

EINLEITUNG

PETRA LEUTNER UND HANS-PETER NIEBUHR

I.

Über den Aufbau von Bildern, über ihre Medialität, ihre Bestimmung und ihren ontologischen Status wird seit einigen Jahren zunehmend geforscht. Die Omnipräsenz der Medien und der Aufschwung der Populärkultur haben zu dieser Entwicklung als außerwissenschaftliche Faktoren beigetragen. Die Hinwendung zum Bild erfolgte nicht nur in den klassisch dafür vorgesehenen Fächern wie Kunstgeschichte, Wahrnehmungspsychologie oder Ästhetik. Vielmehr werden solche Untersuchungen in all den Disziplinen durchgeführt, die für ihr Gebiet eine Art ›pictorial turn‹ in Anspruch nehmen. Unter *Bild* werden dementsprechend nicht mehr nur klassische Tafelbilder oder künstlerisch wertvolle technische Reproduktionen verstanden, die einmal der Kunstgeschichte als Gegenstand vorbehalten waren, sondern auch Darstellungen von Computertomographen, Comics, Werbephotos, Filme, wissenschaftliche Graphiken und anderes, also exemplarische Abbildungen im weitesten Sinn. Nachdem in der Kunstgeschichte über die Erweiterung ihres Gegenstandsbereichs im Hinblick auf die Einbeziehung nichtkünstlerischer Bilder, etwa aus der Populärkultur, und damit hin zu einem Selbstverständnis des Fachs als *Visual Studies* diskutiert worden ist, werden also nun in die Literaturwissenschaft und die Philosophie transdisziplinär Fragen nach Bildgebungsverfahren, nach dem Verhältnis von Sehen und Lesen, nach dem Unterschied der ›Kulturtechniken‹ Bild und Schrift¹ oder nach dem ›Bilderdenken‹² einbezogen. In der Soziologie widmen sich die Cultural

1 Vgl. Horst Bredekamp, Sybille Kramer (Hg.): Bild, Schrift, Zahl, München: Fink 2003.

2 Vgl. Barbara Naumann, Edgar Pankow (Hg.): Bilderdenken. Bildlichkeit und Argumentation, München: Fink 2004.

Studies der gesellschaftlichen Anverwandlung von Bildern, Bildern des Alltags und Bildern der massenmedialen Populärkultur.³

Auf der einen Seite erweiterte sich also – gegen Widerstände⁴ – der Gegenstandsbereich der Kunstgeschichte, auf der anderen Seite setzen sich unterschiedlichste Einzelwissenschaften ihrerseits verstärkt mit Bildlichkeit auseinander, so dass das Thema *Bild* schließlich in seinen verschiedenen Spielarten in fast allen geistes- oder kulturwissenschaftlichen Fächern angekommen ist. Diese Entwicklung ging in Deutschland Hand in Hand mit der Frage, in welchem Sinne künftig von einer *Bildwissenschaft* die Rede sein müsse.⁵

Als weitere Tendenz lässt sich feststellen, dass in der Kunstgeschichte mit der Rückkehr zur Kategorie *Bild* die Verabschiedung des Zeichenbegriffs als theoretisches Paradigma gleichsam beschlossen wurde.⁶ Das Bild ist dabei nun erstaunlichen Zumutungen ausgesetzt, und es wird offenbar, dass kaum ein ›strenger‹ Begriff von ihm zureicht, dass dies vielleicht sogar seine Anziehungskraft ausmacht. Sicher bietet es als Modell gegenüber dem Zeichen den Vorteil, dass sich in seinem Bezugsrahmen stärker auf Materialität oder auf die Selbständigkeit des visuellen und perzeptiven Anteils beim Betrachter beharren lässt. Die irreduzible Körperbezogenheit der Rezeption eines Wahrnehmungsgegenstands kann auf dieser Basis deutlicher betont werden. Wenn wir ein Bild nur als leibliche Wesen verstehen können, wie Hans Belting dargelegt hat,⁷ so unterscheidet es sich in dieser Hinsicht von Symbolen wie etwa den mathematischen Zeichen und markiert eindrücklich seine Eigentümlichkeit als potentiell mehrdeutiges, *dinghaftes* Objekt der Wahrnehmung. Diese Sphäre der Unbestimmtheit sollte aber nicht dazu führen, nun sogar vom Bild als wie auch immer geartetem lebendigem Wesen zu sprechen.⁸

Gegenwärtig wird die westliche Kultur unter dem Druck von Umbrüchen und Bedrohungen gerne im Hinblick auf ihre Entstehung aus abendländisch-christlichen Wurzeln und den im Zuge des Fortschreitens

3 Vgl. etwa Rainer Winter: Die Kunst des Eigensinns, Cultural Studies als Kritik der Macht, Weilerswist: Velbrück 2001.

4 Vgl. die amerikanische Zeitschrift ›Oktober‹, Nr. 77, 1996, die der Debatte um *Visual Studies* gewidmet war und in der namhafte amerikanische Kunsthistoriker und -historikerinnen kontroverse Statements zu dem Thema abgaben.

5 Vgl. Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen und Methoden, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005.

6 Vgl. Hans Belting: Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen, München: Beck 2005.

7 Vgl. Hans Belting: Bildanthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München: Beck 2001.

8 W.J.T. Mitchell: What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images, Chicago: Chicago University Press 2005.

hin zur Moderne in diesem Prozess verursachten Fehlentwicklungen oder Fehldeutungen erklärt. Giorgio Agamben hat entsprechend den geistigen und gesellschaftlichen Weg der Säkularisierung als fehlgehenden Umgang mit der Religion gelesen; dagegen hat er eine Vielfalt von profanierenden Strategien, etwa das Spiel, vorgeschlagen.⁹ Im Rahmen solcher vergleichenden Erklärungsansätze kann das neue Paradigma *Bild* eine wichtige Funktion übernehmen. Am Bild, verstanden als kulturelle Erlungenschaft, die archaische, religiöse und moderne künstlerische Gestaltungsvorgänge an einem hervorgehobenen Gegenstand bedenken lässt, kann man Kontinuität und Brüche sowohl innerhalb der christlichen Religion wie auch im Verhältnis von dieser zu anderen religiösen Traditionen oder zur Kunst aufzeigen. Das Bilderverbot lieferte schon immer die Folie dafür,¹⁰ in jüngster Zeit wurden solche Überlegungen durch die politischen Ereignisse aktualisiert und dramatisch untermalt. Die Schwächen und Stärken der westlichen Welt manifestieren sich in Bildern; doch darüber hinaus ist das Bild als solches zum Wahrzeichen der modernen Konsumgesellschaft geworden, mithin ist sie an diesem Punkt doppelt verwundbar. Der entstehende Effekt lässt sich in politischen Kämpfen ausnutzen.¹¹ Der Kapitalismus war zum Bild geronnen im Symbol des World Trade Centers, und Angriffe auf solche Bilder (in diesem Fall tatsächlich ›lebende‹ Bilder) zerstören nicht nur spezifische Symbole, sondern verhelfen der Bildpolitik zugleich zu einer fragwürdigen Karriere, indem sie die ›Spektakelgesellschaft‹ mit einer einzigen Geste auf den Gipfel treiben und zum Kollabieren bringen. Sie zerstören real, sie treffen aber auch ein herausgehobenes Bild und die Bilderpraxis selbst, eine mehrfache Bildhaftigkeit der westlichen Welt. Vor diesem Hintergrund sind es die Themen Ikonoklasmus und Idolatrie, die allenthalben in einen neuen Kontext gestellt werden und eine aktuelle Thematisierung des Bildes begleiten.¹²

9 Giorgio Agamben: *Profanierungen*, übers. v. Marianne Schneider, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005, insbesondere S. 70-91.

10 Vgl. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/Main: Fischer 1971, S.13ff.; Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981.

11 Vgl. Retort (Ian Boal u.a.): *Afflicted Powers. Capital and Spectacle in a New Age of War*, London u. New York: Verso 2005. Dazu erinnere ich an die Diskussionen in dem Seminar ›Bildpolitik‹, das Isabelle Graw und ich im Sommer 2006 mit Studenten der Staatlichen Hochschule für Bildende Kunst, Städelschule Frankfurt und der Hochschule für Gestaltung Offenbach durchgeführt haben. P.L.

12 Vgl. u.a. Bruno Latour: *Iconoclasm*, übers. v. Gustav Roßler, Berlin: Merve 2002.

Wie lassen sich in diesem grob skizzierten Rahmen die Themen des vorliegenden Buchs positionieren? Zunächst ist festzuhalten, dass die einzelnen Beiträge in der Tat aus unterschiedlichen Disziplinen stammen: Cultural Studies, Wahrnehmungstheorie, Psychoanalyse, Philosophie, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft – ein breites Fächerspektrum ist vertreten. Erfreulicherweise sind auch Künstler verschiedener Gattungen mit Originalbeiträgen beteiligt.

Im ersten Teil *Bilder umschreiben* geht es um produktive *Anverwandlungen* von Bildern und visuellen Konstellationen. Der Bildbegriff ist dabei durchaus weit gefasst. In dem Kontext ist zu bedenken, worauf Jonathan Crary hinwies: Es reicht nicht aus, sich mit Visualität zu beschäftigen; Sehen alleine heißt noch gar nichts.¹³ Innerhalb hoch entwickelter kultureller Gemeinschaften wird es immer notwendiger, aus dem Bereich des Sichtbaren auszuwählen, vieles zu übersehen, was biologisch sehr wohl erfassbar wäre. Um Wahrnehmungsbilder aufnehmen und Bilder generell schaffen zu können, bedarf es der Fähigkeit, zugleich auszublenken und zu fokussieren. Das leistet die ihrerseits fluktuierende Instanz der Aufmerksamkeit. Diese geht allerdings in individuellen, biologischen Regulierungen nicht auf, sondern wird durch historisch-gesellschaftlich generierte Dispositive des Sehens überindividuell gesteuert. Erst in ihrem Spielraum hat Bildlichkeit statt. Doch wenn die Ordnung des Sichtbaren zunehmend komplexer, vielfältiger wird, so mögen überlieferte Festlegungen versagen. Für das individuelle Sehen bedeutet das: Es wird schwieriger, und die gesellschaftliche Ausdifferenzierung erfordert individuelle Kraftfelder der Aufmerksamkeit. In den Blick rücken so partikulare, modellhafte Praktiken bildlicher Aneignung und daraus resultierende Objektivierungen, Gruppenbildungen rund um Bilder, neue ›Vereinfachungen‹ des Sehens, schließlich Verschiebungen bestehender visueller Konstellationen – durch neue Bilder. An diesen Modalitäten der Anverwandlung sind alle Sinne beteiligt, wobei das Thema Bild die Beschränkung auf Visualität nahe legt.

Auch die abendländische Herauslösung des Bildes aus dem Kult und seinen religiösen Kontexten hin zum ›autonomen‹ Bild trägt dazu bei, dass die Komplexität des Sichtbaren sich erhöht. Dass kultische Reste in aktuellen Bildkontexten eine Rolle spielen mögen, zum Beispiel wenn Bilder als Embleme des Konsums oder als fetischisierte Kunstobjekte funktionieren und damit neue Bindungen geschaffen werden, widerspricht dem nicht, sondern unterstreicht nur die Notwendigkeit partikulärer Lösungen.

13 Jonathan Crary: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur, übers. v. Heinz Jatho, Frankfurt/Main 2002, S. 14ff.

In der Einführung der Themen *Bild* und *Eigensinn* kann sich mit dem Begriff *Eigensinn* eine leibliche Disposition andeuten, deren Klärung im Rahmen dieses Buchs nicht ausgeschöpft, aber in einer Wendung umrissen ist, die Marion Poschmann in ihrem Beitrag geprägt hat: »Energie der Störung«. *Eigensinn* materialisiert sich in kulturellen Prozessen als Impuls zur Umgestaltung von Bildern oder gar als Entdeckung der Eigenmacht des ästhetischen Materials. Der Begriff, wie er dann im Kontext der avancierten Kommunikationsgesellschaften verstanden werden muss, schließt zunächst an die Vorstellung psycho-sozialer Widerständigkeit an, wie sie Oskar Negt und Alexander Kluge in ihrem voluminösen Montagewerk *Geschichte und Eigensinn* exponieren. *Eigensinn*, so die Autoren, sei »auf einen Punkt zusammengezogener Protest gegen Enteignung, Resultat der Enteignung der eigenen Sinne, die zur Außenwelt führen«. ¹⁴ Gegen die Diagnose vom kulturindustriellen, alles durchherrschenden ›Verblendungszusammenhang‹ (Adorno) oder etwa auch gegen die Synchronisierungsthese, die äußere, mediale Bilder – images – und innere Vorstellungswelten – imagines – verschmelzen sieht, ¹⁵ ist *Eigensinn* hier als Desynchronisierer gefragt, der Lücken, Sprünge oder tote Winkel entdeckt und belebt.

Die Beiträge des ersten Teils, *Bilder umschreiben*, beschäftigen sich dementsprechend mit Praktiken und Kontexten visueller Anverwandlung. Zum einen geht es um die Populärkultur und die aus ihr hervorgehenden kulturellen Aktivitäten von Fangruppen und um deren politische Bedeutung. Kultfilme können heute Gemeinschaften stiften, durch produktive Nachahmung werden vorgefertigte Bilder weiterentwickelt. Die ästhetische und politische Kraft solcher alltäglicher Aneignungsprozesse wird postuliert und zur Debatte gestellt. Zum anderen geht es um Anverwandlungen unterschiedlicher Natur: zunächst um die Kristallisation visueller Konstellationen zu Dispositiven und deren zuweilen subversive Aneignung durch die Kunst, wobei hier die Frage auftaucht, ob die Gegenwartskunst sich inzwischen nach anderen ›Gesetzen‹ formiert; dann um eine ganz ahistorische Form der Anverwandlung – um die spezifische Form der Bildfindung in der Arbeit des Traums. Die von Künstlern stammenden Beiträge des ersten Teils verstehen das Thema dann als Frage nach der Anverwandlung und womöglich buchstäblichen Um-

14 Oskar Negt und Alexander Kluge: *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt/Main: Zweitausendeins 1981, S. 766.

15 Vgl. Jochen Schulte-Sasse: »Von der schriftlichen zur elektronischen Kultur: Über neuere Wechselbeziehungen zwischen Mediengeschichte und Kulturgeschichte«, in: H.U. Gumbrecht und K.L. Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988, S. 429 ff.

schreibung visueller Bilder durch die jeweils eigene Kunstgattung, nämlich durch Musik, bildende Kunst und Dichtung.

Der zweite Teil des Buches trägt den Titel: *Bild und Selbst*. Man mag zunächst vermuten, es handle sich um einen weiteren Sonderfall der Anverwandlung von Bildern. Wie Jacques Lacan darlegte, ist das Selbst ja etwas anderes als das handelnde Ich: Es ist eine Art ›Bild‹, das wir von uns haben.¹⁶ Die Zweiteilung bewirkt, dass das Subjekt aus sich herausgesetzt ist, dass das Selbst ein Fremdes ist und zugleich das Eigene. Man erinnere sich an den Mythos des Narziss: Narziss erblickt sein Spiegelbild im Wasser. Er beginnt, sein Gegenüber zu lieben, er freut sich daran, dass es immer dasselbe tut wie er, doch als er danach greift, fällt er ins Wasser und ertrinkt. Da er kein Selbstbild hatte, erkannte er sich nicht wieder. Was von ihm bleibt, ist die nach ihm benannte Blume, die Narzisse.

Die neurologische Repräsentation des Selbst erfordert eine psychische und kognitive Leistung, die unterbrochen und gestört sein kann. Wenn jemand glaubt, in ihm und durch ihn handle ein anderer, so liegt, wie die Hirnforschung feststellt, eine Krankheit vor. Die Frage stellt sich aber, was das Selbstbild ist und ob es – vielleicht als beibehaltene Orientierung am als Bild wahrgenommenen mütterlichen Antlitz oder am eigenen (laut Lacan selbstkonstitutiven) Spiegelbild – überhaupt etwas mit dem (visuellen) Bild zu tun hat. In der Reflexion dieser Thematik treten Probleme zutage, die für die Bestimmung aller Bildlichkeit von Bedeutung sind. Es lässt sich nämlich beobachten, dass der Begriff ›Bild‹ häufig dann aufgerufen wird, wenn zwei Momente im Spiel sind: dass für die intendierte Vorstellung (noch) gar kein Begriff existiert und dass sie eigentlich überhaupt nicht gegenstandsformig vor den Geist gebracht werden kann. In diesem Dilemma springt der Begriff ›Bild‹ ein – in paradoxer Bedeutung, denn anschaulich ist zunächst gar nichts. Im Falle des Selbstbilds nun scheinen jene Momente beide gegeben zu sein. Das Selbst ist ungreifbar, entzieht sich der Anschauung und ist nur bedingt wie ein ›Objekt‹ vors Bewusstsein zu bringen. Man mag behelfsmäßig von einer ›übertragenen‹ Bedeutung des Bilds sprechen. Doch noch etwas anderes macht sich hier bemerkbar: ein Abgrund des Bildlosen, der jedes Bild untergräbt. So verstanden rührt das paradoxe Selbstbild an einen unanschaulichen Untergrund aller Bilder: ihre Bildlosigkeit. Diese mag sich in Elementen von Unsichtbarkeit auf Bildern Ausdruck ver-

16 Jacques Lacan: »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion«, übers. v. Peter Stehlin, in: Jacques Lacan: Schriften I, hg. v. Norbert Haas, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975, S. 61-70.

schaffen oder sich in der ›Blindheit‹ dessen niederschlagen, der ein Selbstportrait gestaltet.¹⁷

So könnte man schließlich die Frage nach der Bedeutung von Bildlichkeit für die Konstitution des Selbst damit beantworten, dass gerade in Ermangelung eines umrissenen Selbstbilds die Orientierung an anderen Bildern eine herausragende Rolle in diesem Prozess spielt.

Die Beiträge des zweiten Teils beschäftigen sich mit der Entfaltung der hier angedeuteten Zusammenhänge und beziehen dabei unterschiedliche Positionen. Fragen nach repräsentativer Darstellung auf dem Selbstportrait und nach der Entstehung von Selbstportraits unter Bedingungen der Unfreiheit werden ebenso diskutiert wie die angedeutete Problematik, in welcher Form von *Selbstbildern* überhaupt die Rede sein könne. Am Ende kommt das Thema Eigensinn noch durch explizite Thematisierung zu seinem Recht: Die beiden letzten Beiträge des Buchs beschäftigen sich damit, wie sich Eigensinn in der eigenen Biographie verstehen bzw. in welcher Form er sich theoretisch fassen lasse.

II.

Die einzelnen Beiträge sollen nun kurz vorgestellt werden. Der Band wird eröffnet durch eine Position der Cultural Studies. *Rainer Winter* analysiert die Anverwandlung von Bildern in der Populärkultur. Durch eine weite Definition von Kultur als »whole way of life« (Raymond Williams) bekommen die Cultural Studies Phänomene in den Blick wie etwa die Entfaltung von Kreativität im Alltag, die sonst gar nicht entdeckt, zumindest nicht als Kultur aufgefasst werden, weil sie durch bestehende theoretische Raster fallen. Kultur lässt sich nicht departementalisieren, so die These, und nicht als ›Subsystem‹ isolieren. Die Entstehung von Kulturfilm zum Beispiel oder die Rezeption einer Fernsehsendung ›gegen den Strich‹ deuten auf kreative Aktivitäten des Zuschauers, die spontan und unvorhersehbar sind. Die medial präsentierte Bilderwelt initiiert solche Aneignungen: Sie sind etwa Ausgangspunkt von Gruppenbildungen (»Stämmen«, wie Maffesoli behauptet), sie schaffen bislang unterschätzte soziale Tatsachen, so dass Winter von einem kulturellen Umbruch in der Gegenwart spricht. Cultural Studies verstehen sich selbst als politische Kraft, als »situiertes Wissen« (Donna Haraway).

Petra Leutner zeigt in ihrem Beitrag, dass Sehen immer in eine überindividuelle Ordnung eingeschrieben ist. Insofern spricht sie mit Fou-

17 Vgl. dazu Jacques Derrida: Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstportrait und andere Ruinen, übers. v. A. Knop u. M. Wetzel, München: Fink 1997.

cault von Dispositiven, die Visualität produktiv konturieren und ›Eigensinn‹ begrenzen. Das Sehen seit der Aufklärung war geprägt von einem Modell des am Vorbild des göttlichen Auges orientierten, fixierenden Blicks, der sich auch als distanzierendes, optisches Modell für die Wissenschaft eignete. Komplementär dazu strebten Literatur und Kunst danach, ein bewegtes, auf den Blick des Anderen gerichtetes Sehen zu entfalten, das eine dezentrierte Optik zur Geltung bringt. In der Gegenwart, so Leutner, sei diese komplementäre Konstellation undeutlich geworden. Ein neues Visualitätsdispositiv sei entstanden, und es stelle sich die Frage, ob Kunst sich überhaupt noch komplementär zu anderen Wissens- oder Wahrnehmungsformen realisiere. Sie zeichne sich aber dadurch aus, dass sie Prozesse von Transformation, Transfiguration usw. in ihre Form aufnehmen könne.

Wolfgang Leuschner stellt seine Untersuchungen zur experimentellen Beeinflussung von Traumgehalten durch äußere optische und akustische Reize vor. Er unterstreicht den grundsätzlichen Vorrang des Optischen, die Dominanz des Sehens im Traum. Die Traumarbeit charakterisiert er im Anschluss an Freud dadurch, dass der äußere Traumerreger in das »dynamisch Unbewusste« gezogen und dabei dessen Kohärenz aufgelöst werde. Die so frei werdenden Wahrnehmungsbruchstücke verbinde der Traum mit anderen Erinnerungselementen und schaffe durch Verdichtung und Verschiebung neue Zusammenhänge und Traumgeschichten. Anhand von Fallbeispielen zeigt Leuschner, wie der Traum als Anverwandter und darin zugleich als ›eigensinniger‹ Umdeuter und -gestalter externer Bilder verfährt und welche Mechanismen dabei am Werke sind.

Claus Richter führt verschiedene Praktiken der Anverwandlung von Science-Fiction-Filmen durch Fans vor. Zunächst wird aber deutlich gemacht, wie präzise gerade in der Science-Fiction Wissenschaftsfiktionen entworfen und umgesetzt werden. Die Karriere des Kultfilms bringt es dann mit sich, dass Zuschauer sich mit dem Dargestellten identifizieren und es in kreativen Imitationen umwandeln. So werden zum Beispiel die Stormtrooper-Uniformen aus *Star Wars* nachgemacht, damit verkleiden sich Fans und treten als ganze Kompanien bei verschiedenen Anlässen auf. Besonders interessant ist, dass Wissenschaftsfiktionen aus Science-Fiction-Filmen sogar als Modelle wieder in die Wissenschaft eintreten können.

Die Musikwissenschaftlerin *Marion Saxer* führt ein in das Werk des Komponisten *Rolf Riehm*, der dann selbst in einem interviewartigen Text sein fünfzigminütiges Stück *Archipel Remix* kommentiert. Er nimmt die bildliche Vorstellung einer Inselgruppe zum Ausgangspunkt, um dieses simultane, visuelle Modell auf die akustische Ebene zu übertragen. Die Musik setzt sich zusammen aus wiederkehrenden, zum Teil variierenden

Klangmotiven, die sich in Form von Metamorphosen ausbreiten und gleichsam in einem Meer der Ruhe schwimmen. Ziel ist es, Visualität und Gleichzeitigkeit in das akustische Zeitkontinuum eines Musikstücks zu überführen.

Der Künstler *Michael Krebber* setzt sich mit dem Thema *Bilder umschreiben* durch die Bearbeitung einer schrift-bildlichen Vorlage auseinander. Er schnitt für dieses Buch eine Einladungskarte zu einem Bild zu recht. Auf ihr wird eine Veranstaltung mit dem Kunstkritiker Carter Ratcliff angekündigt, der unter anderem ein Buch über Dandys verfasst hat. Die Figur des Dandy ist für Krebbers Leben und Arbeit von großer Bedeutung.

Die Schriftstellerin *Marion Poschmann* überblendet in ihrem Beitrag ihre poetologischen Überlegungen zur Naturlyrik mit ökologischen Prozessen des Wildwuchses und der Wucherung. Sie beschreibt das zu Veränderungen nötige Auslösen unkontrollierbarer Wirkungen als »Energie der Störung«. Ihre Gedichte zeigen, wie sie mit Bildern arbeitet, Texte komponiert, die als Naturlyrik bezeichnet werden, obwohl sie sich zum Teil auf konkrete bildliche Vorlagen beziehen, zum Beispiel auf Nicolas Poussins Bild *Et in Arcadia ego*. Der »Effekt Naturlyrik« entsteht, nicht durch Nachahmung der Natur oder Expression, sondern auf dem Wege von Erfindung und Komposition.

Der zweite Teil des Bandes wird eröffnet durch einen Text des Schriftstellers *Michael Donhauser*. Er legt dar, dass die Zurschaustellung einer repräsentationsfähigen, wiedererkennbaren Identität ein Charakteristikum des traditionellen Portraits sei. Andererseits gebe es auch das entstellte Gesicht – des Bösewichts, des Leidenden –, es bleibe aber namenlos. Heutige Selbstbildnisse existierten zuweilen allein digital – also flüchtig, was bedeute, dass das »Selbst in seiner Selbigkeit« nicht mehr gesucht werde. Beim Verfassen seines Texts *Die Elster* nach dem Bild *La pie* von Claude Monet versuchte Donhauser, sich selbst als Wahrnehmenden eines Bildes zu artikulieren. Er gelangte auf diesem Weg zu einer Art Selbstbild, indem er sich an ein Bild namens *Elster* verlor. Bildlichkeit jenseits des bloß Ästhetischen oder Dokumentarischen bedarf laut Donhauser der Wahrhaftigkeit; diese sei »eine Berührung von Inszeniertem und Erlittenem«. Damit das Selbst sich darin zeige, bedürfe es der Demut.

Klaus Sachs-Hombach klärt die Beziehungen des Bilds als externen Mediums zu den internen, mentalen Bildern und zum Selbstbild. Für alle Bilder gelte, dass sie »wahrnehmungsnahe Medien« sind. Das äußere Bild bestimmt er als einen Gegenstand, der flächig, artifiziell, relativ dauerhaft sei und visuell rezipiert werde. Mentale Bilder sind aus dieser Sicht Bilder in einem besonderen Sinn: Sie haben einen Doppelcharakter

als einerseits visuell-sensorisch angelegte und andererseits interpretierte, die erst im Durchgang durch die Interpretation im Gedächtnis abgespeichert werden. Das Selbstbild ist laut Sachs-Hombach Bild in einem ausschließlich übertragenen Sinn. Sprachgebunden, textähnlich und von idealisierender Tendenz sei es »total«, denn es gelange zu einer Gestalt, in der alle Eigenschaften, die wir uns zuschreiben, verdichtet werden und habe Leitbildfunktion. Die Rolle des Bildes für die Konstitution des Selbst skizziert er derart, dass die externen Bilder das Selbstbild erst relativ spät und auf der Folie der vorgängigen Wirkung der mentalen Bilder prägen. Deren Urbild sei die Mimik, das Lächeln der Mutter.

Stefan Lorenzers Überlegungen gehen mit Heidegger davon aus, dass der Begriff der Selbstheit vom Paradigma einer wie immer vorgestellten Selbstrepräsentation freizuhalten ist. Das Verhältnis des Daseins *zu sich selbst* stößt auf keine substantiellen Bestände, sondern stets nur auf das relationale Sein *zu anderem* und Hinaussein *über sich selbst*, das etwa der Titel des *In-der-Welt-seins* meint. Was auf die Weise der Welt existiert, ist konstitutiv außerstande, sich über sich selbst ins Bild zu setzen, weil Welt als Medium ihrer Bildung alle Bilder einem Bildlosen aussetzt. Zuletzt *ist* diese Exposition nichts anderes als jene Existenz, deren Eidos darin besteht, dass sie keines hat und darum Möglichkeiten überantwortet ist, die auch ihrer Wesensform nach nicht schon wirklich sind. Eben darum sind es aber zunächst die Wirklichkeiten anderen Daseins, an denen die Möglichkeiten des eigenen aufgehen. Mimesis, so Lorenzers These, ist die Kompensation *und* Steigerung der Indetermination eines Wesens, das mangels zureichender Wesens- und Gattungsbestimmtheit an eine Zukunft entlassen ist, die in keiner biologischen, psychologischen (etc.) Verfassung bereits geschrieben steht.

Thomas Roeske umreißt die Frage, was eigentlich Gegenstand von Selbstportraits sei, anhand verschiedener Bilder aus der Sammlung Prinzhorn. Dabei ergibt sich das Problem, was es bedeute, ein Selbstportrait unter Bedingungen der Unfreiheit zu schaffen. Da Heiminsassen marginalisiert sind und oft zu Unrecht als krank stigmatisiert werden, gewinnt der Begriff *Eigensinn* hier neue Bedeutung. Röske geht u.a. auf Selbstbildnisse von Josef Forster, Ria Puth, Mena Köhler ein. Forster malte sich als Fliegender mit Krückstöcken, als »Durch-die-Luft-Gehender« und stellte zudem die eigenen Neurosen dar. Ria Puth reflektierte auf eindrucksvolle Weise ihre Zwangssituation: Sie verfertigte ein Selbstbild mit der Inschrift: »Ria Puth, wie die Anstalt sie haben möchte, sie aber skala dei (Leiter/leider Gottes) nie wird«. Darin offenbart sich die sonst verborgene Ambivalenz eines jeden Selbstbilds, schwankend zwischen erzwungener, repräsentativer Kohärenz und individueller Fehlbarkeit.

Anja Lemke weist auf eine wichtige Ambivalenz des photographischen Portraits hin: Seit seiner Entstehung kann nicht mehr nur die Signatur, sondern auch das Photo Identität beglaubigen (wie auch Walter Benjamin andeutete) und damit als Organ der Überwachung fungieren. Wie verhält sich dann Erinnerung im literarischen Text zu solcher Ambivalenz, gibt es Photos und Texte, die dieser identifizierenden Geste zuwiderlaufen? Lemke expliziert die Thematik an Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* und an W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten*. Benjamin schildert das Problem beim Portraitiertwerden als die Schwierigkeit, auf Verlangen »Ähnlichkeit mit sich selbst« herzustellen. Ihm gelingt es, im Ineinander von Text und Bild Momente auratischer Erfahrung durch Anverwandlung von Fremdsein zu retten und so vor voyeuristischer Identifizierung zu schützen. Das »Entstelltwerden durch Ähnlichkeit« wird unterlaufen. In der Prosa Sebalds verhält sich dies anders: Die Fiktion wird erzeugt, der Text könne die »Realität« der Bilder bruchlos weiterschreiben. Der Erzähler raubt seinen Figuren ihre Fremdheit, seine Position wird nicht »ent-setzt«, »entstellt«.

Die Künstlerin *Marianne Eigenheer* geht in ihrem autobiographisch grundierten Text vom Märchen *Das eigensinnige Kind* der Gebrüder Grimm aus. Sie adressiert ihre Gedanken direkt an den/die Leser/-in und greift damit ein formales Prinzip des Nouveau Roman auf. Das »eigensinnige Kind« sieht sie als Mädchen, dem die eigenen Ideen ausgetrieben werden. Eigenheer positioniert als Scharnier zwischen sich und ihr Werk den *Eigensinn*, der sie dazu treibt, ihre Arbeit, mit der sie inzwischen einen Weg der Abstraktion beschreitet, immer wieder in Frage zu stellen.

Burghart Schmidt möchte »Eigensinn« von allen wertenden Zuschreibungen befreit wissen. Eigensinn versteht er als eine strukturierende Organisationskategorie im Prozess der Wahrnehmung. Er geht dieser These auf den Grund, indem er Henri Bergsons Wahrnehmungstheorie an der *écriture* Marcel Prousts und James Joyces auf die Probe stellt und mit Überlegungen Freuds konfrontiert. Sein Fazit lautet: wenn Eigensinn sich selbst als Wert ausruft, verfällt er der Borniertheit.