

Péter Szabina  
**BILD-RAUSCHEN**<sup>1</sup>

*Wenn du in der Sonne siehst hinein und  
deine Sicht zu versehen*

*Gib die Schuld deinen Augen, nicht der  
großen Strahlung!*<sup>2</sup>

In dieser Abhandlung möchte ich solche Kunstwerke zerlegen, worin das Rauschen (insbesondere das Bildrauschen) innerliche Stilen der verschiedenen künstlerischen Medium als eines Zusammenschreiben, eine Verkettung oder eine Vereinigung erscheint. In diesem Werke wird das Rauschen ein besonderes und zusammenziehendes Stilmittel davon, dass dessen Stileffekte auch der Teil eines Anderes bilden und dadurch die erscheinende Stilmittel tragende Figuren auch sich verzerren. Infolge der auf dieser Weise entstehende Deformationen – entsprechend Paul Klees berühmte Formalisierung – nicht das Sichtbare fällt auf Vorstellung, sondern das, was die Kunst sichtbar machen soll. Ich suche Übergänge zwischen solchen Künstlern und schöpferischen Methoden von die sechsziger und siebsziger Jahre bis heutzutage, wie zum Beispiel der Film *Fotográfia* (Photography) von Pál Zolnay, die Methode *camera-less* von Stan Brakhage, das Performance *Vomit Action* von Otmar Bauer, und Fotoserien von Thomas Ruff.

Man empfindet die auditive Künste gleichermaßen wie die visuelle Künste, nur nicht durch die Augen, sondern durch die Ohren fassen: Die Musik durchströmt unseren Körper bis ins Innerste und setzt uns ein Ohr (auch) in den Bauch. Sie versteht sich auf die Welle und die Nervösität und entledigt die Körper ihrer Trägheit, der Materialität ihrer Gegenwart. Wir können sagen, dass sie die Körper entkörperlicht. Ich setze voraus, dass es in dem Fall des Rauschens nicht anderweise ist, nur dort der Klangkörper bringt zuerst in unserem eigenem körperliche Organismus zu dem Ende, dass der augenblicks dorthin ausgerenkt. So das Rauschen – demnach gleichermaßen wie die Musik – installiert sich auf Fluchtlinien. Das Rauschen richtet sich

---

<sup>1</sup> Diese Studie hat mit der Förderung des Ungarischen Staatliches Eötvös-Stipendium von Stiftung Tempus angefertigt. Eine modifizierte Version dieser Abhandlung wurde bereits in ungarischer Sprache publiziert. In Péter, Szabina 2015. *Kép-zaj. Alföld.* 4(66): 108-115.

<sup>2</sup> Zitierung aus dem Film *Cantata Profana* [Oldás és kötés] (1963) von Miklós Jancsó.

in der visuellen Künsten oberhalb ein, dort wo der Körper entweicht, aber im Entweichen die Materialität offenbart, die es setzt zusammen, die reine Präsenz mit ihrem System Linien/Farben oder sogar mit ihrem speziellen künstlerischen Filter und ihrem mehrwertigen Organ, dem Auge.<sup>3</sup> Es sitzt die Existenz einer solchen Sicht voraus, die sich nicht nur auf hinaus(auf die Dinge, Anblicke, dass heißt alles, die sichtbar ist) richten, sondern auch darauf, die mit den Augen nicht sichtbar ist. Während der Schau die Sicht selber nicht sichtbar ist. In den nachfolgenden Werkanalysen ist das Bildrauschen vielfach die Sicht der Sicht und einer Träger der sichtbaren gemachte unsichtbaren Kräfte hervortreten kann. Es kann die folgende – vielleicht – paradoxe Vorstellung auch veranschaulichen, wonach die Sicht ihrem Selbst da sehen kann, wann – nach den Grundbegriffen der Perspektive – die Position des Sehsubjektes (dessen Standort) und der Fluchtpunkt seiner Sicht gehen zusammen<sup>4</sup>.

Der Schwarzweißfilm *Fotográfia* (1973) von Pál Zolnay visualisiert vorzüglich die Eigenheit des Photos, dass es und selbst der Schnappschüsseinen ganz anderen Anspruch als den der Verewigen, Illustration oder Erzählung erhebt. Einer Konflikt des Filmes stammt von der Spannung der Differenz zwischen den schöpferischen Methoden des Photographes und des Retuscheures. Denn der Photograph möchte die Menschen so verewigen, wie die in der Wahrheit sind, aber der Retuscheur will solche Photo machen, die die Bedarf der Besteller und die idealisierte Wahrheit zeigen. Je zuverlässige Arbeit der Photograph macht, umso mehrere Maßnahme dem Retuscheur gibt. Einer von Ihnen wirbt nach der Ergreifung der Wahrheit, während der Andere den Besteller dient, der Freudean demfertiggestellte Photo hat, außer wenn er darauf siehst, was er möchte. Der Film geht von diesem Konflikt aus und führt eine besondere Spiel mit dem Stil des Kitsches. Der Retuscheur verfasst das folgende *Ars Poetica*, während er gerade mit seiner besonderen Alchimie die Falten einer alten Frau vernichtet, dann krokiert er darauf der Wahrheit widersprechende leichte Züge und Stimmungen: „Das Wesen wirktfür sich selbst aber die Kunst für die Menschen. Davon, was das Wesen bietet uns dar, können wir das schwerlich erblicken, was genüsslich ist. Was die Kunst für den Mensch gibt, soll das anziehend und angenehm, beruhigend und gemeinverständlich sein.“

<sup>3</sup> Deleuze 1995, p. 37

<sup>4</sup> Die Bilder haben im Grunde ein Doppelleben und wir nehmen die als paradoxe Phänomene wahr, die – als muster auf einer ebenen fläche - an sich als objekte, aber auch auf ganz andere weise stellen dar: Einerseits sehen wir Farbflecken auf dem Leinen oder auf dem Monitor, mit Schatten, Pinselstrichen oder Pixeln. Andererseits sehen wir, dass sie eine erkennbare Form bilden, wie ein Gesicht oder ein Haus. Bilder sind jedoch oft wichtig, weil sie Dinge zeigen, die nicht vorhanden sind. Die analysierte Bilder ermöglichen, dass die menschliche Wahrnehmung über die *reale* Welt hinausgehen kann. Vgl. Gregory 1970, p. 29

Da die Vision selbst während des Betrachtungsprozesses nicht sichtbar ist, ist das, was wir erleben, an sich mehr als die wahrnehmenden Tatsachen unserer Sinne. In vielen Fällen kann das Bildrauschen auch als Träger des visuellen Sehens und der unsichtbaren Kraft wirken.

Wenn man von diesen Sätze und Bilder geht aus, kann man sich selbst leichthin die Brutstätte des gesellschaftlichen sanktionirten Kitsches finden<sup>5</sup>. Indessen diese – ein klein bisschen komisch zu gleicher Zeit tragische – Geschraubtheit funktioniert als eines wunderliche Bindeglied auf dem Grenzrain des Bildrauschens und Kitsches. Inwiefernman das halb malerische Attribut des retuschierten Photos gewahrt wird, es kann bereits erscheint, dass die Organe des Körpers auf diesem Photo nicht mehr als einer Organismus treten hervor, sondern vielmehr als eine Prothese. Der Retuscheur macht eine solche Athletik auf dem namens des Realismus erzeugten Photo, demzufolge der Kontur wird Turngeräte für die Gymnastik der Figur im Innern der Farbflächen. Hier gibt es keinen narrative Character zuwider allem Anschein und die Figuren entledigen sich ihre illustrative Funktion. Es passiert etwas nunmehr in dem Körper: Man kann den auch die Quelle der Bewegung ergreifen und er wird eine objektive Ununterscheidbarkeitszone. Man kann der Schöpfungprozess des Retuscheures sogar auch betrachten, dass er nicht derart malt, um auf der Leinwand ein Objekt zu reproduzieren, das als Modell fungiert, er malt auf bereits vorhandene Bilder, um ein Gemälde zu produzieren, dessen Funktionsweise die Bezüge zwischen Modell und Kopie verkehren wird. In diesem Film das Photo ist keine Figuration dessen, was man sieht, sie ist das, was der moderne Mensch sieht. Die realistische Photo des Photographers sind bedrohlich darum, weil figurativ sind, sondern weil sie behauptet, über das Sehen und folglich auch über die andere visuelle Künste herrschen. Das Photo macht die Person zwar in dem Sinne, wie man sagt, die Zeitung macht das Ereignis (und sich nicht damit begnügt, es zu berichten). Was wir sehen, was wir wahrnehmen, sind Photos. Das größte Interesse der Photographie liegt darin, uns die Wahrheit von unwahrscheinlichen, gefälschten Bildern aufzuzwingen.<sup>6</sup>Infolge der Zurichtung des Bildes – wozu die künstlerisches Anwendung des Bildrauschens eine vorzügliche Mittel sein kann – ist das Photo auch in der Lage zur konstitutiven Ebenendifferenz das Wesen der Sensation umfassen. In diesem Sinn kann man die Retusche als einartige Abjektion ergreifen, die vermöge der aufdringlichen Eindringen in der Wahrheit zur Deformationen der gewöhnlichen primären Figuration führt.

Es gibt zwei Wege zur Übersteigen der Figuration, bzw. zur Übertsteigen der Illustration und des Narratives: Eine führt nach der abstrakten Form (wie die Methode *camera-less* von Stan Brakhage) und die andere führt nach dem Figur an. In der Film *Fotográfia* ist es derselbe Körper, der die Sensation gibt und empfängt, Objekt und Subjekt zugleich. Ich als Zuschauer erfahre die Sensation nur, indem ich ins Gemälde trete hinein, indem ich in die Einheit von Empfindendem und Empfangendem gelange.<sup>7</sup> Hier die Sensation tritt nicht als einfache Impression auf, sie ist nicht das körperlose Spiel von Licht und Farbe, sie ist im Gegenteil im Körper, mag

<sup>5</sup> Der Kitsch-Begriff bezieht hier sich die Konzeption von Umberto Eco. S. Eco 1964, p. 180-216

<sup>6</sup> Deleuze 1997, p. 57

<sup>7</sup> ebd. 27.

diese auch der Körper eines Apfels sein. Die Farbe ist im Körper, die Sensation ist im Körper und nicht in den Lüften. Die Sensation ist, die in den Figuren der Kunstwerke dargestellt wird, und so die Sensation dominiert auch in dem Prozess der Retusche. Was man in diesen Bildern erfährt, ist der Körper, und zwar nicht sofern er als Objekt wiedergegeben wird, sondern sofern er erlebt wird als einer, der diese Sensation erfährt. Darum ist die Sensation Meisterin der Deformationen, Wirkkraft der Deformationen des Körpers. Mir ist, als ob der Retuscheur das „Sensationelle“ und die rohe Wahrheit eliminieren will, d. h. die primäre Figuration dessen, was eine heftige Empfindung in den Personen provoziert. Auf diese Photo gelegte Zone gibt freien Platz eine solche sekundäre Figuration, die statt in den Gesichtern gewebte Schrecken des Ablaufens und der sauren Schicksalen hängt vielmehr augenblickliche Schreie an der Wände der Zimmer auf, die zugegen in der Wahrheit als Zuschauer und Bezugsэлеment oder Konstante sind, hinsichtlich derer sich eine Variation ausmachen lässt. In Wirklichkeit wird das Maximum an Gewalt in den manierten und retuschierten Figuren liegen, die keinerlei Folter oder Brutalität erleiden, denen nichts Sichtbares geschieht und die um so besser die Macht der Malerei verwirklichen. In der – hier und anfallenden – zerlegten Kunstwerken erscheinende Deformation induziert Affekte, d. h. Sensationen und Triebe, nach der Formel des Naturalismus, des Kitsches, der Abstraktion, des Naturalismus oder des Realismus.

Stan Brakhage operiert auch in seiner Methode *camera-less* mit den Farben und chemischen Materialien auf dem Filmmaterial. In diesem experimentellen filmischen Prozess, der vorwiegend in den sechziger und siebziger Jahren blühend war, der Schöpfer trägt geradeaus auf das Zelluloid verschiedene Materialien auf, dadurch bildet er abstrakte Phantasmagorien. Vermittels der Reaktionen der verschiedenen chemischen Materialien entstehende non-figurative Formen spielt mit der Formensprache und der Technik des Films, die besteht oft beispielweise nur aus geometrischen Formen und Farben. Sie erzählen zumeist keine Geschichte, sondern vermitteln sie Sensationen. Als ob eine andere Welt durch diese Bewegtbild-Malerei auftauchen würde, denn diese Marken, diese Striche sind irrational, unwillkürlich, zufällig, frei, planlos. Sie sind nicht-repräsentativ, nicht-illustrativ, nicht-narrativ, sie vielmehr als verworrene Striche der Empfindung auf dem Leinen geraten sind. Sie versuchen die Welt so ergreifen und bilden, dass sie indessen eben um diese Welt herumkommen sollen. Die Teile und die konkrete Anblicke hüllen sich im Nebel. In dem Fall dieser fliegenden Sequenzen handeln sich nicht um die Transformation der Figur, sondern um die Dekomposition der Materie. Die Manipulierung mit dem Malaklakt fügen zu den zufallsartigen Strichen, den Verwischungen, den Geschmierungen und der Zerstörung der Zonen oder Farbflecke hinzu. Einigermassen ist es gleichfalls zum Schöpfungsprozess des Retuscheurs von Zolnay, er die faltigen Teile von den Photos kratzt ab und wischt ab, damit er einen unbeschriebenen optischen Raum schafft, wobei die Striche nicht zwei Punkte verknüpfen, sondern sie verlaufen zwischen den Punkten, immerfort – von der primären Figuration – nach veränderlichen Richtungen.

Einer Künstler von Wiener Aktionismus, Otmar Bauer wird in seinem 8-mm-Film fixierte Performance *Vomit Action* (1969) eine Hauptperson einer hysterischen Szene. In diesem besonderen Bildfeld er deformiert einen solche Körper, der die zahlreiche Kombinatorik des Essens, des Erbrechen und der Darmentleerung beutet aus, damit er wieder und wieder durch eines seiner Organe entkommen versucht, um sich mit der Farbfläche, der materiellen Struktur zu vereinigen. Er versucht durch das Essen dann durch die Darmentleerung hindurchkommen und durch eines Loch oder einen Fluchtpunkt – das als Organersatz fungiert – entkommen. Hier ist es nicht mehr die materielle Struktur, die sich um die Kontur rollt zusammen, um die Figur zu umhüllen, ist es vielmehr die Figur, die durch einen Fluchtpunkt in der Kontur hindurch will, um sich in der materiellen Struktur aufzulösen. Gleichsam wären die Sensationsebenen tatsächlich Empfindungsbereiche, die auf die verschiedenen Sinnesorgane erweisen; aber jede Ebene, jedes Gebiet würde eben auf seine Art auf die anderen verweisen, unabhängig vom dargestellten gemeinsamen Objekt. Zwischen einer Farbe, einem Geschmack, einer Berührung, einem Geruch, einem Geräusch, einem Gewicht bestünde eine existenzielle Kommunikation, die das pathische (nicht-repräsentative) Moment der Sensation ausmachen würde.<sup>8</sup> Zum Beispiel vermögt man die Stimme oder den Geruch der Ereignisse auf dem Tisch des Performers zu empfinden. Er nimmt solche Striche, die die Augen weit aufreißen, die Nasenlöcher blähen, den Mund verlängern, die Haut aktivieren, in einer gemeinsamen Betätigung aller Sinnesorgane zugleich. Der Künstler macht eine Art ursprünglicher Einheit der Sinne sichtbar und lässt eine multisensible Figur visuell erscheinen. Tatsächlich fehlen dem organlosen Körper keine Organe, es fehlt ihm bloß ein Organismus, d. h. jene Organisation der Organe. Kein Organ von Otmar Bauer bleibt an seinem Platz oder behält seine Funktion, der ganze Organismus ändert in Sekundenbruchteilen Farbe und Konsistenz und kommt nie zur Ruhe (nicht nur vermöge der Digitalisierung entstehende Bildrauschen). Er ist organlos, der gleichzeitig als einem mehrwertigen unbestimmten Organ funktioniert, d. i. vorübergehend und vorläufig. z. B. Was auf einer bestimmten Ebene Mund ist, wird auf einer anderen Anus, oder auf derselben Ebene unter Einwirkung anderer Kräfte. Das Bildrauschen kann auch eine Mittel der Rückgewinnung der Arglosigkeit der Augen. Mit anderen Worten würde es uns näher zur einatrigen kindlichen Wahrnehmung bringen, dadurch kann man so diese Bilder zusehen würde, ohne dass man wissen würde, was die bedeuten, d. i. wie ein Blinde wahrscheinlich diese sehen würde, wenn er seine Sicht zurückgewinnen würde. Je mehr man auf diesem Bedarf fokussiert, desto konturloser alles wird, und der Welt wird eine körnige Fläche. Je mehr man die Urteilskraft und den Sinn ausmachen versucht und je mehr man sich nur auf der Retina erscheinende Anblick verlässt, umso mehr ist man darum gezwungen, dass man irgendeines Thema erkennt. z. B. Man sieht nicht mehr Häuser, sondern quadratische Farb Flecke, nicht Menschen, sondern unregelmäßige Flecken, nicht Bäume, sondern mysteriöse Formen, nicht Tiere, sondern gestaltlose Formationen. Diese arglose Sicht bemüht sich

<sup>8</sup> ebd. 31.

um jederlei Interpretierungen und Inhalten widerstehen, bis dahin es bleibt ihr nur einiger Inhalt: die Unverständlichkeit<sup>9</sup>.

Die Figur ist nicht mehr bloß isoliert, sie ist deformiert, bald kontrahiert und angesogen, bald gestreckt und gedehnt. Denn die Bewegung ist nicht mehr die der materiellen Struktur, die sich um die Figur rollt zusammen, sie ist vielmehr die Bewegung der Figur, die zur Struktur hinstrebt und sich äußerstenfalls in den Farbflächen auflösen versucht. Die Figur ist nicht nur der isolierte Körper, sondern der deformierte Körper, der entweicht. Diese Gedanken charakterisieren auch die Fotoserien *Nudes* (2003) und *jpegs* (2007) von Thomas Ruff. Er gehört zu den zeitgenössischen Künstlern, die sich von der Quelle des Internets inspirieren lassen. In diesen Kunstwerken forscht er die Teilung und die Rezeption der digitalischen Bilder. Er vergrößert die minderwertige Photo mit den niedrigen Auflösung zu gigantische Größe und bauscht das Pattern der Pixel auf, solange die sich erhabene farbige geometrische Figuren zeichnen. Im Mittelpunkt der Werke von Ruff stehen oftmals idyllische und unberührte Landschaften oder kriegsbedingte und terroristische Schrecken versteckte Bilder oder auch die Verarbeitungen der pornographischen Photo. In dieser letzteren Serie die Körper treten als solche Figuren auf, deren Gesichtszüge so sehr verformen, dass man leichthin sagen kann, dass sie schon keine Gesichter haben. Dagegen haben sie Köpfe, denn der Kopf ist ein Bestandteil des Körper. Man sollte insbesondere nicht das Material der Figur mit der verräumlichenden materiellen Struktur verwechseln. Ruff stellt die Köpfe dar, nicht die Gesichter. Zwischen beiden besteht ein großer Unterschied. Denn das Gesicht ist eine strukturierte räumliche Organisation, die den Kopf überzieht, während der Kopf ein Anhang des Körpers ist, selbst wenn er dessen Spitze stellt dar. In diesem Bild verfolgt er ein ganz besonderes Projekt: das Gesicht auflösen, den Kopf unter dem Gesicht wiederfinden oder auftauchen lassen. Denn das Gesicht hat seine Form verloren, indem es mit den Techniken der Vergrößerung (oder mit einem kurzen Hinweis zum Film *Fotográfia*) der Verwischung und des Abbürstens behandelt wurde, die es desorganisieren und an seiner Stelle einen Kopf auftauchen lassen.

Bis da als Bildrauschen eingefasste verschiedene Effekte führen tatsächlich zur Deformation und nicht zur Transformation. Diese sind zwei ganz verschiedene Kategorien. Die Transformation der Form kann abstrakt oder dynamisch sein. Die Deformation aber betrifft stets den Körper und ist statisch, sie entsteht an Ort und Stelle. Wenn eine Karft auf die bestimmte Partie des durchzeichneten Photo oder die verwaschene Partie der Vergrößerung des Pixels verwirkt, so lässt sie keine abstrakte Form entstehen, und ebensowenig vollzieht sie eine dynamische Kombination sinnlicher Formen. Im Gegenteil, sie macht aus diesem Bereich eine Ununterscheidbarkeitszone, die mehreren Formen gemeinsam ist, auf keine davon reduzierbar, und die Kraftlinien, die sie übermittelt, entkommen jeder Form gerade durch ihre Klar-

---

<sup>9</sup> Földényi 2010, p. 54

heit, durch ihre deformierende Präzision. Die Deformation erhält man über die ruhende Form, und gleichzeitig gerät die ganze materielle Umgebung, die Struktur um so mehr in Bewegung. Alles steht nun in Bezug zu Kräften, dies ist es, was die Deformation als Schöpfungsakt – in diesem Fall mit der Mithilfe des Bildrauschens – konstituiert. Sie lässt sich weder auf eine Transformation der Form noch auf eine Dekomposition der Elemente zurückführen. In der Dokumentation der Performance von Otmar Bauer auffindbare Deformationen sind selten erzwungen oder forciert, sie sind keine Foltern, was immer man sagen mag: im Gegenteil, sie sind die natürlichsten Haltungen eines Körpers, der sich je nach der bloßen Kraft, die auf ihn wirkt ein, ordnet um — Lust zu essen, sich zu erbrechen, zu leeren.<sup>10</sup> In dem Fall den Operationen mit diesen Deformationen versuchen die Werke nicht einem besonders intensiven Klang Farben verleihen, sondern sie versuchen vielmehr die Sensation der dargesellten Körperhaltung oder eines Objektes im Beziehung zu setzen im Verhältnis zu den Kräften, die ihn hervorrufen. Es ist wichtig anmerken, dass diese Kräfte keineswegs mit dem sichtbaren Schauspielverwecheln, angesichts dessen man stutzig wird oder entsetzt, und ebensowenig mit den zuschreibbaren Sinnesobjekten, deren Einwirkung unseren Schmerz dekomponiert und rekonponiert. In dem Fall dieser Kunstwerke schreit<sup>11</sup> man immer, so stets heimgesucht von unsichtbaren und unspürbaren Kräften, die jedes Schauspiel stören und sogar den Schmerz und die Sensation übersteigen.

Diese Werke werben unmittelbar mit den Typologien des Bildrauschens danach, die Präsenzen unterhalb der Repräsentation, hinter der Repräsentation freizusetzen, und so die Abjektion wird Herrlichkeit, der Schrecken des Lebens wird ganz reines und ganz intensives Leben. Der zerebrale Pessimismus ist es, den die glatten visuellen Erfahrungen in einen Optimismus der Nerven umwandelt, und sie setzt uns überall Augen ein: ins Ohr, in den Bauch, in die Lungen, fast atmen die Bilder. Subjektiv besetzt sie unser Auge, das nicht länger organisch ist, um einem mehrwertigen und transitorischen Organ zu werden; objektiv errichtet sie vor uns die Realität eines Körpers, Linien und Farben, die von der organischen Repräsentation befreit sind. Und das eine geschieht durch das andere: Die reine Präsenz des Körpers wird sichtbar werden, während das Auge gleichzeitig das für diese Gegenwart bestimmte Organ sein wird.<sup>12</sup>

Diese Kunstwerke bewahren so die figurativen Koordinaten der organischen Repräsentation, dass sie inzwischen auch mit ihnen ganz subtil gespielt wird, auch wenn unter oder zwischen diesen Koordinaten die befreiten Gegenwarten und die desorganisierten Körper durchgelassen werden (man kann dieses Phänomen in den vorliegenden Kunstwerken von Pál Zolnay, Otmar Bauer und Thomas Ruff), oder

---

<sup>10</sup> Deleuze 1997, p. 40

<sup>11</sup> Wie Gilles Deleuze das Begriff des Schreies um die Interpretation der Malerei von Francis Bacon benutzt.

<sup>12</sup> ebd. 36.

wenden sich zur abstrakten Form und erfinden eine spezifisch pikturale Form, wie auch in den Filme von Stan Brakhage außerordentlich manifestiert werden. Den Zugriff der unsichtbaren Kräften kann man außerhalb die Abstraktion als drei Wegen ergreifen: Als solche getrennte Kräfte, ihre Träger die Farbflächen sind, und sie werden beispielweise sichtbar, wenn sie in der betreffende Szene des Films *Fotográfia* sich um die Kontur einrollen und die Fläche um die Figur zusammenrollen. Oder als solche Deformationskräfte erscheinen sie, die sich des Körpers und des Kopfes der Figur bemächtigen und immer dann sichtbar werden, wenn der Kopf ein Gesicht oder der Körper seinen Organismus abschüttelt. Siehe die Performance *Vomit Action*. Zum dritten Mal können sie als Auflösungskräfte auftauchen, wenn die Figur verblasst und sich mit der Farbfläche vereinigt, wie es in den Schöpfungen von Thomas Ruff ist.

In den Bildende Künsten wirbt man vom 20. Jahrhundert nach dem Bruch mit der Narration – in dem Zauber der gerichtet auf selbst Schau und im Namen der Freigabe der Sicht. In dem Fall dieser Bilder weiss man vielmal nicht, was sieht, aber eine Sache zählt ausgezeichnete unter allen umständen: man sieht nicht das, was in Rede stehende reale Modelle der Einzelbilder – mit großer Chance – sehen soll. Wenn die Sache der Sicht sehr unterschiedlich ist, aber das Know-how der Sicht sehr ähnlich ist. Und dieses Know-how – dessen in diesem Fall ein wichtiger Modifikator das Bildrauschen ist – vermögt auch noch die Objektivität Glaube zu wackeln. Es handelt sich nicht darum, dass man nicht weiss, was sieht, sondern beuralubt seines Wissen dafür, es strört nicht seine Sicht. Das Bildrauschen kann sowie die Sichtweise als auch den Bearbeitungsmodus nebelig machen. Und dies führt oft zu der Zusammenbrechnung die Struktur von Bildern, der Unsicherheit der Linienperspektive und die Infragestellung der traditionelle Darstellung. Als der bis dahin einige und unentwegt vermeintlich Raum fliegt auf, dann die Sicht wird auch unsicher. Die Auge verlangt nach immer mehreren Anblicken, ohne dass irgend etwas sie endgültig befriedigen würde. Das Bildrauschen kann man auch als einen solchen Sinn verstehen, das hinter der Sicht die latente unberührte unverzerrte Sicht sichten möchte, die, die man nie sichten kann.<sup>13</sup> Das heißt, sieht man die Welt so, irgend so ein, und nicht so, wie sie erscheint. Alles, was als Sicht sich erschliesst, sind Wirkungen mehrfacher Vermittlungen. Man sichtet auch irgend etwas – und es ist eine klischeehafte Erkenntnis des 20. Jahrhunderts –, ist fähig mandas nur durch die tausendfache Optik der Kultur, der Zivilization, der Tradition, der Erziehung, usw. fassen (d. h. nur in ihrer Unmittelbarkeit, weil man als lückenloseImmanenz gar nichts nimmt

---

<sup>13</sup> Diagramm-Begriffe bei Deleuze und der Begriff der *Gestalt* von Maurice Merleau-Ponty haben eine solche Sinne, die gleichzeitig die Sichtweise von Subjekt und Objekt steigt über. Die *Gestalt* ist nichts anderes als die Wahrnehmung der Dinge an sich (Merleau-Ponty 1966, p. 164). Dementsprechend sind diese Bilder die Zwischenzone zwischen den beiden, wo sie zusammenkommen oder noch nicht getrennt sind.



wahr). In der 20. Jahrhundert wirbt Marcel Duchamp nach dem Bedürfnis der unschuldigen Sicht namens der absoluten Unbefangenheit und der vollkommenen Vorurteilbefreiung.

Aus meiner Sicht fragen diese Kunstwerke nicht darüber, wie die äußere Welt ist, sondern wie wäre sie, wenn man sie nicht mit der ursprünglichen menschlichen Sicht angeblickt würde, die alle Anblicke zum Vorherein koppt, stattdessen mit dem Sinn aus, liegt aus und blockiert zwischen den Grenzen der menschlichen Perspektive. Man kann auch solche Fragen daraus erblicken, die sich darauf richten, ob die prompte Interpretation des Anblickes von der Wahrnehmung abtrennbar ist? Sind sie überhaupt trennbar? Oder sind diese Fragen gültig nur bis einen gedanklichen Versuch? Schopenhauer sitzt eine einschlägige Frage in seinem Abhandlung Über die Sehn und die Farbe voraus: Was würde einer solche Mensch aus dem umliegenden Welt gesehen, den auf eine Moment seine alle Sinne beraubt würde? Seine Antwort ist die folgende: Aus dem ganzen Anblick würde ihm nicht sonstige geblieben, wie einer außerordentliche Effekt auf seiner Retina, der den vielfältigen Farbflächen einer Malerpalette ähnelt – der als auch das Rohmaterial ist, woraus seine Sinn früher den Anblick geschafft hat.<sup>14</sup>

Die in diesem Kunstwerken inhärente Anführungsstriche, die Effekte von Entfremdung und kritische Gesten graben die Zuverlässigkeit der Sachen unter, und konfrontiert den Sicht auch mit seiner Brechtbarkeit. Die Einflüsse die unsichtbare Kräfte auf dem Körper inspirieren die zugleich abstrakte und absolute Charaktereigenschaft der schöpferischen Sicht, wozu man auf der Ausdehnung der Sinnesorganens sich streben muss. Diese ähneln der Erkenntnis solcher bewegungslosen Bewegungen, wann das Gesicht beschränkt sich unter dem Spaziergang auf den kleinen Fleck Erde, den man um sich her sieht... und es kann sogar in diesen Momenten so erscheinen, dass das Ende aller Dinge ihm in solche eine Spitze läuft hinaus.

---

<sup>14</sup> Schopenhauer 1986, p. 3

*Literaturliste*

Deleuze, Gilles. 1995. *Francis Bacon – Logik der Sensation*. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. München: Wilhelm Fink Verlag.

Eco, Umberto. 1964. *The Structure of Bad Taste*. Aus dem Italienischen von Anna Cancogni. 180-216. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Földényi F. László. 2010. *Képek előtt állni*. Budapest: Kalligram.

Gregory, Richard L. 1970. *The intelligent eye*. London: Weidenfeld & Nicolson.

Merleau-Ponty, M. 1966. *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Aus dem Französischen von R. Boehm. Berlin-New York: de Gruyter.

Schopenhauer, Arthur. 2016. *Über das Sehnen und die Farben: eine Abhandlung*. Berlin: hansebooks Verlag.