STEFFEN SIEGEL

Der haptische Blick oder: Vom Begreifen der Bilder

Dla Pawełka

I

Die Parabel vom ungläubigen Thomas, die im 20. Kapitel des Johannes-Evangeliums berichtet wird, ist nicht allein eine Erzählung über den Weg zum Glauben. Verdichtet ist im Zweifel des Jüngers Thomas an der tatsächlichen Gegenwart des gekreuzigten und auferstandenen Jesus zugleich auch eine Reflexion über die Leistung und die Konkurrenz der verschiedenen Sinne. Hatten die übrigen Jünger, wie der Bibeltext sagt, „den Herrn gesehen“ (Joh. 20,25), so beharrt Thomas unmissverständlich auf seinem Ungenügen an einer solchen Auskunft: „Wenn ich nicht in seinen Händen die Nägelmale sehe und meinen Finger in die Nägelmale lege und meine Hand in seine Seite lege, kann ich’s nicht glauben.“ (ebd.) Auf einer großformatigen, kurz nach 1500 entstandenen und heute im Besitz der National Gallery in London befindlichen Tafel hat Giambattista Cima da Conegliano den Augenblick der Einlösung dieses von Thomas ausgesprochenen Berührungsbegehrens festgehalten (Abb. 1): In einem hohen, nach hinten durch Fensterausblicke geöffneten und einzig durch die prächtige Kassettendecke geschmückten Saal hat sich um den Auferstandenen herum die Gruppe der Jünger versammelt, um Zeuge jener Szene zu werden, in welcher schließlich auch Thomas zum Glauben finden wird.

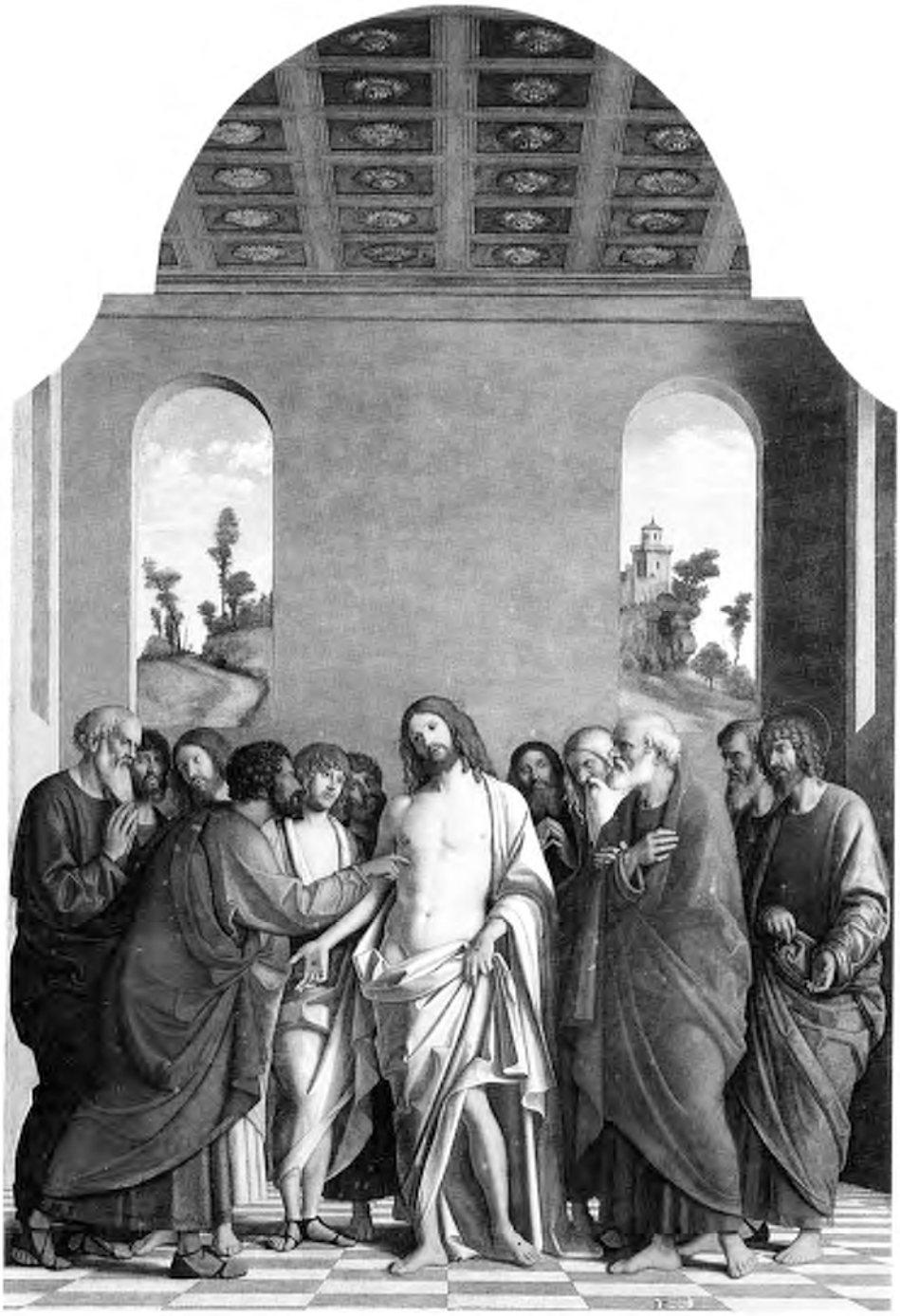


Abbildung 1: Giambattista Cima da Conegliano:
Der ungläubige Thomas. Ca. 1502/04. London, National Gallery.

Eigentümlich in sich gekehrt, fast schon teilnahmslos präsentiert der gegenüber der Gruppe der Jünger bedeutungsperspektivisch unscheinbar vergrößerte Jesus das Wundmal an seiner rechten Hand. Die uniforme, nur wenig bewegte Reihung der Jünger und vor allem die statuarische Haltung der im Kontrapost präsentierten Figur des Gekreuzigten stehen in auffallendem Gegensatz zu der expressiven, deutlich nach vorn gebeugten und doch unverkennbar mit einer inneren Reserve geschilderten Haltung des noch ungläubigen Jüngers. Cima zeigt jenen dramatischen Augenblick, in welchem Thomas seinen gebogenen und hierin eine gewisse Zögerlichkeit signalisierenden Zeigefinger in die Seitenwunde Christi legt – und damit gerade jenen Moment der Konversion, welcher zuletzt in seinem Glaubensbekenntnis „Mein Herr und Gott!“ (Joh. 20,28) gipfeln wird.

Genügte den übrigen Jüngern die bloße Erscheinung und damit die Sichtbarkeit des Auferstandenen, so ist im Fall des Thomas erst der in die Wunde gelegte Finger und damit nicht eine visuelle, sondern erst die haptische Wahrnehmung das Medium religiöser Erkenntnis. Michelangelo Merisi da Caravaggio hat in seiner genau ein Jahrhundert darauf entstandenen, gewiss ungleich bekannteren Version (Abb. 2) ein solches Begehren nach Berührung des Leibes zu einer Szene skandalöser Penetration gesteigert. Anstelle des alles in allem verhaltenen Charakters, der Cimas Bild beherrscht, ist das Geschehen hier von beklemmender und unausweichlicher Drastik. Die Köpfe der nun nur noch vier Figuren sind, mit einem brillanten Kunstgriff, auf das enge Feld eines liegenden Rhombus’ zusammengedrängt worden. Sämtliche Blicke fixieren den Mittelpunkt des Geschehens: den tief in die Seitenwunde eindringenden rechten Zeigefinger des Ungläubigen.

Die dramatischen und durch den Fall des Lichtes ostentativ hervorgekehrten Furchen auf Thomas’ Stirn lassen die erhebliche Anstrengung ahnen, mit welcher ein solcher Akt der Penetration überhaupt nur möglich scheint. Eingefangen ist in dieser zerfurchten Stirn der entscheidende Augenblick eines Widerspiels von noch nicht aufgegebenem Zweifel und sich doch bereits einstellender Erkenntnisgewissheit. Überhaupt bleibt Caravaggios Schilderung des Geschehens auffallend ambivalent: Ununterscheidbar changiert die linke, scheinbar frei schwebende Hand Jesu zwischen einer Bewegung des Hinführens und der Abwehr der unverkennbar schmutzigen Hand des Thomas. Und in gleicher Weise verharrt die Geste der rechten Hand Jesu zwischen einem Zurückziehen des Gewandes und einem Verbergen der Wunde zum Schutz vor dem zudringlichen haptischen Begehren.

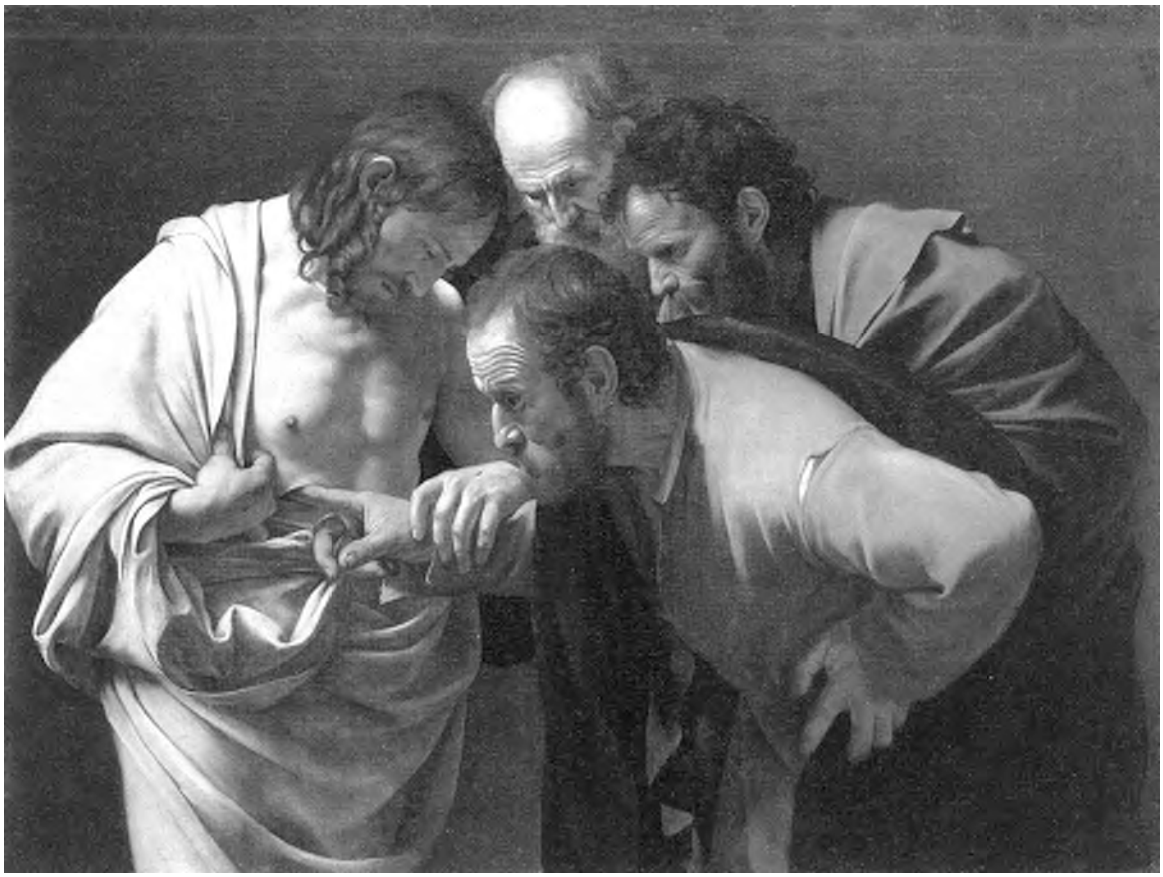


Abbildung 2: Michelangelo Merisi da Caravaggio:
Der ungläubige Thomas. 1601/02. Potsdam, Gemäldegalerie Sanssouci.

Cimas Darstellung der Konversion des Ungläubigen zum Gläubigen, erst recht aber Caravaggios Verdichtung dieser Szene ins Dramatische kehren die Ambivalenz des durch den Evangelisten berichteten Geschehens hervor: Thomas' Akt eines *intellektuellen* Begreifens der Gestalt des auferstandenen Jesus setzt ein *faktisches* Begreifen dieses Leibes voraus. Erst die ganz handfeste, haptische Erfahrung, nicht jedoch die von den anderen Jüngern geteilte visuelle Erfahrung dieses Körpers ermöglicht Erkenntnis und ebnet den Weg zum finalen Glaubensbekenntnis. Entscheidend für diese von Thomas ausdrücklich reklamierte Abweichung vom Modus visuell vermittelter Erkenntnis ist die hierin eingeschriebene Struktur des Begehrens. Nicht zufällig ist vor allem bei Caravaggio der Akt des Begreifens zu einem Akt des Eindringens gesteigert.

Der Wille, die Nähe des Berührens zu suchen statt einzig aus der Distanz zu sehen sowie die Absicht, in die Tiefe zu dringen statt auf die bloße Oberfläche angewiesen zu bleiben, werden in konkretem wie in übertragenem Sinn verständlich. Die hinter dieser Zuspitzung wirksame Idee der Invasion schließt an jene binominale Semantik von Oberfläche und Tiefe, von außen und innen, von Nähe und Ferne an, welche seit der Antike die Metaphorik für Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozesse leitete und die nicht zuletzt für ein explizit hermeneutisches Modell von ästhetischer Erfahrung stichwortgebend war und noch immer ist.[1]

II

In Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* etwa wird das funktionale Verhältnis von Inhalt und Form mithilfe dieser Binome in geradezu paradigmatischer Weise näher gekennzeichnet: „Bei einem Kunstwerke fangen wir bei dem an, was sich uns unmittelbar präsentiert, und fragen dann erst, was daran die Bedeutung oder Inhalt sei. Jenes Äußerliche gilt uns nicht unmittelbar, sondern wir nehmen dahinter noch ein Inneres, eine Bedeutung an, durch welche die Außenerscheinung begeistet wird. Auf diese seine Seele deutet das Äußerliche hin. Denn eine Erscheinung, die etwas bedeutet, stellt nicht sich selber und das,

[1] Zur Reichweite dieses Modells siehe die Hinweise von Assmann, Aleida: „Zeichen – Allegorie – Symbol." In: Assmann, Jan (Hg.): *Die Erfindung des inneren Menschen*. Gütersloh 1993, S. 28-50.

was sie als äußeres ist, vor, sondern ein anderes.“[2] Wahrnehmung, heißt dies, muss zwar von der äußeren, materialen, an der Oberfläche liegenden Seite ausgehen, diese jedoch prinzipiell hinter sich lassen, um zuletzt zu einer im Innern liegenden und erst dort tatsächlich bedeutungsvollen Dimension vordringen zu können. Das hermeneutische Interesse, welchem Hegel hier das Wort redet, wird als ein Akt der Entzifferung und der Entbergung gedacht, welcher mit der Bedeutung nicht weniger als die „Seele“ des Kunstwerks aufsuchen soll.

Folgenreich ist ein solches Modell von eingeschlossenem, in inneren, tieferen Schichten verborgenem Sinn einerseits und materialer, sich auf diesen Sinn hin transparent machender Oberfläche andererseits[3] insbesondere aufgrund eines sich darin abzeichnenden und von Hegel auch ausdrücklich benannten hierarchischen Gefälles innerhalb des Kunstwerks: „In dieser Weise soll das Kunstwerk bedeutend sein und nicht nur in diesen Linien, Krümmungen, Flächen, Tönen, Wortklängen, oder welches Material sonst benutzt wird, erschöpft sein, sondern eine innere Lebendigkeit, Empfindung, Seele, einen Gehalt oder Geist entfalten, den wir eben die Bedeutung des Kunstwerks nennen.“[4] Das von Hegel genutzte Binom von Innerlichkeit sowie Äußerlichkeit, und in dessen Folge der hermeneutische Anspruch an ästhetische Erfahrung, setzt einen Blick auf das Kunstwerk voraus, der sich gegenüber äußeren Sinnesqualitäten immer schon immun macht.

Nicht zufällig drückt sich bereits in Hegels Beschreibung der signifikanten Struktur eines Werkes, also dessen „Linien, Krümmungen, Flächen, Tönen, Wortklängen“, unüberhörbar ein hohes Maß an Distanz aus, ist doch gerade dem Modell hermeneutischer Entbergungs- und Entschlüsselungsarbeit das Postulat eines distanzierten Betrachterstandpunktes unverzichtbar. Mit dem dahinter wirksamen Anspruch des Verstehen-Wollens wird ästhetische Erfahrung zu einem Prozess, der die signifikante Oberfläche eines Werkes transzendieren muss, um zum Signifakt und damit zu jenem, was Hegel den „Gehalt oder Geist“ des Kunstwerkes nennt, vorzudringen zu können.

---

2 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: „Vorlesungen über die Ästhetik.“ In: ders.: *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer / Karl Markus Michel, Bd. 13, Frankfurt/Main [5]1997, S. 36.

3 Diese Dichotomie von einem Inneren und einem Äußeren des Kunstwerks lautet bei Hegel wörtlich: „Dieser Auffassung nach haben wir also die Elemente des Schönen ein Inneres, einen Inhalt, und ein Äußeres, welches jenen Inhalt bedeutet, charakterisiert; das Innere scheint im Äußeren und gib durch dasselbe sich zu erkennen, indem das Äußere von sich hinweg auf das Innere hinweist.“ Ebd., S. 37.

4 Ebd.

Ein solches Modell von Transzendierung privilegiert nicht allein die virtuelle Sinndimension, vielmehr entfernt es zugleich den Rezipienten von den Präsenzqualitäten eines Kunstwerks. Damit ist gerade jener Punkt benannt, an welchem eine beachtliche Reihe älterer und auch jüngerer Überlegungen zur ästhetischen Erfahrung in kritischer Absicht ansetzt. Anstelle einer hermeneutisch orientierten „Sinnkultur" reden sie vielmehr einer „Präsenzkultur"[5] des Kunstwerks das Wort. Plädiert wird damit für ein Modell ästhetischer Erfahrung, das diese vorderhand nicht als eine intellektuelle, das Verstehen suchende Betrachtung des Kunstwerks auffasst, sondern zuallererst als eine Sache emotionaler Affizierung des Betrachters. Susan Sontag näherte sich dem Charakter einer solchen Rezeption noch mit einer gewissen sprachlichen Dezenz und hielt mit ihrem berühmt gewordenen Stichwort „erotics of art"[6] die konkrete Form der Auseinandersetzung terminologisch in der Schwebe. Zwanzig Jahre darauf, auf einem für die Wiener Festwochen 1984 gestalteten Plakat, wird der österreichische Künstler Gerwald Rockenschaub visuelle Wahrnehmung von bildender Kunst schließlich kurzerhand als „Augensex" (Abb. 3) bezeichnen.[7]

Jenseits einer solchen, gewiss etwas bemühten Sexualisierung des Betrachterblicks scheint aber insbesondere die theologische Idee der Epiphanie, des zur Erscheinung Kommens, für das Konzept einer „Präsenzkultur" des Kunstwerks modellhaft zu sein. Hans Ulrich Gumbrecht etwa entfaltete in seiner

---

5 Gumbrecht, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Übers. von Joachim Schulte. Frankfurt/Main 2004, S. 99.

6 Susan Sontag beschließt ihre Programmschrift *Against interpretation* bekanntlich mit dem zehnten, nur einen Satz umfassenden Paragraphen: „In place of a hermeneutics we need an erotics of art." Sontag, Susan: „Against interpretation" [1964]. In: dies.: *Against Interpretation and Other Essays*. New York 1966, S. 3-14, hier: S. 14.

7 In einem 1997 publizierten Interview erläuterte Rockenschaub ausführlicher: „Musik ist Sex für die Ohren und Kunst kann oder soll Sex für die Augen sein. Werbung auf Plakatwänden im öffentlichen Raum ist Augensex." – Rockenschaub, Gerwald: „‚Als DJ liefere ich Sex für die Ohren und als bildender Künstler Augensex.' Gespräch mit Paolo Bianchi." In: *Kunstforum International* 135, Oktober 1997, S. 220-224, hier: S. 224. – Zur sexuell konnotierten Begehrensstruktur des ästhetischen Erlebens siehe Koschorke, Albrecht: „Pygmalion als Kastrat – Grenzwertlogik der Mimesis." In: Mayer, Mathias / Neumann, Gerhard (Hgg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg 1997, S. 299-322. – Koch, Gertrud: „Netzhautsex – Sehen als Akt." In: Stanitzek, Georg / Voßkamp, Wilhelm (Hgg.): *Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation*. Köln 2001, S. 101-110.

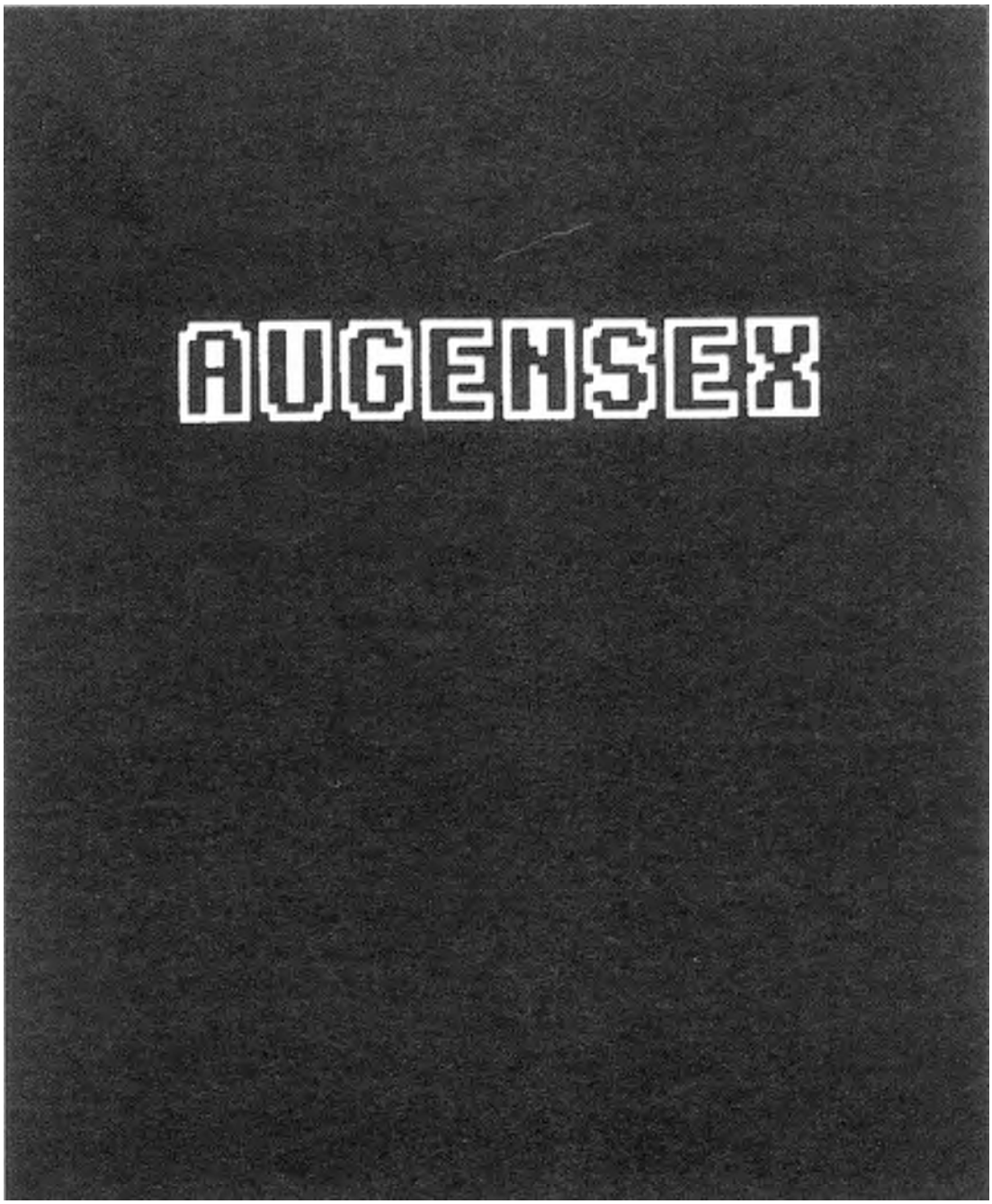


Abbildung 3: Gerwald Rockenschaub:
Augensex. Plakatmotiv für die Wiener Festwochen 1984.

Streitschrift für ein *Diesseits der Hermeneutik* sowie gegen die geisteswissenschaftliche „Zentralpraxis“[8] der Interpretation und damit gegen die von ihm diagnostizierte „Einklammerung von Präsenz”[9] drei Modi einer Aneignung des Kunstwerks, die nicht zufällig an religiös-kultische Bildpraktiken aus einer „Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst”[10] sowie an die Idee einer eucharistischen Teilhabe erinnern: das Verzehren, das Eindringen sowie die Mystik oder auch der Mystizismus.[11] Allen dreien gemeinsam ist die Suche nach größtmöglicher Nähe bis hin zur Ausstreichung jeder Distanz. Die dem Hermeneuten unverzichtbare Möglichkeitsbedingung einer Differenz von Kunstwerk und Betrachter, von Gedeutetem und Deutendem wird in diesem Modell einer „Präsenzkultur“ gerade in ihr Gegenteil übersetzt. Die dahinter wirksame Idee von Inkorporierung zielt auf die Auflösung einer solchen Struktur der Entgegensetzungen und sucht vielmehr nach einem Ort ihrer Identifikation.

Explizit hat Gumbrecht eine solche Trias von Möglichkeiten der Präsenzerfahrung als ein Gegenmodell zur hermeneutischen, das Sinnverstehen suchenden Praxis entworfen. Soll dieses Postulat einer – ganz programmatisch verstanden – anderen Erfahrung des Kunstwerks zuletzt in einem alternativen Begriff ästhetischer Erkenntnis münden, so überrascht in den vielfältigen Versuchen, hierfür theoretischen Boden zu gewinnen, insbesondere die unübersehbar antagonistische Struktur der Argumente. Nicht selten ziehen sie ihren eigentlichen Antrieb aus einem dezidiert antihermeneutischen Impuls. Susan Sontag etwa stellte mit ihrem 1964 publizierten Traktat *Against Interpretation* diese grundsätzliche Kritik bereits in der polemischen Titelwahl in nicht zu überlesender Deutlichkeit aus.[12]

---

8 Gumbrecht (2004), S. 17.

9 Ebd., S. 12.

10 Diese Formel stammt bekanntermaßen von Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990.

11 Siehe hierzu Gumbrecht (2004), S. 107-109.

12 Bei Sontag heißt es unter anderem: „Like the fumes of the automobile and the heavy industry which befoul the urban atmosphere, the effusion of interpretations of art today poisons our sensibilities. In a culture whose already classical dilemma is the hypertrophy of the intellect at the expense of energy and sensual capability, interpretation is the revenge of the intellect upon art.“ Sontag (1964), S. 7. – An späterer Stelle wird sie ihre These mit einem Vergewaltigungsvorwurf der Interpretation an der Kunst noch ins Drastische steigern: „Interpretation, based on the highly dubious theory that a work of art is composed of items of content, violates art. It makes art into an article for use, for arrangement into a mental scheme of categories.“ Ebd., S. 10.

Abbildung 4: Gerwald Rockenschaub: *2004, Baumwollkordel, Montierung, 265cm.* 2004. Wien, Museum für moderne Kunst Stiftung Ludwig.

K. Ludwig Pfeiffer spekulierte in der Einleitung zu einem der profundesten dieser Frage geltenden Sammelbände über ein mögliches Ende der „‚heißen' Phasen okzidentalen Interpretationsverhaltens."[13] Vor allem aber George Steiner polemisierte in seinem Buch *Von realer Gegenwart* mit einer befremdlichen Mischung aus Antiakademismus, ästhetischem Moralismus und Kunsttheologie für eine „Politik des Primären; des Unmittelbaren" und gegen eine „Vorherrschaft des Sekundären und Parasitären".[14] „Man muß", so lautet eine seiner nur schwer verdaulichen Invektiven, „die krebsartige Vermehrung von Interpretationen und Neuinterpretationen zum Stillstand bringen."[15]

In einer der jüngsten Arbeiten Gerwald Rockenschaubs scheint ein solcher Stillstand von Interpretation tatsächlich erzwungen worden zu sein (Abb. 4): Am Ende einer etwa sechs Meter tiefen und zweieinhalb Meter breiten, von Neonlicht hell ausgeleuchteten, sonst jedoch vollkommen leeren Raumkoje befinden sich in Augenhöhe nebeneinander zwei 25 x 25 cm große Bilder. Es sollte besser heißen: „kleine Bilder". Denn eine am Eingang aufgespannte, jedem Museumsbesucher bestens vertraute rote Baumwollkordel verwehrt den Zutritt zu dieser Koje, rückt die dahinter ausgestellten Werke in ein Außerhalb des noch mühelos Wahrnehmbaren und verhindert damit absichtsvoll eine nähere Betrachtung und damit gerade jenen visuellen Sexualakt, von welchem Rockenschaub ein wenig forciert provokant sprach. Gewiss ist diese Installation mit dem – wie bei Rockenschaub stets – rein deskriptiven Titel *2004, Baumwollkordel, Montierung, 265 cm* ein ironischer Kommentar auf das eigentümliche Historisch-Werden zeitgenössischer Kunst durch deren rasche Musealisierung.[16]

---

[13] Pfeiffer, K. Ludwig: „Materialität der Kommunikation?" In: Gumbrecht, Hans Ulrich / ders. (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt/Main 1988, S. 15-28, hier: S. 16.

[14] Steiner, George: *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?* [London 1989]. Übers. von Jörg Trobitius. München / Wien 1990, S. 17-18. – Zu einer höchst notwendigen Kritik von Steiners Thesen siehe die Bemerkungen von Jauss, Hans Robert: „Über religiöse und ästhetische Erfahrung – zur Debatte um Hans Belting und George Steiner." In: ders.: *Wege des Verstehens*. München 1994, S. 346-377. – Sowie die Kritik von Didi-Huberman, Georges: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes* [Paris 1992]. Übers. von Markus Sedlaczek. München 1999, S. 191-192.

[15] Steiner (1989), S. 66.

[16] Das in der Ausstellung erhältliche Faltblatt bemüht sich hingegen gerade, dem Historisierungseffekt einer solchen Retrospektive entgegenzutreten. Doch macht gerade der Wortreichtum dieser Intervention darauf aufmerksam, wie spannungsvoll sich das Projekt einer Retrospektive zu den Ideen von gegenwärtig entstehender Kunst verhält: „Die Ausstellung des österreichischen Künstlers Gerwald Rockenschaub (1952 geboren) im

Abbildung 5: Tiziano Vecellio:
Noli me tangere. Ca. 1510/11. London, National Gallery.

Zugleich tritt mit dieser beinahe gewaltsame Entfernung des Betrachters vom Kunstwerk aber auch der fragwürdig apodiktische Charakter einer Entgegensetzung von „Sinnkultur“ und „Präsenzkultur“ vor Augen. Indem in Rockenschaubs Installation sogleich beiden der Boden entzogen wird und damit die alte kunsthistorische Frage nach dem angemessenen Abstand, nach Nähe und Ferne zum Bild[17] in eine Entfernung des nun gar nicht mehr Sichtbaren und damit ins Absurde übersetzt wird, lässt sich das Problem ästhetischer Erfahrung angesichts des Verhältnisses von Anwesenheit und Abwesenheit im Bild stellen, ohne bereits die vermeintlich unausweichliche Alternative von Teilhabe an der Gegenwart des Kunstwerks einerseits oder an dem Verstehen eines diesem Werk eingeschriebenen Sinnes andererseits akzeptiert zu haben.

III

Mit dem tief in die Seitenwunde dringenden Finger des ungläubigen Thomas ereignet sich die Erfüllung eines unbedingten Berührungsbegehrens, das den haptischen Sinn zur Grundlage für Erfahrung und damit das Greifen als Voraussetzung des Begreifens macht. Dieser Erzählung unmittelbar voraus geht im Johannes-Evangelium ein Bericht von exakt entgegengesetzter Struktur (Joh. 20,11-18): Der am geöffneten und leeren Grab trauernden Maria Magdalena begegnet der auferstandene Jesus. Durch das gesprochene Wort ihres Namens, aber gerade nicht durch Berührung erkennt Maria Magdalena in dem ihr als Gärtner erscheinenden Jesus den Auferstandenen. In Tizians Version (Abb. 5) ist die entschiedene Aufforderung „Noli me tangere”, „Rühr mich nicht an”, in das subtile Zusammenspiel zweier voreinander weichender Körper übersetzt. Trotz der großen Nähe zueinander und trotz der zwar devoten, aber dennoch begehrlich gehobenen Hand Marias müssen sie einander entzogen bleiben, wie

---

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien ist keine Retrospektive im klassischen Sinn, sie besteht nicht aus einem sorgfältigen Zusammentragen und chronologischen Aneinanderreihen von ausgewählten Werken, die der Besucher abschreiten kann. Rückschau bedeutet für Rockenschaub, bereits entwickelte Ideen zu reflektieren, zu aktualisieren und in einem neuen Kontext zu inszenieren. Die Ausstellung ist eine ortspezifische Installation, ein getarnter Akt der Intervention im institutionalisierten Kunstraum.“ – Rockenschaub, Gerwald: *4296m²*, Faltblatt zur Ausstellung im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (19.11.2004–13.02.2005), unpaginiert.

[17] Für die neuzeitliche Geschichte dieser Fragestellung siehe die kleine Studie von Warnke, Martin: „Nah und Fern zum Bilde“ [1986]. In: ders.: *Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*. Hg. von Michael Diers. Köln 1997, S. 6-15.

der zurückweisende und Schutz vor Berührung suchende Gestus des erschienenen Heilands zum Ausdruck bringt. Mit den Bildmotiven der auf das Sehen verwiesenen Maria Magdalena einerseits sowie dem haptischen Zugriff des ungläubigen Thomas andererseits symbolisieren sich nicht allein die beiden Möglichkeiten eines zurückgewiesenen sowie eines erfüllten Berührungsbegehrens, sondern zugleich auch die alternativen Wege religiöser Erfahrung.

Diese sich zwischen dem Sehen und dem Berühren, dem Auge und der Hand öffnende Spanne hat bereits um die vorletzte Jahrhundertwende der Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl als eine Basisdifferenz ästhetischer Erfahrung beschrieben. Einer unruhigen Bewegung vor dem Kunstwerk gleich changiert, so Riegls Beispiel, die Wahrnehmung eines Bildes zwischen Fern-, Normal- und Nahsicht, womit zugleich eine fortwährende Veränderung der Valenz jener bei der Bildwahrnehmung zum Einsatz gelangenden Sinne einhergeht.[18] Das Dispositiv des Bilder*sehens* impliziert einen distanzierten Betrachterstandpunkt und konserviert damit immer bereits eine grundlegende Differenz zwischen Subjekt und Objekt der Betrachtung.[19]

---

[18] Riegl, Alois: *Historische Grammatik der bildenden Künste*. Aus dem Nachlass hg. von Karl M. Swoboda / Otto Pächt. Graz / Köln 1966, S. 129. – An späterer Stelle differenziert Riegl noch genauer und betont: „Der Gesichtssinn vermag die Dinge nicht zu durchdringen: er sieht immer nur die eine Fläche der Dinge, die dem Beschauer zugekehrt ist." Ebd., S. 287. – Zu den rezeptionsästhetischen Implikationen von Riegls Kunsttheorie siehe auch Oberhaidacher, Jörg: „Riegls Idee einer theoretischen Einheit von Gegenstand und Betrachter und ihre Folgen für die Kunstgeschichte." In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 38 (1985), S. 199-218.

[19] Eine solche Deutung des Sehens als ein auf Distanzierung angelegtes Rezeptionsdispotiv lässt jedoch, dies muss an dieser Stelle einschränkend ergänzt werden, ältere Theorien des Sehens unberücksichtigt. Der diesen Theorien zugrunde liegende Gedanke eines vom Auge ausgesendeten Sehstrahls impliziert vielmehr zugleich die Vorstellung einer materiellen Berührung durch das Auge selbst. – Siehe hierzu ausführlich Lindberg, David C.: *Theories of Vision from al-Kindi to Kepler*. Chicago / London 1976. – Tachau, Katherine H.: *Vision and Certitude in the Age of Ockham. Optics, Epistemology and the Foundations of Semantics 1250-1345*. Leiden et al. 1988. – Ich danke Horst Bredekamp und Karin Leonhard für entsprechende Hinweise. – Zur historischen Herkunft und Entwicklung des jüngeren, auf Distanzierung und Stillstellung des Betrachters angelegten Rezeptionsdispositivs informieren ausführlich Mattenklott, Gert: „Die neue Kunst und ihr Publikum. Rezeptionsweisen einer erweiterten Öffentlichkeit." In: Beck, Herbert / Bol, Peter C. / Maek-Gérard, Eva (Hgg.): *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*. Berlin 1984, S. 31-43. – Kemp, Wolfgang: „Die Kunst des Schweigens." In: Koebner, Thomas (Hg.): *Laokoon und kein Ende. Der Wettstreit der Künste*. München 1989, S. 96-119. – Zu den Versuchen seiner Überwindung siehe Herding, Klaus: „„...Wo-

Abbildung 6: Jeannette Christensen: *Ostentatio Vulnerum*. 1995.

Erst der Tastsinn kann diese dem Sehen eingeschriebene Distanzierung überwinden und zugunsten der größtmöglichen Annäherung aufheben. Es ist die haptische oder, mit Riegls Formulierung, „taktische" Wahrnehmung, welche die, ganz wörtlich verstanden, Einseitigkeit des Sehens überwinden kann.[20] Ästhetische Erfahrung, so lässt sich an Riegl anschließend sagen, spannt sich zwischen den Polen größter Nähe und äußerster Ferne zum Bild auf und setzt dabei einen unabschließbaren, zwischen Präsenz und Absenz oszillierenden Prozess der Wahrnehmung in Gang. Oder mit Blick auf die Medien einer solchen Wahrnehmung gesprochen: Bilder sind Inszenierungen von Ambivalenz – zwischen Nähe und Ferne, zwischen Enthüllen und Verbergen, zwischen Signifikant und Signifikat, zwischen äußerer Erscheinung und verborgener Sinnhaltigkeit, schließlich zwischen Berühren und Sehen.

Ein solches unauflösbares Widerspiel von Attraktion und Distanzierung des Betrachters durch das Bild hat die norwegische Künstlerin Jeannette Christensen in ihrer 1995 entstandenen Arbeit *Ostentatio Vulnerum* in luzider Weise inszeniert (Abb. 6).[21] Übereinander angeordnet finden sich zwei gleich große, längsrechteckige und durch schlichte Holzrahmen eingefasste Tafeln. Im oberen der beiden befindet sich eine stark vergrößerte und dadurch absichtsvoll die Bildqualität verfremdende Laserkopie nach einer Reproduktion von Caravaggios Thomas-Tafel. Gezeigt wird in diesem Rahmen allein der entscheidende

---

ran meine ganze Seele Wonne gesogen...' Das Galerieerlebnis – eine verlorene Dimension der Kunstgeschichte?" In: Ganz, Peter et al. (Hgg.): *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*. Wiesbaden 1991, S. 257-285. – Bätschmann, Oskar: „Belebung durch Bewunderung: Pygmalion als Modell der Kunstrezeption." In: Mayer, Mathias / Neumann, Gerhard (Hgg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg 1997, S. 325-370. – Für eine Kritik dieses Dispositivs siehe Pasek, Marcin: „Rana jako figura zniesienia dystansu". In: Mrugalski, Michał / Potkański, Jan (Hgg.): *Literackie obrazy nieobecności*. Warszawa 2005.

20 Zum Begriff des „Taktischen" (im Sinn von „taktil") siehe Riegl (1966), S. 287-289. – Dass die – in der musealen Ausstellungspraxis ohnehin höchst problematische – haptische Annäherung an ein Kunstwerk zuletzt auch einzig eine Wahrnehmung von dessen Oberfläche sein kann, konzediert bereits Riegl ausdrücklich: „Auch der Tastsinn vermag nicht durch die Dinge hindurchzudringen, er vermag sie nur von mehreren Seiten zugleich zu umfassen, während der Gesichtssinn immer nur von einer Seite an die Dinge herankann [sic]." Ebd., S. 287. – Der entscheidende Unterschied bezieht sich indes auf die Wahrnehmung des Kunstwerkes in seiner Dreidimensionalität, während das Sehen, so Riegl, auf eine zweidimensionale Fläche verwiesen bleiben muss. – Siehe hierzu ebd., S. 288.

21 Zu dieser Arbeit Jeannette Christensens siehe auch die Bemerkungen von Bal, Mieke: *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago / London 1999, S. 32-35.

Ausschnitt aus Caravaggios Gemälde: das Präsentieren und Penetrieren der Seitenwunde. Der untere der beiden Rahmen präsentiert sich dem Betrachter hingegen als eine monochrome Tafel.

Christensen hat den leuchtenden Effekt dieser anspielungsreich blutroten Fläche jedoch nicht durch den Einsatz einer konventionellen Malfarbe erzielt, vielmehr handelt es sich um eine kaum ausgetrocknete Gelatine-Schicht, die aus einer industriell gefertigten amerikanischen Dessertspeise namens *Jell-O* besteht. Die beiden Tafeln sind so übereinander angeordnet, dass dieses Bild im Ganzen einer Versuchung des auf Distanzwahrung konditionierten Betrachters gleichkommt. Die tiefrote, durch den Einsatz eines mit künstlichen Aromen angereicherten Lebensmittels einen süßlichen Geruch verbreitende und dabei äußerst vergängliche Schicht der unteren Tafel präsentiert sich als ein irritierend multisensoriell erfahrbares Objekt, das nicht zuletzt durch den Finger des Betrachters ertastet werden will – ganz nach Caravaggios Vorbild im oberen Teil. In verstörender Analogie stehen sich in Christensens doppelter Tafel das Bild einer augenscheinlich weichen, jedem Druck nachgebenden Wunde im Fleisch des Erlösers und die glitschig-schmierige Konsistenz eines ganz alltäglichen Lebensmittels gegenüber. In dieser Verdoppelung entfaltet sich ein ironisches Spiel des Bildes mit den Sinnen des Betrachters. Denn obwohl im Gegensatz zur oberen Tafel die untere nicht durch ein Glas geschützt ist, wird die hier inszenierte Provokation des haptischen Begehrens unerfüllt bleiben müssen; kehrt doch das ehedem an Maria Magdalena gerichtete Gebot „Noli me tangere“ im zeitgenössischen Ausstellungsbetrieb als ein zwar dezenter formuliertes, jedoch mindestens so entschieden zu verstehendes „Bitte die Kunstwerke nicht berühren!“ wieder.

Christensens Spiel mit den Sinnen des Rezipienten setzt einen Prozess in Gang, der unabschließbar zwischen dem Begehren des Sehens und jenem des Berührens oszilliert. Der strikte Entzug des Bildes vor einer haptischen Annäherung des Betrachters schiebt die in diesem Bild angelegten Dimensionen möglicher ästhetischer Erfahrung immer bereits auf und lenkt das Greifen auf das Sehen zurück. Eben dieses visuelle Wahrnehmen aber wird so lange unzureichend bleiben müssen, wie es sich nicht durch einen haptischen Zugriff seiner Beobachtungen vergewissert haben wird. Ästhetischer Wahrnehmung wird, wie Heidegger in einem emphatischen, nicht-pejorativen Sinn dies nannte, „das Dinghafte“[22] des Kunstwerks so lange nur unzulänglich zugänglich sein, wie sie auf ein distanziertes Sehen beschränkt bleibt. Gerade angesichts des vielfachen

[22] Heidegger, Martin: „Der Ursprung des Kunstwerkes“ [1935/36]. In: ders.: *Holzwege*. Frankfurt/Main [6]1980, S. 1-72, hier: S. 3.

sensoriellen Stimulus eines Kunstwerks[23] scheint Gumbrechts Kritik an der Hermeneutik als eine „Einklammerung von Präsenz" nachdrücklich gerechtfertigt zu sein.

Doch so einleuchtend sein Plädoyer für eine „Präsenzkultur" ästhetischer Erfahrung ist, es muss dann fragwürdig werden, wenn hiermit ein gänzlicher Verzicht auf die „Sinnfrage" verbunden wird.[24] So wenig die „dinghafte" Präsenz eines Kunstwerkes, das heißt seine Erscheinung propositional ausschöpfbar ist,[25] so wenig wird ästhetische Erfahrung „diesseits der Hermeneutik" stehen bleiben können. Erst durch ein sich zwischen diesen beiden Alternativen der Anwesenheit und der Abwesenheit entspannendes Spiel fügen sich diese beiden Dimensionen ästhetischer Erfahrung zu jener „Ellipse zugleich des Bedeutens und der Form",[26] von welcher Derrida mit Blick auf das Verhältnis von

---

[23] Diesen Aspekt der vielfachen sinnlichen Erfahrbarkeit eines Kunstwerkes hat bereits Heidegger ausdrücklich angesprochen: „In dem, was der Gesicht-, Gehör- und Tastsinn beibringen, in den Empfindungen des Farbigen, Tönenden, Rauhen, Harten rücken uns die Dinge, ganz wörtlich genommen, auf den Leib. Das Ding ist das *αισθητόν*, das in den Sinnen der Sinnlichkeit durch die Empfindungen Vernehmbare." Ebd., S. 10.

[24] In diesem Sinn Gumbrecht wörtlich: „Durch den Wunsch nach Präsenz werden wir dazu bewogen, auf die Sinnfrage zu verzichten." Gumbrecht (2004), S. 145.

[25] Auf diese Differenz von Präsenzerfahrung und propositionaler Bestimmbarkeit, das heißt den sensitiven, durch Begriffe nicht erfassbaren Überschuss gründet Martin Seel seinen umfänglichen Versuch einer „Ästhetik des Erscheinens": „Die Beachtung des Erscheinens macht erfahrbar, daß die Wirklichkeit reicher ist als alles, was an ihr mit propositionaler Bestimmtheit erkannt werden kann. Die Ästhetik läßt eine Grenze aller theoretischen Weltauffassung sichtbar werden, der gegenüber Erkenntnistheorie und Philosophie des Geistes nicht blind sein dürfen." Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens* [München / Wien 2000]. Frankfurt/Main 2003, S. 41. – Diese Differenz versteht Seel nicht als eine quantitative, sondern vielmehr als eine qualitative (ebd., S. 91) und führt schließlich weiter aus: „Ästhetische Erkenntnis [...] kann nicht mit propositionaler Bestimmtheit festgehalten werden. Sie mag zu begrifflich bestimmten Erkenntnissen führen oder bei ihnen ihren Anfang nehmen, aber sie *ist* keine begriffliche Erkenntnis. Denn sie bleibt an das sinnliche und signifikative Geschehen und damit an das spezifische Erscheinen der künstlerischen Objekte gebunden. Alle Kunstwahrnehmung geht von einem Erscheinen und ist auf ein Erscheinen aus." Ebd., S. 192. (Hervorhebung im Original.) – Zu diesem Aspekt propositionaler Unerreichbarkeit des Ästhetischen siehe außerdem Vattimo, Gianni: *Jenseits der Interpretation. Die Bedeutung der Hermeneutik für die Philosophie* [Roma / Bari 1994]. Übers. von Martina Kempter. Frankfurt/Main 1997, S. 89-110.

[26] Derrida, Jacques: „Die Form und das Bedeuten. Bemerkungen zur Phänomenologie der Sprache." In: ders.: *Randgänge der Philosophie* [Paris 1972]. Wien 1988, S. 159-174;

Abbildung 7: Thomas Struth: *National Gallery I*.
1989. Berlin, Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart.

Phänomenologie und Metaphysik sprach. Im doppelten Sinn des *Begreifens* eines Kunstwerks ist die unaufhebbar ambivalente Struktur ästhetischer Erfahrung, ihr Oszillieren zwischen Präsenz und Sinn, markiert.

Wenn Christensen den Betrachter des Bildes in Versuchung führt, ganz wie der ungläubige Thomas einem haptischen Begehren Raum zu geben, so heißt dies, das im Museum zum Standardmodus der Wahrnehmung erhobene Sehen zugunsten des Berührens zu verlassen und damit zugleich zum Grenzverletzer eines strikten Distanzgebots zu werden. Es ist die in der musealen Ausstellungspraxis allgegenwärtige Baumwollkordel, die für ein solches Berührungsverbot zugleich faktisches Objekt wie auch Symbol ist. Das doppelte, zwischen Nähe und Distanz oszillierende und durch die Baumwollkordel in Gang gehaltene Spiel ästhetischer Erfahrung präsentiert Thomas Struth auf seiner großformatigen Photographie aus der National Gallery in London (Abb. 7).

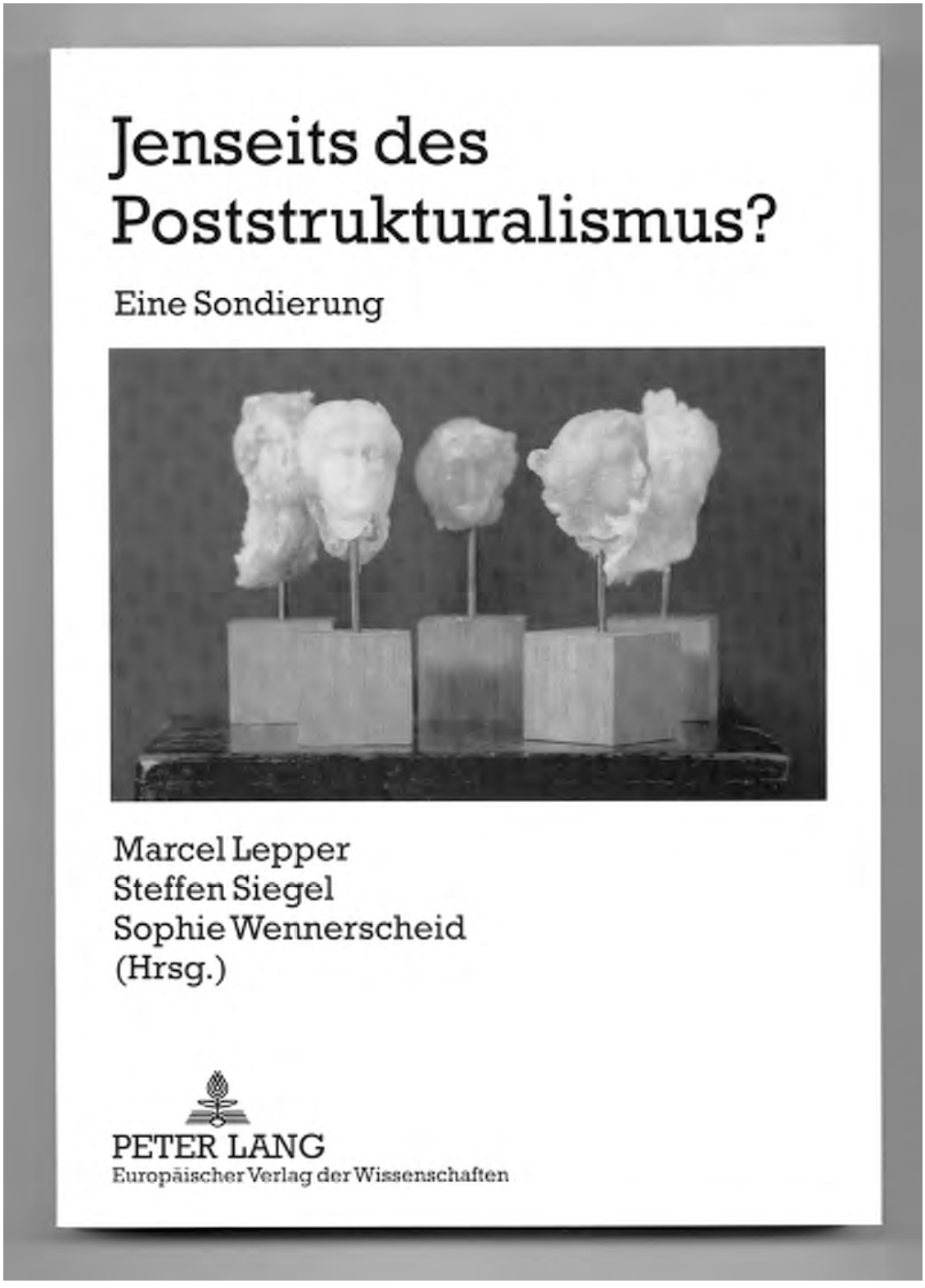
Ganz wie die Gruppe der Jünger Jesu stehen zwei der Besucher in respektvoller Distanz vor dem Kunstwerk und betrachten mehr von der Seite als frontal gegenüber dem Bild Cimas Schilderung der Konversion des ungläubigen Thomas. Eine junge Frau indes ist bedeutend näher an dieses Bild herangetreten. Sie scheint die Funktion der vor ihr aufgespannten Baumwollkordel zu missachten, lehnt sich vielmehr weit über diese hinüber und hat dabei, um einige Grad gedreht, eben jene nach vorne gebeugte, auf das Objekt der Wahrnehmung gerichtete Haltung eingenommen, die, direkt über ihr, dem Ausfallschritt des Thomas entspricht. Der prüfende Finger des noch ungläubigen Jüngers korrespondiert mit dem das kleinste Bilddetail in den Blick nehmenden Auge. Ist dies unter den Bedingungen des zeitgenössischen Museumsbetriebs bereits die wahrscheinlich größtmögliche Form der Annäherung an ein Kunstwerk, so ist es Thomas Struths Bild selbst, welche die Idee einer Epiphanie des Kunstwerkes bewahrt: Es ist Cimas Thomas-Tafel, die in dem hier photographisch eingefangenen Augenblick aus der National Gallery an die Stelle des auferstandenen Heilands tritt.

---

hier: S. 174. – Zum Begriff des Spiels zwischen Präsenz und Absenz siehe außerdem Derridas frühere Ausführungen in „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen." In: ders.: *Die Schrift und die Differenz* [Paris 1967]. Übers. von Rodolphe Gasché. Frankfurt/Main [5]1992, S. 422-442.

Bildnachweise

Abb.1: Entnommen aus: Baker, Christopher / Henry, Tom (eds.): *The National Gallery. Complete Illustrated Catalogue*, London 1995, S. 116. – Abb. 2: Entnommen aus: Giersberg, Hans-Joachim (Hg.): *Die Königlichen Galerien in Sanssouci*, Leipzig 1994, S. 43. – Abb. 3: Entnommen aus: Rockenschaub, Gerwald: „‚Als DJ liefere ich Sex für die Ohren und als bildender Künstler Augensex.' Gespräch mit Paolo Bianchi." In: *Kunstforum International* 135, Oktober 1997, S. 220-224; hier: S. 222. – Abb. 4: Archiv des Autors. – Abb. 5: Entnommen aus: Baker / Henry 1995, S. 667. – Abb. 6: Entnommen aus: Bal, Mieke: *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago / London 1999, S. 33. – Abb. 7: Entnommen aus Belting, Hans: *Thomas Struth Museum Photographs*, München 1998, S. 51.



Marcel Lepper, Steffen Siegel, Sophie Wennerscheid (Hrsg.): *Jenseits des Poststrukturalismus? Eine Sondierung*, Frankfurt am Main 2005.

Inhalt

MARCEL LEPPER / STEFFEN SIEGEL / SOPHIE WENNERSCHEID

Einleitung 7

CARLOS SPOERHASE

„Mere reading“. Über das Versprechen eines „posthermeneutischen“ Verstehens 15

CARSTEN LOTZ

Auslassungspunkte. Überlegungen am Rande von Jacques Derrida und anderen 37

MARCEL LEPPER

„Ce qui restera [...], c’est un style.“ Eine institutionengeschichtliche Projektskizze (1960-1989) 51

KATRIN AMIAN

Pynchon, Peirce und die amerikanische Postmoderne. Gedanken zu einer Neupositionierung jenseits des Poststrukturalismus 77

LENA STEVEKER

„Know the Past: know yourself.“ Die Gattung der metafiktionalen Biographie als alternativer Zugang zur Vergangenheit 105

STEFFEN SIEGEL

Der haptische Blick oder: Vom Begreifen der Bilder 127

ÖZKAN EZLI

Ethnologische Irritationen: Poststrukturales Denken auf Abwegen 149

THOMAS ALFERI

Theologie im Zeichen des Poststrukturalismus 167

SOPHIE WENNERSCHEID

Vom Unbehagen zum Unbedingten? Überlegungen zu den Schwierigkeiten eines Brückenschlags von der Theorie des Poststrukturalismus zu einer politischen Praxis 187

MONIKA HEUPEL / ACHIM KEMMERLING

Der Einfluss postmoderner Ansätze auf die Theorieentwicklung in den Internationalen Beziehungen..... 201

ANNE PETERS

Zwischen(t)räume: Politische Theorie – Geisterfahrer oder Stretchcar für Hörsaal, Talkshow, Chefetage? Fragen an poststrukturalistische Theorien 225

CHRISTINA WALD

Das ganze Theater um Gender... Oder: Bodies that matter on stage 249

STEFAN BÖRNCHEN

Wie Nicht-Lacanianer Lacan verstehen können. Dekonstruktion als T(r)opologie..... 273

Biographische Notizen 291