



Abb. 1
Der verliebte Schäfer
(Das Urteil des Paris),
ca. 1872–75 [Venturi-
Katalog N. 537], gilt seit
dem Zweiten Weltkrieg
als verloren.

Das Bild zeigt eine arkadische Szene, in der unter Laubbäumen ein junger Mann auf drei leicht gekleidete Frauen zugeht und einer von ihnen einen Korb voller Äpfel überreicht. Das in den frühen 1880er Jahren entstandene Werk Cézannes, das heute als verschollen gilt und nur noch als Photographie bekannt ist, wird in Werkverzeichnissen unter dem Titel *Urteil des Paris* aufgeführt, womit auf jene homerische Episode angespielt wird, die als mythologisches Präludium von Kants Geschmacksurteil gelten dürfte. Zu der Hochzeit des Peleus und der Thetis sind alle Götter des Olymps geladen, mit Ausnahme von Eris, der Göttin der Zwietracht. Aus Rache wirft sie vor das Tor der Feiernden einen goldenen Apfel mit der Aufschrift *kallistē* («Für die Schönste»). Auf den Apfel erheben nun jeweils Pallas Athene, Aphrodite und Zeus' Gattin Hera Anspruch; der Göttervater entzieht sich mit Hinweis auf seine Parteilichkeit der richterlichen Aufgabe und schliesslich wird der Jüngling Paris zum Schiedsrichter erkoren, der die Schönheit gleichsam in «interesselosem Wohlgefallen» beurteilen soll. Paris, der Sohn des trojanischen Königs Priamos, überreicht bekanntlich schliesslich der Aphrodite den Apfel. In dem von Botticelli bis ins 20. Jahrhundert immer wieder abgewandelten Bildsujet inszeniert die Malerei gleichsam ihre eigene Betrachtungsanleitung: In der geistigen Gemäldegalerie des westlichen Bildfundus setzen sich die Paris-Urteile von Botticelli, Cranach, Rubens, Böcklin, Fantin-Latour, Klinger und anderen dem ästhetischen Urteil des Betrachters aus.

Jene Bilder liessen sich dann mit Blick auf technische und stilistische Qualitäten differenzieren, für das Werturteil liessen sich Gründe angeben und die Kritik wäre fundiert im *kriterion*, im entscheidenden Merkmal also und der Eigenschaft, die den Bildern jeweils prädikativ zugeschrieben werden kann. Die Vergleich- und damit Hierarchisierbarkeit setzt dabei einen bereits eingemeindeten Raum voraus, innerhalb dessen Prädikate verhandelbar sind, sie impliziert, dass es sich **a)** um verschiedene Ausprägungen

eines *selben Referenten* handelt und **b)** um Artefakte, die von einem *selben Kritiker* beurteilt werden, der jedem Werk gegenüber gleichmässig distanziert und, mit Kant gesprochen, «der Sache gegenüber ganz gleichgültig» ist.¹

Es ist jene doppelte Bestimmung des objektiven Raums von Kritik, den Cézannes Gemälde gleich zweimal unterläuft. Als Versinnbildlichung des ästhetischen Urteils erweist sich die Paris-Legende deshalb als verhänglich, weil sich der trojanische Königssohn als nicht minder parteilich herausstellt als der Gatte der Hera. Paris, von Ovid in einem fast kantischen Sinne als *arbiter formae*, als «Richter über die Formen» bezeichnet,² erfüllt gerade nicht die Bedingung für ein Formurteil, winkt doch hinter einer Entscheidung für Aphrodite zugleich das Versprechen der Helena von Mykene. Eine «zweckfreie Zweckmässigkeit» zeichnet das ästhetische Urteil daher hier bereits *ab origo* nicht aus; der Apfel der Eris, der letztlich den trojanischen Krieg losstritt, kann nur ein Zankapfel sein.

Cézannes als *Urteil des Paris* bekanntes Gemälde kann jedoch auch noch in einem zweiten Sinne nicht als Versinnbildlichung eines ästhetischen Urteils gelten, schlichtweg weil es den mythischen Stoff gar nicht zum Inhalt hat und daher mit anderen Darstellungen des Sujets nicht verglichen

Emmanuel Alloa

Das Urteil des Paris'

Stichproben für eine Bild(dia)kritik

¹ – Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* §2, B7.

² – Ovid, *Heroides* XVI, 79.

werden kann. Vor Meyer Schapiro scheint kein Kommentator daran Anstoss genommen haben, dass der Jüngling nicht einen Apfel, sondern gleich einen gesamten Korb überreicht. Cézanne deutet, wie Schapiro nachwies, den Paris-Mythos, den er selbst zwei Jahrzehnte früher ins Bild gesetzt hatte, nun in eine Hirtenszene um, bei der vermutlich ein Gedicht von Properz als Vorlage diente.³ Der Apfel dient nun nicht mehr als Zuschreibungskriterium innerhalb eines Verfahrens der bestimmten Negation, er wird vielmehr zum Relationsprinzip einer neuen Ästhetik, die biographisch in jenem Apfelkorb ihre Wurzeln hat, die der junge Cézanne dem Schulfreund Zola überreichte, und sich piktoral in der Vervielfältigung des Tafelobstes niederschlägt, die zum Markenzeichen des Malers wurde.

Anstelle des Apfels aus dem Paris-Urteil der *theon krisis* oder einer adamitischen Zäsur im Garten Eden geht es nunmehr um die spriessende «Quellkraft des Apfels» (*force de germination de la pomme*),⁴ um eine sich selbst im Sichtbaren organisierende Natur. Solcherlei Organisationsprozesse entziehen sich schon insofern einem Werturteil, als sich jedes Urteil prinzipiell nur auf beschränkbare Sachverhalte beziehen lässt. Cézannes Äpfel provozieren dann weniger Werturteile als sie gleichsam einen Appell darstellen, über visuelle Feldorganisationen nachzudenken, auf die judikative Attributionen zwar angewendet werden können, darin aber jedenfalls noch nicht enthalten sind. Anstelle des Urteilsinstruments wird der Apfel bei Cézanne zum Mittel, um das Auge wieder in den Zustand eines visuellen *thaumazein*, eines Staunens über das Rätsel der Sichtbarkeit zu versetzen: «Mit einem Apfel» erklärt Cézanne dem Kunstkritiker Gustave Geoffroy «will ich» — und aus dem Helden wird nun die Stadt — «Paris ins Erstaunen versetzen».⁵

(lässt man die Erweiterung der Bildfrage von den künstlerischen auf sämtliche Bilder gelten) nicht mehr allein unter ästhetischen Gesichtspunkten zu beurteilen sind. Das Vorbild des ästhetischen Urteils erweist sich gleichwohl auch noch in anderer Hinsicht als zu voraussetzungsschwanger: Denn ob Bilder mit Hinblick auf ihren künstlerischen Charakter, auf ihre kulturelle Relevanz, ihre technische Reproduzierbarkeit oder auf ihre kommunikative Durchsetzungskraft hin betrachtet werden — gesetzt werden sie immer schon *als* etwas bzw. *auf etwas Bestimmtes* hin: Bilder besitzen (so die Vorstellung) dementsprechend einen Gehalt, weil sie funktional bereits lebensweltlichen Regionalhermeneutiken zugeordnet wurden. Wie Bilder in die Sichtbarkeit kommen, wie sie Blicke auf sich ziehen und in sich verteilen, wie sie etwas zu sehen geben, Tiefenbezüge herstellen und wieder von sich weisen, ist damit noch nicht beantwortet. Dass Bilder *als* Illustrationen, Memorierungshilfen, Veranschaulichungen oder Handlungsanweisungen betrachtet werden und innerhalb dieser Kontexte auch hinsichtlich ihrer Wirksamkeit kritisch beurteilt werden können, steht ausser Frage; eine Bildkritik beschneidet sich indes zu früh, wenn sie solcherlei Partitionierungen lediglich als arbiträre Projektionen begreift und damit den Prozess der visuellen Selbstorganisation aus dem Blick verliert, der solcherlei Einordnungen allererst hervorruft. Zu fragen wäre daher — in einem Wort — ob der Kritikbegriff, der aus dem ästhetischen Urteil entlehnt ist, nicht bereits zu voraussetzungsreich ist, um ikonische Genesen zu differenzieren, vor denen Wertzuschreibungen liegen.

Das ästhetische Urteil, jenes kritische Vermögen, das nicht nur dem Spezialisten im Sinne des spätantiken *kritikos* zukommt, sondern der Aufklärung zufolge jedem vernunftbegabten Wesen und dem modernen Begriff der Kunstkritik eignet, ist nicht nur keineswegs selbstverständlich; für einen platonisch geschulten Blick kommt das «ästhetische Urteil» einem hölzernen Eisen gleich. Aus dem Ästhetischen kann für Platon insofern kein Urteil gewonnen werden, weil die *Aisthesis* — der berühmten dritten These aus dem *Theaitetos* entsprechend — nicht logosfähig ist. Mit der *Aisthesis* lässt sich keine sichere Unterscheidung treffen, im Gegensatz zum Vernunftgebrauch gehört sie zur blossen *doxa* oder Meinung, weil ihr das unterscheidende *krinein* fehlt.⁷

Einen ganz anderen Weg schlägt dagegen Aristoteles ein, wenn er die *aisthesis* selbst schon als ein Vermögen definiert, das *kritisch* verfährt und Unterscheidungen fällt. Aristoteles wird dann nicht selten als eine Rehabilitierung der Sinnesvermögen interpretiert, wenn er im Unterschied zu Platon der Wahrnehmung durchaus Wahrheitsfähigkeit zuspricht. In einer berühmten Stelle aus *De anima* III. 2 heisst es entsprechend, schon die *aisthesis* sei bereits ein *krinein*.⁸ Man hat in dieser Stelle den Beleg einer intrinsischen Logoshaftigkeit der *aisthesis* sehen wollen und hat das *krinein* zumeist mit «Urteilen» übersetzt: Jede Wahrnehmung enthielte dann bereits einen propositionalen Kern, der auf die Erkenntnisförmigkeit der Wahrnehmung und damit auf ihren Wahrheitsgehalt schliessen lässt.⁹ Die hier vollzogene Aufwertung der niederen Seelenvermögen nimmt dann, die-

3 – Meyer Schapiro, «Cézannes Äpfel. Ein Essay über die Bedeutung des Stilllebens», in: ders.: *Moderne Kunst – 19. und 20. Jahrhundert*, Köln 1978, S. 7–69.

4 – Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris 1981, S. 39.

5 – *Conversations avec Cézanne*, hg. v. P. M. Doran, Paris 1978, S. 4 (dt. *Gespräche mit Cézanne*, Zürich 1982, S. 21).

6 – Bernhard Dotzler, «Vorwort», in: ders.: *Bild / Kritik*, Berlin 2010, S. –12, hier S. 9.

7 – Platon, *Theaitetos*. 186b9.

8 – Aristoteles, *De anima*. III 2, 426b10.

9 – Besonders emphatisch haben diese Deutung vertreten Michel Narcy, «Κρίσις et αἴσθησις» *De anima* III. 2, in: G. Romeyer-Dherbey (Hg.), *Corps et âme. Sur le de anima d'Aristote*, Paris 1996, S. 239–256 und Barbara Cassin: «Enquête sur le logos dans le *De anima*» in: *Corps et âme*, ebd., S. 257–293.

I. Krinein: Urteil vs. Differenzierung

«Bilder nehmen überhand» konstatiert Bernhard Dotzler in dem von ihm herausgegebenen Band *Bild / Kritik*: «Aufklärung tut not. Wie Kant einst seine Zeit zum «eigentlichen Zeitalter der Kritik» gegenüber Religion und Gesetzgebung — diesen Domänen des Worts — erklärte, scheint ein solches Zeitalter nun gegenüber der Herrschaft des Bildes angesagt zu sein.»⁶ In einer visuell durchbuchstabierten Epoche mag die Einführung einer neuen gesellschaftlichen Funktion — diejenige des Bildkritikers — zunächst einer gewissen Plausibilität nicht zu entbehren, dennoch setzt sie bereits zu spät an, wenn sie ein ikonisches Urteil nach dem Vorbild des *ästhetischen* Urteils zu etablieren sucht. Schon insofern wäre der Bildkritiker mit dem Musik-, Literatur-, Film- oder Kunstkritiker nicht vergleichbar, weil Bilder

ser Lesart zufolge, bereits die Autonomisierung der Ästhetik in der Neuzeit vorweg und bildet eine ferne Vorlage zur Herausbildung des ästhetischen Urteils.¹⁰

Fraglich bleibt dabei indessen, ob ein solches *top-down*-Verfahren, das dem phänomenalen Feld diejenigen Rasterungen aufoktroiert, die höheren Urteilsvollzügen zukommen, nicht wiederum — wenn auch wider dessen Intentionen — intellektualistische Vorurteile wiederholt. Wenn moderne Übersetzer das *krinein* mit «Urteilen» wiedergeben, dann können sie sich zwar auf eine lange Tradition des lateinischen Aristotelismus berufen, der den Begriff zumeist mit *iudicare* übersetzt, an der Spezifik dieser Wendung bei Aristoteles gehen sie, wie Theodor Ebert zeigen konnte,¹¹ dennoch vorbei: Bis auf vier Ausnahmen bezeichnet *krinein* bei Aristoteles nicht «urteilen», sondern schlicht «unterscheiden».¹² Eine Farbe kann von den anderen, sie umgebenden Farben unterschieden werden, eine weisse Fläche von einer grünen und blauen. Insofern die Initiative der Wahrnehmung nicht beim Wahrnehmenden liegt, sondern immer bereits «früher» beginnt¹³ und als *pathos* immer schon mit einer vorgängigen Affektion einsetzt,¹⁴ kann das *krinein* nicht in einer willentlichen Einteilung des Sinnesmaterials durch den Wahrnehmenden bestehen: Das Wahrnehmungsfeld muss sich bereits räumlich modulieren, es muss sich auffächern und innerlich differenzieren, damit es überhaupt zu einer Affektion und, damit, zu einer Erscheinung kommen kann. Dass *sich etwas von etwas abhebt* bezeichnet ein originäres *Sich-Unterscheiden*, das durch eine judikative Entscheidung nicht angemessen wiedergegeben wird. Für Aristoteles ist die *aisthesis* dann, unter bestimmten Umständen, wahrheitskonform, doch nicht deshalb, weil der Wahrnehmungsakt ein propositionales Urteil enthielte, sondern weil es innerhalb eines spezifischen Sinns laut Aristoteles immer stimmt, dass ich einen spezifischen Gegenstand vor dem Hintergrund von anderem wahrnehme. Zwar kann ich mich darüber täuschen, dass Wasser tatsächlich blau ist; die Erfahrung der Bläue ist als solche gleichwohl unhintergebar. Nicht darüber, dass etwas blau ist, täuscht sich die Wahrnehmung, sondern möglicherweise darüber, dass diese Bläue diesem oder jenem *Etwas* zukommt.¹⁵ Folglich sieht oder hört der einzelne Sinn stets «etwas Wahres, wenn auch nicht das, was man zu sehen oder zu hören meint».¹⁶ Die Triftigkeit der Wahrnehmung ist dann mithin eine, die keine Andersheit neben sich duldet und diesseits der Alternative von wahr und falsch liegt; erst mit dem Urteil, das *etwas von etwas* aussagt, hält die Bestimmungslogik Einzug und damit auch die Möglichkeit des *Fehlers*.

In diesem Sinne lässt sich der Wahrnehmungsraum «weder ohne weiteres als alogischer, noch als logischer ansetzen»,¹⁷ vielmehr ist das Aisthetische zum Logos hin offen, ohne mit ihm zu kongruieren. Wenn Aristoteles schreibt, sowohl das Denken als auch das Wahrnehmen seien *kritika*, darf dies nicht im Sinne einer Nobilitierung des Phänomenalen vom Standpunkt der Vernunft aus verstanden werden, vielmehr weist die organische Seelenlehre auf ein *bottom-up*-Modell hin, bei dem die begrifflichen Unterscheidungen lediglich Intensivierung einer originären Unterscheidungsfähigkeit darstellen, die bereits auf der

Ebene basalster Operationen beginnt. Schon niedrige tierische Lebensformen besitzen diese «angeborene Unterscheidungsvermögen»,¹⁸ jene Vermögen, die bei den arabischen Autoren, und vornehmlich bei Avicenna, unter dem Namen der *vis aestimativa* (*al-qūwah al-wahmiyyah*) geführt werden.

Noch Kant bezieht sich auch die *vis aestimativa*; der Differenzierungsprozess ist gleichwohl in die Innerlichkeit des einzelnen Wesens hineinverlegt worden. Zwar sei das «unvernünftige Thier» zu keinem Urteil fähig, dennoch vermöge es die eigenen Reize und Rührungen, die durch einen Gegenstand verursacht werden, auseinanderzuhalten: «Der Hund unterscheidet den Braten vom Brote, weil er anders vom Braten, als vom Brote gerührt wird»¹⁹ Es ist daher zweierlei: «Dinge voneinander *unterscheiden*, und den *Unterschied* der Dinge *erkennen*. Das letztere ist nur durch Urteilen möglich [...]».²⁰ Kant bemüht damit letztlich wieder die platonische Unterscheidung von *doxa* und *episteme*, die Aristoteles bereits nicht mehr gelten lässt, wenn er innerhalb der lebenspraktischen Vollzüge die urteilende *doxa* und die unterscheidende *aisthesis* kontrastiert. Höhere Lebensformen *beurteilen* das Wahrgenommene auch stets (das hier benutzte Verb ist *δοξάζειν*),²¹ dennoch behält die phänomenale Ordnung eine Eigengesetzlichkeit bei, die auch dessen Beurteilung nicht gänzlich nivellieren kann. Mit Bezug auf ein klassisches Beispiel, das bei Heraklit überliefert ist, führt Aristoteles die untilgbare Eigenständigkeit des Phänomenalen in der Spannung zur Ordnung des propositionalen Wissens vor. Alles deutet in der Meinung (*doxa*) sowie in der Überzeugung (*pistis*) darauf hin, dass die Sonne «größer als die bewohnte Erde ist», dennoch «erscheint» sie (*phainetai*) immer nur einen Fuss breit.²² Obgleich Meinungen und Überzeugungen die Erscheinungen lebenspraktisch stets einfärben: restlos durch propositionale Gewissheiten ersetzbar sind sie nicht. Aristoteles propagiert hier, so liesse sich mit Jocelyn Benoist sagen, die *Autonomisierung der Erscheinungsebene* und nimmt Husserls spätere Differenzierung von Erscheinung und Urteil vorweg.²³ Mehr noch: Aristoteles weist einen Weg vor, wie sich gleichsam eine Genetik der Kritik entwerfen lässt.

Die implikative Lehre der Seelenvermögen, die darin ihren Ausgang nimmt, dass höhere Vermögen *in nuce* in den niederen gleichsam enthalten sind und mit zunehmendem Entwicklungsgrad an Entfaltung gewinnen, so wie die vierte Ecke des Quadrats bereits im Dreieck enthalten ist, wenn auch nur potentiell,²⁴ lässt sich nicht nur im Sinne einer Teleologie der Vermögen deuten, die im Begriffsurteil gipfelt; sie lässt sich umgekehrt auch als eine Genetik begreifen, die nach der Erfahrungsfundierung dieser Vermögen fragt.

10 – Vgl. dazu David Summers, *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge 1990.

11 – Vgl. Theodor Ebert, «Aristotle on What is Done in Perceiving», in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 37 (1983), S. 181–198, der auch die frühe Begriffsgeschichte des *krinein* rekonstruiert.

12 – Vgl. den Nachweis von Theodor Ebert, «Aristotle on What is Done in Perceiving», in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 37 (1983), S. 181–198, hier S. 189.

13 – Aristoteles, *Met.* Γ 5, 1010b37.

14 – Aristoteles, *De an.* II 11, 424a.

15 – Aristoteles, *De an.* III 3, 428b21 f.

16 – Aristoteles, *De somno* I, 458b32–34.

17 – Aristoteles, *De an.* III 9, 432a30–432b1.

18 – Aristoteles, *Analytica posteriora*, II 19, 99b35f.

19 – Immanuel Kant, *Von der falschen Spitzfindigkeit der vier syllogistischen Figuren* [1762], § 6 (AA 2, S. 59 f.)

20 – Ebd.

21 – Aristoteles, *De an.* III 3, 428b1 f.

22 – Aristoteles, *De an.* III 3, 428b3–5.

23 – Vgl. Jocelyn Benoist, «L'idée de phénoménologie», in: ders., *L'idée de phénoménologie*, Paris, 2001, S. 123–149.

24 – Aristoteles, *De an.* II 3, 414b29–32.

Es ist in diesem Sinne bezeichnend, wenn Aristoteles gegen Ende seiner Analyse der Seelenteile die verschiedenen Funktionen auf zwei grundlegende Bestimmungen zurückführt: Lebendiges ist zum einen definiert durch das *kritikon*, ein Differenzierungsvermögen, das in der Wahrnehmung beginnt und im Denken fortgesetzt wird, zum anderen durch die *kinesis*, die Bewegungsfähigkeit.²⁵

II. Für eine Genetik der Kritik

Das Projekt der Phänomenologie im 20. Jahrhundert liesse sich als ein Versuch deuten, die genetischen Verankerungen der Urteilsbildung freizulegen. Die «Genealogie der Logik», die Husserl in *Erfahrung und Urteil* ausdrücklich entwirft, bildet den Horizont schlechthin zahlreicher Untersuchungen; Heideggers Vorstoss zur Analyse der Faktizität geht unmittelbar aus den frühen Arbeiten zur *Lehre des Urteils im Psychologismus* aus; Merleau-Pontys Figur der *surréflexion* fragt nach den leiblich-weltlichen Bedingungen einer jeden Reflexionsphilosophie, die auf die Isolierung eidetischer Urteile abhebt; Jan Patočka schliesslich wendet die Einsichten der zuvor genannten Autoren auf Aristoteles zurück, wenn er die Unterscheidungsfähigkeit auf die Doppelbestimmung von *aisthesis* und *kinesis*, von Wahrnehmung und Bewegung, zurückführt. Dass die menschliche Existenz eine leibliche ist, bedeutet für Patočka zum einen, dass Sinnstrukturen in das Sinnliche eingelassen sind, das das leibliche Wesen umgibt und affiziert, zum anderen jedoch, dass sich leibliche Wesen zu ihrer sinnlichen Umwelt verhalten können. Leiblichkeit bezeichnet dann insofern immer auch «Beweglichkeit», als der Leib zugleich nie festgestellt ist und dennoch als Bezugspunkt der Orientierung *in* und *zur* Welt fungiert. Jede Wahrnehmung setzt eine Distanz zwischen Wahrnehmenden und Wahrgenommenen voraus, der sichtbare Raum muss ein Tiefenraum sein, in den

die Gegenstände zurücktreten, um in den Blick genommen werden zu können; ein solcher Tiefenraum liegt gleichwohl nicht *vor* dem leiblich Wahrnehmenden: als bewegungsfähiger Leib *verhält* sich der Wahrnehmende zu dem, was er wahrnimmt, weil er sich immer schon *in* einem Feld *aufhält*, in das er zugleich tiefer eindringen kann und das sich zugleich mit ihm verschiebt, sodass es prinzipiell unausschöpflich bleibt. Gegenstände erscheinen dann unter der Bedingung, dass deren Umraum als Grund *aisthetisch* zurücktritt, der Wahrnehmende jedoch gleichzeitig *kinetisch* darauf zutritt.

In diesem Sinne lässt sich sagen, dass die Wahrnehmung «nicht nur von Bewegung begleitet ist, sondern dass sie deren Bestandteil ist, ja dass sie selbst Bewegung ist.»²⁶ Das sinnliche Wesen muss sich auf

die Dinge zubewegen, weil sie in ihrer empirischen Sättigung rational nicht deduzierbar sind; die Bewegung wird dennoch nur unter der Voraussetzung eine Annäherung, wenn sich zugleich das, was anvisiert wird, in seinem Grund zurückzieht. «Kin-Ästhetisch» ist die Lebenswelt dann insofern, dass sie durch die zweifache (perzeptive wie motorische) Annäherung aufgefächert, gegliedert und verräumlicht wird, kurzum: dass sie *sich* differenziert. Die kinetisch-asthetische Doppelbestimmung der leiblichen Existenz verweist dann auf basale Vollzüge der Welterschliessung, die sich gegen eine Abschlüssung — und damit gegen thetische Setzungen — sperren. Während ein kantisch inspirierter Kritikbegriff tendenziell die Einheit in der Synthese des Mannigfaltigen meint «noch höher suchen»²⁷ zu müssen, nämlich in den logischen Grundvoraussetzungen, müsste ein phänomenologischer Kritikbegriff niedriger ansetzen, nämlich bereits auf der Stufe einer transzendentalen Ästhetik, in der passive Synthesen nur unter der Bedingung glücken können, dass kein «Ich denke» sie begleitet und hinter dem *krinein* kein Kritiker steht. Auf der Ebene passiver *Synthesis* finden bereits Paarungen und Abhübe, Assoziationen und Dissoziationen, Überlagerungen und Kontrastierungen statt, die in der auf *apophansis* basierenden Aussagelogik ihre Verfestigung finden können. Jeder *apophansis*, die buchstäblich «etwas von etwas» sagt, vollzieht sich allererst auf dem Boden eines kontinuierlich fluktuierenden Sichtbarkeitsteppichs, der durch ein Alternieren von *phainesthai* und *aphansis*, von Erscheinen und Verschwinden, gekennzeichnet ist.

Eine *Kritik des Visuellen* müsste daher, will sie nicht Gefahr laufen, wie Platons schlechter Fleischer das Tier willkürlich und nicht «entlang der natürlichen Schnittlinien des Leibes» zu zergliedern,²⁸ bei solchen primären Distinktionsprozessen beginnen, die gleichsam anonym und ohne das Zutun eines tätigen Subjekts sich vollziehen und dem sichtbaren Feld Konsistenz verleihen. Im Bild fände eine solche Kritik des Visuellen ein eminentes Untersuchungsobjekt, scheinen Bilder doch geradezu Paradebeispiele von «passiven Synthesen» darzustellen. Wolfgang Iser geht gar soweit zu behaupten: «Der zentrale Modus passiver Synthesen ist das Bild»,²⁹ Bildwerdungen lassen sich weder im Gegenstand allein verorten noch handeln es sich um schiere Phantasmen der Einbildungskraft.³⁰ Im Unterschied zu Isters Theorie des Leseakts, innerhalb derer das evozierte Bild das letzte Stadium solcher passiver Synthesen darstellt, hätte eine Theorie bildlicher Akte bei der Erfahrung des konkreten Bildes zu beginnen, in dem sich retentional bereits Zeit angestaut hat und protentional der Blick des Betrachters zum Nachvollzug angestachelt wird. Dass ein an der Wand hängender Gegenstand *als* Bild angeschaut werden kann, setzt voraus, dass wir den Gegenstand nicht nur von seiner Umgebung, sondern dass wir *auf ihm* etwas unterscheiden können. Was sich derart unterscheiden lässt, ist der Willkür des Blicks nicht beliebig ausgesetzt, vielmehr geben Bilder ihre eigenen Gelenkstellen zu erkennen, die gleichsam ein Unterscheidungsangebot liefern, das vom Betrachter übernommen werden kann oder auch nicht, sich jedenfalls aber nicht schlichtweg übergeben lässt.

100

25 – Aristoteles, *De an.* III 9, 432a15–18. Vgl. auch II 4, 416b33.

26 – Jan Patočka, *Die Bewegung der menschlichen Existenz. Phänomenologische Schriften II*, hg. v. K. Nellen, J. Nemec und I. Srubar, Stuttgart 1991, S. 236.

27 – Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B 131.

28 – Platon, *Phaidros* 265e.

29 – Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976, S. 220.

30 – Ebd., S. 219.

III. Bild-(dia)-kritik

Bilder *unterscheiden sich*, nach innen wie nach aussen. Analog zu dem Wahrnehmen, das immer ein ›Herausnehmen‹ ist bzw., mit Gurwitsch, jedes *percipere* stets ein *ex-cipere*³¹ ist, ist auch jedes Bild ein Ausschnitt. Wie jeder phänomenale Gegenstand sind Bilder also begrenzt, hinzu kommt fernerhin, dass sie ihre eigene Begrenztheit ausstellen und zum Thema machen. Bilder müssen sich mithin, um als Bilder betrachtet werden zu können, durch Rahmungs-geschehen von einem nichtbildlichen Grund abheben, wobei Rahmung sich nicht in der Messing-einfassung erschöpfen muss, sondern sämtliche Absonderungsprozesse bezeichnet, durch die innerhalb des Wahrnehmungskontinuums eine Zone geschaffen wird, innerhalb derer die Erscheinungsfluktuation reduziert oder gar stillgestellt wird, ein Raum, der einen anderen Blick und eine andere Zeit verlangt. Rahmen sind dann Medien der *distractio*: Sie ziehen eine Region der Sichtbarkeit aus dem gewohnten Verkehr heraus (**dis-trahere*), dadurch aber auch entziehen sie diese auch dem alltäglich-praktischen Zugriff. In dieser Perspektive kann Jean-Luc Nancy davon sprechen, dass Bilder (und seien diese noch so profan) auf gewisse Weise latent ›sakrale‹ Züge besitzen, weil sie dem gewöhnlichen Kommerzium zumindest partiell enthoben sind.³² Doch das Bild ist kein Etwas und gerade deshalb liegt dessen Sakralität nicht in einer wie auch immer gearteten Unberührbarkeit, genau genommen wäre eher von einer ›Ungreifbarkeit‹ des Bildes zu sprechen.³³

Ikonoklastische Transgressionen mögen als Ges-ten der Entwei-hung daherkommen; sie bleiben tumb, solange sich ihr Zugriff auf den materiellen Bildstoff allein beschränkt: schliesslich lassen sich Bilder ja durchaus auch in andere Träger übersetzen, in denen sie fortexistieren (etwa im Gedächtnis). Auf Bilder lässt sich jedoch noch in anderer Weise Ein-fluss nehmen, etwa wenn sie als mediale Aufmerk-samkeitsstrategien anerkannt werden: Bildrahmun-gen bewirken noch eine weitere *distractio*, wenn sie die schweifenden oder besorgenden Blicke einfan-gen und für einen Aufenthalt im Bildlichen pachten. Durch ihre *captatio attentionis* mutieren Rahmen dann zu Bildfängern, die nach getaner Arbeit zwar nicht völlig verschwinden, aber dennoch in den Hin-tergrund treten, um das Auge gegebenenfalls wieder hinauszuleiten.

Bilder heben sich indessen nicht nur von ihrem Hintergrund ab; sie gliedern sich ebenfalls durch Bin-nendifferenzierungen, die dem Blick Halt geben und an dem ein reflexiver Blick Halt macht. Es liesse sich von einer zwiefachen *Distinguiertheit* des Bildes sprechen, das sich einmal von seinem Umfeld absetzt und ein andermal durch innere Artikulationen die Projektionsfläche als eine immer schon von Linien durchkreuzte und visuellen Rhythmen durchzogene herausstellt, sodass sich die Vorstellung eines ›unmarked state‹ als nachträgliche Rückprojektion des Wahren entpuppen muss. Die ikonische Dis-tinktion ist dann kein von aussen angewandtes

Geschmacksurteil im Sinne der von Bourdieu analy-sierten sozialen *distinction*,³⁴ sondern legt gleichsam *dia tōn eikonōn*, durch den Durchgang durch das phä-nomenale Bildmaterial selbst, Grundzüge des Ikonischen frei. Eine Bildkritik, die *vor* der apophanti-schen Zuordnung ansetzt, muss dann in zweifacher Hinsicht eine Bilddiakritik sein: **A)** Ihre Artikulati-onsmomente gewinnt sie durch eine aufmerksame Beschreibung der visuellen Salienzen und durch die Berücksichtigung des medialen Konstituens, der in dem Konstituierten stets noch als Wasserzeichen durchscheint. Ähnlich zu Schlegel, der die Kritik als eine ›Reflexion im Medium der Kunst‹ favorisierte,³⁵ wäre eine ikonische Kritik einzig im Medium des Bil-des zu entwerfen. **B)** Zu unterstreichen und offenzu-legen vermag sie jene Gelenkstellen im Bild, die man als visuelle Diakritika bezeichnen könnte. Sie glei-chen den diakritischen Zeichen der Philologen, die selbst keinerlei Bedeutung besitzen und doch durch ihre präzise Platzierung über, unter oder neben den Bedeutungsträgern diesen zu einem spezifischen Sinn verhelfen. Sie sind Leerstellen in der Sinntextur und bilden doch zugleich deren Rückgrat.

Merleau-Ponty, der den saussureschen Gedanken des Diakritischen auf die Struktur der Sinneswelt

schlechthin übertrug, beschreibt ein sol-ches perzeptuelles Diakritikon am Bei-spiel der Selbstorganisation der Farbe, die sich nicht länger in die scholastische *Qualia*-Lehre einfügen lässt: ›Zuerst muss verständlich werden, dass dieses Rot vor meinen Augen nicht, wie es immerzu heisst, ein *quale* ist, eine Haut des Seins ohne Dichte‹.³⁶ Anstelle einer attributiven Identitätslogik tritt ein Dif-ferentialdenken, das sinnerschöpfende Momente in der Konfiguration der Zwi-schenräume verortet: ›Dieses Rot gewinnt seine Eigenart nur dadurch, dass es von seinem Platze aus mit anderen Rottönen der Umgebung in Verbindung tritt und mit diesen eine gewisse Konstel-lation bildet‹.³⁷ Was das Rot zum Rot werden lässt, liegt nicht *in* ihm, aber ebensowenig *hinter* ihm und wäre dann durch eine wie auch immer geartete Ver-weisungsstruktur zu eruieren, sondern um ein figurales Sinn-geschehen, das in den asemantischen Leerstellen selbst anhebt. Das Visuelle besitzt mithin eine eigene Stimmigkeit, die der Operationen des Logos nicht erst bedarf und die in Bil-dern einsichtig werden kann: eine intrin-sische Konsistenz, die sich auch als Bild-stil beschreiben lässt. Der Stil, der auf den antiken Schreibgriffel *stilus* zurück-weist, schreibt sich in die Materie selbst ein, als dessen Prägestruktur und Typik, die pikturalen Schraffen, Striemen und Schrägen geben ein Raster vor, das den Stoff zu einem immer schon ›gezeichnet‹ werden lässt. Ob analog oder digital, ob verschwommen oder gestochen scharf: jedes Bild besitzt eine ihm eigene Kör-nung, eine jeweilige ›Punktierung‹.³⁸

31 – Aron Gurwitsch, *Théorie du champ de la conscience*, Paris 1957, S. 259.

32 – Jean-Luc Nancy, *Am Grund der Bilder*, Zürich 2003, S. 9.

33 – Ebd., S. 10.

34 – Vgl. Pierre Bourdieu, *La distinction. Cri-tique sociale du juge-ment*, Paris 1979 (dt. *Die feinen Unter-schiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frank-furt a. M. 1982).

35 – Die Formel selbst findet sich bei Schle-gel nicht, sondern ist eine Zuspitzung Benjamins (*Der Begriff der deutschen Kunstkritik*, GS I, 40).

36 – Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible suivi de notes de travail*, hg. v. Claude Lefort, Paris 1964 (dt. *Das Sicht-bare und das Unsicht-bare*, gefolgt von *Arbeitsnotizen*, Mün-chen 1986, S. 174).

37 – Ebd.

38 – Vgl. dazu Bernard Stiegler, ›L'image discrète‹, in: Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *Echographies de la télévision*, Paris 1996, S. 165–182 (dt. ›Das diskrete Bild‹, in: Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *Echographies des Fernsehens*, Wien 2006, S. 161–180).

Die bildliche *distinctio* kann daher keine dem Ort und der Zeit entbundene sein; ihre Bedeutung gewinnt sie vielmehr aus ihrer irreduziblen Okkasionalität. Von jenem *punctum saliens*, vom «springenden Punkt», an dem der Blick tropisch umschlägt, jenseits einer Blickbeziehung zu sprechen, verliert jeden Sinn. Distinktion ist dann niemals eine nur immanente, schon etymologisch verweist sie auf den Einschnitt, den sie im Wahrnehmungsverlauf vornimmt, auf ein *dia-stizein*, ein Ein- und Durchstechen der Bildsingularität im jeweiligen Bildbewusstsein. Bilder unterscheiden *sich* also stets, sie unterscheiden sich jedoch immer auch *für jemanden*. Der genuine Stil des Bildes, sein jeweiliger Ausdrucksduktus und seine charakteristischen Züge bleiben auf keine *characteristica imaginalis* beschränkt, zu physiognomischen Zügen werden sie erst, weil sie einen Blick auf sich ziehen und ihnen mithin eine eigentümliche Zugkraft innewohnt, die einen Wahrnehmenden an das Objekt bindet. Von Bildstilen zu sprechen müsste dann auch immer heißen, vom ikonischen *stylum* zu reden, von jenem Stilet, das ins Auge sticht und die Aufmerksamkeit anstachelt.³⁹ Nicht nur die im Tiefdruck hergestellten Werke: alle Bilder sind insofern *Stiche*, als sie dazu anspornen, dass der Betrachter ihnen Zeit schenkt.

Die bildliche *Distinktion* verweist schliesslich auch noch auf eine dritte und letzte Dimension: *Stizein* leitet sich von der Wurzel **stig* bzw. «stechen» ab und findet sich noch im *Stigma* wieder. Es ist jenes *Stigma*, jene visuelle Typik, die sich in die Bildkörper eingeschrieben hat, die in ihrem Exponiertsein die Bilder im Barthes'schen Sinne zum *punctum* werden lässt. Wenn Bilder besonders hervorstechen, können sie — rein rechnerisch — «punkten». Einige Bilder brennen sich ins Gedächtnis und hallen noch weit später nach, als Halluzinationen, traumatische Bilder oder Irrlichter. Die Affektion der Materie, die Einkerbungen, Einschreibungen und Markierungen im Bildträger, die einiges hervortreten lassen, weil sie

anderes exkludieren, wirkt in der Affektion des Betrachters nach, der durch das Gesehene ebenso stigmatisiert werden kann wie das Sichtbare noch Spuren der Fremdeinwirkung aufweist. Einige Bilder, die man hier vielleicht vorläufig als extreme Bilder charakterisieren könnte, sind dann buchstäblich «nicht anzusehen» — der Blick hält ihnen nicht stand, ohne umzukippen. *Extreme Bilder* verschlagen dann gleichsam den Blick.

«Diese Bilder sind unerträglich» — ein solches Urteil hat mit einem ästhetischen nur noch wenig gemein und auch dessen Verallgemeinerbarkeit bleibt ungewiss. Dennoch lassen nicht wenige Bilder die kontemplative Distanz kollabieren und überwältigen den Betrachter. Auch ihnen muss die bildkritische Bestimmungsarbeit gelten. Geradezu exemplarisch können sie den Sachverhalt vor Augen führen, dass Bildlichkeit immer nur im Zwischenraum zwischen Sichtbarkeitsstiftung und Blickschenkung besteht, kurzum: dass Bildforschung Korrelationsforschung ist.

Bildqualitäten liegen jenseits der «Alternative des Für-Sich und des An-Sich»,⁴⁰ eines vor der Welt stehenden, unbeteiligten *kosmotheoros* und einer «als etwas fertig Gegebenes» aufgefassten «Welt an sich»;⁴¹ sie sind nur *im Vollzug* einsehbar.

Eine *Bildkritik* wird dann zur *Bilddiakritik*, wenn sie nicht nur durch die medialen Konstitutionsmomente des Bildlichen hindurchgeht, sondern sämtliche bildpraktischen Vollzüge miteinbezieht. Die Möglichkeit eines Bildurteils ist damit noch nicht kategorial verschlossen, jedes axiologische Urteil lässt sich dann gleichwohl nur auf dem Boden eines relationalen Urteilskomplexes aufstellen. Um Heideggers Beispiel zu bemühen: Das Urteil «Der Hammer ist schwer» bedeutet im besorgenden Umgang kein Urteil darüber, dass dem Hammer die Eigenschaft der physischen Schwere zukommt, vielmehr liegt darunter die Aussage «Der Hammer ist zu schwer», eine Aussage also, die ob ihrer Okkasionalität in die formale Logik gerade keinen Eingang finden kann.⁴² Eine bildkritische Tätigkeit, die damit beginnt, relationalen Gefügen wie rechts-links / oben-unten einen konstitutiven Sinn zuzubilligen, die Emergenzprozesse in der Erfahrung beschreibt und das Apparative an die apparativen Bedingungen zurückbindet, leistet indirekt dann auch einen Beitrag zu der genetischen Rückfrage über die Voraussetzung derjenigen Urteile, die als Allsätze das Feld des Tatsächlichen auf das allzeit Gültige verpflichtet und damit das Denken von seiner zeitlichen Bedingtheit enthoben haben.

Man mag sich an das Verständnis Michel Foucaults von Kritik erinnern:

«Ich kann nicht umhin, an eine Kritik zu denken, die nicht versuchte zu richten, sondern die einem Werk, einem Buch, einem Satz, einer Idee zur Wirklichkeit verhilft; sie würde Fackeln anzünden, das Gras wachsen sehen, dem Winde zuhören und den Schaum im Fluge auffangen und wirbeln lassen. Sie häuft nicht Urteil auf Urteil, sondern sie sammelt möglichst viele Existenzzeichen, sie würde sie herbeirufen, sie aus ihrem Schlaf rütteln [...]. Die Kritik durch Richtspruch langweilt mich».⁴³ ●

39 – Zu der schwindelerregenden Mehrdeutigkeit des *stylums* vgl. Jacques Derrida, *Éperons: Les styles de Nietzsche*, Paris 1978 (dt. «Sporen. Die Stile Nietzsches», in: W. Hamacher (Hg.), *Nietzsche aus Frankreich*, Frankfurt a. M. 1986, S. 131–168).

40 – Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945, S. 247 (dt. *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966/1974, S. 251).

41 – Ebd., S. 240 (dt. S. 244).

42 – Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1927, §33, S. 154.

43 – Michel Foucault, «Der maskierte Philosoph», in: ders.: *Von der Freundschaft*, S. 9–24, Berlin 1984, S. 14.