erschienen in:
Das Unverfügbare. Wunder, Wissen, Bildung, hrsg. von Karl-Josef Pazzini, Andrea Sabisch und Daniel Tyradellis, Zürich/Berlin 2013

Michael Lüthy

Drei Dimensionen des Unverfügbaren im künstlerischen Bild

»Das Rätsel lösen ist soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben:
der Blick, mit dem die Kunstwerke den Betrachter anschauen.«
Theodor W. Adorno[1]

Einleitung

Dass Kunstwerke unverfügbar seien, gerade auch in dem, was sie zu solchen mache, ist ein Topos, der die Geschichte der Kunst durchzieht, bald dominanter, bald hintergründiger. Die philosophische Ästhetik schreibt den Topos fort, von Kants Bestimmung der Kunst als Allgemeines ohne Begriff über Schlegels Auffassung des Kunstwerks als strukturell unendlicher Prozess bis zu Adornos negativer oder Derridas dekonstruktiver Ästhetik. Das Unverfügbare des Kunstwerks nimmt dabei immer neue Namen an: *je ne sais quoi*, Unbestimmtheit, Paradoxie, Offenheit und andere mehr. Im Folgenden geht es mir aber nicht um diesen Topos selbst, weder um seine Geschichte noch um seine möglichen Funktionen, etwa zur Stilisierung der Kunst als Kompensation einer Wirklichkeit, die als überdeterminiert erfahren wird. Vielmehr möchte ich etwas auf den ersten Blick Widersprüchliches versuchen, nämlich das Unverfügbare des künstlerischen Bildes *möglichst genau zu bestimmen*. Dafür nehme ich drei Dimensionen dieses Unverfügbaren in den Blick: die Bildfläche, die Bildordnung und das Unsichtbare im Bild. Diese drei Dimensionen lassen sich zum Zweck der Analyse zwar unterscheiden, jedoch nicht scharf voneinander trennen – worauf am Schluss des Textes einzugehen sein wird. Überdies weisen sie ein gemeinsames Merkmal auf: Das Unverfügbare manifestiert sich jeweils *inmitten* des Verfügbaren und bleibt in konstitutiver Negativität darauf bezogen.[2] Ich bestreite weder, dass die Fläche eines Bildes vorhanden ist, noch dass Kunstwerke Ordnungsstrukturen aufweisen, noch auch dass Bilder sichtbar sind. Wie aber in diesen Positivitäten ein Unverfügbares aufbricht, möchte ich in den drei folgenden Abschnitten zeigen.

---

1 Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, S. 185.

2 Ich beziehe mich hier auf einen zentralen Gedanken aus Dirk Settons Analyse des ›Unvermögens‹: Ders.: *Unvermögen. Die Potentialität der praktischen Vernunft*, Zürich 2012, S. 8 und passim.

I. Die Bildfläche

Die Fläche eines Bildes ist unzweifelhaft gegeben – als jene vom Maler bearbeitete Oberfläche eines Objektes, das an die Wand gehängt wird, ein bestimmtes Gewicht hat und je besondere Maße aufweist. Sobald die Bildfläche aber nicht als jene materielle Oberfläche, sondern *ästhetisch* in den Blick genommen wird, erweist sie sich als irritierend ungreifbar – eine Ungreifbarkeit, die akuter wird, je länger wir ein Bild betrachten.

Zwei Komponenten bestimmen die Fläche eines Bildes: einerseits die Bildebene, die virtuell in alle Richtungen weitergehend zu denken ist, andererseits die Bildgrenzen, die aus dieser virtuell unendlichen Ebene ein bestimmtes Geviert ausgrenzen. Sowohl die Ebene als auch die Begrenzungen haben, wie Derrida es formulierte, parergonalen Charakter, gehören zum *›ergon‹*, zum Werk, dazu und bleiben doch außerhalb seiner.[3] Das Bildgeviert ist nicht Teil des Erscheinenden, sondern lediglich dessen Grenze. Doch es gehört auch nicht der Ordnung der außerbildlichen Wirklichkeit an. Aus beiderlei Gründen ist die geläufige Bildmetapher des ›Fensters‹ irreführend. Sie suggeriert eine ontologische Kontinuität zwischen der im Bild gezeigten Welt und der außerbildlichen Wirklichkeit, so wie sie bei einem tatsächlichen Fenster besteht, das sich *inmitten* eines raumzeitlichen, das Davor und das Dahinter übergreifenden Zusammenhangs befindet. Doch die Rahmung des Bildfeldes hat kein gegenständliches Korrelat, weder in der Welt des Bildes noch in der außerbildlichen Wirklichkeit. Gleiches gilt für die Bildebene. Ihre Ungreifbarkeit wird schon daran ersichtlich, dass unentscheidbar bleibt, ob sie als Bildgrund *hinter* dem Raum liegt und diesen aus sich heraus entspringen lässt, oder ob sie wie ein durchsichtiger Schirm *vor* dem Raum liegt, durch den hindurch sich das Sichtbare zeigt.

Die Bestimmung der Bildfläche als ›Kompositionsfeld‹ ist aus anderen Gründen problematisch. Hier wird das Bildgeviert zu direkt mit der immanenten zweidimensionalen Ordnung des Bildes verknüpft. Unterschlagen wird dabei, dass das Bild, selbst die flächigste ungegenständliche Malerei, nur dann zum Bild wird, wenn es sich von der Bildfläche abstößt und eine virtuelle Tiefe gewinnt. Der parergonale Charakter des Bildfeldes, ebenso zum Werk zu gehören wie außerhalb seiner zu sein, gilt daher nicht minder für das ungegenständliche Bild. Was es zeigt, bleibt auch hier konstitutiv von der Bildfläche geschieden, auf (oder hinter) der es erscheint.

---

3 Derrida, Jacques: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1972, S. 74 und S. 80ff.

Kennzeichnend für die Bildfläche ist demzufolge, dass sie sich *zwischen* zwei ontologischen Ordnungen situiert: *zwischen* der fiktiven Welt des Bildes einerseits und der außerbildlichen Wirklichkeit, in der der Betrachter sich befindet, andererseits. Sie ist auf beide Ordnungen bezogen, als faktisches Ding gehört sie zur Welt des Betrachters, als Erscheinungsort der Bildwelt indessen zu jenem Fiktionalen, das der Betrachter lediglich sehen, nicht aber betreten kann. Gerade weil in ihr zwei ontologisch unvereinbare Bereiche aneinanderstoßen, bleibt sie selbst ungreifbar. Berühren können wir die Bildfläche nur als materielle Bildoberfläche, nicht aber als jene im Imaginären liegende Kontaktfläche; ja, gerade im Augenblick der Berührung eines Bildes wird die Differenz von materieller und ästhetischer Bildfläche offenbar. Mit welcher Metapher ließe sich die Eigenart dieses ›Zwischen‹ besser erfassen als mit den irreführenden Metaphern des ›Fensters‹ oder des ›Kompositionsfeldes‹? Am ehesten scheint die Bildfläche mit einer ›Naht‹ vergleichbar zu sein, die die Welt des Bildes und die Betrachterrealität zugleich trennt und verbindet. Die Metapher der ›Naht‹ verweist auf den eigentümlichen Charakter der Bildfläche als ein ›Nichts‹, das weder zur einen noch zur anderen Seite gehört, sondern die unfassliche Stelle ist, an der sie sich ›berühren‹.[4]

An einem Gemälde – Edouard Manets *Le Balcon* (Abb. 1) – sei das Dargelegte veranschaulicht. Manets Gemälde bietet sich dafür an, weil es jene ›Naht‹-Funktion der Bildfläche zu seinem eigentlichen Sujet macht. Überdies enthält es mit der gemalten Fenstertür und dem Balkongitter Elemente, die nach der doppelten Logik der *différance* die Bildfläche wiederholen und zugleich deren Andersartigkeit zu Bewusstsein bringen. Die Thematisierung der ›Naht‹ zwischen Bildwelt und Betrachterwirklichkeit ist in Manets Œuvre kein Einzelfall;

---

4 Der Begriff der ›Naht‹ figuriert prominent in der poststrukturalistischen Filmtheorie. Dort wird unter diesem Begriff der Effekt der Montage diskutiert, was naheliegt, da die Montage eine Kombination von Schnitt und Aneinanderfügung darstellt. Siehe dazu u.a.: Heath, Stephen: »On Suture«, in: ders.: *Questions of Cinema*, Bloomington 1981, S. 76–112; Silverman, Kaja: »Suture«, in: dies.: *The Subject of Semiotics*, Oxford 1983, S. 194–236; Žižek, Slavoj (Hg.): *Ein Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Hitchcock*, Wien 1992. Sobald der Zuschauer, so die hier angestellte Grundüberlegung, zwischen zwei Einstellungen etwas *nicht* sieht, beginnt er die Lücke imaginär auszufüllen. In diesem Augenblick wird er zum Teil des Films, ›hängt‹ in dessen Struktur, genauer: in dessen Lücken. Die Pointe der Montage liegt folglich darin, nicht nur die einzelnen Filmbilder, sondern auch Film und Betrachter miteinander zu ›vernähen‹. – Der Begriff wurde aus dem Feld der Psychoanalyse übernommen, wo ihn Jacques-Alain Miller, Schüler Jacques Lacans und Herausgeber von dessen *Seminaren*, einführte (siehe: Miller, Jacques-Alain: *Suture. Elements of the logic of the signifier*, in: *Screen* 18/1977/78, S. 29–34).

Abb. 1: Édouard Manet: *Le Balcon*, 1868/69, Öl auf Leinwand, 169 x 125 cm, Paris, Musée d'Orsay.

immer aufs Neue wird hier der Blick ins Bild und der Blick aus dem Bild als ›Begegnung‹ über den ontologischen Abgrund zwischen Realität und Fiktion hinweg inszeniert – bis zum finalen Meisterstück der *Bar aux Folies-Bergère*, in dem sich der Betrachter im innerbildlichen Spiegel als Anderer entdeckt.[5]

Le Balcon ist als eine Hintereinanderstaffelung parallel zur Bildebene verlaufender Raumsegmente organisiert.[6] Hinter den Figuren eröffnet sich durch den Rahmen der geöffneten Balkontüre hindurch ein Einblick in die Tiefe des Raums. Gleichzeitig wird die Tiefe durch die Dunkelheit dieses Raums fast vollständig ausgelöscht. Gerade noch erkennen wir die schemenhaften Reflexe verschiedener Gegenstände und die Gestalt eines Jungen. In diesen großen, leer wirkenden Raum jenseits der Balkontür dringt der Blick kaum vor – so wie auch das Licht, das vom Standpunkt des Betrachters aus frontal auf die Figuren fällt, kaum in diesen rückwärtigen Raum einzudringen vermag. Das innerbildliche Fenster verspricht einen Einblick und vereitelt ihn zugleich. In genau entgegengesetzter Richtung sind die Figuren aus dem Dunkel ins Licht getreten. Sie befinden sich jetzt im schmalen Bereich zwischen dem Balkongitter, das mit der Grenze des innerbildlichen Raums zusammenfällt, und der Balkontür, hinter der das Bild ins Dunkel verschwindet. Damit halten sie sich genau auf der Schwelle zwischen Innen und Außen, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit auf. Von diesem Punkt aus blicken sie in den Raum hinaus, aus welchem das Licht sie beleuchtet und in welchem auch der Betrachter steht. Ausdruckslos schauen sie in unterschiedliche Richtungen auf etwas, was der Betrachter nicht sehen kann. Das Zusammenspiel von Raumgefüge, Lichtführung und Blickrichtungen erzeugt eine dramatische Umkehrung der Raumenergien. Der Raum fluchtet nicht mehr in die Tiefe wie bei einem zentralperspektivischen Bild, sondern schießt gleichsam auf den Betrachter zu. Durch diese Umkehrung werden Bild- und Betrachterraum nicht nur direkt aufeinander bezogen, so wie es für die zentralperspektivische Relation von Augenpunkt und Fluchtpunkt gilt, sondern greifen ineinander. Damit aber ist der Schauplatz von Manets Bild weniger der Raum innerhalb des Bildes, sondern vielmehr jener Raum, der *zwischen* den Figuren und dem Betrachter liegt und in dessen Mitte die ›Naht‹ der Bildfläche liegt. Deren wechselseitige Überschreitung erweist sich als die eigentliche ›Handlung‹ des *Balcon*, wo ansonsten alles stillzustehen scheint. Die ontologische Ungreifbarkeit der Bildfläche zeigt sich dabei besonders deutlich anhand

---

5 Zu diesen strukturellen Grundzügen von Manets Gemälden, siehe: Lüthy, Michael: *Bild und Blick in Manets Malerei*, Berlin 2003.

6 Die hier vorgetragene Analyse des *Balcon* verdankt Michel Foucault entscheidende Anregungen: Foucault, Michel: *Die Malerei von Manet*, Berlin 1999, S. 37.

des Balkongitters. Dass es zum Bildraum gehört, wird durch den aufgestützten Arm der hier porträtierten Berthe Morisot deutlich. Gleichwohl scheint es in eigentümlicher Weise auch *vor* dem Bild zu liegen. Gerade anhand des Gitters, das die Bildfläche zu umspielen scheint, wird deren fortwährender Entzug beinahe körperlich spürbar.

Das Trennende und zugleich Verbindende der Bildfläche zeigt sich noch unter einem weiteren Aspekt: Sie ›vernäht‹ die Autonomie mit der Heteronomie des Kunstwerks, oder anders formuliert, das ›für sich‹ mit dem ›für uns‹ des Bildes. Hegel, von dem die letzteren Begriffe stammen, äußert sich dazu in den *Vorlesungen über die Ästhetik* folgendermaßen:

> »Wie sehr das Kunstwerk eine in sich übereinstimmende und abgerundete Welt bilden mag, so ist das Kunstwerk selbst doch als wirkliches, vereinzeltes Objekt nicht *für sich*, sondern *für uns*, für ein Publikum, welches das Kunstwerk anschaut und es genießt. Die Schauspieler z.B. bei der Aufführung eines Dramas sprechen nicht nur untereinander, sondern mit uns, und nach beiden Seiten hin sollen sie verständlich sein.«[7]

An Hegels Bemerkung zeigt sich, dass wir Bilder unter zwei unterschiedlichen Aspekten betrachten können, die die Auffassung der Bildfläche jeweils unmittelbar affizieren. Entweder beziehen wir das Dargestellte in einem situativ-räumlichen Sinne auf unseren eigenen Standpunkt vor dem Bild – wofür Hegel den Begriff des ›für uns‹ gebraucht. In dieser Perspektive entmaterialisiert sich die Bildfläche zu einer transparenten Durchsicht und wird für das Bildverständnis weitgehend irrelevant. Blicken wir diesbezüglich erneut auf Manets *Balcon*, zeigt sich allerdings, dass hier Hegels Forderung der ›Verständlichkeit‹ kaum erfüllt wird. Weder lässt sich mit Bestimmtheit sagen, wo wir als Betrachter stehen (können wir deshalb in der gezeigten Weise auf den Balkon schauen, weil wir in der Luft schweben?), noch lässt sich angeben, in welcher Situation die untereinander isolierten Figuren erfasst sind. Einen ganz anderen Eindruck hingegen gewinnen wir von Manets Gemälde, wenn wir das Gezeigte nicht auf unseren Standpunkt vor dem Bild, sondern vielmehr auf die *Bildfläche* beziehen, das Bild also als autonomes, immanent geregeltes Objekt ›für sich‹ auffassen. Dann nämlich zeigt sich das situativ inkohärente Geschehen unter dem Aspekt formaler Kohärenz. Zwei Aspekte der Kohärenzstiftung seien hier herausgegriffen. Zum einen werden Bildformat und Bildordnung eng aufeinander bezogen, indem die Horizontalen und Vertikalen der

---

7 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 1 (*Werke*, Bd. 13), Frankfurt am Main 1986, S. 341.

Architekturelemente und der Figuren die Bildgrenzen wiederholen und in ihrem Zusammenspiel eine ebenso rigide wie offene, insgesamt dynamisch ausbalancierte Bildarchitektur errichten. Zum anderen erweisen sich die spitz- und stumpfwinkligen Dreiecke des Balkongitters als eine Art ›Leitmotiv‹, das an den unterschiedlichsten Stellen des Bildes wiederkehrt. Sie zeigen sich zunächst in der pyramidalen Konstellation der drei Figuren sowie in der Konstellation ihrer Köpfe. Die spiegelsymmetrisch verlaufenden Schrägen des Fächers und des Schirms bilden ein nach oben geöffnetes Dreieck, dessen Spitze, wenn man die Linie des Schirms verlängert, genau auf der vertikalen Mittelachse des Bildes liegt. Ein weiteres Dreieck hat seine Spitze im Ellbogen Berthe Morisots. Dessen Schenkel werden zum einen durch die Horizontale des Balkongitters gebildet, zum anderen durch die schräg aufsteigende Linie, die über die Oberarm- und Schulterkontur Berthe Morisots und die beiden Hände des stehenden Mannes zum Blumenschmuck am Hut der Frau rechts führt. Dreiecksformen zeigen sich aber selbst in den Details: in der Gabelung des Hortensienstiels, im Schnurrbart des Mannes, im Halsausschnitt am Kleid der rechten Frau oder in den beiden Doppelkordeln an ihrem Schirm.

In unserem Zusammenhang ist nun entscheidend, dass eine Betrachtungsweise, die das Sichtbare nicht räumlich-situativ auf den eigenen Standpunkt vor dem Bild bezieht, sondern es in seinen formalen Relationen zur Bildfläche auffasst, die Funktion der Bildfläche radikal verändert. Von einer irrelevanten, in ihrer Transparenz verschwindenden Größe wird sie zur maßgeblichen, ordnungsstiftenden Instanz. Die Erfahrung ist paradox: Während die Auffassung der Bildfläche als transparentes ›Fenster‹ eine sowohl in sich als auch in ihrem Betrachterbezug unverständliche Szenerie erscheinen lässt, erschließt sich der zwingende Zusammenhang des Sichtbaren, sobald wir die Bildfläche als ›absolute‹, von jedem gegenständlichen Korrelat losgelöste und ungreifbare Instanz begreifen. Dass allerdings die Erfahrung bildlicher Kohärenz an der ontologisch ungreifbaren Instanz der Bildfläche hängt, ist die erste Dimension – anders formuliert: die erste Konkretion – des Unverfügbaren im künstlerischen Bild.[8]

---

8 Beim Herausarbeiten der beiden Wahrnehmungsperspektiven auf die Bildfläche stütze ich mich nicht nur auf Hegel, sondern ebenso auf Michael Brötje, der zugleich – und im Unterschied zu Hegel – den »Sehkonflikt« betont, in den der Betrachter dadurch gerät. (Ders.: »Das Bild als Parabel. Zur Landschaftsmalerei Courbets«, in: Kemp, Wolfgang (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, S. 225–252, hier: S. 228) – In Brötjes jüngst erschienener ausführlicher Ausarbeitung dieses Ansatzes wird der »Wahrnehmungskonflikt« allerdings stillgestellt. Die exemplarischen Bilddeutungen von Duccio bis Newman

II. Die Bildordnung

Wird das Bild, unter dem Aspekt formaler Kohärenz betrachtet, ›verfügbarer‹? Die im letzten Kapitel verwendeten Begriffe dieser Kohärenz wie ›dynamisch ausbalanciert‹ oder ›leitmotivisch wiederkehrende Dreiecksformen‹ verweisen in ihrer Unschärfe eher auf das Gegenteil. Die formale Ordnung von Manets Bild erscheint zwar durchaus als ein »geregelter (d.h. nicht beliebiger) Zusammenhang von diesem und jenem«.[9] Doch in ihrer Singularität ist sie von Manets Gemälde nicht ablösbar, ebenso wie das Gemälde keine Anwendung außerbildlicher Ordnungsschemata darstellt.

Das bekannte Bilderbuch *Kunst aufräumen* des Schweizer Kabarettisten und Künstlers Ursus Wehrli macht das Gesagte schlagartig klar.[10] Jede Doppelseite des Buches stellt einem Kunstwerk, beispielsweise Mirós *L'or de l'azur*, eine von Wehrli ›aufgeräumte‹ Variante gegenüber (Abb. 2 und 3). Diese Variante folgt einer kalkulatorisch-klassifikatorischen Logik, der zufolge die Bildelemente nach Größe, Farbe und Form sortiert werden. Allerdings erscheint Mirós Gemälde gegen Wehrlis Behauptung keineswegs ›unaufgeräumt‹. Doch für diese *andere* Ordnung lassen sich nur unscharfe Kriterien anführen. So mögen wir von der ›Stimmigkeit‹ oder dem ›Passen‹ von Mirós Formenkonstellationen überzeugt sein, ohne aber deren Regeln angeben zu können. Außerdem ist der Eindruck von ›Stimmigkeit‹ an eine bestimmte Auffassungsweise des Sichtbaren gebunden, die in ihrer Richtigkeit ebenfalls nicht beweisbar ist. So könnten wir, wenn wir das Bild beispielsweise als Himmelskonstellation auffassen, vom ›Gravitationsfeld‹ der

—

beschwören nun ausschließlich die Bildebene als »Gleichnisinstanz für das Absolute«, die alles im Bild sinnhaft werden lässt (ders.: BILD*Schöpfung*, 3 Bde., Petersberg 2012, Bd. 1, S. 14). Die Erfahrung dieses Absoluten wird vom Autor als religiöse Erfahrung gefasst und in den Zusammenhang christlichen Heilsgeschehens gerückt. Doch auch wer dieser Vereinseitigung sowie ihrer religiösen Stoßrichtung nicht folgen mag, findet bei Brötje Analysen der ästhetischen Funktion der Bildfläche in der Malerei, die ihresgleichen suchen.

9 So Bernhard Waldenfels' Definition von Ordnung (ders.: *Ordnung im Zwielicht*, Frankfurt am Main 1987, S. 17).

10 Wehrli, Ursus: *Kunst aufräumen*, Königstein i. Ts. 2004. – Für eine prägnante Analyse der unterschiedlichen Ordnungen in Kunst und Nicht-Kunst im Ausgang von Wehrlis Buch, siehe: Tröndle, Martin: »Methods of Artistic Research – Kunstforschung im Spiegel künstlerischer Arbeitsprozesse«, in: *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*, Bielefeld 2012, S. 169–198, hier: S. 175–179. – Zum selben Themenkomplex siehe auch: Welsch, Wolfgang: »Kreativität durch Zufall – Das Vorbild der Evolution und einige künstlerische Parallelen«, in: ders.: *Blickwechsel. Neue Wege der Ästhetik*, Stuttgart 2012, S. 252–291, hier: S. 286–290.

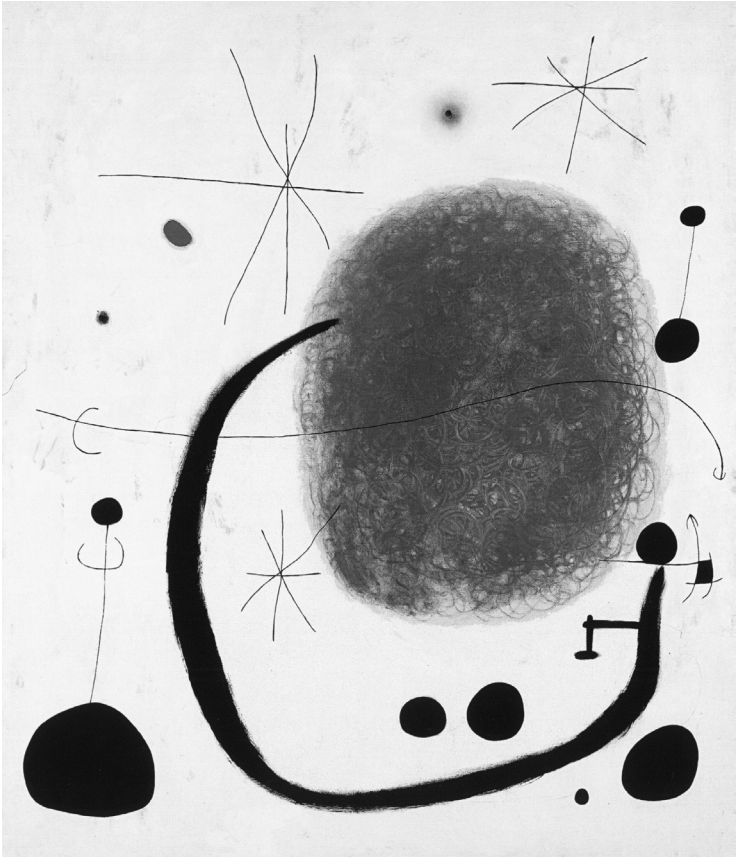

Abb. 2: Joan Miró: *L'or de l'azur*, 1967.

großen blauen Form sprechen, demgegenüber die kleineren Formen wie ›Trabanten‹ wirken, und wir könnten diese Auffassung dadurch stützen, dass wir auf die ›himmelwärts‹ von links unten nach rechts oben führende Bildbewegung verwiesen. Eine solches ›Passen‹ der einzelnen Bildelemente gehört zur Kategorie spontaner Ordnungen, die im Bild als spezifische Organisation seiner Teile erfahren wird, wobei diese Organisation der Teile durch die Art und Weise, das Sichtbare zu deuten, angestoßen wird.[11]

—

11 Folglich ändern sich die Kriterien, sobald Mirós Bild nicht wie hier als Himmelskonstellation aufgefasst wird, sondern – so wie es der Titel nahelegen mag – als Meeresbild mit Wellenformen und Sonnenspiegelungen.

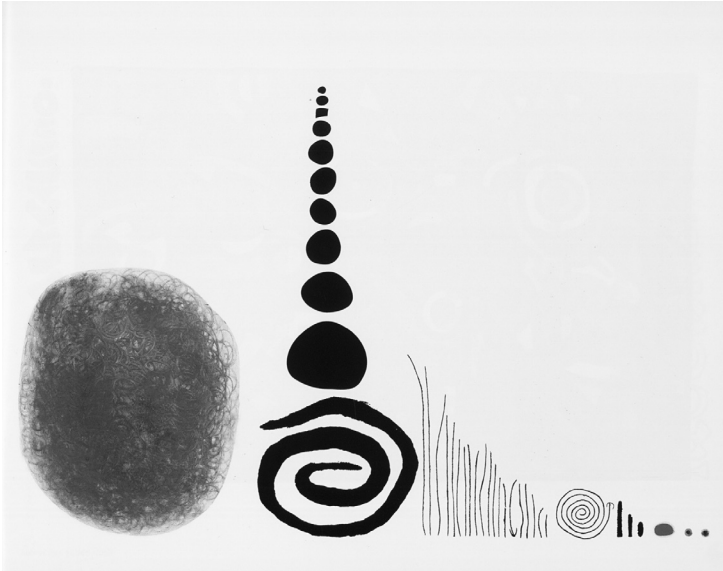

Abb. 3: Ursus Wehrli: *Mirós ›L'or de l'azur‹ aufräumen.*

Nicht erst die ›offenen Kunstwerke‹ der Moderne, zu denen Mirós Gemälde gezählt werden kann, verdeutlichen, dass eine solche ›Stimmigkeit‹ einem Untergrund der Unbestimmtheit entspringt – mit der Folge, dass Mirós *L'or de l'azur* nicht nur jenen Akt der Organisation des Bildganzen erfahrbar werden lässt, sondern zugleich die Unvorhersehbarkeit, dass und wie sie sich vollzieht.[12] Indem ein Kunstwerk seine je besondere Ordnung als deren überraschende *Genese* vorführt, können wir sie nicht dadurch erschließen, dass wir bekannte Schemata darauf anwenden, sondern allein durch einen mimetischen Nachvollzug. Dieses Erschließungsgeschehen kann auch scheitern. In einem solchen Fall ist die Bildordnung jedoch nicht ›falsch‹, so wie es für normative Ordnungen gilt, sondern vielmehr ›nicht gelungen‹ – womit wir uns erneut in jenem Feld notwendig unscharfer ästhetischer Begriffe befinden. Entsprechend schwer ist es zu entscheiden, ob das Misslingen, eine Ordnungsstruktur zu erkennen, objektive, im Kunstwerk liegende, oder subjektive, im Betrachter liegende Gründe hat. All dies verdeutlicht, dass der Eindruck der ›Stimmigkeit‹ kein passives Registrieren ist, sondern sich als *Organisation* des sinnlichen Materials dem

12 Niklas Luhmann diskutiert dies unter dem Begriff der »Unwahrscheinlichkeit«. Vgl. ders.: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995, S. 361 und passim.

produktiven *Zusammenspiel* von Bild und Betrachter verdankt.[13] Dies aber ist gerade bei Mirós ›kosmischem‹ Bild nicht ohne Pointe, gilt doch der Kosmos von Sternen und Planeten als ein Bereich ›ewiger‹ Ordnung, die vom Menschen zwar in ihrer Regularität erkennbar, ja errechenbar ist, jedoch von ihm nicht miterschaffen wird.

Der Erfahrung des ›Passens‹ angesichts von Kunstwerken widmete Ludwig Wittgenstein einige Schlüsselpassagen der *Philosophischen Untersuchungen* und benachbarter Textkonvolute. Wittgenstein beschreibt das ›Passen‹ deshalb als entscheidende ästhetische Erfahrung am Kunstwerk, weil sie sowohl dessen immanente Ordnung als auch dessen Weltbezüge kenntlich werden lässt.[14] Mirós Bild ist – zumindest in der hier vorgeschlagenen Deutungsperspektive – für dieses doppelte ›Passen‹ ein gutes Beispiel. Denn die Auffassung als ›Gravitationsfeld von Himmelskörpern‹ bringt einerseits die interne Organisation des Bildes auf einen metaphorischen Begriff, andererseits verbindet sie das ungegenständliche Gemälde mit der außerbildlichen Wirklichkeit. Wittgenstein betont allerdings, das Kriterium dieses ›Passens‹ sei »dunkel«, und an anderer Stelle schreibt er: »Stets aufs Neue benutzen wir dieses Bild des Klickens oder Passens, wo es in Wirklichkeit nichts gibt, was klickt oder was irgendwo hineinpasst.«[15] Wittgenstein illustriert dieses ›Dunkle‹ der Bildordnung und ihrer Verbindung mit der Wirklichkeit mit einem plastischen Beispiel. Er stellt sich vor, er beschreibe jemandem ein Zimmer und lasse ihn aufgrund dieser Beschreibung ein »*impressionistisches* Bild« malen.[16] Die als grün beschriebenen Stühle male dieser nun dunkelrot, und was ihm als gelb

---

13 Vgl. Waldenfels, a.a.O., S. 144: »Wir sprechen von *produktivem* Verhalten oder einem produktiven Ereignis, sei es im Bereich der Erfahrung, des Handelns, des Herstellens oder des Erkennens, immer dann, wenn zugleich mit einem neuen Produkt auch ein neuartiges Ordnungsgefüge, eine neue Regelung und ein neues Maß entsteht, während beim *reproduktiven* Verhalten das neue Produkt im Rahmen eines hergebrachten Ordnungsgefüges verbleibt, einer bestehenden Regel folgt und einem vorhandenen Maßstab unterworfen bleibt.«

14 Zur Stellung des ›Passens‹ in Wittgensteins Ästhetik, siehe: Lüthy, Michael: »Das Medium der ästhetischen Erfahrung. Wittgensteins Aspektbegriff, exemplifiziert an Pollocks Malerei«, in: Koch, Gertrud/Maar, Kirsten/McGovern, Fiona (Hg.): *Imaginäre Medialität – Immaterielle Medien*, München 2012, S. 125–142, hier S. 136–140.

15 Wittgenstein, Ludwig: *Vermischte Bemerkungen* (Werkausgabe, Bd. 8), Frankfurt am Main 1984, S. 531; ders.: *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, hrsg. von Cyril Barrett, Berkeley/Los Angeles 1967, Abschnitt III, Nr. 5: »We are again and again using this simile of something clicking or fitting, when really there is nothing that clicks or that fits anything.« (Übers. M. L.).

16 Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen* (Werkausgabe, Bd. 1), Frankfurt am Main 1984, Teil I, Nr. 368 (Hervorhebung hier und in den folgenden Zitaten: Wittgenstein).

genannt wurde, male er blau – denn das sei der Eindruck, den er von dem Zimmer erhalten habe. »Und nun sage ich: ›Ganz richtig; so sieht es aus.‹«[17] Die Bildelemente ›passen‹ und geben das Zimmer ›richtig‹ wieder, weil – so lässt sich Wittgensteins Argument verstehen – ihre interne Organisation stimmig ist. Als ästhetische Konfiguration, nicht aber aufgrund einer formalen Richtigkeit der Darstellung, sieht das gemalte Zimmer wie jenes aus, das dem Malenden beschrieben wurde. Dasselbe gilt, *mutatis mutandis*, auch für die ›Ähnlichkeit‹ des Miró zu einer stellaren Konstellation. Die ›Stimmigkeit‹ des Bildes wie auch die ›Ähnlichkeit‹ zu etwas Außerbildlichem blitzen auf, ohne dass wir im Bild zeigen könnten, woraus sie entspringen.

Wittgenstein betont aber nicht nur die Unverfügbarkeit bildnerischer Ordnungen, sondern ebenso deutlich, dass sich darüber erfolgreich kommunizieren lässt. Auch wenn das Paradigma des ›Passens‹ ›dunkel‹ bleibt, gelingt es doch immer wieder, andere von unseren Urteilen zu überzeugen, auch wenn dies, wie aus dem Gesagten folgt, nicht als deduktive Beweisführung, sondern allein in der Form rekursiver Erschließungen erfolgen kann. Die Dialog-Fragmente, die Wittgensteins Argumentation durchziehen – »Du musst es *so* sehen, so ist es gemeint« oder »Wenn ich es so sehe, so paßt es wohl *dazu*, aber nicht *dazu*«[18] – paraphrasieren, was wir tun, um andere von der eigenen Wahrnehmungsweise zu überzeugen. Wittgenstein fasst solche Unternehmungen folgendermaßen zusammen: »Ich wollte dies Bild vor seine Augen stellen, und seine *Anerkennung* dieses Bildes besteht darin, daß er nun geneigt ist, einen gegebenen Fall anders zu betrachten […]. Ich habe seine *Anschauungsweise* geändert.«[19]

Das Unverfügbare bildnerischer Ordnungen – als zweite Konkretion des Unverfügbaren im künstlerischen Bild – liegt demnach nicht nur darin, dass deren Regeln nicht vom jeweiligen Werk ablösbar und verallgemeinerbar sind. Es liegt genauso am substanziellen Anteil, den das Subjekt an der Emergenz bildlicher Ordnung hat. Wer sich bemüht, die Ordnung eines Bildes zu entdecken, hat es bereits als Bild anerkannt, das einer entsprechenden Aufmerksamkeit würdig ist, und wem sich die Bildordnung erschließt, dem ist gelungen, das Wahrnehmbare und die eigenen Anschauungen einander anzupassen.

---

17 Ebd.

18 Ebd., Teil II, S. 534; ders.: *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie* (Werkausgabe, Bd. 7), Frankfurt am Main 1984, Nr. 654.

19 Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, a.a.O., Teil I, Nr. 144.

III. Das Unsichtbare im Bild

Ebenso wie das Vorhandensein einer Bildfläche gehört auch die Sichtbarkeit zu den unbezweifelbaren Eigenschaften eines Kunstwerks. Aus phänomenologischer Perspektive ist die Sichtbarkeit des Bildes – wie in jüngerer Zeit Lambert Wiesing herausgearbeitet hat – sogar dessen mediales Alleinstellungsmerkmal.[20] Sichtbarkeit ist der Modus, in den das Bild dasjenige, was es zeigt, überführt, unter Preisgabe aller anderen Eigenschaften, beispielsweise Materialität oder Geruch. Während Sichtbarkeit normalerweise keine substanzielle, sondern eine den Dingen bloß ›anhängende‹ Eigenschaft ist, wird sie im Bild zu einer eigenständigen Form des Seins. Das Bild zeichnet sich nach Wiesing durch ›reine Sichtbarkeit‹ aus, wobei sich das Attribut der ›Reinheit‹ sowohl darauf bezieht, dass vom Ding hier nur seine Sichtbarkeit berücksichtigt wird, als auch darauf, dass das Ding zwar zu sehen, jedoch als solches abwesend ist.[21]

Wiesing wurde häufiger vorgeworfen, eine auf ›Sichtbarkeit‹ fokussierte Bildtheorie verkenne andere Bildaspekte, die insbesondere im Falle von Kunstwerken gleichermaßen wesentlich seien, beispielsweise deren Materialität, Bedeutungshaftigkeit oder Historizität.[22] Meine Infragestellung von Wiesings Argument ist anderer Art. Das bildtheoretische Definiens der ›Sichtbarkeit‹ relativiere ich nicht mit dem Hinweis auf *andere* substanzielle Aspekte künstlerischer Bilder. Vielmehr möchte ich zeigen, dass beim künstlerischen Bild *die ›reine Sichtbarkeit‹ selbst* unterminiert wird. Erneut geht es mir darum, auf ein Unverfügbares *inmitten* des Verfügbaren, auf eine inhärente Negativität hinzuweisen, und das heißt in diesem Falle, auf das Unsichtbare

---

20 Wiesing, Lambert: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Grundlagen der formalen Ästhetik*, Neuauflage mit einem aktuellen Vorwort des Autors, Frankfurt/New York 2008, zuerst 1997.

21 Ebd., S. 160–162. – Wiesing verdeutlicht die Differenz passenderweise am Bild selbst: Als materielles ist es nicht nur sichtbar, sondern weist überdies einen Geruch, ein Gewicht und eine bestimmte Stofflichkeit auf, während das, was *auf* ihm erscheint, ›rein‹ sichtbar ist (ebd., S. 164).

22 Vgl. beispielsweise Gottfried Boehms Kritik, in Wiesings Argument bleibe die Materialität eines Kunstwerks – »die Farbe und die Faktur, die Chemie der Malerei« – ausgeblendet (ders.: »Ikonische Differenz«, in: *Rheinsprung 11 – Zeitschrift für Bildkritik*, 1/2011, nur online: http://rheinsprung11.unibas.ch/archiv/ausgabe-01/glossar/ikonische-differenz.html (abgerufen: 18.02.2013). – Wiesing antwortet auf Vorwürfe dieser Art im Vorwort zur Neuauflage seines Buches, indem er sein bildtheoretisches, auf begriffliche Bestimmung angelegtes Unterfangen von der kunstwissenschaftlichen Bildanalyse abgrenzt, die Materialität, Historizität usw. selbstverständlich in ihre Erwägungen einzubeziehen habe (Wiesing, a.a.O., S. VIII.).

im Sichtbaren. Dieses Unsichtbare wird akut, sobald wir nicht die begriffliche Bestimmung von Bildlichkeit, sondern die konkrete Erfahrung von Kunstwerken ins Auge fassen.

Zwei unscheinbar wirkende Bemerkungen können uns auf die Spur des Gemeinten führen. Die erste stammt von Walter Benjamin, der in der *Einbahnstraße* notiert, der Ausdruck der Menschen, die sich in Gemäldegalerien bewegten, zeige eine schlecht verhehlte Enttäuschung darüber, dass dort nur Bilder hingen.[23] Benjamins Bemerkung lässt sich in zweierlei Hinsicht deuten. Die Enttäuschung kann darin gründen, dass die ›Sichtbarkeit‹ der Bilder notwendig mit der Abwesenheit dessen verknüpft ist, was sie zeigen. Sie kann aber ebenso gut daraus resultieren, dass die Bilder gerade dies und nichts anderes zeigen. Die zweite Bemerkung fällt im Zusammenhang einer Studie von Louis Marin über das Verhältnis von Bild und Betrachter. Marin spricht hier vom rätselhaften Tausch-Zeremoniell, das sich vollziehe, wenn ein Galeriegänger scheinbar grundlos vor einem Bild stehenbleibe und es betrachte.[24] Benjamin und Marin lenken den Blick von der phänomenologischen Bestimmung von Bildlichkeit auf die kommunikative Situation, die in Kunstwerken angelegt ist. Sie sind Orte eines Austauschs, wo sich die Absicht des Betrachters, etwas zu sehen, mit der künstlerischen Absicht kreuzt, etwas zu zeigen. Und genau im Augenblick dieses Kreuzens von Sehenwollen und Zeigenwollen wird das Moment des Unsichtbaren virulent.

Eine erste Manifestation dieses Unsichtbaren kam bereits im Zuge der Betrachtung von Manets *Balcon* (Abb. 1) ins Spiel. Die ›Begegnung‹ von Bild und Betrachter wird im *Balcon* entscheidend dadurch geprägt, dass wir in Augen blicken, die auf etwas schauen, was uns verborgen bleibt. Inmitten des Sichtbaren klafft ein Mangel: die Unsichtbarkeit dessen, was die Figuren sehen. Worauf ihr Blick ruht, liegt unsichtbar in unserem Rücken. Es ließe sich nur erkennen, wenn wir die Seite wechseln und die Welt aus der Perspektive der Bildfiguren betrachten könnten. Da dies unmöglich ist, wird das Sichtbare vom Unsichtbaren gleichsam ›durchlöchert‹.

Diese Durchdringung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit ereignet sich nicht nur im singulären Fall des *Balcon*, sondern in all jenen ›transitiven‹ Bildern, in denen sich das Bildgeschehen zwischen einem Pol

---

23 Benjamin, Walter: *Einbahnstraße* (1928), in: ders.: *Gesammelte Schriften, Werkausgabe* Bd. IV.1, Frankfurt am Main 1980, S. 83–148, hier S. 138f.

24 Marin, Louis: »Récompenses d'un regard, ou Moïse tiré des eaux«, in: *Corps écrit*, 4 (1982), S. 123–132, hier S. 124: »C'est donc bien un mystérieux cérémoniel d'échange qui trouve son ultime geste lorsque, sans raison semble-t-il, le promeneur s'arrête devant un tableau et le regarde.«

innerhalb des Bildes und einem Pol außerhalb des Bildes entfaltetet, beispielsweise in einer Darstellung Christi unter den Schriftgelehrten, bei der Christus weniger die Schriftgelehrten als vielmehr den Betrachter zu lehren scheint, oder bei einem Verkündigungsbild, in dem wir die vom Engel angesprochene Maria frontal erblicken, nicht aber den Engel, der sozusagen neben dem Betrachter stehend zu imaginieren ist.[25] Das Sujet ist hier jeweils darauf angelegt, sich diesseits des Bildes, im Raum des Betrachters, zu vollenden – eine Vollendung, die aufgrund des Fehlens eines Pols nicht gelingen kann. Das Bildgeschehen nimmt die Form einer Ellipse an, deren Brennpunkte ›Sichtbarkeit‹ und ›Unsichtbarkeit‹ sind.

Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit verschränken sich in Kunstwerken jedoch nicht allein aufgrund gewisser Bildsujets, sondern in einer allgemeineren, vom jeweiligen Sujet unabhängigen Art und Weise, und es ist zweifellos jenes Allgemeinere, das Benjamin und Marin im Blick haben, wenn sie den Austausch zwischen Bild und Betrachter als eigentümlich grundlos und rätselhaft sowie von Enttäuschung durchzogen bestimmen. Um diesem Allgemeineren näher zu kommen, ziehe ich, ähnlich wie im vorherigen Abschnitt Wittgenstein, erneut eine Autorität zu Rate. Diesmal ist es Jacques Lacan, der in seinem Seminar über die *Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* einige für unseren Zusammenhang einschlägige Hinweise gibt.[26]

Lacan thematisiert Gemälde nicht als Artefakte, deren verborgene Bedeutung es zu entschlüsseln gilt. Die kunstwissenschaftliche Frage, was ein bestimmtes Kunstwerk bedeute, ersetzt er vielmehr durch die grundsätzliche Frage, was den Maler dazu bewegt, Bilder zu produzieren, und was umgekehrt dem Betrachter widerfährt, wenn er Bilder anschaut. ›Bedeutung‹ erhält die Struktur eines Ereignisses: Sie ist ein Geschehen, das sich nicht auf die Denotation innerbildlicher Gegebenheiten oder außerbildlicher Kontexte historischer, soziologischer oder individualpsychologischer Art zurückbringen lässt. Selbst den ästhetischen Charakter des Kunstwerks ordnet Lacan einer Funktionsbestimmung des Bildes unter – einer Funktionsbestimmung in Bezug auf das Subjekt, das sich im Feld des Sehens und der Sichtbarkeit positioniert

---

25 Der Begriff des ›transitiven Bildes‹ sowie dessen kunstwissenschaftliche Analyse in: Shearman, John: *Only Connect… Art and Spectator in the Italian Renaissance* (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1988), Princeton 1992, S. 36 und S. 59. – Das berühmteste (von Shearman nicht diskutierte) dieser ›transitiven‹ Bilder ist zweifellos Velázquez' *Las Meninas*.

26 Lacan, Jacques: *Das Seminar. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* (1964), hrsg. von Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger, übers. von Norbert Haas, Weinheim/Berlin 1987.

und artikuliert. Lacan geht sogar so weit zu betonen, Sinn und Zweck eines Bildes lägen nicht in dem, was auf ihm dargestellt sei. Wenn das Subjekt am Sichtbaren hänge, dann weniger wegen dem, was es dort sehe. Den intensivsten Bezug zwischen Subjekt und Sehfeld stiften vielmehr, so Lacan, die Stellen, wo es etwas *nicht* sieht. Dabei handelt es sich um eine strikte Negativität, »unbefriedigt, unmöglich, verkannt« – um ein »Rendez-vous«, zu dem man stets gerufen ist und das man dennoch immer verpasst.[27] Wie ist das zu verstehen?

Auf den begehrenden Blick des Betrachters, sehen zu wollen, reagiert der Maler, so Lacan, mit der Gabe des Gemäldes, das ein Teil seiner selbst ist und doch nicht er selbst, sondern vielmehr eine Art Schild oder Maske, die ihn zugleich zeigt und verbirgt: »Der Maler gibt dem, der sich vor sein Bild stellt, etwas, das […] in der Formel zusammenzufassen wäre – Du willst also sehen. Nun gut, dann sieh das!«[28] Der Schautrieb des Betrachters soll durch diese Gabe so weit zufrieden gestellt werden, dass er seinen »gefräßigen« Blick darin deponiert, so wie man »Waffen deponiert«.[29] Für Lacan ist das Gemälde ein Medium, das buchstäblich ›zwischen‹ Maler und Betrachter steht, und als ein solches ›Zwischen‹ hat es zwei ineinander verwobene Funktionen. Als *›image‹* (Abbild) eröffnet es einen imaginären Ausblick von der einen auf die jeweils andere Seite, als *›écran‹* (Schirm) hingegen trennt es beide Seiten voneinander. Der ›hinter‹ der Leinwand stehende Maler trägt auf die Leinwand jene Farbmarkierungen auf, die er dem Betrachterblick als ›Gabe‹ darbietet, die ihn aber zugleich, als ›Trübung‹ des Mediums, vom Betrachterblick abschirmen. Auf der anderen Seite steht der Betrachter, der im Bild zweierlei (nicht) sieht: das auf dem Bild Dargestellte sowie den das Bild hervorbringenden Maler. *›Image‹* und *›écran‹* sind konkurrierende Funktionen derselben Leinwand, weswegen sie fortlaufend ineinander umkippen. Das Gemälde ist das Medium einer Kommunikation, in deren Zentrum der begehrende, ›gefräßige‹ Blick steht – aber als einer, den es qua Bild auszusperren gilt, und zwar mit einer ›Sichtbarkeit‹, die mit ihrem Zeigen zugleich anderes verdeckt.

---

27 Ebd., S. 59, S. 134 und S. 161. – Für eine umfassendere Darstellung von Lacans Analyse des malerischen Bildes, die im Folgenden nur unter einem einzigen Aspekt aufgegriffen wird, siehe: Lüthy, Michael: »Relationale Ästhetik: Über den ›Fleck‹ bei Cézanne und Lacan«, in: *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, hrsg. von Claudia Blümle und Anne von der Heiden, Zürich/Berlin 2005, S. 265–288.

28 Lacan, a.a.O., S. 107.

29 Ebd., S. 122 und S. 107.

Dem Spiel der Malerei zwischen Schein und Sein, Täuschung und Enttäuschung gibt Lacan folglich eine überraschende Wendung. Für ihn liegt das Täuschende der Malerei nicht darin, dass das Dargestellte nur scheinhaft anwesend ist, und die Enttäuschung wiederum liegt nicht darin, dass die Scheinhaftigkeit durchschaut und das Sichtbare in seiner bloßen Bildlichkeit erkannt wird. Das Scheinhafte der Kunst begründet für Lacan sogar deren »pazifizierende, apollinische Wirkung«[30]: Hinter dem Schein lauert nicht das Reale, sondern der Schein des Bildes ist hier bereits alles, was es zu sehen gibt, weswegen ein Gemälde gefahrlos und mit ›friedlichem‹ Blick betrachtet werden kann. Die eigentliche Enttäuschung in der Malerei liegt in etwas anderem: nämlich darin, dass das Bild mir nie das zeigt, was ich sehen will.[31] Jener von Lacan imaginierte Satz des Malers: »Du willst also sehen. Nun gut, dann sieh das!«, fordert eine implizite Antwort des Betrachters heraus: Warum das – und nicht etwas anderes? Warum Menschen auf einem Balkon, warum eine stellare Konstellation? Eine unaufhebbare Asymmetrie des Begehrens macht die Begegnung von Bild und Betrachter ›grundlos‹: entzieht ihr den Grund, der eine erfüllende Reziprozität garantierte. Zwischen Bild und Betrachter öffnet sich eine kommunikative Lücke, die die Rede von der ›Selbstbezüglichkeit‹ des Kunstwerks nur notdürftig verdeckt.[32]

Mit Wittgenstein habe ich von der *Anerkennung* des Bildes gesprochen, die vonnöten sei, um die Jeweiligkeit seiner Ordnung erkennen zu können. Bei Lacan gewinnt das Argument eine weitere Dimension. Wenn ich ein Gemälde betrachte, muss ich anerkennen, dass es mir *gerade dies* zeigt, auch wenn ich vielleicht *anderes* sehen möchte, und ich muss anerkennen, dass es mir *gerade so* gezeigt wird, auch wenn ich es vielleicht *anders* sehen möchte. Darin liegt die immanente Ambivalenz der ›reinen Sichtbarkeit‹ des Bildes. Sie stabilisiert sich nicht zu jener strahlenden Präsenz, die ihr Wiesings Phänomenologie zuschreibt.[33] Stattdessen wird sie von der ebenso ungreifbaren wie hartnäckigen Negativität durchzogen, uns *anstelle* von dem dargeboten

30 Ebd., S. 107f.

31 Ebd., S. 109.

32 Nach einer Bemerkung Uwe Japps ist die Rede von der Selbstbezüglichkeit des Kunstwerks häufig nur die Ausrede für etwas, das fehlt, ausbleibt oder nicht gesagt werden kann. Wenn wir beispielsweise über die moderne Literatur sprächen, aber eigentlich nicht wüssten, was uns diese sage, so behaupteten wir eben abkürzend, sie sage sich selbst aus. Ders.: »Das Spiegelstadium der Anschauung«, in: *Anschauung als ästhetische Kategorie*, Neue Hefte für Philosophie, 18/19/1980, S. 79–102, hier S. 91f.

33 Wiesing, a.a.O., S. 163, sowie ders.: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt am Main 2005.

zu werden, was uns nicht gezeigt wird. Soll dies nicht zu jener Enttäuschung führen, die Benjamins Galeriegänger empfinden, muss die ›Grundlosigkeit‹ dessen, was ich sehe, als jener Grund anerkannt werden, auf dem Bild und Betrachter sich begegnen.

Schluss

Abschließend sei angedeutet, wie die drei Dimensionen des Unverfügbaren ineinanderspielen. Denn da es sich um Dimensionen eines je einzigen Kunstwerks handelt, sind sie notwendig miteinander verwoben. So verbinden sich beispielsweise *Bildfläche* und *Bildordnung* darin, dass die Bildfläche den notwendigen Rahmen bereitstellt, damit sich eine Bildordnung etablieren kann, während umgekehrt die Bildordnung garantiert, dass die Rahmensetzung dem Gezeigten gegenüber nicht bloß äußerlich bleibt, sondern zum Teil seiner Form wird. Bildfläche und Bildordnung stützen sich wechselseitig – was zur Folge hat, dass die Unverfügbarkeit des einen diejenige des anderen zwingend nach sich zieht. *Bildfläche* und *Unsichtbarkeit des Bildes* wiederum verschränken sich, um ein anderes Beispiel zu geben, darin, dass die Bildfläche nicht nur jene ›Naht‹ ist, wo die Betrachterrealität und die Bildfiktion sich ›berühren‹, sondern auch jenes ›Zwischen‹, das als *›image‹* einen Durchblick eröffnet und ihn als intransparenter *›écran‹* zugleich blockiert. Als ungreifbar erweisen sich dabei nicht nur diese jeweils unterschiedlichen Aspekte der Bildfläche selbst, sondern genauso auch der Punkt, wo sie ineinander umschlagen. Nicht zuletzt aufgrund dieser unklaren Übergänge zwischen dem hier einzeln und nacheinander Analysierten stößt die Absicht, das Unverfügbare des künstlerischen Bildes möglichst genau zu bestimmen, an jene Grenze, auf die sie notwendig trifft, sofern das Unverfügbare zur Substanz von Kunstwerken gehören soll.