

Ludger Schwarte (Hg.): Bild-Performanz

München: Wilhelm Fink 2011 (Reihe eikones), 391 S., ISBN 978-3-7705-5079-1, € 49,90

Der vorliegende Band, der die Performativität bildlicher Artefakte auslotet, zeigt ein – wie für die Reihe eikones üblich – breites Spektrum zwischen Theorie und gegenstandsbezogener Analyse auf, widmet sich hinsichtlich streng medienwissenschaftlicher Gegenstände und Reflexionen ausschließlich den Medien Film und Fotografie sowie daneben der Bildenden Kunst und ebenso in einem Aufsatz dezidiert der Literatur. Performanz, Performativität und das Performative als theoretische Ansatzpunkte sind anhaltend *en vogue* und darüber hinaus als Konzepte sicherlich eine der anschlussfähigsten und vieldeutigsten Figuren geisteswissenschaftlicher Reflexion und ob ihrer Brückenfunktion ein harmonisierendes Element zwischen Sprachphilosophie und Bildtheorie. Jedoch – und dies ist verbindendes Element einer Reflexion performativer Eigenschaften – ein Gebiet, welches zwingend der Präzisierung bedarf. Schon Austin nannte den Begriff des Performativen ‚garstig‘ (vgl. Austin, John Langshaw: Performative

Äußerungen. In: Ders.: *Gesammelte philosophische Aufsätze*. Stuttgart 1986, S.305) und Rainer Wirth bemerkt auf dieses Prädikat Bezug nehmend in der Einleitung seines Performanz-Bandes, dass Performanz das „*ernsthafte Aufführen* von Sprechakten, das *inszenierende Aufführen* von theatralen oder rituellen Handlungen, das *materiale Verkörpern* von Botschaften im ‚Akt des Schreibens‘ oder auf die *Konstitution von Imaginationen* im ‚Akt des Lesens‘ beziehen“. (Wirth, Uwe: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. In: Ders. (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2002, S.9 [Herv. i. O.]) Schwarte hält entsprechend im vorliegenden Band einleitend fest: „Wir erleben Bilder als Dinge in einer Ausstellungs- oder Aufführungssituation, sie ziehen uns in eine artifizielle technische Gegenwart.“ (S.15) Performativität als ikonische Qualität liegt dabei nach Konzeption des Bandes jenseits der ‚Aussagesituation‘.

Dass eine Performanz des Bildlichen keineswegs unumstritten war und ist,

zeigt Emmanuel Alloa in seinem Aufsatz „Darstellen, was sich in der Darstellung allererst herstellt: Bildperformanz als Sichtbarmachung“ (S.33-60) auf. Seine vor allem theoretische Konzeption der Bildperformanz knüpft diese an den Erscheinungsbegriff. Schlüssig weist Alloa so auf die notwendige Verbindung von Phänomenalität und Performativität hin. Ebenfalls als vor allem theoretische Reflexion, und gleichsam als Ergänzung zum Beitrag Alloas, fragt Sybille Krämer „Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexionen über ‚Blickakte‘“ (S.63-88). Krämer zeigt eine bemerkenswert reichhaltige Perspektive auf, indem sie neben der konzeptuellen Dichte ihrer Reflexion auch auf die forschungspragmatische Dimension von Performativität und Bildlichkeit hinweist. So stellt sie am Ende ihres Textes nicht ohne eine gewisse Befriedigung (bedingt auch beim Leser) fest: „Wenn aber anthropologische und wahrnehmungstheoretische Ansätze tradierte Kernbestände der kunstgeschichtlichen und kunsttheoretischen Bildtheorie bereits erfolgreich revidiert haben [...], könnten wir dann nicht einen Schritt weiter gehen und fragen, ob mit der performativen Perspektive sich nun eine Revision just *dieser* [...] Ansätze abzeichnet? [...] Mit Blick auf die Wahrnehmungstheorie des Bildes: *Das Bild ist mehr und ist anderes als reine Sichtbarkeit.* An die Adresse der Bildanthropologie gerichtet: *Der Ort des Bildes ist mehr und ist anderes als der Körper des blickenden und vom Bild angeblickten Subjekts* [Herv. i. O.]“ (S.82f) Auf Krämers rhetorische Frage Bezug nehmend, fährt

Emil Angehrn in „Bildperformanz und Sinnbildung“ (S.91-109) fort, indem er die theoretischen Überlegungen am konkreten Bildmaterial exemplifiziert. Allen drei Aufsätzen gemein ist eine Fokussierung auf das Bild als konkret wahrnehmbare ikonische Erscheinung; bei Angehrn findet sich dabei die vergleichsweise stärkste Bezugnahme auf Bilder aus dem Kanon der Kunstgeschichte.

Dieter Mersch abstrahiert in „Ikonizität. Theorie des Bildlichen nach Wittgenstein“ (S.111-135) den Begriff des Bildes zur Bildlichkeit, um diese konzeptionelle Schöpfung mit Wittgenstein gegenzulesen. Weniger als Ergänzung denn als Gegenrede kann der Aufsatz „Bilder bezeugen, was nicht ausgesagt werden kann. Überlegungen zur visuellen Performanz“ (S.137-161) des Herausgebers angesehen werden, der Mersch zum Trotz feststellt, dass es Bilder sehr wohl gibt. Schwartes v.a. medienpragmatische Stoßrichtung formuliert Bilder gerade nicht als intelligible Gebilde oder postmaterielle Erscheinungen; er gesteht ihnen eine Dinghaftigkeit zu. Aus der Feststellung, dass das Medium die Sichtbarkeit des Bildobjekts überhaupt erst bedinge (vgl. S.153), folgert er, dass in erster Linie dort im Medium als gegenständlich konkreter (Bild-)Erscheinungsanordnung Performativität und Performanz reflektier- und analysierbar werden. Von wiederum stärker geistesgeschichtlichem Interesse geleitet, zeigt sich Katia Saporitis Beitrag: „Vom Gebrauch der Vorstellung. Ideen und Bilder bei

George Berkeley“ (S.163-183).

Josef Früchtls „Die Evidenz des Films und die Präsenz der Welt. Jean-Luc Nancys cineastische Ontologie“ (S.185-201) erweist sich als eine sehr fundierte und weitreichende Nancy-Lektüre; weitreichend in dem Sinne, dass Früchtl in Abwägungen und Vergleichen etwa mit Deleuze und Derrida *und* im Abgleich mit Filmen, Nancys cineastische Ontologie vielfältig anschlussfähig diskutiert. Die Rolle der Performanz – ein Wort, welches im Text selbst nur selten in Erscheinung tritt – lässt sich über die im Titel gebrauchten Begriffspaare ‚Evidenz des Films‘ und ‚Präsenz der Welt‘ rekonstruieren, wobei Früchtls Weigerung, diese Begriffe mit einem Konzept der Performanz zu identifizieren, den Leser noch einmal herausfordert, stärker eben über die Möglichkeiten einer Performanz des Filmischen im Film oder gar nur im Kino nachzudenken. Sebastian Rödl's „Die Wirklichkeit des Begriffs: Ästhetische Evidenz als Form begrifflicher Erkenntnis“ (S.203-209) stellt dabei eine v.a. philosophische Lektüre Früchtls dar. Birgit Reckis Aufsatz „Das Ethos der Bildsequenz in Hitchcocks *Rope/Cocktail für eine Leiche*. Ein performanzästhetisches Exempel“ (S.211-229) ist in drei Bereiche aufgeteilt: Sie rekapituliert zunächst klassische Positionen der Filmästhetik und legt ihren Ansatz dar, diskutiert dann Perspektiven und Fallstricke der Performanz mitunter kritisch und schließt mit einem Beispiel des klassischen Hollywood-Kinos

ab. Recki argumentiert schlüssig für die sinnstiftende Inwertsetzung der Performanz und ihrer begrifflichen Surrogate für die Beschreibung der filmischen Ästhetik unter dem vorgeschobenen Deckmantel der Skepsis. Diese Methode zwingt bei nachvollziehendem Lesen nach einem spezifischen Gewinn eines konzeptionellen Übertragens der Muster von Performanz und Performativität auf den Film zu fragen. Umso ärgerlicher erscheint eine Notiz, die auf die Beispielanalyse vorbereitet; Recki schreibt: „Gibt es ein Beispiel, an dem sich ohne unzumutbaren Aufwand exemplifizieren lässt, was gemeint ist, wenn in diesem Sinne die filmischen Techniken und Praktiken als Akte der Erzeugung von Wirklichkeit und damit auch von Bedeutung qualifiziert werden? [...] Michael Haneke's *Funny Games*, in dem die Protagonisten sich vor dem Terror ihrer Mörder dadurch in Sicherheit zu bringen suchen, dass sie *den laufenden Film*, somit ihre eigene Aktion, mit der Fernbedienung ihres laufenden Fernsehers zurückspulen, um eine zweite Chance zu bekommen [...] [Herv.i.O.]“ (S.219f) Die beschriebene Sequenz findet zunächst mit vertauschten Rollen statt; nicht die Opfer spulen zurück, sondern die Täter, nachdem sich die Opfer kurzzeitig befreien konnten und einen der Täter erschossen haben. Zusätzlich wird hier über verschiedenste mediale, medial-filmische und filmische Sollbruchstellen hinweggegangen, was umso überraschender ist, desto mehr diese Sollbruchstellen dazu geeignet sind die Argumentation zu verfeinern und weswegen ich kurz

ausholen möchte: In Hanekes Kinofilm eignen sich Figuren also eine mediale Technologie an: die Fernbedienung des Fernsehers. Der Film simuliert eine weitere mediale Technik: das Zurückspulen des (Analog-)Videos um die vorangeschrittene filmische Handlung im Sinne der Antagonisten zu korrigieren. Diese Filmsequenz, die drei mediale Dispositive in der filmischen Form amalgamiert und zur Aufführung bringt, erzeugt über verschiedene Grade der Medien-Reflexivität und Selbst-Referentialität eben nicht nur eine Wirklichkeit, deren medial performativer Charakter offen gelegt wird, stärker noch verweist diese *performance*, die zugleich eine Performanz ist, medialer Selbstbespiegelung auf die immer schon wirkliche, das heißt real wirksame Bedeutung medialer Erscheinungen, von denen jene des audiovisuellen Beweg-Bildes die wohl wirkungsmächtigsten sind. Diese Dimension des Auswirkungspotentials, gemessen an einem Grad der performativen Entäußerung von Filmen, widmet sich Gertrud Koch in „Was machen Filme mit uns, was machen wir mit ihnen? – Oder was lassen wir die Dinge mit uns machen?“ (S.231-244). Koch klärt zunächst die Performanz des Bildes, in dem sie festhält, diese bestehe darin, „sich aus einem Objektstatus heraus in unserem eigenen Handeln zu implementieren. In seinen kommunikativen Aspekten erzeugt es [das Bild] folglich Verzahnungen mit dem Handeln des Rezipienten, die weder kausalistisch als Verursacher zu fassen sind, noch einfach projektive Operationen des Rezipienten sind [Herv.i.O.]“ (S.234) Dem folgt eine dreigliedrige

Klärung der performativen Ebenen des filmischen Bewegungsbildes: Zunächst anhand der ‚Objektsprache des Films‘, worunter die Autorin unter Rückgriff des affordance-Begriffs nach Gibson und dessen Modellierung durch Gombrich wie dieser am Beispiel von Charly Chaplins *Goldrush* (1925) und selbst ergänzend am Beispiel von Hitchcocks *Blackmail* (1929) das Fazit zieht, dass Filmbilder auf einem Modell von Bildakten basierten, in denen die dingliche Seite der Welt so zur Aufführung gelange, dass sie nicht abgebildet, sondern in eine performativ bestimmte Folge sichtbarer Bezüge gebracht werde. Sodann widmet sich Koch – und dies hebt ihren Text gegenüber den anderen Aufsätzen hervor – ‚der Kompetenz der Apparate‘ und der ‚technischen Bedingung als Struktur‘ zu. Gerade die Berücksichtigung der technologischen Seite, die hier gerade nicht gegen die ästhetische ausgespielt wird, bleibt bei sämtlichen anderen Texten weitgehend desiderat. Koch führt von der einleitenden Erklärung, dass Film auf einer Technik basiert, die sich in eine Aufnahme- und eine Vorführapparatur aufgliedert, überzeugend die Notwendigkeit ihrer Reflexion vor Augen. Leider relativ kurz werden schließlich die ‚pragmatischen Bedingungen‘ aufgegriffen. Filme werden von Koch dort als „kulturelle Äußerungen“ aufgefasst, „die uns eine Welt zur Ansicht bringen, auf die wir uns kommunikativ einlassen sollen [...]“ (S.243) Im Anschluss beschäftigt sich Martin Seel mit „Architekturen des Films“ (S.247-261), indem er Film als eine architektonische Kunst zu inter-

pretieren versucht. Das Performative wieder stärker in den Fokus nehmend, arbeitet Mirjam Wittmann in „Man steigt nie zweimal in den selben Fluss'. Erste Überlegungen zur Performanz des Fotografischen“ (S.263-283).

Als stärker an einer binnenbildlichen Performanz und Performativität arbeitende Texte können die drei Aufsätze von Bettina Brandl-Risi „*Tableau vivant* – Die Wirklichkeit des Bildes in der Aufführung“ (S.285-303), wobei hier der Fokus auf dem Vor-Bild des verlebendigten Nachbildes liegt und insbesondere die Transformation in Augenschein genommen wird, Nicola Suthor „Gewalt im Bild: Zu Nicolas Poussins *Der Bethlehemitische Kindermord*“ (S.305-329), in dem die Autorin die Evokation von Dauer, Bewegung und performativ wirksamer Textualität als *histoire* im titelgebenden Historiengemälde untersucht, und Matthias Weiß „Bilderperformanzen. Zum Werden und Vergehen des Tableaus in Cy Twomblys *Empire of Flora* und Jean-Luc Godards *Passion*“ (S.331-359), der einen Konnex von Performativität mit Verbildlichung und Entbildlichung im Bildaufführungskontext des *tableau vivants* untersucht, aufgefasst werden. Ralf Simons „Vorüberlegungen zu einer literaturwissenschaftlichen Handlungstheorie des Bildes (Rilke: Tänzerin: o du Verlegung)“ (S.360-380) schließen den Band ab.

Insgesamt kann dieses Buch gerade in seiner Vielgestaltigkeit überzeugen und lässt sich nachdrücklich empfehlen. Hinsichtlich der Auswahl der einzelnen Beiträge muss allerdings ein fehlender Akzent aus medienwissen-

schaftlicher Perspektive nicht unerwähnt bleiben: Der Band liefert medienwissenschaftlich vor allem Filmwissenschaftlern Anknüpfungspunkte. Diese dem Rezensenten äußerst willkommene Fokussierung täuscht jedoch nicht darüber hinweg, dass insbesondere das Computerspiel, das Fernsehen und nicht zuletzt das Performance-Video in diesem Band mindestens hätten Erwähnung finden können und auch ein Blick auf die Performanz des Selbst im medialen Spiegel sozialer Netzwerke wären mögliche Felder einer bild-performativen Untersuchung. Dieser Einwand trifft jedoch nicht den Band direkt, sondern versteht sich als Anreiz und Aufforderung, der Aufführung des Bildlichen stärker nachzuspüren, wozu dieser Band auf hervorragende Art und Weise beiträgt.

Philipp Blum (Marburg)