vernunft. Der Hang zur letzteren, mithin zur Heteronomie der Vernunft heißt das Vorurtheil; und das größte unter allen ist […] der Aberglaube. [Da er] das Bedürfnis von anderen geleitet zu werden, mithin den Zustand einer passiven Vernunft vorzüglich kenntlich macht.»[2] Die zweite, also die ibs. für das Vermögen der Urteilskraft entscheidende Maxime, wird so erläutert: «Was die zweite Maxime der Denkungsart betrifft, [also die Maxime der 'erweiterten' Reflexionsweise] so sind wir wohl sonst gewohnt, denjenigen eingeschränkt (*borniert*, das Gegenteil von *er-*

1 Kant, AA, V, S. 294, Z. 16-19.
2 Ibid. S. 294 Z. 20 – S. 295 Z. 2.

weitert) zu nennen, dessen Talente zu keinem größeren Gebrauche […] zulangen. Allein hier ist nicht die Rede vom Vermögen des Erkenntnisses, sondern von der *Denkungsart*, einen zweckmäßigen Gebrauch davon zu machen: welche, so klein auch der Umfang und der Grad sei, wohin die Naturgabe des Menschen reicht, dennoch einen Mann von *erweiterter Denkungsart* anzeigt, wenn er sich über die subjektiven Privatbedingungen des Urteils, wozwischen soviele andere wie eingeklammert sind, wegsetzt und aus einem *allgemeinen Standpunkte* (den er dadurch nur bestimmen kann, dass er sich in den Standpunkt anderer versetzt) über sein eigenes Urteil reflectirt.»[3]

Die dritte Maxime wird von Kant nur noch knapp, als die Synthese der ersten beiden, beschrieben: «Die dritte Maxime, nämlich die der *consequenten* Denkungsart, ist am schwersten zu erreichen und kann auch nur durch die Verbindung beider ersten und nach einer zur *Fertigkeit* gewordenen öfteren Befolgung derselben erreicht werden.»[4] Schließlich wird, am Leitfaden des kantischen Systems der oberen Erkenntnisvermögen, die Zuteilung der drei Aufgaben zu den Momenten der gesunden Menschenvernunft vorgenommen: «Man kann sagen, die erste dieser Maxime ist die Maxime des Verstandes, die zweite [die] der Urteilskraft, die dritte [die] der Vernunft [im engeren Sinn].»[5]

Ich verknüpfe im Titel dieses Aufsatzes die Person und das Wirken Jeanne Herschs mit dem Begriff der ‘trotzigen Urteilskraft’. Warum? Um das zu begründen, habe ich sie zum einen weniger mit Sokrates, dem unermüdlichen Fragekünstler, sondern mit dem prinzipienfesten Cato verglichen, zum anderen Kants Ansprüche an den gesunden Menschenverstand im Allgemeinen und an die Urteilskompetenz im Besonderen in Erinnerung gerufen. Wer über etwas urteile, d.h. aus und aufgrund von generell-abstrakten Normen und Prinzipien eine einzelne Sache qualifiziere, der habe sich dem Gedanken der «erweiterten Denkungsart» zu verpflichten, d.h. sein Urteil auch aus der Perspektive anderer, vielleicht sogar konträrer Positionen zu überlegen und zu vertreten.

Natürlich könnte man sofort entgegnen, wer dazu nicht in der Lage oder gewillt sei, sei ohnehin kein philosophischer Kopf, da es aber außer Frage stehe, dass Jeanne Hersch ein solcher gewesen sei, brauche über die Geltung der zweiten Maxime für ihr Denken gar nicht länger nachgedacht zu werden … Nun ja, weil ich genau an dieser Stelle ein interessantes – und ohne Zwei-

3 Ibid. S. 295 Z. 2-14.
4 Ibid. Z. 14-17.
5 Ibid. Z. 17-18.

fel philosophisches – Problem vermute, zögere ich, mich diesem Verdikt so ohne weiteres anzuschließen. Doch bevor ich dies Zögern zu erklären versuche, möchte ich festhalten, dass zwischen Jeanne Herschs Philosophieren und der ersten kantischen Maxime kein Gegensatz besteht: 'Passiv' war ihr Diskurs nie, und von gängigen oder beliebten Vorurteilen ließ sie sich ganz sicher nie beeindrucken. Ihr öffentliches Auftreten hatte ja beinahe stets das Format einer Mutter Courage des Denkens, und Kritik am jeweiligen Aberglauben des Zeitgeistes war das Element, in dem Herschs Reflexionsenergie vielleicht am deutlichsten erglühen konnte.

Zum Selbstdenken in der Lage zu sein, verlangt allemal ein gehöriges Maß an Eigensinn, und davon hatte, wie gesagt, die ebenso starke wie hochgebildete Frau durchaus genügend. Womit freilich bereits das Problem der zweiten Maxime berührt wäre. Wie geht das nämlich zusammen: die Forderung nach kritisch-selbstdenkerischem Eigensinn und das Postulat, die eigene Position noch einmal durch Perspektivenwechsel und Selbstüberschreitung und -relativierung zu distanzieren? Wie geht das *überhaupt* zusammen und wie bei Jeanne Hersch?

Die Frage zielt, wie man merkt, auf sehr Grundsätzliches. Deshalb lässt sich Herschs Denk- und Redeform auch als exemplarisches Beispiel begreifen; als ein Wirken, an dem eine für die Gesundheit des gesunden Menschenverstandes und dessen öffentlichen Gebrauch zentrale Sache studiert werden kann. Noch einmal also: Selbstdistanz und Überzeugungskraft, Prinzipientreue und Offenheit für die Gegenseite – wie ist das eigentlich in Einklang zu bringen?

3. Was es heißt, ein Mensch zu sein

1995 hielt Jeanne Hersch in Zürich einen Vortrag zum Thema Drogen bzw. Drogenabhängigkeit. Sein Titel lautete *Rauschgift als Verneinung des eigenen Menschseins*.[6] Anhand dieses Vortrages lässt sich sowohl Herschs geistige Gestalt als der Verkörperung einer 'trotzigen Urteilskraft' wie die Schwierigkeit erörtern, kritischen Eigensinn mit radikaler Selbstdistanz zu verbünden.

6 *Rauschgift als Verneinung des eigenen Menschseins*, in: Jeanne Hersch: *Erlebte Zeit. Menschsein im Hier und Jetzt*, hg. von Monika Weber, Annemarie Pieper (Zürich, 2010) S. 97-115.

Aus dem Vortrag und der anschließenden Diskussion zitiere ich zwei Stücke, die mir symptomatisch zu sein scheinen: «Wenn ich höre, wie man meistens von der Drogensucht spricht, als wäre es nur eine Frage danach, was zu tun ist, damit man automatisch diesen oder jenen von der Sucht befreit, als wäre es […] eine Grippe, dann muss ich sagen: es ist eben nicht eine Grippe, sondern es ist ein Verrat am *Wesentlichen des Menschseins* [Kursivsetzung G. K.]. Den Verlust muss man empfinden, und wenn man ihn wirklich empfindet, dann glaube ich, dass die Sache schon gewonnen ist. Wir wissen alle, dass wir nicht gezwungen sind, wie unser Nachbar zu denken, und nicht gezwungen sind, wie unser Nachbar zu glauben, und auch nicht gezwungen sind, in dieselbe Kirche zu gehen wie der Nachbar. Aber wir wissen alle, dass wir die Pflicht haben, Mensch zu werden, soweit es von uns abhängig ist, wirklich Mensch zu werden […].»[7]

Und an dieses Zitat möchte ich die Diskussionsbemerkung anfügen, die Jeanne Hersch im Blick auf die von ihr herausgehobene «Pflicht, ein wirklicher Mensch zu werden» formuliert, die Pflicht also, ein freies, autonom handelndes Subjekt zu sein: «Wer hat je versprochen, dass Menschsein leicht ist? In unserer Zeit hat eine Mehrheit von Menschen das Gefühl, sie hätten ein Recht darauf, nicht zu leiden, keine Probleme zu haben […]. Wer hat das je versprochen? […] Niemand [der ernst zu nehmen wäre] hat uns das versprochen. […] Es ist so, Menschsein ist schwierig. […] Ich weiß nicht, warum wir dieses Gefühl haben, dass wir ein Recht auf Leichtigkeit [in dieser Sache] hätten. Wir haben kein Recht darauf! […] Wenn z.B. ein Erwachsener zu einem Psychoanalytiker geht und von ihm die Lösung für seine Angst oder sein inneres Unglück verlangt, dann will er es von außen bekommen. Das ist aber […] nicht der richtige Weg. Vielleicht ist es der richtige Weg, dass er es annimmt, dass er es tiefer versteht und annimmt. […] Wenn wir nicht fähig sind, [die Beschwerlichkeiten unseres Existierens] anzunehmen, dann [verdoppeln sie sich]. Menschsein heißt, seine Freiheit zu üben an dem, was man so schwer erträgt.»[8]

Der letzte Satz verbindet stoische Einsicht in die Endlichkeitszwänge menschlicher Lebendigkeit mit dem Lob der Selbstbestimmung, und er löst aus dieser Kombination nicht die Verheißung von Glück, aber den Trost, die menschliche Pflicht erfüllt, das heißt das Rechte getan zu haben und damit nicht unter den eigenen Möglichkeiten geblieben zu sein. Man könnte diese Verknüpfung die Vereinigung von kantischer Pflicht- mit aristotelischer Tu-

7 Ibid. S. 104.
8 Ibid. S. 112-113.

gendethik nennen. Und sie ist einleuchtend. Ein Mensch zu sein, verlangt, dass wir uns zu uns selbst, zu unserem Leben und zu seinen Wahlchancen verhalten; verlangt, dass wir uns immer wieder entscheiden, und es verlangt, dass wir mehr sind als das passive Medium von Empfindungen und fremden Manipulationen.

Der Mensch ist, wie schon Herder meinte, der «Freigelassene der Natur» und als solcher *a priori* mit der Aufgabe konfrontiert, seinen Freiheitsspielraum selbst und auf bestmögliche Weise zu gestalten. Kurz: Wer sein Leben nicht – im Wortsinn – «führen» will, sondern es als Objekt kausaler – zum Beispiel im Kontext des Drogengebrauchs –, psychochemischer Operationen verstehen möchte, der begeht «Verrat am Wesentlichen des Menschseins».

Das stimmt alles, dennoch weckt Herschs apodiktische Darstellung der Dinge Widerspruch. Mindestens drei Einwände scheinen mir gewichtig zu sein.

4. Utopie und Empathie oder das gestrenge Über-Ich

Was mich zunächst stört, ist das Bild der Psychoanalyse, dass Hersch in ihrer Diskussionsbemerkung evoziert. Zwar spricht sie primär von der Erwartung, die irgendjemand mit der Psychoanalyse verknüpft; nämlich eine Technik der Entsorgung zu sein. Aber diese verkehrte Hoffnung, so jedenfalls mein Eindruck, wird nicht zufällig am psychoanalytischen Diskurs festgemacht. Denn dieser, so Herschs Unterstellung, sagt offenbar nicht, was zu sagen wäre, eben: dass man das Leid annehmen, statt ablehnen soll. Das Heilungsversprechen, das (wie immer auch eingeschränkt) zur Freudschen *talking cure* gehört, scheint für Hersch eine im Kern falsche Erwartung zu nähren.

Das bringt mich zum zweiten Punkt. Eine Orientierung am Gedanken der Utopie, an der Idee, dass alles besser und einmal sogar gut sein kann, ist für Hersch schlicht grundfalsch. Wir haben zu ertragen und anzuerkennen, dass auf menschliche Weise zu leben schwierig ist. Punktum.

Wer sich dem Verdikt nicht fügen mag, ist ein Verführer zum Verrat. Ich brauche wohl nicht weiter auszuführen, warum es und wie viele Argumente es gegen dieses Verbot gibt, das ‘Prinzip Hoffnung’ zu denken und ins Praktische zu wenden. Doch auf *ein* zentrales Argument will ich jetzt nicht verzichten, weil es existenzanalytisch nicht weniger elementar ist als Herschs Hinweis auf die Tatsache, dass wir als Menschen zur Freiheit immer schon gezwungen sind. Denn genau darum, *weil* wir das sind, sind wir auch immer schon auf Selbsttranszendenz und das bedeutet: auf die Idee des Besser-und-

Gut-Werdens, also auf Fortschritt vom «Weh» – «Weh spricht: Vergeh», heißt es bei Nietzsche – bezogen. Und es ist darum, so darf man einwenden, *auch* ein Verrat am Wesentlichen des Menschseins, wenn diese existenziale Tendenz unterschätzt, ja zum Verschwinden gebracht wird.

Mein dritter Widerspruch moniert die eigentümliche, sozusagen systematische Härte, für die Hersch, implizit aber unüberhörbar, im Umgang mit dem Leiden – dem eigenen wie dem Fremden – wirbt. Das klingt wie ein strenger Chor, zusammengesetzt aus den Stimmen Epiktets, Catos und Senecas, *a cappella* jede Regung von Mit-Leid, Empathie und Verständnis für soziale Determinanten abmahnend. Kein Wunder also, dass Jeanne Hersch, nach Achtundsechzig so ungefähr alles herausforderte und zu verwerfen schien, was diese Mentalitätsrevolution in der europäischen Stimmungslage als Thema und Projekt auf die Traktandenliste der geistigen Situation der Zeit setzte.

Hersch war dezidierte Antiachtundsechzigerin, und sie hatte dafür ihre guten Gründe. Allerdings hatte sie ebenso eine evidente Abneigung, auf die möglichen Gegengründe, die sie unweigerlich provozieren musste, nachhaltig einzugehen. Ihre denkerische Attitüde war, jedenfalls in der Öffentlichkeit, nicht das kommunikative Reflektieren dessen, was ihr widersprach, sondern das unerbittliche Rufen: wahrhaft Mensch zu sein, ist schwierig, aber Pflicht; und Erlösung zu Lebzeiten gibt es nicht!

Wie Seneca seine im Gemüt tief verletzte Marcia zenmeistermäßig ermahnt, nicht in ihrem Leid sich zu verlieren, so wiederholt Jeanne Hersch unentwegt ihre Botschaft vom Pflichtideal der uns gleichermaßen aufgegebenen wie möglichen Autonomie. Es ist diese Haltung gegenüber den für die Epoche von Achtundsechzig typischen (und nach meiner Meinung für ein freies Selbstverständnis und das Selbstverständnis der Freiheit notwendigen) Theorien einer unvollendeten Moderne und immer noch stattfindenden Fortschrittsgeschichte des Menschen, die Hersch als öffentliche Figur charakterisiert, und die ihr, damals und bis zu ihrem Lebensende, die Aura einer strengen, allzu strengen Gewissensinstanz verlieh.

Wer in dieser Zeit die linksliberal inspirierten Frankfurter Interpretationen von Freud und dessen Metapsychologie las, konnte nicht anders, als Hersch als Repräsentantin eines zwar eindrucksvollen, aber überhart-erbarmungslosen Über-Ich-Komplexes zu deuten. Man musste, aus vielerlei Gründen, ihre Kraft zu ur- und, vor allem, zu verurteilen respektieren, doch die geradezu methodische Intransigenz, mit der sie dies vollzog, hatte nicht nur für neomarxistische Hardliner etwas erschreckend Einsames und sehr Trotziges.

5. Autorität und Kritik

Jeanne Hersch repräsentiere eine Gestalt der Urteilskraft, sagte ich, und zur Urteilskraft gehöre nach Kant beides: das Selbstdenken und die «erweiterte Denkungsart»; Eigen-Sinn *und* Kompetenz der intellektuellen Selbstüberschreitung. Die Frage sei, wie sich das zusammenbringen lasse; bei Hersch und überhaupt.

Die erste Frage ist sofort und deutlich zu beantworten: Auch in Herschs Diskurs ist der Eigensinn, wenngleich auf spezielle Weise, allemal von der «erweiterten Denkungsart» begleitet. Und zwar ganz einfach darum, weil er sich stets im Raum der Argumentation abspielt, in jenem geistigen Bereich, der *eo ipso* jeden und jede, der/die ihn betritt, dazu nötigt, die eigenen Stellungnahmen *als* eigene, mithin als stets bestreitbare Stellungnahmen zu begreifen. Wer am argumentativen Geschehen teilnimmt, der kann im Grunde nicht anders, als *a priori* zu wissen, dass er selber nie das allerletzte Wort behalten wird, und zu beherzigen, dass er nie das Ganze der Argumentation und des Denkens zu beherrschen vermag. Das wusste Jeanne Hersch sehr genau, und sie hat es auch ausdrücklich anerkannt.[9]

Die allerdings spezielle Weise, in der sie die «erweiterte Denkungsart» praktizierte, war die der beharrlich festgehaltenen Antithese zum Zeitgeist. So kannte sie gewiss die Positionen und Perspektiven, die sie herausforderte; und sie wollte diese in den Prozess der Auseinandersetzung hineinziehen; in einen Prozess, der auch ihre eigenen Ausgangsthesen unweigerlich modifiziert hätte. Doch die Art, wie sie das tat, war – aus heutiger Sicht muss man sagen – leider, so trotzig eigensinnig, dass sie fast stets nur diejenigen anzusprechen vermochte, die ohnehin schon auf ihrer Seite waren – und die sie wahrscheinlich gar nicht mehr in erster Linie erreichen wollte. Eine Spur von Einsamkeit und verschwiegener Trauer begegnet jedem, der ihrem Lebensweg nachdenkt.

Jeanne Herschs Stil zu philosophieren ist ein Beispiel für das systematische Problem, wie man durch öffentlichen Vernunftgebrauch, durch Selbst-

9 Vgl.: «Ich bin davon überzeugt, dass wir Menschen nur dazu taugen, das Partielle zu denken. Versuchen wir das Ganze zu denken, dann müssen wir wissen, wie Jaspers, und im übrigen auch Kant, sagte, dass es für uns nur eine Idee sein kann. Ich glaube schon, dass der Mensch nicht umhin kann, von einem Schicksal der ganzen Menschheit zu träumen. Aber er muss wissen, dass das nur eine Idee ist. Es kann sich nicht erfüllen, es kann sich nie erfüllen, solange die Zeit dauert.» In: Gabrielle, Alfred Dufour: *Schwierige Freiheit. Gespräche mit Jeanne Hersch* (Zürich, Köln, 1986) S. 218.

denken und kommunikative Reflexion, die Welt und die Menschen an ihren Wesenssinn erinnern kann. Noch einmal im Originalton: «Die grundlegende und ständige Gegebenheit unseres Daseins ist, dass wir *Mängelwesen* sind. Wir sind zwar nicht allein zum Mangel verdammt; wir brauchen ihn sogar, wir können ihn nicht entbehren […] er ist die Triebkraft unseres menschlichen Daseins, die in der Zeit tätig ist. […] Diese Struktur der Zeit, bestimmt durch den Mangel, ist die Voraussetzung für den Sinn; sie sorgt dafür, dass wir in der Geschichte leben, dass wir darin […] Entscheidungen fällen.»[10] – Entscheidungen, die stets richtig oder falsch, stets aber verantwortbar sein sollen.

Damit ist der Übergang zum allgemeinen Problem des gesunden Menschenverstandes gefunden, dessen Maximen der § 40 der *Kritik der Urteilskraft* skizziert. Verantwortliches Entscheiden verlangt Überlegung, Reflexion, Begründung, mithin all das, was die «erweiterte Denkungsart», das Ernstnehmen auch der anderen Seite, ihrer Argumente, Einsichten und Interessen ausmacht; am Schluss aber muss jeder und jede für sich alleine Ja oder Nein sagen, also etwas Bestimmtes vertreten. Anders gesagt: Auch, gerade der verantwortliche theoretische und praktische Diskurs verwirklicht sich immer wieder in *Überzeugungen* und erneuert sich in der Prüfung und Verteidigung von Annahmen, dessen, was jemand für richtig oder für falsch hält. «Sich an die Stelle des anderen zu versetzen» fordert also keineswegs, einem Relativismus der Beliebigkeit anheimzufallen, sondern nur, so fair wie man kann, am Prozess der Urteilsfindung teilzunehmen – im freien Hin und Her nicht bloß der Theorie, sondern vielleicht noch unbedingter in der, dem Recht und der Gerechtigkeit verpflichteten, demokratischen Suche, nach dem, was gut für alle sein kann.

Jeanne Hersch, so dünkt mich, verkörperte in dieser Geschichte (freiwillig oder unfreiwillig) immer beide Seiten: dank ihrer Persönlichkeit, ihrer intellektuellen Kraft, der Macht ihres Charismas freiwillig die Autorität der Kritik am herrschenden Zeitgeist; wegen ihrer catonischen Deutlichkeit und kompromisslosen Antithetik eher unfreiwillig, aber ebenso den lebendigen Anlass und Anstoß für jene Kritik an der und an ihrer Autorität, ohne deren Stachel ein freies Gemeinwesen niemals Bestand haben wird. Dafür darf man ihr noch heute dankbar sein.

[10] *Lebenslange Fortbildung aus Treue zum Menschsein*, in: Hersch: *Erlebte Zeit* (Fn. 6) S. 93.

Adressen der Autoren / Adresses des auteurs

Emmanuel Alloa, Dr. phil., Wissenschaftlicher Mitarbeiter *eikones* – NFS Bildkritik, Universität Basel, Rheinsprung 11, CH-4051 Basel

Florian Arndtz, M. A., Promotionsstipendiat *eikones* – NFS Bildkritik, Universität Basel, Rheinsprung 11, CH-4051 Basel

Guillemette Bolens, Prof. Dr. phil., Université de Genève, Département de langue et littérature anglaises, Uni Bastions, 5, rue de Candolle, CH-1211 Genève 4

Lorenz Engell, Prof. Dr. phil., Bauhaus-Universität Weimar, Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM), Cranachstraße 47, D-99423 Weimar

Oliver Fahle, Prof. Dr. phil., Ruhr-Universität Bochum, Institut für Medienwissenschaft, Universitätsstraße 150, Gebäude GB 5/145, D-44780 Bochum

Philippe Grosos, Prof. Dr. phil., Université de Lausanne, Section de philosophie, Dorigny, Anthropole 4076, CH-1015 Lausanne

Georg Kohler, Prof. em. Dr. phil., Philosophisches Seminar der Universität Zürich, Postanschrift: Kurhausstrasse 14, CH-8032 Zürich

Iris Laner, Doktorandin im Graduiertenkolleg «Bild und Zeit», Postanschrift: Sevogelstrasse 42, 4052 Basel

Dimitri Liebsch, Dr. phil., Zentrum für Wissenschaftstheorie der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Domplatz 23, D-48143 Münster

Annemarie Pieper, Prof. em. Dr. phil., Philosophisches Seminar der Universität Basel, Postanschrift: Carl-Güntert-Strasse 13b, CH-4310 Rheinfelden

Arno Schubbach, Prof. Dr. phil., FAG-Assistenzprofessur «Theorie der Bilder», *eikones* – NFS Bildkritik, Universität Basel, Rheinsprung 11, CH-4051 Basel

Alice Thaler, lic. phil., Doktorandin am Philosophischen Seminar der Universität Zürich, Postanschrift: Widen 16, CH-8494 Bauma

Redaktion / Rédaction

Anton Hügli, Prof. em. Dr. phil., Philosophisches Seminar der Universität Basel, Postanschrift: Wettsteinallee 62, CH-4058 Basel

Curzio Chiesa, Dr ès lettres, maître d'enseignement et de recherche à l'Université de Genève, Département de philosophie, CH-1211 Genève 4

Das Signet des 1488 gegründeten Druck- und Verlagshauses Schwabe reicht zurück in die Anfänge der Buchdruckerkunst und stammt aus dem Umkreis von Hans Holbein. Es ist die Druckermarke der Petri; sie illustriert die Bibelstelle Jeremia 23,29: «Ist nicht mein Wort wie Feuer, spricht der Herr, und wie ein Hammer, der Felsen zerschmettert?»

Bilder fordern die Philosophie heraus – dies seit je und in einer medial gewordenen Welt im Besonderen. Die Hauptherausforderung liegt in der Schwierigkeit, mit den Mitteln der Philosophie – im Medium des Begriffs – einzufangen, was sich in der nicht-begrifflichen Welt des Bildes überhaupt tut. Kein Zweifel, Bilder wirken, zumindest auf uns. Aber worin genau besteht ihre Wirklichkeit und wo ist ihr Ort? Offensichtlich sind sie all das nicht, was wir sonst wirklich nennen: Bilder sind weder Vorstellungen im Kopf, noch abstrakte Ideen, noch einfach Materie. Bilder bewegen uns ganz anders als Gedanken uns bewegen, aber sind sie nicht vielleicht auch eine Form des Denkens, des philosophischen Denkens womöglich?

Anton Hügli, geb. 1939, studierte Philosophie, Psychologie, Germanistik/Nordistik und Mathematik in Basel und Kopenhagen. Er war bis 2005 Professor für Philosophie und Pädagogik an der Universität Basel.

Curzio Chiesa, geb. 1953, studierte Philosophie in Genf, Paris und Cambridge. Er ist seit 1978 Maître d'enseignement et de recherche für antike und mittelalterliche Philosophie an der Universität Genf.

Schwabe Verlag Basel
www.schwabe.ch

ISBN 978-3-7965-2697-8