

In den gegenwärtigen Diskussionen um die Wirkmacht und Lebendigkeit von Bildern werden kunst- und ästhetiktheoretische, bildmediale und ikonische Argumente oftmals vermischt. In Antwort auf Anastasia Dittmanns Beitrag in wissenderkuenste.de 1 plädiert der vorliegende Text für die Unterscheidung dieser Argumentationsebenen, um mit der Frage nach der Pose im und als Bild das Wissen der Künste vom Bild zu problematisieren.

Wenn man die Frage nach dem „Wissen der Künste“ unter der Überschrift „Ander/e/s W/wissen“ annonciert, ist die Alterität der Wissenskonzepte, die zur Debatte stehen, in zweifacher Weise markiert. Zum einen geht es um ein anderes Wissen der Künste, d.h. um einen anderen Begriff von Wissen – um ein Wissen, das, anders als das propositionale Wissen der Wissenschaften, nicht notwendig mit (subjektiver) Gewissheit und (objektiver) Wahrheit konnotiert ist, gleichwohl eine Fähigkeit benennt, die spezifische Formen von Erkenntnis ermöglicht wie umgekehrt aus diesen resultiert. ¹ Zum anderen geht es aber auch um ein „anders wissen“, d.h. um einen anderen Wissensvollzug, geht es darum, die künstlerischen Erkenntnis- und Wissensprozesse in ihrer Andersartigkeit zu konturieren.

Mit der Inanspruchnahme dieser doppelten Differenz ist Alterität gleichwohl nicht im Sinne einer Polarität oder gar Gegensätzlichkeit gedacht. Im Gegenteil: Die Frage nach dem „anderen Wissen“ und dem „anders wissen“ der Künste stellt auch die vermeintlich klare Konturierung des Wissens klassischer Wissensdisziplinen zur Disposition. Nicht umsonst sind für das Kolleg „Das Wissen der Künste“ in epistemologischer Hinsicht nicht nur die wissensanalytischen Ansätze der Geisteswissenschaften, etwa die Wissenspoetologie ² von Interesse, sondern auch jene Ansätze, die die Mechanismen der Wissensproduktion insbesondere in den Naturwissenschaften oder den Gesellschaftswissenschaften offenlegen und dadurch zu einer neuen Aufgeschlossenheit gegenüber anderen Wissensformen beitragen können.

Im Bereich der Bildenden Kunst darf die Frage nach der Wissenskategorie ‚Bild‘ als ein Zentrum dieser Neuausrichtung verstanden werden. Das Nachdenken über das Bild insbesondere in bildtheoretischer Hinsicht scheint die vordem eher ästhetiktheoretisch fokussierten Debatten über die Erkenntnisfähigkeit von Kunst in gewisser Weise beerbt zu haben. Bekanntlich hatte noch der Begründer der philosophischen Ästhetik, Alexander Gottlieb Baumgarten, das sinnliche Erkenntnisvermögen unter der Überschrift einer „gnoseologia inferior“ angesprochen, da dieses „nicht zur Höhe der Abstraktion [aufsteige].“ ³ Während in Anknüpfung an Baumgarten die Alterität der Kunst gegenüber den Wahrheits- und Wissens- bzw. Wissenschaftsansprüchen anderer Erkenntnisweisen oftmals im Sinne eines Paragone weiterverfolgt wurde, wird das Bild als Wissenskategorie gegenwärtig weniger durch gegenüberstellende Abgrenzung denn durch Verallgemeinerung zur Diskussion gestellt. Bezeichnend dürfte sein, wie intensiv die epistemische Funktion von Bildern auch in den nicht-künstlerischen Disziplinen erforscht wird, genauso wie die Tatsache, dass das Bild auch in den Kunst- und Kulturwissenschaften heute weniger als Kunst denn als ‚Ding unter Dingen‘ befragt wird, weshalb verstärkt seine Handlungsmacht (*agency*) und seine Wirkmacht im Sinne eines Bildakts in den Fokus rücken. ⁴

Am Beispiel des Topos der Lebendigkeit von Bildern und in der bildtheoretischen Diskussion der Lebenden Bilder, der Attitüden und der

Pose sei nachgezeichnet, wie die Wissenskategorie Bild konturiert wird, wo traditionelle kunst- und ästhetiktheoretische Diskurse einfließen, welche bildmedialen Argumente zu berücksichtigen sind und welchen Gewinn die Zuspitzung auf die Frage nach dem Wissen (der Künste beziehungsweise des Bildes) in diesem Zusammenhang verspricht.

Die Aktualität der Frage nach dem Lebenden Bild verdankt sich nicht zuletzt der zeitgenössischen Kunst, wie die Ausstellung *Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video* (2002) ⁵ mit einer eindrucksvollen Übersicht über die Wirkungsgeschichte des Lebenden Bildes in Fotografie, Film und Performance Art deutlich gemacht hat. Ebenso eindrucksvoll ist die historische Aufarbeitung der primär literarhistorisch überlieferten Mode des klassischen *Tableau vivant*, d.h. der Nachbildung beziehungsweise Nachstellung eines gemalten Bildes durch lebende Körper. Mara Reissberger hat für wichtige Exempla des 19. Jahrhunderts Quellenkritische Untersuchungen der jeweiligen Inszenierung vorgelegt. ⁶ Und Birgit Jooss' materialreiche Dissertation *Lebende Bilder* ⁷ hat, auch durch ihre Hinweise auf die Wirkungsgeschichte dieser Mode des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts z.B. in der Fotografie bei Cindy Sherman oder im Film bei Jean-Luc Godard, der Auseinandersetzung mit dem Lebenden Bild in den Kunst- und Theaterwissenschaften neue Felder erschlossen. Dabei spielt dort, wo lebende Bilder nicht primär in der Kategorie der Re-Inszenierung oder der Appropriation ⁸ befragt werden, tatsächlich die Frage der Lebendigkeit eine zentrale Rolle, wenn auch in der „Interferenz von Leben und Kunst, Belebung und Unbelebtheit [...] pointiert“. ⁹

Freilich wird die Lebendigkeit lebender Bilder (und der Bilder allgemein) auf ganz unterschiedlichen Ebenen geltend gemacht bzw. begründet, was wiederum Rückschlüsse auf die Konturen der Wissenskategorie Bild ermöglicht. Geht man mit Bettina Brandl-Risi davon aus, dass die Pose das „zentrale Darstellungsmittel der *Tableaux vivants* und der *Attitüden*“ ¹⁰ darstellt, so zeigen sich schon bei deren genauerer Bestimmung gravierende Unterschiede, zumindest dann, wenn man für die Pose in der Bildenden Kunst kanonische Beispiele wie den Doryphoros von Polyklet heranzieht, die Pose in Tanz und Theater jedoch „zwischen Bild und Performance“ ¹¹ situiert. So schreibt Anastasia Dittmann in ihrem Beitrag „In der Pose wird der Körper zum Artefakt“: „Während die Pose in den Darstellenden Künsten eine Art Umspringzone zwischen Bild und Aufführung in ihrer Unterbrechung der Bewegung veranschaulicht, kann in den Bildenden Künsten, speziell in der Bildhauerei, die Ambivalenz des Posierens zwischen Bild und angedeuteter Lebendigkeit mit der Ponderation, und insbesondere dem Kontrapost verbunden werden.“ ¹² Zweifellos begründen sowohl die Tanz- und Theaterwissenschaften als auch die Kunstwissenschaften den Effekt der Lebendigkeit – hier insbesondere bei der Pose im lebenden Bild, dort bei Ponderation und Kontrapost – mit Ambivalenzen, Doppelgeltungen, einer Zwitterhaftigkeit oder Hybridität. Jedoch sind diese das eine Mal aufführungstechnisch begründet, das andere Mal virtuell gegeben. So resultiert die Lebendigkeit von Ponderation und Kontrapost aus dem, was Bewegungspotenzialität im Unterschied zu tatsächlicher Bewegung oder auch im Unterschied zur Unterbrechung tatsächlicher Bewegung genannt werden kann. Als harmonischer Ausgleich gegeneinander wirkender Kräfte veranschaulicht der Kontrapost Lebendigkeit durch die Ambivalenz von Bewegung und Ruhe. Nicht dem (skulpturalen) Bild schlechthin, wohl aber der Figur im Kontrapost wird dabei die Qualität zugesprochen, Lebendigkeit im Sinne von Bewegung vor Augen stellen zu können, auch wenn tatsächlich toter Stein gegeben ist. Hingegen wird die Besonderheit der Pose in Tanz und Theater mit deren „ambivalenter Zeitlichkeit zwischen lebendiger Bewegung und medusenhafter Mortifikation“ ¹³ begründet, die Lebendigkeit des lebenden Bildes mit der Pose als zentralem Element letztlich aus der Stillstellung von Bewegung abgeleitet. Es sind also höchst unterschiedliche Konzepte von Lebendigkeit zugrundegelegt, die gleichermaßen topologisch ¹⁴ in Anspruch genommen werden, für eine genauere Konturierung der Wissenskategorie ‚Bild‘ jedoch zu differenzieren wären. Zugespitzt könnte vielleicht von einem transitorischen und einem intrinsischen Bildbegriff die Rede sein.

Neben der Schwierigkeit, dass hier einmal ein besonderes, ausgezeichnetes

Haltungsmotiv, der Kontrapost, das andere Mal aber die Pose beziehungsweise das Posieren schlechthin charakterisiert werden sollen, deutet sich die Notwendigkeit einer bildmedialen Differenzierung an. Werden die Ponderation und der Kontrapost tatsächlich mit dem skulpturalen Bild gleichgestellt? Und von was für einem Bild ist die Rede, wenn die Pose zwischen Bild und Performance angesiedelt wird? ¹⁵

Die Notwendigkeit einer bildmedialen Differenzierung wird umso relevanter, wenn das Nachdenken über die Pose mit fototheoretischen Überlegungen zusammengebracht wird, wie dies sowohl bei Dittmann als auch bei zahlreichen Veröffentlichungen zum Lebenden Bild, zur Attitüde und zur Pose der Fall ist. In der Regel wird dabei auf die – ihrerseits topologisch instrumentierte – Analogie zwischen der Pose und der Fotografie Bezug genommen, die Roland Barthes in *Die helle Kammer* erörtert hat. Dort heißt es zum einen, in Teil I, über die Situation des Fotografiert-Werdens, insbesondere im Hinblick auf das Fotoporträt: „Ich nehme eine ‚posierende‘ Haltung ein, schaffe mir auf der Stelle einen anderen Körper, verwandle mich bereits im voraus zum Bild.“ ¹⁶ Und in Teil II hält Barthes, nunmehr verallgemeinernd im Kontext einer Erörterung der spezifischen Zeitlichkeit der Fotografie fest: „[...] was die Natur der Photographie begründet, ist die Pose.“ ¹⁷ Beide Stellen bedürften einer eingehenden Würdigung im Kontext von Barthes Fototheorie; herausgenommen und im Kontext einer Auseinandersetzung mit der Pose im Bild beziehungsweise als Bild führen sie eher in die Irre, amalgamieren sie doch ihrerseits ein technisches und ein ästhetisches Argument. Brandstetter, Brandl-Risi und Diekmann haben deshalb zu Recht angemerkt: „Ebenso wenig wie die Fotografie auf den Effekt der Stillstellung reduziert werden kann, ist es möglich, aufgrund dieses Effekts die Fotografie und die Pose als strukturell analog zu betrachten“. ¹⁸ Gleichwohl folgen sie ihrer Mahnung selbst nicht mit der notwendigen Konsequenz, wenn sie anschließend notieren, „dass im (zweifelloso existierenden) Effekt der fotografischen Stillstellung etwas finalisiert wird, das die Pose wieder und wieder antizipiert, ohne es je zu Ende zu führen“. ¹⁹ Denn damit wird wohl die Lebendigkeit der Pose im theatralen Kontext treffend beschrieben, die Fotografie jedoch als „statische Darbietung“ ²⁰ einseitig auf ihr technisches Dispositiv und dessen Effekt festgelegt.

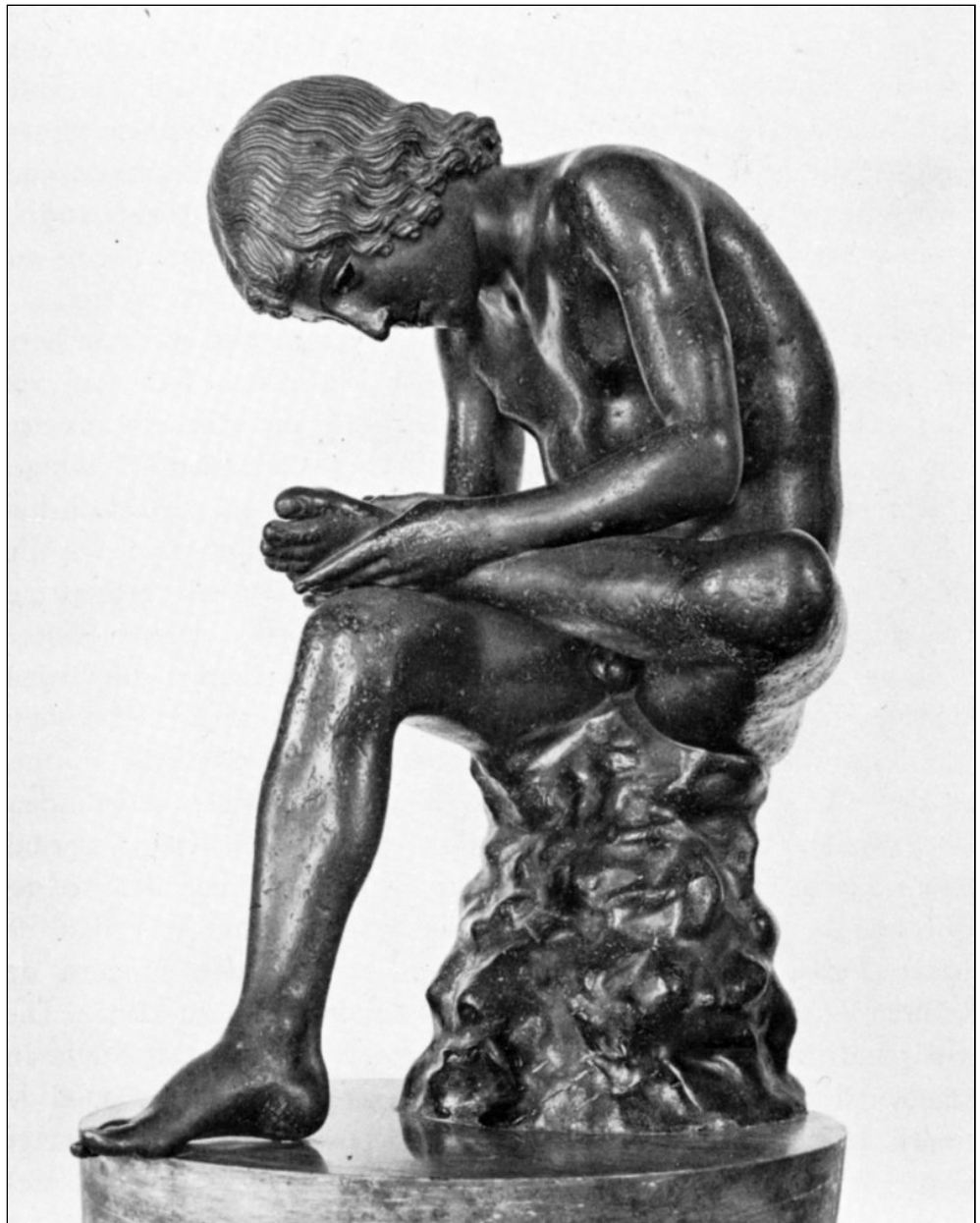


Abb. 1:
Sog. Kapitolinischer Dornauszieher, 1. Jh. v. Chr., Bronze, 0,73 m
(ohne Plinthe), Kapitolinische Museen, Rom.
In: Werner Fuchs: Die Skulptur der Griechen, München 1983, Abb. 316.

Die Crux der Frage nach der Pose im und als Bild wird vielleicht tatsächlich dort besonders deutlich, wo das Haltungsmotiv einer kanonischen Skulptur durch lebende Personen nachgestellt und sodann fotografisch abgebildet wird – wie dies u.a. in den so genannten Akademien der Fall ist. Die Akademien sind von daher auch ein besonders intrikater Fall, um das Wissen der Künste vom Bild und dessen Lebendigkeit zu problematisieren. Als Lehrmaterial für das Figurenstudium im akademischen Kontext erstellt, vermitteln die Akademien nicht nur, wie Dittmann festhält, ein kanonisches Wissen von der Anatomie, der Ikonographie und möglicher Variantenbildung, sondern sie zeigen dieses zugleich als ein bildmedial mehrfach ‚bedingtes Wissen‘.²¹ Dabei galt es, beim Zeichnen nach Akademien nicht nur toten Stein in lebendiges Fleisch zu verwandeln, wie Rubens dies dem Maler für das Studium nach Antiken empfahl.²²



Abb. 2:

Peter Paul Rubens, Zeichnungen nach dem Dornauszieher, ca. 1601/02, Röteln, weiß gehöht, 201 x 360 mm, British Museum, London.

In: Gustav Glück, Franz Martin Haberditzl (Hg.): Die Handzeichnungen von Peter Paul Rubens, Berlin 1928, Abb. 27.

Auch ging es nicht allein darum, wie beim traditionellen akademischen Aktzeichnen ‚nach der Natur‘, durch den Realismus der Nacktheit hindurch das (antike oder anatomische) Ideal zu schauen. Vielmehr veranlassten die Akademien mit ihren fotografierten Posen im und als Bild darüber hinaus, auch die intrinsischen und die transitorischen Aspekte von Lebendigkeit zu reflektieren. Wenn sich bereits für Rubens’ berühmtes Blatt aus dem British Museum die Frage stellt(e), ob dies eine Zeichnung nach dem antiken Dornauszieher oder aber nach einem „lebendigen Modell, das Rubens in der Haltung der berühmten antiken Statuen habe posieren lassen“, ²³ sei, so dürfte seit der Nutzung von Fotografien in der Künstlerausbildung die Rückführung von Studien auf konkrete Vorbilder (Fotografie, Modell, Antike, Gipsabguss, Graphik) noch einmal schwieriger geworden sein. ²⁴ Freilich wird auch nicht jeder Akademieschüler als veritabler Figurenerfinder ²⁵ aus dem Studium hervorgegangen sein.



Abb. 3:
Gaudenzio Marconi, Studie eines Jungen in der Haltung des
Dornausziehers, ca. 1870, Albuminpapier von Kollodium-Glasnegativ,
263 x 180 mm, Bibliothèque Nationale de France. Estampes, Paris.
In: Sylvie Aubenas: L'art du nu au XIXe siècle. Le photographe et
son modèle, Paris 1997, S. 66.

- 1 Vgl. „Wissen“, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer et al. (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 12, Basel 2004, Sp. 855–901, hier Sp. 855.
- 2 Vgl. Joseph Vogl (Hg.): *Poetologien des Wissens um 1800*, München 1999; Nicolas Pethes, Marcus Krause (Hg.): *Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert*, Würzburg 2005.
- 3 Ursula Franke: *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des A.G. Baumgarten*, Wiesbaden 1972, S. 38. Elke Bippus hat in ihrem Beitrag zur Ringvorlesung „Anderes Wissen“ des Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“ unter dem Titel „Epistemologien des Ästhetischen: Mikropraktiken – eine (andere) Wissensform?“ am 18.11.2013 die Aktualität der Frage nach dem Wissen der Künste vor dem Hintergrund eines Paradigmenwechsels vom Sehen (bzw. modernistischer Zuspitzungen der sinnlichen Erkenntnis à la Baumgarten in den Kategorien ‚opticality‘ bzw. ‚Bild‘) zum Denken (bzw. konzeptualistischen Zuspitzungen des anti-Optischen, z.B. in der Gruppe Art&Language) profiliert.
- 4 Vgl. bspw. Thomas Hensel, Jens Schröter (Hg.): „Die Akteur-Netzwerk-Theorie als Herausforderung der Kunstwissenschaft“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 57 (2012), S. 5–18 mit Hinweisen zu den Anschlussstellen zwischen der Akteur-Netzwerk-Theorie und den Kunstwissenschaften. Zum Bildakt vgl. Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010.
- 5 Sabine Folie, Michael Glasmeier (Hg.): *Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, AK Kunsthalle Wien, Wien 2002.
- 6 Mara Reissberger: „Die ‚Sprache‘ der Lebenden Bilder“, in: *Tableaux vivants* (wie Anm. 5), S. 189–210.
- 7 Birgit Joos: *Lebende Bilder. Zur körperlichen Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999.
- 8 Vgl. Klaus Krüger, Leena Crasemann et al. (Hg.): *Re-Inszenierte Fotografie*, München 2011.
- 9 Bettina Brandl-Risi: „Das Leben des Bildes und die Dauer der Pose. Überlegungen zum Paradox des Tableau vivant“, in: Dies., Gabriele Brandstetter, Stefanie Diekmann (Hg.): *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, Berlin 2012, S. 52–67, hier S. 55.
- 10 Ebd., S. 57.
- 11 Vgl. den Untertitel von Brandstetter, Brandl-Risi und Diekmann. (wie Anm. 9).
- 12 Anastasia Dittmann: „In der Pose wird der Körper zum Artefakt. Das kanonische Wissen um die Vollkommenheit des Doryphoros“, in: *wissenderkuenste.de1* (2013), <
<https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe-1/in-der-pose-wird-der-koerper-zum-artefakt-das-kanonische-wissen-um-die-vollkommenheit-des-doryphoros/>> zuletzt aufgerufen am 04.07.2017. Die offene Formulierung deutet an, dass „Ponderation“ und „Kontrapost“ zunächst nur Haltungsmotive beschreiben, die erst bei der Verkörperung durch ein Modell zur Pose werden.
- 13 Brandl-Risi (wie Anm. 9), S. 63.
- 14 Zum Topos der Lebendigkeit in der Tradition der Ekphrasis vgl. Frank Fehrenbach: „Kohäsion und Transgression. Zur Dialektik lebendiger Bilder“, in: Ders., Anja Zimmermann (Hg.): *Animationen / Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, Berlin 2005, S. 1–40 und Gottfried Boehm: „Der Topos des Lebendigen. Bildgeschichte und ästhetische Erfahrung“, in: Joachim Küpper, Christoph Menke (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a.M. 2003, S. 94–112.
- 15 Auch die Debatten um das Verhältnis von Performance Art und Bild/Bildhaftigkeit (vgl. Christian Janecke (Hg.): *Performance und Bild. Performance als Bild*, Berlin 2004) sowie die Bild-Performanz (vgl. Ludger Schwarte (Hg.): *Bild-Performanz*, München 2011) verdeutlichen die Komplexität des Unterfangens einer Bestimmung von Bildlichkeit insbesondere dann, wenn ein primär flächenbezogener Bildbegriff preisgegeben wird.
- 16 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*, Frankfurt a.M. 1985, S. 19.
- 17 Ebd., S. 88.
- 18 Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi, Stefanie Diekmann: „Posing Problems. Eine Einleitung“, in: Dies. (Hg.): *Hold it!* (wie

- Anm. 9), S. 7-21, hier S. 17.
- 19 Ebd.
- 20 Ebd.
- 21 Vgl. Schleiermachers Rede von der Philologie als „Interesse für bedingtes Wissen“, dazu: Caroline Welsh, Stefan Willer (Hg.): *„Interesse für bedingtes Wissen“. Wechselbeziehungen zwischen den Wissenskulturen*, München 2008.
- 22 Vgl. Peter Paul Rubens: „De Imitatione Statuarum. Über die Nachahmung antiker Skulpturen durch die Malerei“, in: Martin Warnke: *Peter Paul Rubens. Leben und Werk*, Köln 1977, S. 193-196.
- 23 Erich Hubala: „Figurenerfindung und Bildform bei Rubens, Beiträge zum Thema: Rubens als Erzähler“, in: Ders. (Hg.): *Rubens. Kunstgeschichtliche Beiträge*, Konstanz 1979, S. 129-185, hier S. 145.
- 24 Delacroix' Zusammenarbeit mit Eugène Durieu im Atelier sowie seine Zeichnungen nach Durieus Akademien sind ein seltenes Beispiel, an dem eine solche Rückführung zu gelingen scheint. Vgl. Sabina Slanina: „Die Negation der Linie. Delacroix' Zeichnungen nach Fotografien“, in: Werner Busch, Oliver Jehle, Carolin Meister (Hg.): *Randgänge der Zeichnung*, München 2007, S. 141-164.
- 25 Vgl. die Titelformulierung von Hubala (wie Anm. 23).