

Bild/Träger

SEBASTIAN EGENHOFER

Die Thematisierung des Bildträgers ist oft mit dem Blick auf moderne, abstrakte, flache, in ihrer Materialität gebundene und diese zeigende Bilder verbunden worden. Die selbstreflexive Kunst der Moderne machte den materiellen Träger sichtbar, den die <idealistische> Malerei der neuzeitlichen Tradition verdrängt habe, um dem Schein der Bildtiefe Platz zu machen. Die Perspektive gilt als Paradigma dieser Verdrängung, da sie die Bildebene als Schnittebene im geometrischen Raum bestimmt. Die räumliche Gliederung der Bildebene ist so ausgehend von den Planschnitten nach mathematischen Gesetzen deduzierbar und die Fixierung dieser Gliederung (des *disegno*) in einem resistenten Trägermaterial (Wand, Leinwand, Holz, Farbe) gilt als sekundäres Zugeständnis an die Leibgebundenheit des Sehens, während das adäquate Subjekt der Perspektive stoff- und ortloses Cogito wäre, das den mathematischen Raum erfasst, indem es ihn denkt.

Nach diesem Modell (das historisch vielfach unterlaufen wurde, das <Fleisch> der Malerei war faktisch nie sekundär; aber ich komme auf eine grundsätzliche Kritik von anderer Seite her zurück) fände in der impressionistischen und post-impressionistischen Malerei des 19. Jahrhunderts ein Paradigmenwechsel statt, insofern dort das Licht nicht als Element geometrischer Konstruktion, sondern als energetische Schwingungsmannigfaltigkeit begriffen wird, die sich im Auge des Sehenden – und das heißt nun in der Zeit, nicht nur im Raumpunkt dieses Auges – in ein Wahrnehmungsbild übersetzt. Bei Seurat beginnt um den Augenpunkt der Perspektive gegenüber dem Schirm der spektralisierten und in die Atome der Pinselmarkierungen gesplitterten Farbe ein Körper zu gerinnen, der der physiologische Träger des Wahrnehmungsfeldes ist. [1] Die Inkarnation des Bildscheins in seinem Trägermaterial und die Verleiblichung des wahrnehmenden Subjekts verlaufen parallel.

Diese Inkarnation ist, um in großen Schritten vorzugehen, in der minimalistischen Situation abgeschlossen. In Robert Morris' *Plywood Show* (Abb. 1) ist der Ausstellungsraum zur Bühne der grauen Volumina geworden, in deren *Theater*, mit dem Wort Michael Frieds, [2] der/die Betrachter/in eingelassen sein wird – ein wahrnehmender Leib, der von der theatralen Situation sein je singuläres Video, sein verzeitlichtes Bild anfertigt. In der postminimalistischen Kunst ist die Bindung dieses Videos, der temporalen Gestalt der ästhetischen Erfahrung, an den Apparat, der es aufzeichnet, den wahrnehmenden Körper, weiter analysiert worden, ebenso wie die Bilder, die der Körper selbst im Raum der theatralen Sichtbarkeit abgibt.

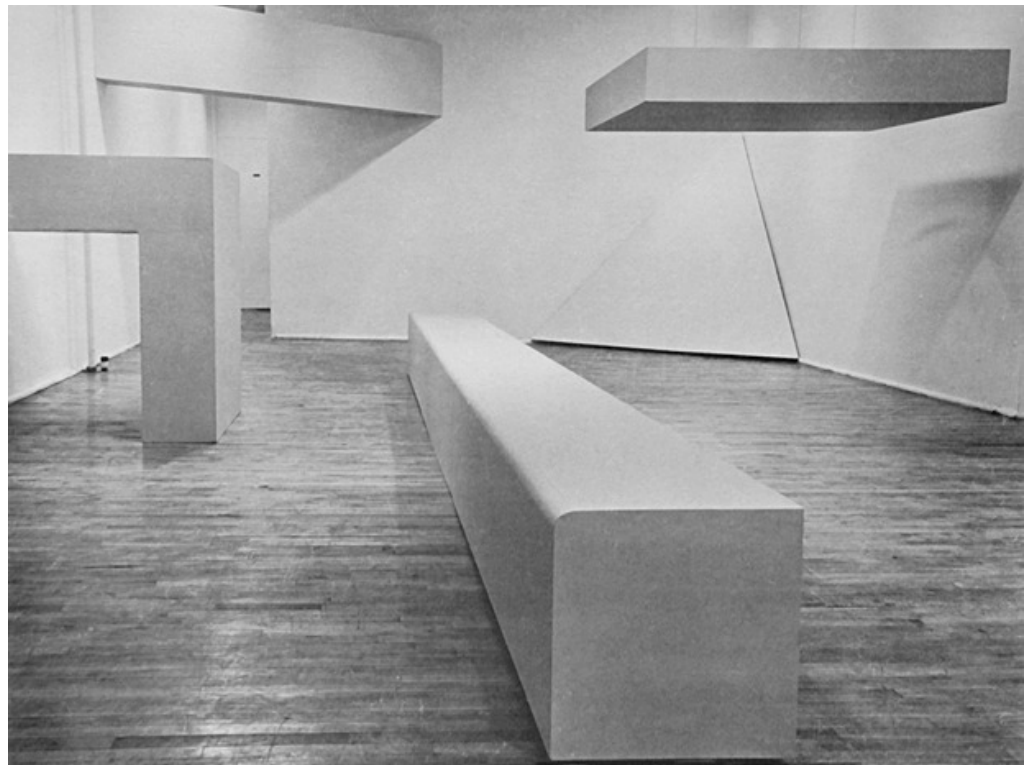


Abb: 1 >

Prozess- und Performancekunst reflektieren und vertiefen die Rückbindung der visuellen Erfahrung an ihren leiblichen Träger durch die Desintegration der minimalistischen Gestalt, während in installativen Arbeiten etwa Dan Grahams der Raum der Sichtbarkeit zunehmend als sozialer, intersubjektiver, von bildlichen Identifikationsmustern und von Sprache durchzogener begriffen wird (Abb. 2). Bis in die gegenwärtige Installationskunst, die ästhetische Erfahrung dem Schillerschen Modell gemäß als Propädeutik gewaltfreier Kommunikation begreift, wirkt auf diesem Weg die minimalistische Inkarnation von Betrachter/in und Situation fort. [3]

Die skizzierte Bindung der ästhetischen Erfahrung an den (biologischen, sozialen, sprechenden) Körper des/der Betrachter/in ist dabei nur die eine Seite. Andererseits wird der Bezug der ästhetischen Präsenz überhaupt an den Träger der Institution untersucht. Museum und Galerie, im Minimalismus nur als Raumbehälter begriffen, werden in ihrer historischen und ökonomischen Funktion analysiert und durch das Licht der Ausstellung, das sie produzieren, selbst mit ausgestellt. Auf unterschiedliche Weise rückt so der Träger des <Bildes> in eine Sichtbarkeit, die genealogisch als perspektivische bestimmt werden muss und die tatsächlich perspektivisch ist.

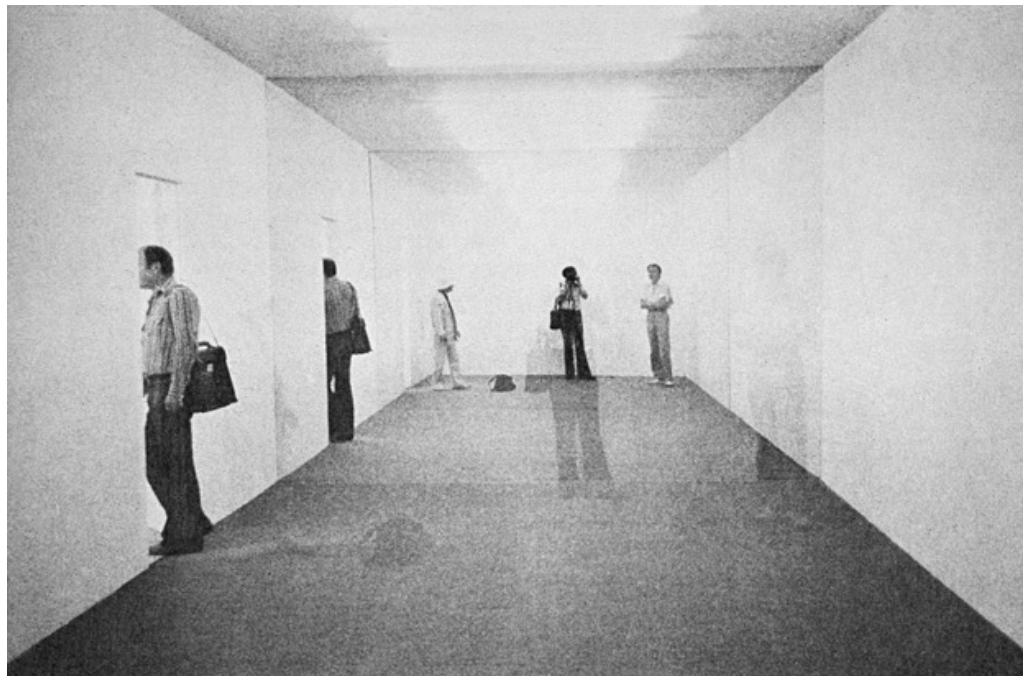


Abb: 2 >

Der ehemals vom Bildschein verdrängte Träger verwandelt sich in ein sichtbares Objekt – sei dieses Objekt die in ihrer sozialen und ökonomischen Funktion ausgestellte Institution, wie häufig in der investigativen Institutionskritik der 90er Jahre, [4] sei es ein Ensemble von Betrachtersubjekten, die ästhetische Erfahrung als soziale Praxis vollziehen, wie im Entwurf der Relationalen Ästhetik von Nicolas Bourriaud. Jeweils wird der Träger des ästhetischen Scheins selbst zur Bildfigur. Der Bildträger ist so nicht freigestellt, er bleibt von der Bildfunktion überdeckt.

Damit liegt die Schwierigkeit, den Begriff des Trägers zu fassen, offen. Ausgehend von der medienanalytischen und selbstreflexiven Bewegung der modernen Malerei wurde der Bildträger mit dem opaken Material identifiziert, das in vormoderner Malerei den Bildschein generiert, indem es sich selbst verbirgt. Dieses Material wird bei Seurat in den Sand der Farbpunkte, die zugleich Indizes des sequenziellen Produktionsprozesses sind, zerlegt. Es wird bei Mondrian vom kubistischen Raster durchgekämmt, auf die Grundfarben hin polarisiert und im Liniengerüst des Bildes festgelegt. Es wird bei Pollock als heterogenes Farbmateriale freigesetzt – nicht mehr in die Elemente eines möglichen bildlichen Erscheinungsraum gespalten, sondern in die Readymades der Lack- und Emailfarben mit ihrer eigenen Schwere, Dichte und Historizität, die an den Bewegungsraum eines athletisch-spektakulären Produktionsprozesses gebunden bleiben.

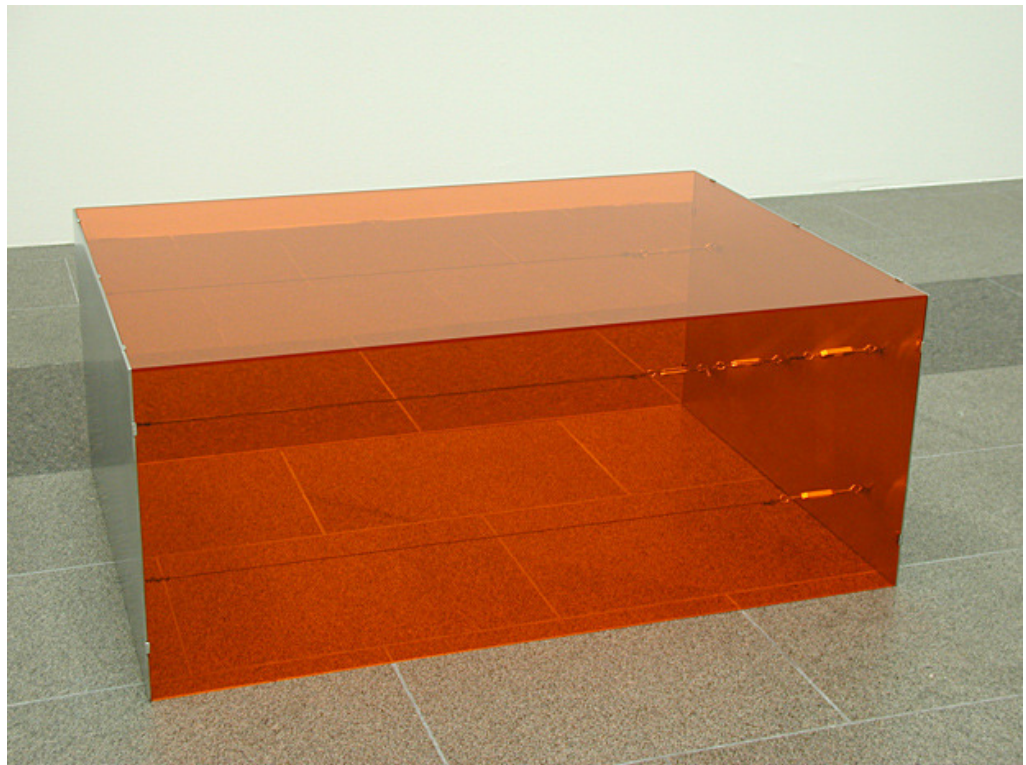


Abb: 3 >

Das in der perspektivisch-repräsentationalen Malerei als solches verdrängte Trägermaterial des bildlichen Scheins wird selbst in die Sichtbarkeit gehoben. Es tritt aber, wenn es von der Spaltung von Zeigendem und Gezeigtem nicht mehr durchlaufen ist, die den Ort des Bildes bestimmt, schlicht in den Zustand einer opaken Wirklichkeit ein, die in einem Licht erscheint, das sie nicht selbst produziert, die also nicht Träger, sondern Objekt oder Figur in einer Sichtbarkeit ist.

Dieser Moment, in dem die Bildmaterie sich in tautologischer Selbstdenotation nur noch selbst vorzeigt, ist in Frank Stellas Frühwerk erreicht, von dem der Minimalismus zur industriellen Objektproduktion abspringt und damit zu einer neuen Definition sowohl von Träger wie von Bild. Das ehemalige Bild ist Objekt geworden, in Materialien inkarnierte Sichtbarkeit – selten so radikal und restlos wie in Donald Judds Plexiglasboxen von 1964/65ff. (Abb. 3). Diese Sichtbarkeit aber ist einem neuen Träger appliziert, dem White Cube der Galerie, der der Malgrund der Installation ist. Diesen Grund perforiert Michael Asher in seiner paradigmatischen Installation in der Galleria Toselli in Mailand (13. Sept.-8. Okt. 1973) durch die Subtraktion des (mehrschichtigen) weißen Anstrichs und legt den materiellen Körper der Galerie als Träger des ›Bildes‹ – der Installation, des Raums der ästhetischen Gegenwart – frei (Abb. 4). [5]



Abb: 4 >

Ist dieser freigelegte Träger ein Objekt? Oder, umgekehrt gefragt, ist er als das erscheinende Objekt der Träger der Sichtbarkeit, die auf ihn zurückgewendet ist? Gehen wir einen Schritt zurück.

Sichtbarkeit ist mit und nach der Moderne nicht mehr in einem Bildraum konserviert. Die im repräsentationalen Bild konstituierte Sichtbarkeit, die an der Bildfigur, dem Repräsentat oder dem Noema des Bildes endet, konnte übersehen (durchsehen) und vergessen werden. Die klassische Ikonografie ist die Übung dieses Vergessens. Die Reflexion auf die perspektivtheoretische Begründung dieser in der Malschicht fixierten Sichtbarkeit, macht klar, dass sie ausgreift in den Raum vor dem Bild, dass das Gemälde nur die Regeln und Bedingungen der geometrischen Optik expliziert, denen gemäß sich die natürlich Wahrnehmung überhaupt vollzieht. Das Gemälde ist der Ort, an dem die Genese der perspektivischen Wahrnehmungsbilder durch die Zuspitzung des Bildscheins auf den einen Augenpunkt, der das Hier des Sehens bezeichnet, lesbar bleibt. Die «Katakomben der Keilperspektive», [6] deren invariante Struktur sich in der natürlichen Wahrnehmung unter dem Fließen der Bilder verbirgt, wird durch die Fixierung des Anblicks in der Malerei als solche auffällig.

So lässt das perspektivische Bild das Subjekt der Scheinhaftigkeit seiner Wahrnehmung überhaupt gewahr werden.

Das Sehen geht immer von einem (oder zwei) im Raum lokalisierten Punkten aus, durch die der Lichtraum sich auf die Fläche der Retina projiziert und sich in konturierte, zweidimensionale Bilder übersetzt. Der Raum des Sehens ist durch diese radikale Selektivität, durch die Beschränkung auf nur einen Blickpunkt bestimmt. Auf die Wände dieser Fast-Blindheit sind die Wahrnehmungsbilder gemalt. Sie entstehen in dem Kino, das der lebendige Körper für das gegenstandsbezogene Bewusstsein ist. Das perspektivische Bild, das Gemälde, das ein solches Wahrnehmungsbild verdoppelt und fixiert, täuscht daher nicht, es zeigt, dass die Täuschung der Wahrnehmung selbst von der Fesselung des leiblichen Sehens an den Augenpunkt abhängt.

Der Träger des perspektivischen Bildes, also des Anblicks, der sich vom vorgezeichneten Sehpunkt aus in der Bildebene zeigt, ist daher der mathematische Raum oder die standpunktlose Sichtbarkeit selbst. Dieser Raum ist unsichtbar, so wie das Material der Fläche unsichtbar ist – als das, was zu sehen gibt. Die Verdrängung des Trägermaterials in der scheinbaren Transparenz der Bildebene ist dem Dimensionssprung zwischen der Endlichkeit des perspektivischen Scheins und der standpunktlosen Sichtbarkeit geschuldet. Die Fläche – als Schnitt durch die Sehpyramide bestimmt und dieser Definition gemäß materiell (farbig) qualifiziert – ist als Scharnier zwischen dem aspekthaften Bild- und Wahrnehmungsraum und der Sichtbarkeit überhaupt bestimmt. Sie partizipiert – und das zeichnet ihre Unsichtbarkeit für das perspektivische Sehen vor – an der Unendlichkeit des Raums der Sichtbarkeit, in den die «Katakombe» der endlichen Wahrnehmung in ebenso unentrinnbarer wie durchschaubarer Weise eingelassen ist. Dass die Wand oder Tafel, in die das perspektivische Bild die scheinbare Raumtiefe gräbt, im Quattrocento tendenziell Teil des geweihten Körpers der Kirche war, ist offenbar nicht unwesentlich. Ehe sie eine idealistische Gewalt gegen die Sinnlichkeit ist, ist die Verdrängung der Materialität des Bildträgers durch die rationale Perspektive die Verwandlung der substanziellen Teilhabe des sakralen Bildes am Unendlichen in eine relationale, die nicht mehr die Kirche, sondern die Mathematik autorisiert.

Es ist für den Fall der Perspektive also klar, dass der Träger nicht objektiviert, freigelegt oder sichtbar gemacht werden kann, ohne ihn als Träger des Bild- und Wahrnehmungsraums zu verfehlen und in ein Objekt zu verwandeln. Ein Objekt, das er auch sein mag, das aber von seiner Funktion als Bildträger ontologisch radikal transformiert wird. Der Träger ist nicht der buchstäbliche Grund des Bildes. Er zeigt sich als die Dimension, auf die das je gegenwärtige Bild, der akute Anblick, genetisch bezogen ist.

Die Wahrheitsfähigkeit des Bildes liegt in diesem Potential einer Selbstkritik, in der es sich als Ort der Übersetzung des präperspektivischen Außen in die Immanenz der figurierten Sichtbarkeit bestimmt. Die Funktion dieser Übersetzung und ihre zwei Seiten lassen sich durch verschiedene Register hindurch deklinieren. Das Außen kann mit Kant als das präsynthetische Noumenale begriffen werden, das sich in der transzendentalen Arbeit von Einbildungskraft und Verstand in eine regelkonforme phänomenale Natur übersetzt. Es kann spinozistisch als *natura naturans* begriffen sein, die sich in einem ihrer endlichen Modi, dem Menschen oder Subjekt, zur gegenständlichen *natura naturata* bricht. Es ist im Paradigma der rationalen Perspektive der Renaissance als der standpunktlose Raum gedacht, der sich in dem selbst weltlosen Augenpunkt, dem Punkt des *Cogito*, zum Wahrnehmungsraum mit seinen Formen und Figuren übersetzt. Es ist im Paradigma der physiologischen Erkenntnistheorie, die die Malerei des 19. Jahrhunderts und mittelbar der klassischen Moderne bestimmt, das Energiegefälle des Werdens (für die Malerei die Wirkung der Lichtenergie), das im Nervensystem – in der Zeitschwelle, die der neuronale Körper darstellt – zu einer konsistenten, im konstanten Fließen formal stabilen Wirklichkeit gerinnt.

Und es ist in einem weiteren Register das Bewegungsgesetz des Kapitals oder mit Althussers Formel die Geschichte als <subjektloser Prozess>, die sich in der Schicht der konsumierbaren materiellen und ideellen Waren in die öffentliche Sichtbarkeit und das ideologische Element des kollektiven Wissens projiziert. Die formale Struktur der Beziehung ist jeweils die einer asymmetrischen Opposition zwischen Dimensionen unterschiedlicher Potenz, derart, dass die niedere Dimension – die bewusstseinsfähige, perspektivisch illuminierte Realität mit ihrer kollektiven sozio-symbolischen Armierung – das Brechungsprodukt oder die Ausdrucksoberfläche der Dimension des <Realen> (im Lacanschen Sinn), also des präperspektivischen Außen ist. Das seine eigene Krise exponierende Bild ist eine Stelle in der endlichen Realität, die das Brechungsgesetz lesbar hält und so auf die Ursprungsdimension bezogen bleibt, die sich gegenüber der endlichen Realität als das Unendliche oder Inkommensurable bestimmt.

Der Träger ist also die immer abgekehrte, dem heterogenen, anarchisch früheren Außen zugewandte Seite des Bildes. Der Träger des Bildes ist nie ein konturierbares Objekt. Es ist das positivistische Missverständnis nicht nur des amerikanischen Modernismus, den Träger mit dem materiellen Bestand des Objekts zu identifizieren, dessen massive Präsenz den Spalt oder die Kluft und das Spiel der Differenz von Zeigendem und Gezeigtem ausfüllt. [7]

Es ist dasselbe Missverständnis, das den lebendigen Körper, den Träger einer Wahrnehmungswelt, als biologisches oder soziologisches Objekt im Horizont dieser Wahrnehmungswelt selbst zu begreifen versucht. Und nochmals dasselbe Missverständnis, dass den non-subjektiven Träger des geschichtlichen Prozesses in der Maske einer Institution und ihrer Macht inkarniert sehen will, die dadurch nicht entlarvt, sondern allererst konstituiert wird.

Der Träger ist kein Phänomen in einem wie immer bestimmten Horizont perspektivischer Bildlichkeit und Objektivität, sondern das in der Konstitution eines solchen Horizonts jeweils erloschene Element seiner Produktion. Er gehört keiner phänomenalen Realität an, die schon die imaginativen Synthesen, die das Bewusstsein tragen und begrenzen, durchlaufen hat. Sofern ein Bildträger sich in materieller Gerinnung und Qualifizierung zeigt, sofern er, wie in der selbstreflexiven Bewegung der modernen Kunst in den Gesichtskreis des Bildscheins tritt – ein Moment, der von Cézannes blancs bis zu den sandgestrahlten Wänden der Galleria Toselli in Michael Ashers Installation reicht – ist er schon in Bild, in Erscheinung übersetzt. Das Kleid der Sichtbarkeit ist schon wieder gefallen und hüllt ihn ein. Als Träger kann dieses Stück erscheinende Realität daher nur markiert sein, indem es im Riss und am Rand einer anders bestimmten Sichtbarkeit sich zeigt. So geben die blancs Cézannes ebenso ihr Licht an den Landschaftsraum ab, wie sie dessen amotivische Verletzungen sind; so exponieren die nackten Galeriewände sich ebenso in ihrer Farbigkeit und Präsenz als Erzählung von der Geschichte des materiellen Körpers der Galerie, wie sie der Index der Subtraktion und Abwesenheit des üblichen weißen Anstrichs sind.

Diese Oszillation oder, mit Heideggers Worten, dieser Streit von Lichtung und Verbergung ist das Geschehen immanenter Bildkritik. Immer hat die Übersetzung des Trägers ins Bild schon stattgefunden. Das selbstkritische Bild aber schließt sich nicht im Produkt der Übersetzung, dem Schein der konstituierten Realität ein, auf die es repräsentational oder plastisch-transformierend bezogen wäre. Es ist als Dispositiv bestimmt, das das Faktum, das Gewesensein des Übersetzungsgeschehens in je eigener Weise <erinnert>. Es hält seine Bildfunktion – den Bezirk des synthetisch gebändigten, auf die Instanz eines Ich oder das Wir einer Kommunikationsgemeinschaft bezogenen Innenraums – auf das Außen, dessen Übersetzungsprodukt und Ablendung dieser Innenraum und seine Formen sind, durchlässig. Die Wahrheitsfähigkeit des Bildes liegt in dieser Krise, dem Übersetzungsgeschehen zwischen Bild und Träger, das seine Geschichte ausmacht und ausmachen wird.

Fussnoten

Seite 200 / [1]

Michel Foucault hat diese Gerinnung des neuzeitlichen Subjekts zu dem, was er den «Menschen» nennt, in der Reflexion im Spiegel der Meninas antizipiert gesehen, die nach seiner (geometrisch inkorrekten) Lesart, die Präsenz eines «Blick[s] aus Fleisch» am Platz des Königs vor dem Bild induziert (Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge, Frankfurt a. M. 1974, bes. Kap. 9 Zit. S. 377).

Seite 200 / [2]

Siehe Michael Fried, Kunst und Objekthaftigkeit, in: Gregor Stemmerich (Hg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden/Basel 1995, S. 334-374.

Seite 201 / [3]

Hierzu maßgeblich Nicolas Bourriaud, Esthétique relationnelle, Dijon 1998; Juliane Rebentisch, Ästhetik der Installation, Frankfurt a. M. 2003; die Vorbildfunktion von Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen sind in Jacques Rancière's Behauptung des intrinsichen politischen Potentials des Ästhetischen explizit (s. maßgeblich Jacques Rancière, Die Aufteilung des Sinnlichen, Berlin 2008).

Seite 202 / [4]

Siehe etwa Andrea Fraser, Bericht, hg. v. EA-Generali-Foundation, Wien 1995.

Seite 203 / [5]

Siehe Michael Asher, Writings 1973-83 On Works 1960-79, hg. von Benjamin H.D. Buchloh, Halifax/Los Angeles 1983, S. 88-94. Ausführlich zu Asher: Sebastian Egenhofer, Zeit und Sichtbarkeit bei Michael Asher, in: ders., Produktionsästhetik, Zürich/Berlin 2010, S. 135-163.

Seite 204 / [6]

Kasimir Malewitsch, Über die neuen Systeme in der Kunst [1919], Zürich 1988, S. 23.

Seite 206 / [7]

So antizipiert in Clement Greenbergs Schriften von 1940 an (seit Towards a Newer Laocoon) und realisiert in Stellas Frühwerk.

Abbildungen

Seite 201 / Abb. 1

Robert Morris, Ausstellung in der Green Gallery, New York, 16. Dezember 1964 – 9. Januar 1965 (Fotograf unbekannt). Foto aus: <https://bilddatenbank.kunsthist.unibas.ch>.

Seite 202 / Abb. 2

Dan Graham, Public Space / Two Audiences, 1976, zwei Räume mit separaten Eingängen, getrennt von einer Thermopanescheibe, Spiegelwand, Teppich, Neonlicht, Holz, ca. 220 x 700 x 220 cm; Installation <Ambiente>, Venedig Biennale 1976. Foto aus: <https://bilddatenbank.kunshist.unibas.ch>.

Seite 203 / Abb. 3

Donald Judd, Untitled, 1966 (DSS 82), Bernsteinfarbenes Plexiglas, rostfreier Stahl, 50,8 x 122 x 86,4 cm; Sammlung Fröhlich, Stuttgart. Foto Archiv des Autors.

Seite 204 / Abb. 4

Michael Asher, Ausstellung in der Galleria Toselli, 13. September – 8. Oktober 1973. Foto aus: <https://bilddatenbank.kunsthist.unibas.ch>.