

DAS FOTOGRAFISCHE DISPOSITIV
BAND 3

VALENZEN FOTOGRAFISCHEN ZEIGENS

Katharina Sykora
Kristin Schrader
Dietmar Kohler
Natascha Pohlmann
Daniel Bühler
(Hg.)

JONAS VERLAG

IMPRESSUM

© Jonas Verlag für Kunst und Literatur GmbH 2016
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag, Herausgeber_innen und Autor_innen keine Haftung übernehmen.

Gestaltung, Satz, Umschlag:
Tobias Maring

Bildbearbeitung:
Alex Heide

Übersetzungen vom Deutschen ins Englische:
Patrick Sheehan (S. 7–29; 160)
Trixi Bückler (S. 74, 94, 128, 144, 204, 218, 234, 250, 266, 284)
Dieter Mersch (S. 50)
Katharina Sykora (S. 110)

Übersetzungen vom Englischen ins Deutsche:
Daniel Bühler (S. 176)
Kristin Schrader (S. 189)

Koordination:
Marcelina Kwiatkowski

Druck:
Beltz, Bad Langensalza

ISBN 978-3-89445-527-9

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

INHALT

KATHARINA SYKORA

Vorwort: Das fotografische Dispositiv/

Foreword: The Photographic Dispositif

7

DIETMAR KOHLER/DANIEL BÜHLER/NATASCHA POHLMANN/KRISTIN SCHRADER

Einführung: Valenzen fotografischen Zeigens/

Introduction: Valencies of Photographic Showing

15

WOLFGANG TILLMANS

30

DIETER MERSCH

Ambiguitäten des Zeigens. Kleine Theorie monstrativer Praktiken

50

MARTINA DOBBE

Dispositive des Sehens in der, und als, Fotografie. Jeff Walls *Morning Cleaning*

74

MARCEL FINKE

Wandelbare Erscheinungen. Materialität und Sichzeigen angesichts einer Fotografie

94

KATHARINA SYKORA

Gezeigtes Nicht(s)Zeigen. Annie Leibovitz fotografiert Susan Sontag

110

LINDA HENTSCHEL

~~Black Coek~~: Betrachten und Bestrafen

128

STEFFEN SIEGEL

Bilder, die man nicht zeigt?

144

KRISTIN SCHRADER

Photo Requests from Solitary. Fotografisches Zeigen als bestechendes Zu-sehen-geben

160

FRED RITCHIN

Bending the Frame: A Few Thoughts

176

GEOFFREY BATCHEN

In Absentia. The Politics of the Cameraless Photograph

190

MARJEN SCHMIDT

Silbersalz und Bytes.

Material und Präsentation – konservatorische Aspekte des Zeigens

204

NATASCHA POHLMANN

Do ~~not~~ touch. Das Fotobuch im musealen Ausstellungsraum

218

DIETMAR KOHLER/WOLFGANG TILLMANS

Architecture of Books and Photography

234

ULRICH POHLMANN

Big, bigger, better? – Großfotos in Ausstellungen

250

STEFAN MEIER

»Fotografie in Auflösung«.

Bemerkungen zur Zeigefunktion und neuen Indexikalität digitaler Bilder

266

DANIEL BÜHLER

Fotografisches Zeigen als motivierte Kommunikation.

Zur fortwährenden Neu-Produktion von Fotografien in der Theorie Gunther Kress'

284

Abbildungsverzeichnis

300

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

306

Impressum

310

DAS ZEIGEN IST in jüngeren bildwissenschaftlichen Diskussionen zu einem Leitbegriff avanciert. Bilder, so wird immer wieder betont, verdanken ihre spezifisch ikonischen Potenziale und ihre visuelle Macht einer ›Logik des Zeigens‹. Der Versuch, Bilder vom Zeigen her zu verstehen, hat den Vorteil, Phänomene der Bildlichkeit nicht statisch, sondern prozesshaft zu denken (Zeigen als Praxis und Vollzug). Ganz unproblematisch ist der Begriff des Zeigens allerdings nicht. Um dies zu verdeutlichen, setzt sich der Text kritisch mit der weitverbreiteten Idee des ›doppelten Zeigens‹ auseinander. Die geläufige Unterscheidung von Etwas-zeigen und Sichzeigen schreibt nicht selten die dichotomische Denkfigur der inneren Duplizität des Bildes in einem neuen Vokabular fort: Die Idee des doppelten Zeigens droht, zu einem Wiedergänger der klassischen Differenzierung zwischen Bildobjekt und materiellem Bildträger zu werden. Damit einher geht abermals die Gefahr, die Materialität des Bildes zu marginalisieren und zu verdinglichen. In das Zentrum des Interesses rückt daher der Begriff des Sichzeigens. Denn so wenig sich Materialität einseitig auf das Bild als physisches Ding beschränken lässt, so wenig erschöpft sich das Sichzeigen auf das opake Hervortreten des Bildträgers. Stattdessen durchziehen Materialität und Sichzeigen das Bild als phänomenales Ganzes. Um dies zu veranschaulichen, wird eine Fotografie aus der materiellen Bildpraxis Francis Bacons herangezogen. Mithilfe dieses Fotoabzugs lässt sich ein ästhetischer Begriff des Sichzeigens diskutieren, der die übliche Idee des ›doppelten Zeigens‹ durchkreuzt. Was *sich uns* angesichts der Fotografie aus Bacons Atelier zeigt, ist der Umstand, dass Materialität und bildliche Erscheinung in einem engen, aber wandelbarem Verhältnis stehen.

IN RECENT DEBATES on pictoriality, the concept of showing has become central. The iconic potency and visual power of images are frequently tied to a specific ›logic of showing‹. There are, of course, benefits in this attempt to understand the image as grounded in showing since the theoretical focus is placed more on its processuality than on a static object (showing as practice and performance). However, the concept of showing is not quite unproblematic. To point out the drawbacks of this concept, I shall critically discuss the common idea of the ›twofoldness of showing‹. The binary differentiation of *showing something* and *showing-itself* often only recasts the classical dichotomy in a new vocabulary. Thus, the idea of the ›twofoldness of showing‹ is in danger of becoming a revenant of the distinction between immaterial image and material picture. One of the problematic consequences would be that the materiality of the image is marginalized and objectified. In my essay, I shall therefore focus on materiality and the notion of showing-itself. I will argue that materiality is not restricted to the picture as a physical object and that showing-itself is not limited to the opaque self-presentation of the medium. Instead, and from the outset, both aspects pervade the image as a phenomenal whole. To demonstrate this relationship between materiality, showing-itself and image, I shall adduce a photograph from Francis Bacon's studio. The photographic print will enable me to discuss an ›aesthetic‹ notion of showing-itself that traverses the usual idea of ›twofold showing‹. In regarding Bacon's photograph as a theoretical object, what *shows itself to us* is the fact that the materiality and particular appearance of the image are entangled within an intricate and mutable relationship.

WANDELBARE ERSCHEINUNGEN. MATERIALITÄT UND SICHZEIGEN ANGESICHTS EINER FOTOGRAFIE

Doppeltes Zeigen? Problemaufriss

Dem Zeigen wird in der bildwissenschaftlichen Literatur gegenwärtig eine beachtliche Aufmerksamkeit geschenkt. Der Begriff ist zu einem zentralen Schlagwort avanciert und mit einiger Relevanz ausgestattet worden.¹ Bild und Zeigen scheinen auf das Engste miteinander verknüpft, ihre Verwandtschaft wird nachdrücklich hervorgehoben, wobei unterschiedliche Dimensionen und »Modalitäten des Zeigens und Sichzeigens«² in den Blick rücken. Dabei kommt es nicht selten zu einer Art zirkulären Begründungsfigur, in der sich die »Eigenlogik der Bilder und die Eigenlogik des Zeigens«³ wechselseitig bekräftigen. Die »besondere Logik des Bildlichen« wird dann auf die »eigentümliche Macht des Zeigens« zurückgeführt, wie umgekehrt die »Logik des Zeigens« in der »Macht des Bildes« ihren wirksamsten Ausdruck finden soll.⁴ Wie immer man diesen Zirkelschluss bewerten mag, er führt vor Augen, dass das Zeigen mittlerweile nicht mehr ein Ausdruck unter vielen, sondern ein bildtheoretischer Leitbegriff ist, dessen Inanspruchnahme ein besseres Verständnis des Ikonischen verspricht. Dies allerdings muss sich selbst noch zeigen.

Wenn vom Zeigen in Bezug auf Bilder die Rede ist, dann wird zumeist auf eine grundlegende Differenzierung hingewiesen, das heißt auf den Umstand, »dass Bilder ihrer eigenen Natur nach auf einem *doppelten Zeigen* beruhen, nämlich *etwas* zu zeigen und *sich* zu zeigen.«⁵ Angesprochen ist damit der Gedanke, dass ein Bild nur dann et-

1 Vgl. u. a.: MARTIN BECK / FABIAN GÖPPELSRÖDER (Hg.): *Sichtbarkeiten 2: Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*, Zürich/Berlin 2014; GOTTFRIED BOEHM: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007; GOTTFRIED BOEHM / SEBASTIAN EGENHOFER / CHRISTIAN SPIES (Hg.): *Zeigen. Rhetorik des Sichtbaren*, München 2010.

2 DIETER MERSCH: »Zeigen, Etwas-Zeigen, Sichzeigen«, in: ders. / STEPHAN GÜNZEL (Hg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2014, S. 312–318 (hier: S. 313).

3 WIEBKE-MARIE STOCK: »Ikonische Differenzen. Motive bildlichen Zeigens«, in: dies. / ROBERT SCHMIDT / JÖRG VOLBERS (Hg.): *Zeigen*, Weilerswist 2011, S. 105–128 (hier: S. 113).

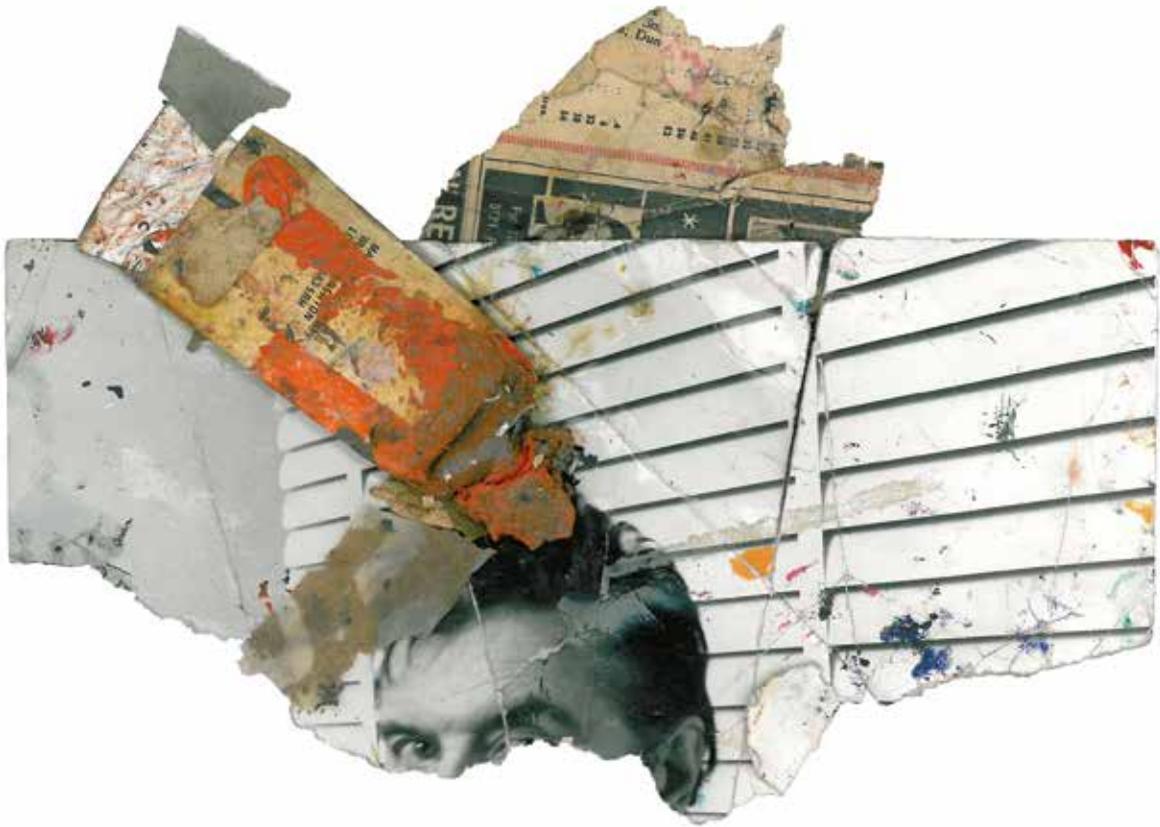
4 Konzepte des Zeigens sind nicht zuletzt deshalb so zentral für die Berufung auf eine »Macht oder Kraft der Bilder« geworden, weil sie – in Opposition zum Sagen – für die bildwissenschaftliche Sprach- und Zeichenkritik instrumentalisiert werden können. Vgl. MARK A. HALAWA: *Die Bilderfrage als Machtfrage. Perspektiven einer Kritik des Bildes*, Berlin 2012.

5 BOEHM, *Wie Bilder Sinn erzeugen* (Anm. 1), S. 19.

was zeigen kann (zum Beispiel das Porträt eines Mannes), wenn es sich selbst als faktisches Ding (zum Beispiel als ein bestimmter Fotoabzug) zeigt. Im Folgenden werde ich mich kritisch mit dieser Idee des doppelten Zeigens auseinandersetzen. Begründet liegt die Kritik in der Beobachtung, dass die Unterscheidung von Etwas-zeigen und Sichzeigen zuweilen auf eine bloße Umformulierung der tradierten *Denkfigur der inneren Duplizität des Bildes* hinausläuft; im ungünstigsten Falle tendiert sie dazu, die gängige Unterscheidung von immateriellem Bildobjekt und materiellem Bildträger in neuer Terminologie zu wiederholen. Der Ausdruck ›Etwas-zeigen‹ ergänzt dann eine Reihe von Begriffen wie ›Bildobjekt‹, ›Transparenz‹ und ›Durchblick‹, während der Ausdruck ›Sichzeigen‹ altbekannten Begriffen wie ›Bildträger‹, ›Opazität‹ und ›Störung‹ beigeordnet wird. Dies ist problematisch, weil die Idee des doppelten Zeigens auf diese Weise ein dichotomes Muster fortzuschreiben droht, das letzten Endes dazu neigt, die Materialität des Bildes zu marginalisieren und unzulässig zu verdinglichen.

Das Hauptaugenmerk meiner Überlegungen liegt deshalb auf dem Begriff des Sichzeigens. In der Literatur wird dieser oft mit der ›physischen oder opaken Seite‹ des Bildes assoziiert, das heißt mit dem ›Körper‹ beziehungsweise dem »materiellen Substrat« des Bildes, seiner Stofflichkeit und den »Eigenwertigkeiten der Trägermaterialien.«⁶ Mit einer solchen Vereinseitigung des Sichzeigens ist meiner Ansicht nach wenig gewonnen. Aus diesem Grund plädiere ich dafür, Sichzeigen als einen Begriff einzusetzen, der quer zur Idee der inneren Duplizität des Bildes liegt. Anstatt damit das ›In-den-Blick-kommen‹ des Bildes als dingliches und mediales Artefakt zu adressieren, spreche ich mich für einen ästhetischen Begriff des Sichzeigens aus, das heißt einen Begriff, der die *innere Komplexität des Bildes* zu erfassen versucht. Sichzeigen wird dabei auf das Engste mit der Materialität des Bildes verbunden, die ebenfalls nicht einseitig auf Dinglichkeit reduzierbar ist, sondern das Bild als phänomenales Ganzes durchzieht. Um zu verdeutlichen, dass jedes Bild von seiner Materialität imprägniert ist und dass sich dieser Umstand zeigen kann, werde ich einen Umweg über die künstlerische Praxis des Malers Francis Bacon nehmen. Der Fokus liegt aber nicht auf dessen Gemälden, sondern auf einem fotografischen Abzug, den er im Rahmen seiner Arbeit im Atelier verwendete. Bacons materielle Bildpraxis, sein ›physischer Dialog‹ mit Fotografien, wird als theoretisches Objekt in Anspruch genommen, um anhand konkreter Praktiken über die Problematik des Sichzeigens nachzudenken.

⁶ Vgl. neben dem Ankündigungstext zur Tagung »Valenzen fotografischen Zeigens« an der HBK Braunschweig, 02.–03.07.2015, u. a. auch ВОЕНМ: *Wie Bilder Sinn erzeugen* (Anm. 1), S. 16, 36.



1 Arbeitsdokument aus Bacons Atelier, Porträt Francis Bacon von John Deakin, ca. 1967, S/W-Fotografie, Zeitungsausschnitt und Farbtube, 12,1 × 24,2 cm.

Im Mahlstrom des Studios. Eine Fotografie Francis Bacons

Es mag die Frage aufkommen, weshalb ich mit Francis Bacon ausgerechnet einen Maler heranziehe, um über Fotografien, Materialität und Sichzeigen zu reflektieren. Diese Entscheidung liegt indes weniger fern als man meinen möchte. Es dürfte zum einen kein Geheimnis sein, dass Bacon von früh auf viele seiner Gemälde auf der Basis von Bildvorlagen anfertigte. In sein mediales Archiv gingen dabei äußerst disparate Bilder von höchst unterschiedlicher Provenienz ein, darunter Reproduktionen aus Lehrbüchern oder Kunstkatalogen, Silbergelatineprints und Automatenporträts, Illustrationen aus Magazinen und Tageszeitungen, private Schnappschüsse, Polaroids und dergleichen mehr. Darüber hinaus dürfte ebenso bekannt sein, dass Bacon keineswegs behutsam mit seinem Fundus umging, sondern Unmengen an Bildmaterial auf dem Fußboden seines Ateliers anhäufte oder sorglos in Kisten und Schubfächern deponierte. Aus konservatorischer Sicht mag dieses Vorgehen und dieses Milieu ein destruktives Desaster sein, für Bacon jedoch war es ein künstlerisch fruchtbares, das heißt generatives Chaos. Wie auf einer Art Komposthaufen setzte er sein mediales Sammelsurium absichtsvoll einer Metamorphose aus, die für die Erscheinung der Bilder nicht ohne Wirkung blieb (Abb. 1, 2). Die fortwährende Transformation seiner Reproduktionen und Fotografien ist somit kein bedauernswerter Kollateralschaden eines rücksichtslosen Arbeitsprozesses, vielmehr handelt es sich

Seite 97



2 Arbeitsdokument aus Bacons Atelier, Porträt Francis Bacon, unbekannter Fotograf, ca. 1961, Polaroid, 10,5 × 8,3 cm.

um einen integralen Bestandteil der materiellen Bildpraxis des Künstlers. Das dynamische Wandlungsgeschehen lässt sich von Bacons Agieren im Atelier also nicht ablösen, vielmehr gibt es den Bildern zuallererst ihre spezifische Physiognomie. Bacon akzeptierte diese allmähliche Metamorphose, forcierte sie sogar willentlich und baute sie zu einer produktiven Strategie aus.⁷

Weniger bekannt als Bacons akkumulierender und ›nachlässiger‹ Umgang mit Bildern dürfte der Umstand sein, dass er sich auch gezielt mit deren Materialität auseinandersetzte. Und hier kommen nun die Fotografien ins Spiel, denn im archivierten Ateliernachlass des Malers finden sich zahlreiche fotografische Abzüge, die deutlich werden lassen, inwiefern Bacon auf praktische Weise der Frage nachging, wie sich die Materialität des Bildes auf die bildliche Erscheinung auswirkt. Im Folgenden werde ich nur eines dieser Arbeitsdokumente diskutieren.

⁷ Ausführlicher hierzu: MARCEL FINKE: *Prekäre Oberflächen. Zur Materialität des Bildes und des Körpers am Beispiel der künstlerischen Praxis Francis Bacons*, Berlin 2015, S. 112–143.

In bestimmter Hinsicht fungierte dieses für den Künstler als »philosophical toy«, als eine Art philosophisches Spielzeug, das durch seine Handhabung zu einem regelrechten Denk-Werkzeug werden und Einsichten in mediale Zusammenhänge gewähren konnte (Abb. 3).

Das Arbeitsdokument setzt sich aus zwei Teilen zusammen: einem fotografischen Abzug sowie einem großformatigen Briefumschlag, der dem Bild als Unterlage diente. Die von Bacon verwendete Porträtfotografie ist zugleich ein gewöhnliches wie auch ein besonderes Exemplar. Gewöhnlich ist sie, weil sie wie so viele andere Bilder aus dem Atelier vielfältige Lagerungs- und Gebrauchsspuren aufweist. Sie ist überzogen mit Farbspritzern, Ölflecken und Fingerabdrücken, ihre glänzende Oberfläche ist stellenweise abgerieben oder angelöst, das Papier zerknittert, eingerissen und durchlöchert. Seine ramponierte Erscheinung ist kein absonderliches Merkmal, sondern der Normalfall, denn derartig beanspruchte Bilder finden sich zu Hunderten in Bacons Nachlass. Wichtig ist nun, dass der Großteil dieser gravierenden Veränderungen des Fotoabzugs seiner Montage auf den Briefumschlag vorausging. Doch auch das ist nicht weiter bemerkenswert, da das Aufkleben abgegriffener und maroder Bilder ein übliches Verfahren in der materiellen Bildpraxis Bacons darstellt. Hier wie dort war das Aufkaschieren eines lädierten Abzugs in der Regel keine konservatorische Maßnahme, die lediglich darauf zielte, den voranschreitenden Niedergang auszusetzen. Besonders im vorliegenden Fall war gewissermaßen das exakte Gegenteil beabsichtigt. Mit der Montage des zerschlissenen Fotos ging nämlich eine weitere Erkundung seines materiellen Zustands einher. Es ist die Entschiedenheit und Subtilität von Bacons handfester Auseinandersetzung mit diesem Abzug, die daraus ein außergewöhnliches Arbeitsdokument macht.

Bei genauerem Hinsehen wird ersichtlich, dass Bacon die vorgefundenen Verwerfungen und Defekte des Papierabzugs bei dessen Anbringung auf dem Kuvert vorsätzlich intensivierte. Zum Befestigen des Abzugs verwendete Bacon transparenten Klebefilm, was ihm die Möglichkeit bot, die ohnehin schon zerfledderte Aufnahme



3 Arbeitsdokument aus Bacons Atelier, Porträt George Dyer von John Deakin, 1969, Fotografie mit Klebeband auf Briefumschlag montiert, ca. 41,5 × 25,3 cm, frontale Ansicht.

weiter umzuformen. Statt die Fotografie glatt aufzuleimen, schob er das fragile Papier von den Rändern zur Mitte hin zusammen, wodurch sich das Bild an verschiedenen Stellen nach oben wölbte und ein mehrere Zentimeter hohes Relief entstand. Diese Ausbuchtungen wurden anschließend ebenfalls bearbeitet. Einige behielt Bacon zwar bei, stauchte das Papier aber, um Faltungen mit scharfen Graten zu erhalten. Andere drückte er gegen den Widerstand des Papiers in die Ausgangslage zurück und erzeugte dadurch Dellen und Knitter. An einer Stelle fixierte er diese erzwungene Einebnung des aufgeworfenen Materials mit Hilfe einer Sicherheitsnadel, um den unter Spannung stehenden Abzug am erneuten Aufwölben zu hindern.

Welche Absicht mag Bacon mit der Modifikation dieses Arbeitsdokuments verfolgt haben? Man kommt einer Antwort näher, wenn man sich anschaut, wie mit der materiellen Transformation des Fotos unaufhaltsam auch eine Wandlung der Erscheinung des Porträts einhergeht. So führen die zahlreichen Löcher und Risse im Material des Bildes dazu, dass die Wiedergabe des Gesichts stellenweise unterbrochen wird. Bacons Eingriffe bewirkten eine Verbreiterung bereits bestehender Fugen und erzeugten neue Klüfte im Papier: Ein Spalt etwa teilt das rechte Auge; durch einen Riss droht die rechte Schulter abzufallen; von der teils abgetrennten Nase geht ein gezackter Einschnitt aus. Die dreidimensionale Struktur des gestauchten Papierabzugs sorgt ihrerseits für eine Verformung der anatomischen Verhältnisse: So ist der Brustkorb gedrungen, der Hals schließt nicht mehr sinnvoll an das Gesicht an und die Mundpartie ist zerknautscht.

Entscheidend ist nun, dass die jeweiligen Verzerrungen der Darstellung nicht stabil sind. Sie hängen vielmehr vom Blickwinkel ab, aus dem man das Arbeitsdokument in Augenschein nimmt (Abb. 3–5). Je nachdem wie die Fotografie gehalten wird, ergibt sich eine andere Ansicht mit jeweils eigenen Verkürzungen und Überschneidungen. Schaut man von links auf das Objekt, dann neigt sich einem die Brust wie eine Abbildung aus einem Pop-up-Buch entgegen, das Kinn wird massiv und ragt spitz nach vorn. Von der rechten Seite aus gesehen, schrumpft die Brust unterdessen auf einen schmalen, knittrigen Streifen zusammen, während sich die durch das Gesicht mäandernde Fuge optisch verbreitert. Gleichwohl hat man es hier nicht lediglich mit diskreten Ansichten zu tun, sondern mit einer Art kontinuierlichem ›morphings‹, weil das Drehen



4 Arbeitsdokument aus Bacons Atelier, 1969, wie Abbildung 3, Ansicht von links.

und Neigen des Fotos unendlich viele veränderliche Anblicke ermöglicht. Aus der Handhabung des Arbeitsdokuments resultieren jedoch noch weitere Mobilisierungen der bildlichen Erscheinung: Zum einen führt das Halten des Bildes dazu, dass sich dieses je nach Situation beugt oder teilweise nach hinten kippt, wodurch sich abermals transitorische Ansichten einstellen. Zum anderen entstehen durch die taktile Nutzung des Abzugs je nach Beleuchtung und Neigungswinkel mal hier, mal dort wechselhafte Lichtreflexe, die als ephemere ›weiße Löcher‹ die bildliche Erscheinung irritieren. Die blendenden Glanzflächen sind jedoch keine bloßen Störungen, sondern gehören zum Bild als Ganzem – sie folgen der Ordnung seines Materials.

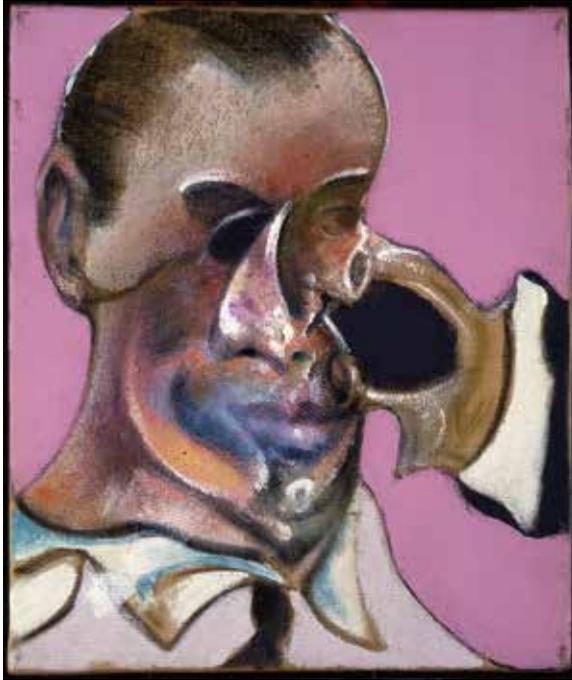
Die Handhabung des Arbeitsdokuments und die Verschiebungen der Blickrichtung versetzen folglich den Anblick des Porträts in Bewegung, dessen Statik durch den physischen Wandel ja ohnehin schon aufgehoben wurde. Das in Unruhe geratene Material erwirkt auf verschiedene Weise eine ständige Metamorphose des abgebildeten Körpers, es sorgt gewissermaßen für eine Temporalisierung der bildlichen Erscheinung. Es ist exakt diese in der Materialität des Bildes wurzelnde Wandelbarkeit der bildlichen Erscheinung, für die sich Bacon im Rahmen seiner künstlerischen Praxis interessierte. Im praktischen Umgang mit Arbeitsdokumenten wie diesem ergaben sich für ihn malerisch ausbeutbare Figurationen. Wie in zahlreichen anderen Beispielen auch schlug sich Bacons ›physischer Dialog‹ mit dieser fotografischen Aufnahme in Gemälden nieder (Abb. 6). Diesen Aspekt werde ich jedoch nicht weiter diskutieren, er sollte lediglich angedeutet werden. Von meinem Beispiel ausgehend möchte ich stattdessen darüber nachdenken, welche Lehren sich aus dem Umgang mit derartigen Arbeitsdokumenten für die Frage nach dem Sichzeigen und der Materialität des Bildes ziehen lassen.

Was sich uns zeigt. Materialität und Erscheinung im Wandel

Die zerschlissene und von Bacon physisch manipulierte Fotografie lädt auf den ersten Blick dazu ein, sich der oft anzutreffenden Denkfigur der Doppelheit zu bedienen. So könnte man das Arbeitsdokument leicht als Beleg für die übliche Unterschei-



5 Arbeitsdokument aus Bacons Atelier, 1969, wie Abbildung 3, Ansicht von rechts.



6 Francis Bacon, *Study of Portrait of a Man*, 1969, Öl auf Leinwand, 35,7 × 30,5 cm.

derung von Bildobjekt und Bildträger in Anspruch nehmen und mithin für die Differenzierung von Etwas-zeigen und Sichzeigen. Die Logik lautete dann folgendermaßen: Durch die Spuren der Lagerung und des Gebrauchs sowie durch Bacons Eingriffe wird das, was das Foto als Bildobjekt zeigt (das heißt das Porträt eines Mannes), vom Sichzeigen des materiellen Bildträgers heimge-sucht. Die Transparenz des Bildes (das heißt seine Fähigkeit, etwas zu zeigen) wird gestört, weil sich das Bild in seiner widerständigen Opazität zeigt. Dieses Fazit ist natürlich überspitzt, gleichwohl trifft man ähnliche Gegenüberstellungen von Etwas-zeigen und Sichzeigen immer wieder. Ein besonders deutliches Beispiel hierfür ist Stefan Majetschaks Aufsatz *Opazität und ikonischer Sinn*,⁸ in dem es paradigmatisch heißt:

Die Rede von einer ›Opazität‹ des Bildes meint dabei, dass jedes Bild mit allem Sicht-

bar-Machen von *etwas* stets auch *sich selbst* zeigt – sozusagen seine medialen Eigenschaften als solche in den Blick rückt – und in dieser Hinsicht gerade nicht transparent und durchblickseröffnend, sondern für das Betrachterauge opak, d. h. durchblicksverweigernd, erscheint. [...] [Mit] jeglichem piktoralen Fremdverweis, also mit allem transparenten Sichtbar-Machen, [ist] zugleich ein Selbstverweis, d. h. ein opakes *Sich*-Zeigen des Bildes, unauflöslich verknüpft.⁹

Von diesem Standpunkt aus gesehen, ließe Bacons materielle Bildpraxis darauf hinaus, die Opazität des Fotos zu stärken, das Sichzeigen des Bildes zu forcieren und somit gehörig Unruhe in das mediale Transparenzgeschehen zu bringen. Sein Handeln, so könnte man dann sagen, füge der ›Durchsichtigkeit‹ des fotografischen Bildes etliche Trübungen zu und hemme dadurch den transitiven Fremdverweis des Etwas-zeigens. Mit einer solchen Lesart würde man aber weder Bacons ›physischem Dialog‹ mit der-

8 STEFAN MAJETSCHAK: »Opazität und ikonischer Sinn. Versuch, ein Gedankenmotiv Heideggers für die Bildtheorie fruchtbar zu machen«, in: KLAUS SACHS-HOMBACH (Hg.): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, Köln 2005, S. 177–194.

9 Ebd., S. 179.

artigen Arbeitsdokumenten gerecht, noch wäre damit ein nützlicher Begriff des Sichzeigens entworfen.

Ein Problem unter vielen ist nämlich, dass ein solcherart konzipiertes doppeltes Zeigen des Bildes Gefahr läuft, sich mit der Hypothek jenes Doppelparadigmas von Transparenz und Opazität zu belasten, dessen historische Entwicklung und Zuspitzung Emmanuel Alloa in seinem Buch *Das durchscheinende Bild* nachgezeichnet und zu Recht kritisiert hat.¹⁰ Das »opak[e] Sich-Zeigen des Bildes«, wie es etwa bei Stefan Majetschak hieß, drohte dann vorwiegend als Störung der transparenten Dimension in den Blick zu rücken und einseitig dem medialen Träger des Bildes zugeschlagen zu werden. In gewisser Weise widerführe dem Sichzeigen im Modell des doppelten Zeigens damit tendenziell dasselbe Schicksal wie der Materialität im Denkmodell der inneren Duplizität des Bildes: Beide würden von dem, was gezeigt wird, abgerückt und gerieten sozusagen zur bloßen Rückseite der ›eigentlichen‹ Bilderscheinung.

Einen Vorteil allerdings hätte die alternative Rede vom Etwas-zeigen und Sichzeigen gegenüber der Doppelfigur von Bildobjekt und Bildträger dann doch: Denn versucht man das Bild vom Zeigen her zu verstehen, verringert sich das Risiko, das Bild statisch zu denken und seine Materialität zu verdinglichen. Zeigen ist ein Prozess, es gehört zu den »Vollzugsformen der Bildlichkeit«.¹¹ Ganz gleich wie sehr um den Begriff und die Weisen bildlichen Zeigens gestritten wird, Einigkeit besteht in der Regel darüber, dass man es mit einem Geschehen zu tun hat beziehungsweise mit einem Vollzug, der eine temporale und performative Komponente ins Spiel bringt. In seinem Buch *Sehen lassen* hat Lambert Wiesing diesen Aspekt zum Ausgangspunkt seiner Kritik an aktuellen bildtheoretischen Überlegungen zum Zeigen gemacht.¹² Ich möchte seine Argumentation an dieser Stelle kurz zusammenfassen, weil darin einige der bisher skizzierten problematischen Annahmen – nun unter negativen Vorzeichen – wiederkehren.

Zeigen ist nach Wiesing eine intentionale Handlung, das heißt ein Akt, der nur von einem menschlichen Subjekt mit einer bestimmten Absicht ausgeführt werden kann. Aus diesem Grund könnten Bilder eigenmächtig weder *etwas* zeigen noch könnten sie *sich selbst zeigen*. Nach Wiesing lassen sich Bilder zwar als instrumentelle »Zeig-Zeuge« verwenden, sie selbst seien indes nicht in der Lage, von sich aus die Handlung des Zeigens auszuführen.¹³ Behaupte man wider besseren Wissens den-

10 EMMANUEL ALLOA: *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*, Zürich/Berlin 2011.

11 KLAUS SACHS-HOMBACH / EVA SCHÜRMAN: »Philosophie«, in: KLAUS SACHS-HOMBACH (Hg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt/M. 2005, S. 109–123 (hier: S. 118).

12 LAMBERT WIESING: *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Berlin 2013.

13 In Kürze: »Bilder können selbst nichts zeigen, weil Bilder nicht handeln können.«, ebd., S. 44.

noch, dass Bilder handlungsfähige zeigende Subjekte seien, falle man in bildmagisches beziehungsweise mythologisches Denken zurück; es ist diese bildtheoretische Mode der »Vermenschlichung und Animation des Bildes«, die Wiesing mit Nachdruck geißelt.¹⁴ In seiner über weite Strecken berechtigten Kritik bleibt er jedoch selbst einem fragwürdigen Denkmodell verhaftet, denn sie beruht fundamental auf der Idee der inneren Duplizität des Bildes und deren Analogisierung mit der Idee des doppelten Zeigens:

Der Begriff des Zeigens wird stets verwendet, um die Relation zwischen dem Bildträger und dem Bildobjekt zu beschreiben. Bildliches Zeigen wird als eine vom Bildträger erbrachte Leistung verstanden, nämlich die Leistung, ein immaterielles Bildobjekt sichtbar werden zu lassen.¹⁵

Was Wiesing in dieser Passage als die wahrnehmungstheoretische und phänomenologische »Standardinterpretation des bildlichen Zeigens« ablehnend resümiert, nutzt er in seinem Text fortwährend selbst als Grundmuster seiner Kritik. Auch bei ihm ist die Differenzierung von Bildträger und Bildobjekt stets schon in Anschlag gebracht, um davon ausgehend die Rede vom Etwas-zeigen und Sichzeigen des Bildes zurückweisen zu können. Sein Veto richtet sich allein darauf, dass das materielle Bildding in derartigen Ansätzen zu einem quasi-menschlichen Subjekt von »Zeige-Handlungen« gemacht werde. Wiesings Einwände lauten dann: 1. Der mediale Träger des Bildes bzw. das physische Ding aus Papier und Farbe ist nicht dazu fähig, das immaterielle nur sichtbare Bildphantom, das heißt *etwas*, zu zeigen. 2. Der Bildträger ist ebenso wenig dazu in der Lage, *sich* als materielles Artefakt selbst zu zeigen. Von einem doppelten Zeigen des Bildes zu sprechen, macht für Wiesing also deshalb keinen Sinn, weil damit eine unmögliche Handlungsfähigkeit des Bildträgers unterstellt würde. Man muss Wiesing in diesem Punkt natürlich Recht geben, denn es wäre mit Blick auf Bacons Arbeitsdokument in der Tat zweifelhaft, den ramponierten Fotoabzug zu einem intentional agierenden Wesen zu erklären.

Gleichwohl gilt es insbesondere mit Blick auf den Begriff des Sichzeigens zu überlegen, ob man es dabei notwendigerweise mit einer Handlung – noch dazu einer *absichtsvollen* Handlung – zu tun hat, die von einem Bildträger ausgeführt wird. Die Frage ist letztlich nicht, ob Bilder willentlich tätige Subjekte sein können, sondern ob es Zeigegeschehen nur zwischen Subjekten gibt. Warum sollte das Sichzeigen als performatives Ereignis auf intentionale Zeige-Akte beschränkt bleiben? Darüber hi-

¹⁴ Ebd., S. 78–105.

¹⁵ Ebd., S. 73.

naus muss die nicht bloß bei Lambert Wiesing auffindbare Vorstellung angezweifelt werden, dass das Sichzeigen nur eine einseitige Angelegenheit des Bildträgers ist, eine Angelegenheit zumal, die die ›andere Seite‹, das heißt das immaterielle Bildobjekt, angeblich völlig unbehelligt lässt. Das Problem ist also letztlich nicht allein die theoretische Verknüpfung von materiellem Bild und Sichzeigen, sondern bereits der ihr zugrundeliegende Rückgriff auf die Denkfigur der inneren Duplizität des Bildes. Ein weiterer problematischer Aspekt kommt hinzu: Bei Wiesing wie auch bei Stefan Majetschak und anderen wird oft suggeriert, das Sichzeigen sei ein Vorkommnis, das hauptsächlich für Kunstbilder eine relevante Rolle spiele und überdies mit Selbstreflexivität gleichzusetzen sei.¹⁶ Dabei handelt es sich jedoch um zwei grundlegende Missverständnisse, die ein sinnvoller Begriff bildlichen Sichzeigens unbedingt vermeiden muss, weil Sichzeigen sonst zu einem artistischen Sonderfall zu werden droht.

Einige der soeben genannten, von Wiesing aufgedeckten und von ihm weitergetragenen Probleme treten auf, wenn man vorzugsweise über *deiktische* Formen des Sichzeigens nachdenkt. Ich möchte hiervon lediglich zwei erwähnen: Eine dieser deiktischen Formen des Sichzeigens wird ausführlich von Louis Marin behandelt. In seinem Buch *Das Opake der Malerei* unterscheidet er bekanntermaßen zwei Dimensionen der piktorialen Repräsentation, und zwar die »transitive Dimension« beziehungsweise »Transparenz« einerseits sowie die »reflexive Dimension« beziehungsweise »Opazität« andererseits.¹⁷ In diesem Kontext kommt auch dem Zeigen große Relevanz zu, insofern es nach Marin zur »Wesensdefinition« des Bildes gehört: Beim Zeigen oder Vorweisen handle es sich um die »Grundmodalität« bildlichen Bedeutens.¹⁸ Opazität und Sichzeigen werden eng miteinander verknüpft, allerdings so, dass Opazität durch ihre Störung der Transparenzdimension auf die Repräsentation *als* Repräsentation aufmerksam macht. Es handelt sich folglich um eine deiktische Form des Sichzeigens, weil die opaken Momente die Repräsentation »als etwas repräsentierend« vorweisen. Auf Bacons Arbeitsdokument umgemünzt: Die »Operatoren der Opazität«¹⁹ wie Kratzer, Knicke und Risse, der Oberflächenglanz oder das freigelegte Papier des Abzugs wiesen dann auf den Umstand hin, dass man es mit dem Foto einer Person zu tun hat und nicht etwa mit der abgebildeten Person selbst. Eine andere Form deiktischen Sichzeigens läge vor, wenn man wie Stefan Majetschak von einem Selbstverweis des medialen Bildträgers spricht. Man könnte diesen Fall auch als »auto-deixis« bezeichnen, insofern damit eine Bezugnahme des Bildlings auf sich selbst gemeint

16 Vgl. u. a. WIESING, *Sehen lassen* (Anm. 12), S. 41, 98–99; MAJETSCHAK, *Opazität* (Anm. 8), S. 183–184.

17 LOUIS MARIN: *Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento*, Zürich/Berlin 2004.

18 Ebd., S. 23.

19 LOUIS MARIN: »Über die Opazität« (1997), in: ders.: *Über das Kunstgespräch*, Zürich/Berlin 2001, S. 47–56 (hier: S. 52).

ist.²⁰ Deiktisch wäre diese Form des Sichzeigens, weil Bacons zerschlissener Fotoabzug auf seine eigene stoffliche und mediale Beschaffenheit, das heißt seine artefaktische Disposition, exemplifizierend oder demonstrierend hinwiese.

In Absetzung von solchen *deiktischen* Formen des Zeigens, möchte ich abschließend dafür plädieren, den Begriff des Sichzeigens für *asthetische* Weisen des Zeigens zu reservieren. Als Ausgangspunkt dienen mir Überlegungen Dieter Merschs, denen ich allerdings eine etwas andere Ausrichtung geben werde. Maßgeblich ist zunächst einmal die enge Verbindung von Materialität und Sichzeigen, wobei mit Mersch darauf hinzuweisen wäre, dass »unter dem Ausdruck ›Materialität‹ kein vordergründig Stoffliches zu verstehen«²¹ ist. Weder sind damit allein physische Faktoren oder materielle Komponenten gemeint, wie etwa die Dicke eines Fotopapiers, die Silbergelatine oder Kratzer auf der Bildoberfläche, noch ist Materialität ein anderes Wort für ›Bildträger‹ oder ›Opazität‹. Materialität lässt sich nicht dingfest machen oder im positiven Sinne objektivieren, vielmehr ist sie nach Mersch als eine Wirksamkeit zu begreifen, die etwas in seine einzigartige Anwesenheit bringt und mit einer Gravitation ausstattet, die dem Erscheinenden ein ›Gewicht‹ verleiht. Keineswegs ist damit natürlich auf den Umstand abgezielt, dass Bacons Fotoabzug etwas wiegt, das heißt eine Masse hat, die man mit einer Waage registrieren kann. Stattdessen geht es darum, *dass* (etwas) qua Materialität in seine Existenz gebracht wird, *dass* sich (etwas) zeigt – dies ist der Grund, weshalb Mersch immer wieder auf der unabweisbaren ›Faktizität des Dass‹ beharrt. Ihm geht es folglich nicht um irgendeine ›Wirklichkeit des Materials‹, sondern um die ›Wirksamkeit der Materialität‹, das heißt den Fakt, *dass* zum Beispiel ein Bild kraft Materialität zum Vorschein kommt und dadurch sinnlich erfahrbar wird.

Hier gesellt sich zum Begriff der Materialität jener des Sichzeigens – und zwar insofern, als dieser »die Tatsache des In-Erscheinung-tretens« der Materialität kennzeichnet.²² Mersch spricht dahingehend von einem ekstatischen Erscheinen der Materialität, die gewissermaßen in die Wahrnehmung hineinsteht und deren je spezifische Präsenz im Sichzeigen allererst vernehmbar wird.²³ Die fundamentale – aber keineswegs einzige – Wirkung des Sichzeigens der Materialität des Bildes besteht dann darin, die zwei möglichen *Sichten* des Bildes für die Wahrnehmung aufzuschließen. Das heißt, sie sorgt dafür, dass sich die innere Komplexität des Bildes für den

20 Auto-deixis meint hier folglich etwas anderes als bei Louis Marin, der den Begriff ebenfalls verwendet. Vgl. ALLOA: *Das durchscheinende Bild* (Anm. 10), S. 292–294.

21 DIETER MERSCH: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002, S. 134.

22 DIETER MERSCH: »Die Zerzeugung. Über die ›Geste‹ des Bildes und die ›Gabe‹ des Blicks«, in: ULRICH RICHTMEYER u. a. (Hg.): *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*, Bielefeld 2014, S. 15–44 (hier: S. 23).

23 Vgl.: DIETER MERSCH: *Posthermeneutik*, Berlin 2010, S. 38, 124, 133.

Blick überhaupt erst in die Differenz von Bildobjekt und Bildding zerlegen lässt. Sie kommt dieser Differenz in gewisser Hinsicht zuvor, weshalb es vermutlich zu kurz greift, zu sagen, Materialität und Sichzeigen seien in jedem Bildakt *mitgängig*. Angemessener wäre es, sie als *vorgängig* zu bezeichnen, weil sie dem, *was* ein Bild zeigt, auf bestimmte Weise immer schon vorausgehen; sie sind darum auch nicht allein dem physischen und medialen Träger des Bildes zuzuschlagen. Mit Mersch ließe sich daher sagen, dass Materialität statt auf eine Seite der inneren Doppelheit des Bildes begrenzt zu sein, den Grund für die »Doppelsichtigkeit des Bildes«²⁴ bereitet. Materialität gehört folglich zu beiden Sichten des Bildes unauflösbar hinzu und durchzieht diese ursprünglich; sie lässt sich dabei von keinem Bild als dessen eigene Materialität abbilden, sondern *zeigt sich*.

Man hat es hierbei weder mit einem transitiven Zeigen noch mit einer deiktischen Form des Sichzeigens, sondern vielmehr mit einer *asthetischen* Weise des Sichzeigens zu tun. Denn die Materialität des Bildes verweist weder auf etwas anderes (zum Beispiel auf die fotografierte Person), noch macht sie auf die Repräsentation *als* Repräsentation aufmerksam (das heißt auf die Fotografie als Darstellung), noch weist sie auf den Fotoabzug selbst als Artefakt hin. Mit dem ästhetischen Begriff des Sichzeigens ist hingegen ein für die aktuelle Wahrnehmung so und nicht anders geartetes »Zum-Vorschein-kommen« der Materialität des Bildes gemeint. Die Art und Weise ihres Sichzeigens moduliert die jeweilige Bilderscheinung, und so wäre mit Mersch darauf hinzuweisen, dass es beim Sichzeigen weniger darum geht »*was* das Gezeigte ist, [...] als vielmehr *wie* und *dass* es sich zeigt.«²⁵ Die bildliche Erscheinung erscheint damit in einer je spezifischen, das heißt singulären Manier, sie ist an Präsenz geknüpft und keineswegs immerzu fixiert. Das Arbeitsdokument Bacons macht dies eindrücklich nachvollziehbar. In seinem Gebrauch lässt sich das ›Spiel‹ der Materialität beobachten; es zeigt sich in der momentanen Anschauung, und zwar zeigt es sich *uns*.

Der Hinweis auf das ›uns‹ scheint mir wichtig, denn wir sollten Sichzeigen keinesfalls so verstehen, dass das Bild oder gar der materielle Bildträger die Absicht hätten, sich sehen zu lassen. Denn Sichzeigen meint kein aktives Handeln des Bildes, wie dies Lambert Wiesing monierte, vielmehr markiert das ›sich‹ die Zwischenstellung dieses Zeigens zwischen Aktiv und Passiv im Sinne des grammatikalischen Mediums.²⁶ Somit ist es weniger die Frage, *wer* sich zeigt, sondern eher *wem* sich (etwas)

24 DIETER MERSCH: »Wort, Bild, Ton, Zahl. Eine Einleitung in die Medienphilosophie«, in: ders.: *Kunst und Medium. Zwei Vorlesungen*, Kiel 2002, S. 131–253 (hier: S. 175), Hervorhebung durch den Autor.

25 MERSCH, *Zeigen, Etwas-Zeigen, Sichzeigen* (Anm. 2), S. 316.

26 Vgl. EMMANUEL ALLOA: »Zeigen/Sichzeigen«, in: *Rheinsprung 11 – Zeitschrift für Bildkritik*, Nr. 2, 2011, S. 208–215 (hier: S. 213), der zu Recht kritisiert, dass in bildtheoretischen Überlegungen zum Sichzeigen, »der Sinn dieses ›Sich‹ [...] kaum jemals zur Sprache kommt«, ebd., S. 214.

zeigt. Es zeigt sich immer *jemandem*, an einem bestimmten Ort, in einer spezifischen Situation und Haltung, *hier* und *jetzt*: Das ›Spiel‹ der Materialität seiner Fotografie zeigte sich Bacon während des Arbeitens im Atelier, es zeigte sich mir im Archiv und es würde sich jeder Betrachterin und jedem Betrachter zeigen, die in denselben direkten Austausch mit dem originalen Arbeitsdokument treten. Gleichwohl zeigt sich uns dieses ›Spiel‹ nicht notwendigerweise immerzu auf dieselbe Weise, vielmehr kann seine akute Erfahrung angesichts der Fotografie einen jeweils eigenen Charakter annehmen.

Anhand von Bacons Fotoabzug lässt sich die Einsicht gewinnen, dass Materialität prozesshaft ist und im Vollzug von Praktiken ihre Wirkungen zeitigt. Hierbei geht es indes nicht um den Gedanken, dass Bilder wie alle Dinge der Welt mit der Zeit und durch Gebrauch verschleifen können. Bacons Arbeitsdokument lässt vielmehr nachvollziehbar werden, inwiefern Materialität per se ein performatives Geschehen ist und jedes Bild deshalb aus einem dynamischen Grund hervorgeht. Und insofern jedes Bild seiner Materialität *gemäß* erscheint, ist es wie diese offen für Wandlungen. Die ganze vermeintliche Statik des fotografischen Bildes, sein gesamter fixierender Habitus wird dadurch in Bewegung versetzt. Seine vorgebliche Stabilität verrät sich als bloßer Oberflächeneffekt, der stets vorläufig bleiben muss. Der Fotoabzug gibt uns somit auch zu bedenken, dass es nicht nur »Vollzugsformen der Bildlichkeit«²⁷ gibt, sondern dass Bildlichkeit womöglich selbst als ein performatives Vollzugsgeschehen aufzufassen ist. Darüber hinaus lässt sich anhand des Arbeitsdokuments beobachten, inwiefern auch das vermeintlich physikfreie Bildobjekt wandelbar und den ›Bewegungen des Werdens‹ unterworfen ist. Das Porträt eines Mannes erscheint uns der Materialität des Bildes entsprechend und somit auf eine je spezifische und situative Weise. Die Materialität des Bildes lässt sich folglich schon deshalb nicht negieren, weil sie die gesamte bildliche Erscheinung von Anbeginn affiziert. All das stellt der hier diskutierte Fotoabzug jedoch nicht dar, er bildet es nicht ab oder repräsentiert es, vielmehr zeigt es sich uns in einem ästhetischen Modus.

Postskriptum

Die marode Fotografie Bacons ist zugleich ein eindrückliches wie auch ein problematisches Exempel für den oben diskutierten Zusammenhang von Bild, Materialität und Sichzeigen. Eindrücklich ist es, weil man daran *in extremo* nachvollziehen kann, inwiefern Materialität das Bild als Ganzes durchzieht und inwiefern sich deren Verschränkung zu zeigen vermag. Angesichts dieses Arbeitsdokuments wird die Auswirkung des Sichzeigens der Materialität auf die bildliche Erscheinung ›offen-sicht-

²⁷ SACHS-HOMBACH / SCHÜRMAN, »Philosophie« (Anm. II), S. 118.

lich. Bacons Fotoabzug ist aber auch ein problematisches Beispiel, und zwar deshalb, weil es den falschen Schluss nahelegt, die Materialität des Bildes sei nur dann augenscheinlich, wenn Bilder kaputtgehen, wenn sie beschädigt oder ›unsachgemäß‹ behandelt werden. Doch so wenig wie Materialität und Sichzeigen allein für Kunstbilder von Gewicht sind, so wenig kommen sie nur im Falle von zerschlissenen Bildern zum Vorschein – man hat es nicht lediglich mit einem konservatorischen Problem zu tun. Vielmehr ist bereits die Idee eines dauerhaft stabilen, unveränderlichen Bildes ein Phantasma, das sich selbst mit größtem Aufwand ausschließlich temporär einlösen lässt.²⁸ Bacons ramponierte Fotografie ist folglich nur vor diesem Hintergrund ein Extremfall; in ihrer Drastik zeugt sie von einem allgemein prekären Status der Bilder. Darüber hinaus erinnert sie daran, dass wir von der Materialität des Bildes und dessen Sichzeigen grundsätzlich nicht absehen können, ohne das Bild selbst gänzlich aus dem Blick zu verlieren.

28 Vgl. hierzu den Text von MARJEN SCHMIDT im vorliegenden Band.