

Einseitigkeit, zwiespältig

WOLFRAM PICHLER

«Die Begierde also und das Streben nach dem Ganzen ist es, was man Liebe nennt. Und vorzeiten, wie gesagt, waren wir Eins. Jetzt aber sind wir zur Strafe für unseren Frevelmut von Gott gespalten worden [...].» Diese Sätze, gesprochen von Aristophanes in Platons *Symposion*, sagen uns nichts Neues. Man hat sich an die Entzweiung, von der sie berichten, gewöhnt. Aber wer weiß, vielleicht kommt es ja noch schlimmer. Am Ende seiner geistreichen Erzählung verleiht Platons Aristophanes der Befürchtung Ausdruck, «dass, wenn wir uns nicht gewissenhafter Pflichterfüllung gegen die Götter befleißigen, wir abermals gespalten werden und herumlaufen wie die auf den Grabsteinen angebrachten Flachfiguren mit durchgesägten Nasen wie halbierte Marken.» [1]

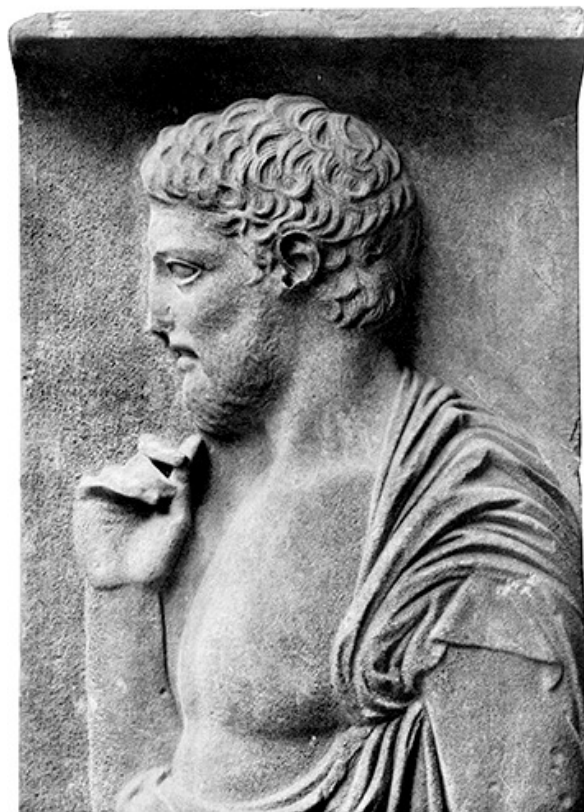


Abb: 1 >

Durchgesägte Nasen: Der Komödiendichter wirft einen ungewohnten, buchstäblich schrägen Blick auf Relieffiguren. Profildarstellungen waren und sind ja schon deshalb die gewöhnlichste Sache von der Welt, weil sie so vielen Münzen eingeprägt sind, die ihnen als Fahrzeug dienen. Kaum jemand wird die Profillinie als Schnittlinie deuten und annehmen, man habe es mit der Darstellung eines noch unbekanntem, entlang der Mittelachse des Gesichts entzweigetschnittenen Menschengeschlechts zu tun.

Die dem Aristophanes in den Mund gelegte ironische Bemerkung suggeriert jedoch, dass solche Verwechslungen grundsätzlich möglich sind.

Man kann dieser Warnung vor einer zweiten Spaltung der Menschen, bei der Kopf und Körper geteilt würden wie antike Freundschaftsmarken, eine bildkritische Pointe entnehmen und sie als implizites Argument gegen Trugbilder deuten. Die in Rede stehenden Relieffiguren sind trugbildhaft im Sinne Platons, weil sie nicht ganze Körper proportionsgetreu wiedergeben, wie es manche Vollplastiken tun, sondern nur – notwendig einseitige – Körperansichten. Diese einseitigen Ansichten werden durch die Reliefs in Steinform verewigt. Das heißt, die Reliefs geben dem, was nur schwankende Erscheinung ist, dauerhafte Form. Profillinien, die sich in der Betrachtung eines lebendigen Körpers oder einer getreuen Kopie je nach Blickwinkel verändern, werden zu festen Umrissen fixiert. Daraus ergeben sich, wie Platon andeutet, Verwechslungsmöglichkeiten. Jemand (ein Philosoph vielleicht?) könnte das Trugbild, gerade *weil* es in fester Form erscheint, für ein Ebenbild halten und dann zu einer ähnlichen Schlussfolgerung gelangen wie Aristophanes im *Symposion*.

Denn das ist es ja, was dieser an der zitierten Stelle, sei's auch mit ironischem Lächeln, tut: Er behandelt scheinbildhafte Reliefs, als ob sie ebenbildliche Vollplastiken wären, interpretiert trugbildhafte Darstellungen wirklicher Gestalten als ebenbildliche Darstellungen trugbildhafter Gestalten, die es in Wirklichkeit nicht oder noch nicht gibt. Der Mangel der Darstellung wird in die Darstellung eines Mangels umgemünzt, die dem Bild als solchem zukommende Einseitigkeit dem dargestellten Wesen als Eigenschaft beigelegt.

Die hier angedeutete Unterscheidung von Trugbild und Ebenbild ist allerdings selber trügerisch, sofern sie dazu verleitet, das Trugbild mit Einseitigkeit oder Mangel, das Ebenbild hingegen mit Ganzheit oder Vollständigkeit zu identifizieren. Eine einfache Überlegung zeigt, dass selbst das getreueste Abbild in *dem* Sinn einseitig sein wird, dass es die Merkmale seines Vorbildes nicht vollständig abbilden kann. Täte es dieses, wäre es kein Abbild mehr, sondern eine Reproduktion. Platon selber hat auf diesen Umstand einmal hingewiesen:

«Kann von zwei verschiedenen Dingen die Rede sein, z.B. von Kratylos und einem Bilde des Kratylos für den Fall, dass irgendein Gott nicht nur deine Farbe und Gestalt nachbildete wie die Maler, sondern auch das ganze Innere genau dem deinigen angleichend darstellte und alle Besonderheiten von Weichheit und Wärme völlig entsprechend wiedergäbe, ebenso Bewegung, Seele und Vernunft ganz wie bei dir in sein Werk hineinlegte, kurz alles, was du hast gerade so noch einmal neben dich stellte? Wäre das dann Kratylos und daneben ein Bild des Kratylos, oder wären es zwei Kratylos?»

Es wäre tatsächlich kein Bild, sondern eine Verdoppelung, denn «bei jeder Art von Bild [...] verbietet es sich [...] alles wiederzugeben, was das abgebildete Objekt an sich hat, wenn es noch ein Bild sein soll.» [2] Bilder können vielleicht ähnlich sein, *gleich* sind sie nie. Und diese Ungleichheit ist nicht etwa ein Makel, der nur einer defekten Form von Bild, dem Trugbild, anhaftet, während Ebenbilder dem, was sie darstellen, gleichen, sondern es handelt sich um ein Wesensmerkmal: Die Einseitigkeit oder Unvollständigkeit ist es, die das Bild von der Verdoppelung unterscheidet.

Bilder bilden nicht vollständig ab. Dieser Satz hat eine – ebenso triviale, aber auch ebenso wichtige – Kehrseite, auf die mit besonderem Nachdruck Meyer Schapiro aufmerksam gemacht hat: Nicht alles, was an einem Bild zu bemerken ist, bildet etwas ab, niemals werden alle seine Eigenschaften mimetisch sein. [3] Zur Einseitigkeit des Abbildens kommt also hinzu, dass das Abbilden nur *eine* Seite des Bildes ist, weil kein Bild in *jeder* Hinsicht etwas abbildet: Immer werden sich Aspekte aufweisen lassen, die nichts nachahmen – und dennoch fundamentale Darstellungsaufgaben übernehmen können. Der platonische Aristophanes hebt die Einseitigkeit der Reliefs hervor und lässt sie als Mangel erscheinen. Er übersieht dabei, dass uns solche Stelen aufgrund bestimmter Momente, die nichts nachahmen und in Schapiros Terminologie nicht-mimetisch heißen, in besonderer Weise anzusprechen vermögen. Das Grabrelief bietet mir die Stirn im Hier und Jetzt, indem es mir seine Schaufläche zuwendet. Aus dieser Zuwendung und Konfrontation ist die Figur auf dem Relief durch die Drehung ins Profil herausgenommen und so der Gegenwart entrückt. Das Bild zeichnet in die Gegenwart, in der es mich anspricht, eine Abwesenheit ein, lässt in dem Hier, das es markiert, zugleich ein Anderswo erscheinen.

Wie aber sollen wir zwischen den mimetischen und den nicht-mimetischen Aspekten eines Bildes unterscheiden? Offenbar ist es stets möglich, nicht-mimetische Aspekte mit mimetischen zu verwechseln; stets wird es einen Spielraum geben, aus dem Monstren hervorgehen – oder hervorgehoben werden – können. Die an diesem Punkt aufscheinende Ungewissheit hinsichtlich des Umfangs, in dem Bilder sich darauf verpflichten, etwas nachzuahmen, – diese Unsicherheit dürfte einer der Gründe sein, weshalb ironische Volten im Stil von Platons Aristophanes im europäischen Bilddenken in den verschiedensten historischen Zusammenhänge von der Antike bis in die ästhetische Moderne immer wieder vorgekommen sind. Ob man diese Volten tief oder platt nennen soll, ist nicht leicht zu entscheiden, in der Regel sind sie wohl beides zugleich. Sie folgen immer dem gleichen Schema: Man macht sich den unregelmäßigen Grenzverlauf zwischen mimetischen und nicht-mimetischen Aspekten eines Bildes zunutze und weitet den Bereich der Mimesis auf mehr oder weniger überraschende Art aus.

Dies kann freilich auf unterschiedliche Weise und zu verschiedenartigen Zwecken geschehen. Aristophanische Wendungen konnten und können zum Beispiel ein Mittel sein, um sich mit Genuss der Illusion hinzugeben, die Einseitigkeit des Bildes ließe sich zugunsten eines durchgängigen und vollständigen Abbildens überwinden. So geschah es beispielsweise in ikonischen Epigrammen, die seit der Antike von schweigenden Bildnissen, erblassenden Marmorstatuen und dergleichen sprachen. Hier wurde – die komplexesten Beispiele sind wohl in der italienischen Kultur der Frühneuzeit zu finden – dem jeweiligen Bild viel, ja zu viel zugemutet: Es wurde auf einen prinzipiell unerreichbaren Grad von Abbildlichkeit verpflichtet. Oft wurde es als ein lebendiges Wesen angesprochen – mit der Konsequenz, dass sich die Unvollständigkeit der Mimesis umso pointierter bemerkbar machte.

Das Bild sprach eben doch nicht, atmete nicht, bewegte sich nicht, und hatte vielleicht auch nicht die Farbe eines lebendigen Körpers. Die entscheidenden Spielzüge bestanden dann immer darin, dass die angesichts übertriebener Erwartungen auffällig gewordenen nicht-mimetischen Aspekte des Bildes in einer rekursiven Wendung noch einmal mimetisch gedeutet wurden. Dass die Malerei in gewisser Weise einseitig ist und sich nicht um die Wiedergabe der Stimme kümmert, wurde dann als ein Schweigen des Bildes interpretiert, dass Skulpturen stillstehen, als ein Innehalten, Zögern oder Erstarren ausgelegt, dass sie die Farbe des Marmors aufweisen, als ein Erblassen beschrieben.

Man imaginierte, die vom Bild dargestellten Dinge oder Personen unvermittelt zu sehen und interpretierte möglichst viele am Bild gewonnene Beobachtungen als Beobachtungen an der jeweils dargestellten Sache. Und da nie mit Sicherheit vorweggenommen werden kann, wo im Bild die Grenze zwischen mimetischen und nicht-mimetischen Elementen verläuft, konnte dieses Spiel beinahe beliebig fortgesetzt und verfeinert werden, ja es konnte sogar in die Herstellung von Bildern mit eingehen. Was in einem Bild nicht-mimetisch war, zum Beispiel die Textur der Leinwand, konnte in einer anderen Betrachtungsweise oder im nächsten Bild mimetisch werden, etwa als Suggestion einer bestimmten Oberflächenqualität der dargestellten Sache.

Zweifellos war – und ist – es vergnüglich, Ausflüge auf die <andere Seite des Bildes> zu unternehmen und diese andere Seite als ein Reservoir zu betrachten, aus dem das Auge, das sich den Freuden des imaginativen Sehens hingibt, jederzeit neue, noch ungesehene mimetische Aspekte hervorziehen darf. Man gleitet einen Abhang des Bildes hinab, der vom aufgeklärten Bewusstsein seiner einseitigen, weil niemals vollständigen und niemals durchgängigen Abbildlichkeit zum paradoxen Wunschbild eines zugleich vollständigen und durchgängigen Abbildes (das keines mehr wäre) hin abfällt.

Platon indes wollte mit seinem Bildwitz das Gegenteil bewirken und ihn benutzen, um die Einseitigkeit einer bestimmten Art von Bild hervorzukehren. Ähnlich ging ein französischer Kunstkritiker (E. Porcheron) vor, der sich angesichts einer *Bügelnden Frau* von Edgar Degas weigerte, einen verschatteten Körper als solchen zu erkennen, und vorgab, stattdessen eine geschwärzte, mit Kohlenstaub bedeckte Figur zu sehen. [4]



Abb: 2 >

Tatsächlich hatte Degas ein kritisches Bild geschaffen. Selbst ein Betrachter, der, wie es wohl nahe liegt, im betreffenden Gemälde die Darstellung einer Gegenlichtsituation erkennt, sieht sich mit dem Paradoxon konfrontiert, dass die dunkle Farbe die Figur nur darstellt, um ihre Züge im selben Moment auszulöschen. In eben dem Maße jedoch, wie die Evidenz der dargestellten Figur fragwürdig wird, tritt diese dunkle Farbe in ihrer Materialität – als Pigment auf der Malfläche – hervor und gewinnt eine eigene Form von nicht-mimetischer Evidenz. Genau diesen nicht-mimetischen Aspekt des dunklen Pigments nahm der Kritiker aufs Korn, und indem er ihn auf die andere, mimetische Seite des Bildes hinüberschob, kam er bei der Vorstellung einer *verschmutzten* Figur an.

Anders als bei den ikonischen Epigrammen ging es in diesem Fall (wie in vielen analogen Fällen) selbstverständlich nicht darum, ein an sich unmögliches, weil vollständig und durchgängig mimetisches Bild zu imaginieren. Vielmehr sollte lächerlich gemacht werden, dass und wie Degas die mimetische Seite des Bildes zugunsten nicht-mimetischer Aspekte zurückgedrängt hatte. Der angewandte rhetorische Trick folgt dem Muster von Aristophanes' ironischer Bemerkung: Wenn man dem jeweils dargestellten Körper einen Mangel oder Makel zuschreibt, hier eine buchstäbliche Befleckung oder Beschmutzung, dort die entzwei geschnittene Nase, so geschieht dies deshalb, weil man das Bild, das solche Mängelwesen (angeblich) produziert, verwerfen und einem schadenfrohen Gelächter preisgeben möchte. Als Maßstab der Beurteilung diente in der französischen Salonkritik des 19. Jahrhunderts freilich nicht ein philosophischer Begriff von Ebenbildlichkeit, sondern die durch die akademische Malerei gesetzte künstlerische Norm.

Aristophanische Wendungen kamen und kommen aber nicht nur in der Bildwahrnehmung und im Sprechen über Bilder vor, sie kennzeichnen auch die Art und Weise, wie sich bestimmte Bilder auf andere Bilder (oder auf die von anderen Bildern in Anspruch genommenen Darstellungsmittel) beziehen. Sie lassen sich, anders gesagt, auch in Gestalt von interpikturalen Wendungen beobachten.

Als Beispiel mag eine bekannte Illustration Oskar Kokoschkas zu seinem Stück *Mörder, Hoffnung der Frauen* von 1910 dienen. Kokoschka gewann dem alten Kunstmittel der Schraffur dadurch neues Leben ab, dass er es teilweise von seiner mimetischen Funktion entband. Wo die Schraffuren sich der Aufgabe des Modellierens von Körpern und Modulierens von Licht und Dunkel verweigern, werden sie als Markierungen auf dem Papier auffällig und können als Formen für sich betrachtet werden. Man mag diese auffällig gewordenen, verfremdeten Schraffurlinien in einem weiteren Schritt als Seismogramme einer erregten Künstlerseele deuten, sie also mit einer neuen Darstellungsaufgabe beehren. Ihre Abbildlichkeit würde auf diese Weise nicht etwa wieder hergestellt, sondern durch eine Ausdrucksfunktion ersetzt.

Der springende Punkt ist hier jedoch ein anderer: Kaum dass die Schraffurlinien aus dem Bild gefallen und auf dem Papier zu liegen gekommen sind, kehren sie im fiktiven Bildraum wieder und richten dort Unheil an. Gerade *der* Aspekt von Schraffuren, der immer schon nicht-mimetisch war: der Umstand, dass es sich um Bündel diskreter Markierungen handelt (die dennoch kontinuierlich verlaufende Schattierungen darstellen sollen), wird auf einmal mimetisch, und es entsteht, wenigstens ansatzweise, der Schein, als ob manche dieser Linien in die Haut der dargestellten Körper einschneiden würden.



Abb: 3 >

Das Kunstmittel Schraffur wird verfremdet und undurchsichtig gemacht – und zugleich transparenter als je zuvor. Die beiden Seiten Bildes, seine mimetische und seine nicht-mimetische Hemisphäre, scheinen sich um ein Kunstmittel zu streiten, in dem sich traditioneller Weise mimetische mit nicht-mimetischen Aspekten verbanden. Es ist, als ob die Schraffur von der Gewalt des Bildes erfaßt und einer Zerreißprobe ausgesetzt werden sollte.

Die Einseitigkeit des Bildes – der Umstand, dass seine Abbildlichkeit notwendig beschränkt ist, weil es niemals vollständig abbildet und auch nie in jeder Hinsicht Abbild ist –, liegt allen hier beschriebenen Volten als unhintergehbare Voraussetzung zugrunde. Die aristophanischen Wendungen sind verschiedene Weisen, mit dieser doppelten Einseitigkeit umzugehen und sie zu interpretieren. Sie tauchen auf, wo man sich überlegen fühlt und ironisch lächelt oder wo man ganz sein und alles haben möchte. Sie sind auch da zu finden, wo man die Bilder der Anderen nicht versteht oder nicht zugeben will, dass man sie nur allzu gut verstanden hat. Nicht zuletzt erweisen sie sich als ein ebenso altes wie effektives Mittel der Kritik und Subversion von Bildern, von dem man sich einigen Aufschluss darüber erwarten darf, inwiefern die Bestimmung des Bildes als Abbild jederzeit eine einseitige Bestimmung gewesen sein wird.

Bei der Abfassung dieses Textes habe ich von Gesprächen mit Emmanuel Alloa, David Nirenberg und Ralph Ubl profitiert, denen ich an dieser Stelle herzlich danken möchte.

Fussnoten

Seite 128 / [1]

Platon, Das Gastmahl, 192f., in der Übersetzung von Otto Apelt, Leipzig 1926, S. 31.

Seite 130 / [2]

Platon, Kratylus, 432, in der Übersetzung von Otto Apelt, Leipzig 1922, S. 117.

Seite 130 / [3]

Meyer Schapiro, Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), Was ist ein Bild? München 1994, S. 253–274 (On some Problems in the Semiotics of Visual Art. Field and Vehicle in Image-Signs [1969]).

Seite 132 / [4]

Siehe Richard Schiff, On Criticism Handling History, in: History of the Human Sciences 2, Nr. 1, Februar 1989, S. 63–87.

Abbildungen

Seite 128 / Abb. 1

Grabstele eines Mannes aus Karystos (Euböa), Mitte 5. Jh. v. Chr. Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung.

Seite 132 / Abb. 2

Edgar Degas, Frau beim Bügeln, ca. 1874. New York, The Metropolitan Museum of Art.

Seite 134 / Abb. 3

Oskar Kokoschka, Illustration zu Mörder, Hoffnung der Frauen, aus: Der Sturm, 1910, Nr. 20.