

Performanztheoretische Perspektiven auf japanische Kulturen des Bildes

Wibke Schrape (Berlin)

Abstract

This essay addresses different perspectives of performativity on Japanese visual cultures. In juxtaposing theoretical reflections on the performativity of images in Western art history with performative phenomena in Japanese visual cultures, it aims at encouraging a promising interdisciplinary dialogue. The first chapter summarizes theoretical approaches to the notion of cultural performance and performance studies relevant to the art-historical debate on performativity.

The second chapter outlines ongoing theoretical reflections in the German speaking scientific community of art history. The debate centers on performativity but also intersects with ideas concerning the general nature of images as deictic communication systems (iconic difference) and their capability to convince the viewer through visual affection (iconic evidence). It furthermore touches the question of who is acting in performative processes within as well as with images – the images themselves (image act) or the viewers (gaze act).

The third chapter introduces three exemplary approaches to Japanese images and visual cultures from performance-theoretical perspectives, namely to painting on the spot (*sekiga*), to the cultural normalization of the brushstroke as an expression of the painter's personality, and to Morimura Yasumasa's photographic *Art History Series* as a contemporary example. The outlook focuses on the historic and ongoing art-historical approaches to act with images, discussing art history itself as being actively involved in performative processes.

1 Einführende Überlegungen

1.1 Performanztheoretische Perspektiven auf japanische Kulturen des Bildes – eine Frage des Standpunktes

Die Frage nach performanztheoretischen Perspektiven auf und in japanische(r) visuelle(r) Kunst, wie sie die Tagung *Die Performanztheorie in der japanologischen Kulturwissenschaft*¹ aufwarf, verlangt aus meiner Perspektive als in Berlin ausgebildeter Kunsthistorikerin mit Schwerpunkt Japan nach einer facettenreichen Herangehensweise. Neben

¹ Die Grundzüge dieses Aufsatzes basieren auf meinem Vortrag „*Shukuzu* als performativer Bildakt: Eine Untersuchung der Blockbücher von Ikeda Koson (1801–1866)“ anlässlich der erwähnten Tagung am 22.02.2013 an der Universität Heidelberg.

interdisziplinären Ansätzen zu Performativität sind theoretische Überlegungen aus der Europäischen Kunstgeschichte und Bildwissenschaft genauso in den Blick zu nehmen wie kunstgeschichtliche Untersuchungen zu japanischen Bildwerken. Dabei steht einer breiten und vielschichtigen Debatte zur Performativität von Bildern in der europäisch-amerikanischen Kunstgeschichte und den Nachbardisziplinen ein mindestens ebenso faszinierendes Spektrum an performativen Phänomenen in der japanischen visuellen Kunst gegenüber, ohne dass daraus bislang eine fruchtbare Auseinandersetzung resultierte. Dementsprechend möchte ich mit diesem Aufsatz einen Überblick über wesentliche Strömungen in der europäisch-amerikanischen und der Ostasiatischen Kunstgeschichte geben, um damit zu einer stärkeren wechselseitigen Auseinandersetzung mit Bild-Performanz sowohl in der entsprechenden Theoriebildung als auch in Anwendung auf japanische Kulturen des Bildes anzuregen.

1.2 Bildlichkeit und Kulturen des Bildes

Performativität, Performanz und Performance, die als verwandte Begriffe sich überschneidende Bedeutungsspektren mit sich führen,² werden in Hinblick auf Bildwerke und Kulturen des Bildes in ganz unterschiedlichen Bereichen und unter verschiedensten Prämissen eingesetzt, von denen die nachfolgenden Positionierungen beispielhaft, aber keineswegs erschöpfend das kunstgeschichtliche Theoriefeld in Hinblick auf performanztheoretische Perspektiven abstecken.

Insgesamt lässt sich in der bisherigen Forschung kein einheitlicher Zugriff auf eine spezifische Performanztheorie in der Kunstgeschichte und Bildwissenschaft feststellen. Die verschiedenen Ansätze kreisen aber im Wesentlichen um zwei Fragen, die sich nicht klar voneinander trennen lassen und sich gleichermaßen aus facheigenen wie fachfremden Theoriedebatten speisen. Zum einen ist dies die Frage nach der Performativität von Bildern, die fachintern auf Reflexionen von Bildlichkeit bzw. Ikonizität – teilweise auch in Gegenüberstellung zu Textlichkeit und Literarizität – zurückgreift und damit auch Impulse von John L. Austins Konzept performativer Äußerungen (AUSTIN 1962) und den daraus entwickelten Sprechakttheorien aufnimmt. Der Bezug zu diesem Theoriestrang findet aber eher auf einer metaphorischen und assoziativen Ebene statt, wofür der Begriff des Bildaktes und die darum von Horst Bredekamp konstruierte Bild-Theorie (BREDEKAMP 2010) symptomatisch sind.³

² Zur Genese der einzelnen Begriffe sowie ihren Bedeutungsüberschneidungen und -unterscheidungen vgl. u.a. FISCHER-LICHTE 2012: 53. Ich verwende hier die Begriffe Performativität und Performanz synonym für performative, d.h. wirklichkeitskonstituierende und selbstreflexive Phänomene. Demgegenüber bezeichnet Performance konkret ein aufführungshaftes Geschehen mit zeitlicher und räumlicher Begrenzung, wie es sowohl in der Kunst als auch im Theater und im Ritual in Erscheinung tritt.

³ Eine direkte inhaltliche Übertragung von Austins Sprechakttheorie auf die Domäne der Kunst suggeriert Dorothea von Hantelmanns Dissertationstitel *How To Do Things With Art* (HANTELMANN 2007). In ihrer Auseinandersetzung mit den künstlerischen Positionen von James Coleman, Daniel Burens und Jeff Koons

Der zweite Fokus ist im Bereich der affektiven und kognitiven Wirkung von Bildern zu verorten. Dieses Forschungsfeld wurde innerhalb der Kunstgeschichte vor allem aus produktions- und rezeptionsästhetischen Ansätzen heraus entwickelt und beschäftigt sich mit der Frage, wie Bilder auf ihre Betrachter einwirken bzw. wie sie Wirk- und Handlungskraft (*agency*) entwickeln und ausüben. Kunstbetrachtung kann hier in Rückgriff auf theatrale Performativitätskonzepte (FISCHER-LICHTE 2004) und darin eingeflochtene Körper-Diskurse (BUTLER 1993) als ein zeitlich und räumlich determinierter körperlicher Wahrnehmungsakt, teilweise konkret als Blickakt (KRÄMER 2011) verstanden werden, in dem die performative Kraft des Bildes aktiviert wird. Die intensive wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Wahrnehmung im Zusammenhang mit Bildwerken in den letzten Jahrzehnten entwickelte sich dabei nicht zuletzt in Reaktion auf den künstlerischen Diskurs selbst, der im 20. Jahrhundert durch die Entwicklung neuer Kunstformate wie Performances, Happenings und Installationen das Bild-Betrachter-Verhältnis neu verhandelte.

Beide Fragen – die nach Performativität im Bild sowie die nach der performativen Kraft von Bildern bzw. dem performativen Umgang mit ihnen – können im Grunde nicht voneinander getrennt, sondern nur ineinander verschränkt erforscht werden, weshalb hier auch nicht explizit die Performativität japanischer Bilder, sondern die Performativität japanischer Kulturen des Bildes zur Diskussion gestellt wird. Der Begriff „Kulturen des Bildes“ ist einer gleichnamigen Aufsatzsammlung (MERSMANN/SCHULZ 2006) entlehnt: Er wird hier verwendet, da die damit eingeforderte Perspektivierung, Fragen der Bildlichkeit nicht losgelöst von der kulturellen Einbindung von Bildern sowie deren spezifischer Rezeptionssituation zu reflektieren, auch für die Performativität von Bildern entscheidend ist:

Eine so verstandene Kultur der Bilder, die stets im Plural von verschiedenen Kulturen gedacht wird, ist offenkundig eng mit Medien verknüpft, die sie überhaupt erst materialisieren, im metonymischen Sinn verkörpern und für alle sichtbar machen; sodann eng auf die wahrnehmenden und handelnden Körper innerhalb einer bestimmten kulturellen Situation bezogen, ohne welche sie ebenfalls nicht existieren können. [...] Bilder entstehen in einem spezifischen Umfeld und entfalten von dort aus ihre Wirkung, Funktion und Bedeutung. Sie sind in komplex interagierende Kulturen eingebunden, in Mischkulturen also, von denen sie einerseits affiziert werden und parasitär zehren, gegen die sie sich andererseits auch wieder abgrenzen, teils zur Wehr setzen.⁴

aus performanztheoretischer Perspektive schließt sie an Austins, vor allem aber an Judith Butlers Performativitätskonzept an.

⁴ MERSMAN/SCHULZ 2006: 13.

Die Verschiebung des Gegenstandsbereiches vom Bild und seiner Bildlichkeit zu Kulturen des Bildes negiert zudem eine global verstandene Bildkultur,⁵ auf die in westlichen Wissenschaftsdiskursen entwickelte Theorien wie die Performanztheorie gleichschaltend anwendbar zu sein scheinen. Stattdessen bemühe ich mich hier um eine fruchtbare wechselseitige Perspektivierung von Performativität und japanischen Kulturen des Bildes.

1.3 Kultur als Performance und Performative Studien

Obwohl die Kunstgeschichte eine nicht zu verachtende Geschichte der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeitskonstitution und Selbstreferenzialität von Bildern sowie dem Bild-Betrachter-Verhältnis aufweisen kann, war das Fach lange Zeit nicht an der Entwicklung performanztheoretischer Ansätze beteiligt. Die Grundlagen des heutigen Verständnisses von Performativität wurden in den miteinander verflochtenen Bereichen der Sprechakttheorie (John Austin, John Searle, Jacques Derrida, u.a.), der Ritualforschung und Kulturanthropologie (Victor Turner, Milton Singer, u.a.), der Kulturwissenschaft (Judith Butler, Jon McKenzie, u.a.) und der Theaterwissenschaft (Richard Schechner, Erika Fischer-Lichte, u.a.) gelegt.⁶ Dementsprechend generiert das Feld der Performativitätsforschung keine homogene Performativitätstheorie, sondern eine Vielzahl sich überlappenden, einander beeinflussender, teilweise aber auch widersprechender Denkansätze. Ungeachtet dessen lässt sich festhalten, dass performative Akte körperlich zu verstehende Handlungen sind, die im Zuge ihrer Durchführung neue, unvorhergesehene Wirklichkeit generieren und ihr eigenes Tun dabei reflektieren, wobei das Gelingen oder Mislingen dieser selbstreflexiven Wirklichkeitskonstitution von äußeren Bedingungen abhängt.⁷ Entscheidend ist dabei die Fokusverschiebung weg von Handlungen als Ausdruck einer vorher festgeschriebenen Aussage hin zu der Vorstellung, dass die Durchführung der Handlung überhaupt erst eine solche Aussage hervorbringt:

Der Begriff [des Performativen] bezeichnet bestimmte symbolische Handlungen, die nicht etwas Vorgegebenes ausdrücken oder repräsentieren, sondern diejenige Wirklichkeit, auf die sie verweisen, erst hervorbringen. Sie entsteht, indem die

⁵ Vgl. MERSMAN/SCHULZ 2006: 13.

⁶ Erika Fischer-Lichte legt mit *Performativität. Eine Einführung* eine übersichtliche, die verschiedenen Stränge der Performativitätstheorie zusammenführende Einführung von den Anfängen der Performativitätsforschung bis zur Ausweitung dieses Forschungsfeldes zu Performativen Studien inklusive performativer Perspektiven auf Text und Bild vor (FISCHER-LICHTE 2012). Die Aufsatzsammlung *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften* (WIRTH 2002) bündelt Schlüsseltexte zum Thema. Neuere Ansätze zu Performativität als geisteswissenschaftlichem Ansatz mit literaturwissenschaftlichem Schwerpunkt versammelt die Publikation *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis* (HEMPFER/VOLBERS 2011).

⁷ Vgl. FISCHER-LICHTE 2012: 41.

Handlung vollzogen wird. Ein performativer Akt ist ausschließlich als ein verkörperter zu denken.⁸

Anmerken ließe sich hier, dass Handlungen grundsätzlich immer performative bzw. phänomenologische *und* repräsentative bzw. zeichenhafte Elemente innewohnen, da performative Handlungen immer eingebettet in einen zeitlich-räumlichen Kontext vollzogen werden, mit dessen repräsentativen Normierungen sie in Wechselwirkung stehen. Performanztheorie mit der Betonung körperlicher, Wirklichkeit konstituierender Prozesse gegenüber zeichenhafter Repräsentation ist dabei in ihrer Radikalität als Gegenbewegung zur linguistischen Wende, dem damit einhergehenden Verständnis von Kultur als Text und der daraus resultierenden Ausweitung von Zeichentheorien auf sämtliche Bereiche der Geisteswissenschaft zu verstehen.⁹ Dementsprechend basiert die performative Wende zum Ende des 20. Jahrhunderts auch auf dem sich durchsetzenden Verständnis von Kultur als Performance¹⁰. Damit wurde Performativität zwangsläufig aus ihren Kerngebieten (Sprechakttheorie, Ritualforschung, Theaterwissenschaft) extrahiert und in den transdisziplinär angelegten Performativen Studien¹¹ zu einer wissenschaftlichen Perspektivierung für die Geistes- und Sozialwissenschaften ausgebaut. In den Fokus geriet dabei all das, was sich durch Texte, Codes und Diskurse nicht oder nur bedingt erklären lässt, allen voran der Körper und seine affektiven Reaktionen und Aktionen, denen letztlich

⁸ FISCHER-LICHTE 2012: 44.

⁹ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 69.

¹⁰ Das Konzept der *cultural performance*, d.h. von Kultur als Performance, wurde ab 1955 maßgeblich von Milton Singer am Beispiel seiner anthropologischen Untersuchungen indischer Kulturen geprägt (SINGER 1991: 4–6). Er betont dabei, dass sich das Selbstverständnis einer Kultur nicht allein auf Texte und Monumente stützt, sondern grundlegend durch Aufführungen bzw. Performances von gesellschaftlicher Bedeutung wie z.B. Tempelfesten, Konzerten, Hochzeiten, etc. geprägt wird und damit eine theatrale Dimension besitzt. Damit wird die Dynamik von Kultur konstatiert. In der Weiterentwicklung von theatral zu performativ verstandener Kultur wird zudem die Selbstbezüglichkeit und wirklichkeitskonstituierende Kraft kultureller Prozesse betont (FISCHER-LICHTE 2012: 29–32). Diese Entwicklung wurde wesentlich durch Judith Butlers Forschungen zu Geschlecht und Gender vorangetrieben, in denen sie die Ausprägung und Postulierung von Geschlechteridentität als kontinuierlichen Prozess wiederholter, gesellschaftlich normierter performativer Akte beschreibt (u.a. BUTLER 1990; BUTLER 1993).

¹¹ Die folgenden an der Freien Universität Berlin angebotenen Großprojekte waren federführend für die Entwicklung und Etablierung der Performativen Studien in der deutschen Wissenschaftslandschaft: das DFG-Schwerpunktprogramm „Theatralität. Theater als Modell in den Kulturwissenschaften“ (1996–2002), der SFB 447 „Kulturen des Performativen“ der DFG (1999–2010) und das Internationale Forschungszentrum „Interweaving Performance Cultures“ des BMBF (seit 2008). Da all diese Projekte auf nationaler und internationaler Ebene als Kooperationen mit Wissenschaftlern anderer Universitäten konzipiert sind, wird das scheinbare regionale Monopol der FU Berlin auf Performativität zu einer Art Gatekeeper-Funktion relativiert. Erwähnenswert ist in dieser Hinsicht zum Beispiel auch der von der Universität Hamburg entwickelte Master-Studiengang Performance Studies mit einer Kombination aus wissenschaftlicher und künstlerischer Ausbildung. Hervorzuheben ist ferner, dass die Entwicklung der Performativen Studien stark verflochten ist mit der Herausbildung ihres amerikanischen Äquivalents, den von Richard Schechner an der New York University begründeten Performance Studies (SCHECHNER 2002).

Wahrnehmungsprozesse zu Grunde liegen.¹² Ich denke, dass die Performanztheorie hier auf ein der Geisteswissenschaft inhärentes Kernproblem aufmerksam macht,¹³ denn performative Akte agieren über Affekte und lösen unvorhersehbare körperliche Reaktionen aus. Diese Emergenzeffekte in autopoietischen Feedbackschleifen¹⁴ zwischen performativ Handelnden lassen sich selbst mit den umfangreichsten Exkursen in die Phänomenologie und Sprachphilosophie schwerlich erklären und bedürfen letztlich eines noch zu entwickelnden Forschungsinstrumentariums jenseits von Quellenstudium, Text- und Bildanalyse. Ob interdisziplinäre Forschungsverbünde mit Einbeziehung von Natur- und Neurowissenschaften hier Abhilfe schaffen können, muss sich erst noch erweisen.¹⁵

2 Bild-Performanz in Kulturen des Bildes

2.1 Verflechtungen zwischen der performativen und der ikonischen Wende

Im kunstgeschichtlichen Diskurs verdichten sich seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert Überlegungen zu Wahrnehmung, Affektausübung und Wissensgenerierung in Hinblick auf den Kerngegenstand des Faches – das Bild. Die dabei auftretenden massiven Überschneidungen zu performanztheoretischen Überlegungen überraschen nicht, fand doch die Ausprägung der Performativen Studien aus der Theaterwissenschaft etwa zeitgleich mit der Ausbildung der Bildwissenschaft und Bildanthropologie aus der Kunstgeschichte statt. Auch die ikonische Wende¹⁶ richtete sich gegen ein Verständnis von Welt als Text und rückte angesichts der Bilderflut in den neuen Medien ganz ähnliche Probleme wie die

¹² Fischer-Lichte arbeitet Wahrnehmung als einen wesentlichen Bestandteil performativer Prozesse heraus, wobei Wahrnehmung selbst ebenfalls als performativer Prozess zu verstehen ist. Auch aus dieser Argumentation ergibt sich eine Ausweitung des Performativitätskonzeptes auf sämtliche kulturellen und sozialen Erscheinungen, wobei „der enge Zusammenhang zwischen Wahrnehmung, Handeln und Bedeutungskonstitution“ in den Fokus der Performativen Studien rückt (FISCHER-LICHTE 2012: 101–112, Zitat ebd.: 133).

¹³ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 70–71.

¹⁴ Vgl. FISCHER-LICHTE 2012: 55–56.

¹⁵ Die interdisziplinäre Zusammenarbeit von Geistes-, Sozial-, Natur- und Neurowissenschaften erfährt in den letzten Jahren eine starke Förderung, um Wahrnehmungsprozesse sowie Prozesse der Affekt- und Wissensgenerierung zu erforschen bzw. ein geeignetes Forschungsinstrumentarium zur Auseinandersetzung mit diesen Phänomenen zu entwickeln. Beispielhaft hierfür sind das von 2007 bis 2012 geförderte interdisziplinäre Forschungszentrum „Languages of Emotion“ an der Freien Universität Berlin, das 2012 eingerichtete Exzellenzcluster „Bild Wissen Gestaltung. Ein interdisziplinäres Labor“ an der Humboldt Universität zu Berlin sowie das sich derzeit im Aufbau befindende „Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik“ in Frankfurt am Main.

¹⁶ Ähnlich wie die Performativen Studien sind auch die Bildwissenschaften mit einer amerikanischen Schwesterdisziplin, den Visual Culture (Studies), eng verschlungen. So spiegelt sich die von Gottfried Boehm aufgeworfene Frage nach dem Bild angesichts des von ihm propagierten *iconic turn* in J.W.T. Mitchells Auseinandersetzungen mit dem Bild (MITCHELL 1994) und dem von ihm ausgerufenen *pictorial turn*.

Performativen Studien in den Fokus, die in der Frage „Was ist ein Bild?“ (BOEHM 1994) ihren fachinternen Ausgangspunkt fanden.¹⁷

Wenn es tatsächlich jene „Wende zum Bild“ gibt, die der Begriff *iconic turn* umschreibt, dann kommen nicht nur Tages- und Oberflächenphänomene ins Spiel, sondern tragende Voraussetzungen unserer Kultur. In diesem Sinne diskutieren wir die These: Bilder besitzen eine eigene, nur ihnen zugehörige Logik. Unter Logik verstehen wir: die konsistente Erzeugung von Sinn aus genuin bildnerischen Mitteln. Und erläuternd fügen wir hinzu: diese Logik ist nicht-prädikativ, das heisst nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer Sprachformen gebildet. Sie wird nicht gesprochen, sie wird wahrnehmend realisiert.¹⁸

Vom Diktat des textlichen Zeichens befreit, gingen Kunsthistoriker in den letzten Jahren verstärkt der Frage nach, was denn nun Bilder seien, inwiefern sie anders funktionieren als Texte, wie sie ihre Wirk- und Beweiskraft entfalten und wie sie als Akteure in kulturellen Prozessen agieren. Deutlich wird diese Schwerpunktsetzung, die zweifellos auch einem disziplinären Selbstbehauptungsdiskurs zu schulden ist, mit einem Blick auf einige Projekte der Kunstgeschichte im deutschsprachigen Raum, deren Veröffentlichungen auch den wissenschaftlichen Diskurs zum Thema dominieren. Zu nennen wäre hier vor allem der 2005 an der Universität Basel eingerichtete „eikones“ NFS Bildkritik, aber auch das 2000–2009 von der DFG geförderte Graduiertenkolleg „Bild. Körper. Medium. Eine anthropologische Perspektive“ an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, das die Ausdifferenzierung der Bildanthropologie unter der Leitung von Hans Belting weiter vorantrieb. Allein in Berlin und Potsdam konzentrieren sich derzeit drei DFG-Projekte, die um Fragen zum Bild kreisen: die 2009 eingerichtete Kolleg-Forschergruppe „Bildakt und Verkörperung“ an der Humboldt Universität zu Berlin, die 2012 eröffnete Kolleg-Forschergruppe „BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik“ an der Freien Universität Berlin und das ebenfalls 2012 etablierte Graduiertenkolleg „Sichtbarkeit und Sichtbarmachung. Hybride Formen des Bildwissens“ an der Universität Potsdam.

Als wichtige Schlüsselbegriffe der verschiedenen Bildtheorien, die teilweise an unterschiedliche Projekte gebunden sind, haben sich die Konzeptualisierungen „Bildakt“ (Horst Bredekamp, Humboldt-Universität Berlin), „Bild-Performanz“ (Ludger Schwarte, Kunstakademie Düsseldorf), „ikonische Differenz“ und „ikonische Evidenz“ (Gottfried Boehm, Universität Basel) sowie „bildliche Evidenz“ (Klaus Krüger/Peter Geimer, Freie Universität Berlin) herausgebildet. Diese verschiedenen Forschungsansätze und Konzepte teilen gemeinsame Fragen rund um das Bild, weshalb sie zwangsläufig Überschneidungen aufweisen, dabei aber auch deutlich unterschiedliche Schwerpunkte setzen.

¹⁷ Vgl. auch WULF 2005: 35.

¹⁸ BOEHM 2007: 34.

2.2 Zum Problem der Ko-Präsenz

Wie eingangs erwähnt, haben die verschiedenen performanztheoretischen Ansätze zum Bild und seiner Bildlichkeit die miteinander verschränkten Fragen nach Wirkung im Bild durch Bildlichkeit sowie die Wirkkraft des Bildes im Zusammenspiel mit seinen Rezipienten als Ausgangspunkt. Die für theatrale Performativität notwendige, räumlich und zeitlich determinierte Ko-Präsenz zwischen Handelnden und Wahrnehmenden ist für Bild und Betrachter dabei nicht gegeben oder muss zumindest anders gefasst werden. Einen möglichen Ansatz hierfür stellt die aus dem SFB „Kulturen des Performativen“ entwickelte Unterscheidung zwischen struktureller und funktionaler Performativität in Hinblick auf literarische Texte dar.¹⁹ Bernd Häsner, Henning Hufnagel, Irmgard Maassen und Anita Traninger unterscheiden in ihrem Aufsatz „Text und Performativität“ (HÄSNER *et al.* 2011) grundlegend zwischen struktureller Performativität im Text und funktionaler Performativität in den Beziehungen des Textes zu seiner Leserschaft, womit sie sich einer rezeptionsästhetischen Sichtweise annähern. Unter dem Begriff strukturelle Performativität erfassen die AutorInnen Strukturen auf der Textebene, die zum Ziel haben, die nicht vorhandene Präsenz und Körperlichkeit des Textes über textimmanente Effekte zu rekompensieren, indem sie Gleichzeitigkeit und Ereignishaftigkeit simulieren.²⁰ Die funktionale Performativität bezeichnet dagegen Emergenzeffekte, mit denen der Text auf seine Leser wirkt. Zudem differenzieren Häsner *et al.* die funktionale Performativität zwischen Text und Leser sowie die strukturelle Performativität auf der Textebene (*discours*) von möglichen performativen Entwicklungen innerhalb der Handlung (*histoire*). Gleichwohl weisen sie darauf hin, dass diese verschiedenen Arten von Performativität an und im Text nicht unabhängig voneinander existieren, sondern sich vielmehr interdependent zueinander verhalten.²¹

Diese Interdependenz zwischen inhaltlicher, struktureller und funktionaler Performativität umschreibt unter Umgehung des Prinzips der Ko-Präsenz das Wirkungsverhältnis zwischen Text und Leser mit gewissen Parallelen zu Erika Fischer-Lichtes Konzept der autopoietischen Feedbackschleife, wie sie es in ihrer *Ästhetik des Performativen* (FISCHER-LICHTE 2004) für Aufführungen entwickelt. Sie wendet die autopoietische Feedbackschleife als ein selbstbezügliches, sich selbst hervorbringendes System in der Folge auch auf andere Bereiche an, ohne aber das Bedingungsmerkmal der Ko-Präsenz fallen zu lassen:

¹⁹ Vgl. FISCHER-LICHTE 2012: 138–145.

²⁰ Die für Texte herausgearbeiteten Elemente auf der Ebene der strukturellen Performativität, die letztlich aber auch die funktionale Performativität bedingen, sind u.a. Selbstreferenzialität, Indexikalierungsstrategien, fingierte Oralität, Visualisierungsstrategien, narrative Metalepsen, *showing* statt *telling*, etc. (HÄSNER *et al.* 2011: 83).

²¹ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 82–86.

Die Aufführung als ein ko-präsentischer Prozess erzeugt sich sozusagen selbst bzw. ihre eigene Wirklichkeit als eine autopoietische Feedbackschleife. Daher ist ihr Ablauf vor oder bei ihrem Beginn oder zu irgendeinem Zeitpunkt ihrer Dauer auch nicht vollständig planbar und vorhersagbar. Ihr eignet vielmehr ein hohes Maß an Kontingenz. Dies gilt nicht nur für Fußballspiele oder Gerichtsverhandlungen, sondern auch für künstlerische Aufführungen des Theaters oder der Performance-Kunst.²²

Sowohl die autopoietische Feedbackschleife als auch die Interdependenz von inhaltlicher, struktureller und funktionaler Performativität fokussieren damit auf unterschiedliche Weise das Verhältnis zwischen Intention und Emergenz, das in zeitlich und räumlich determinierten Wahrnehmungsprozessen zwischen Werk bzw. Aufführung und Rezipient seine transformative Wirkung entfaltet.

2.3 Ikonische Differenz als Schlüssel zur Bild-Performanz

Diese Denkmodelle zum Zusammenspiel von Intention und Emergenz in zeitlich und räumlich determinierten Wahrnehmungsprozessen erscheinen mir auch für die Untersuchung von Bildern aufschlussreich, da sie unmittelbar auf die Frage anwendbar sind, wie Bilder in der Dreiecksbeziehung mit Produktion und Rezeption Wirk- und Handlungskraft erzeugen. Die für die Textanalyse aufgemachte Unterscheidung zwischen „Was zeigt der Text?“ (*showing*) und „Was sagt der Text?“ (*telling*) funktioniert bei Bildwerken allerdings nur bedingt,²³ da Bilder in der Regel immer zeigen und nur in den seltensten Fällen tatsächlich sprechen (KRÜGER 2003). Die Frage nach dem Spannungsverhältnis von Repräsentation und Präsentation kehrt sich hier um: Bilder sind immer an erster Stelle Präsentation, in die durchaus repräsentative Elemente eingewoben sind. Vereinfacht gesagt wären damit alle Bilder performativ. Sie bringen nach eigenen Gesetzen eine mehr oder weniger abgeschlossene Welt, wenn auch nur eine Bilderwelt, hervor – sind also wirklichkeitskonstituierend – und verweisen gleichzeitig durch ihre Materialität auf ihren Schaffensakt, wodurch ihnen selbstreflexive Züge eingeschrieben sind. Ähnlich wie im Falle der Literatur findet dieser performative Akt aber nicht in einem Moment der Ko-Präsenz statt, sondern in dem interdependenten Zusammenwirken von inhaltlicher, struktureller und funktionaler Performativität, das erst im Zuge des Rezeptionsprozesses aktiviert wird.

Die so begründbare generelle Performativität von Bildern ist letztlich nicht von Nutzen, lediglich die Unterscheidung zwischen performativen und nicht-performativen Kunstwerken wird damit hinfällig:

²² FISCHER-LICHTE 2012: 55.

²³ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 73–74.

Denn jede sprachliche Äußerung enthält sowohl konstative (bezeichnende) wie auch performative (hervorbringende) Aspekte. So gesehen ist die Rede von einem „performativen Sprechen“ tautologisch. Und gleiches [...] gilt für Kunstwerke. Von einem performativen Kunstwerk zu sprechen macht deshalb wenig Sinn, weil es eben kein nicht-performatives Kunstwerk geben kann.²⁴

Entscheidender als die Feststellung oder Diskussion einer generellen Performativität von Bildern ist dementsprechend die von Dorothea von Hantelmann in ihrer Dissertation (HANTELMANN 2007) eingeforderte wissenschaftliche Perspektivierung, die nach Bildspezifischen Strategien der Bedeutungsproduktion in Kulturen des Bildes fragt:

Es geht darum, einer spezifischen Dimension künstlerischer Bedeutungsproduktion Gewicht zu verleihen, das Hervorbringende, Realitätserzeugende und –gestaltende eines Kunstwerks (und zwar prinzipiell jedes Kunstwerks) als bedeutsam zu erkennen und zu diskursivieren. Ins Blickfeld gerät dabei der kontingente und schwer zu erfassende Bereich der Wirkungen und Effekte, die Kunst situativ, d.h. bezogen auf einen räumlichen und diskursiven Kontext, sowie relational, d.h. in Bezug auf ihre Betrachter hervorbringt.²⁵

Aus kunstgeschichtlicher Perspektive ist, wie bereits erwähnt, Bildlichkeit der Ausgangspunkt für diese Frage nach bildspezifischen Strategien der Bedeutungsproduktion. Gottfried Boehm bezeichnet die für Bilder charakteristische nicht-sprachliche Generierung von Sinn als ikonische Differenz, womit er darauf verweist, dass Bilder immer nur eine mögliche faktische Sichtweise des Bildgegenstandes von unendlich vielen möglichen imaginären Sichtweisen des dreidimensionalen Bildgegenstandes wiedergeben. Die darin klaffende Differenz, die durch die Materialität des Bildes, seinen medialen Status gleichzeitig überbrückt und betont wird, eröffnet einen Spielraum, in dem visuelle Bedeutung überhaupt erst erfahrbar wird.²⁶ Boehm weist in dieser Hinsicht auch auf die dem Bild innewohnende doppelte Zeigeleistung hin:²⁷

Die Logik der Bilder umfasst eine qualitative Transformation, die sich auf unterschiedlichen Ebenen beschreiben lässt. In ihr wandelt sich das Faktische ins Imaginäre, entsteht jener Überschuss an Sinn, der blosses Material (Farbe, Mörtel, Leinwand, Glas usw.) als eine bedeutungsvolle Ansicht erscheinen lässt. Diese Inversion ist das eigentliche Zentrum des Bildes und seiner Theorie. Unbestimmtheit

²⁴ HANTELMANN 2007: 11.

²⁵ HANTELMANN 2007: 12.

²⁶ Vgl. hierzu auch KRÜGER 2007: 419: „In der Zusammenschau der hier betrachteten Gemälde läßt sich sagen, daß die Frage nach den bildlichen Evidenzeffekten und weiter reichend auch nach dem bildlichen Diskurs des Imaginären, die Frage also nach der Wirkungsweise und Struktur der formgebenden Veranschaulichung, mittels derer die Einbildungskraft sich in Bildern, die *imaginatio* sich in *images* konkretisiert und darin bindende Gestalt annimmt, unablösbar mit der Frage nach dem komplexen medialen Status der Bilder verknüpft ist.“

²⁷ Vgl. u.a. BOEHM 2007: 19, 210–211 und BOEHM *et al.* 2008: 12.

ist dafür unverzichtbar, denn sie schafft erst jene Spielräume und Potentialitäten, die das Faktische in die Lage versetzen, *sich* zu zeigen und *etwas* zu zeigen.²⁸

Deutlich wird hier noch einmal, inwiefern Bilder als per se performative Zeichensysteme verstanden werden können: Indem sie etwas zeigen und dabei sich zeigen, sind sie gleichzeitig wirklichkeitskonstituierend und selbstreflexiv. Das dabei von Boehm beschriebene Moment der Ambivalenz wurde im Übrigen von Erika Fischer-Lichte als Charakteristikum performativer Akte herausgearbeitet, das die Entstehung unvorhergesehener Bedeutungen, so genannte Emergenzeffekte, erst ermöglicht.²⁹

Ausgehend von der doppelten Zeigeleistung des Bildes, durch welche Aussage und Aussagendes im Bild zusammenfallen, bezeichnet Ludger Schwarte in seinen einführenden Überlegungen zur Bild-Performanz (SCHWARTE 2011) Bilder insofern als performativ, als sie in und durch sich ein Abbild einer eigenen Welt erschaffen, wodurch sie Identität stiften und am Prozess der Kultur-Generierung teilhaben. Diese Art Bedeutungsproduktion von Bildern, um die es ja auch Hantelmann geht, gelingt ihnen nur dann, wenn man ihnen Glauben schenkt, d.h. wenn es den Bildern gelingt, ihre Betrachter Kraft der in ihnen ausgeprägten Evidenzen und Affekte zu überzeugen. Hierbei betont Ludger Schwarte wiederum das Zusammenwirken von Bildproduktion und Bild im Wahrnehmungsakt des Rezipienten, wobei er die Handlung der Bildschaffung als im Bild eingeschriebene, wahrzunehmende Geste hervorhebt.³⁰

2.4 Ikonische und bildliche Evidenz

Das Forschungsfeld von ikonischer (BOEHM *et al.* 2008) und bildlicher Evidenz (KRÜGER 2009, GEIMER/KRÜGER 2013) setzt an dieser für die Bild-Performanz notwendigen Überzeugung des Betrachters an.³¹ Ausgangspunkt ist hier die Beweis- und Wirkkraft des Bildes, das durch sinnliche Mittel, konkret durch Bild-spezifische (nicht sprachliche) Verfahren überzeugt, weshalb wiederum die Frage der Bildlichkeit gegenüber anderen Kommunikationsformen in

²⁸ BOEHM 2007: 211.

²⁹ Vgl. FISCHER-LICHTE 2012: 87–99, 147–149.

³⁰ Vgl. SCHWARTE 2011: 13–15.

³¹ Es spricht für die traditionell wie aktuell starke Ausdifferenzierung der deutschsprachigen kunstgeschichtlichen Theoriebildung, dass sich um die Evidenz von Bildern diese beiden Konzeptualisierungen ikonische Evidenz und bildliche Evidenz entwickelt haben. Beide Forschungsansätze weisen zahlreiche Übereinstimmungen auf, verweisen aber – vorgetragen von individuellen Forschern an unterschiedlichen kunstgeschichtlichen Institutionen – durchaus auf verschiedene kunstgeschichtliche Traditionen und bringen entsprechend divergente Schwerpunktsetzungen mit sich. So trägt beispielsweise die ikonische Evidenz gewissermaßen qua nomen noch das Erbe der Ikonik Max Imdahls mit sich (etwa in der Betonung der Einzelleistung von Bildern und der daraus abgeleiteten Notwendigkeit von Einzelanalysen; BOEHM 2008: 30–32), während dieser Traditionsstrang im Entwurf der bildlichen Evidenz nicht mitschwingt, sondern stattdessen explizit das Bild im Spannungsgefüge von Autonomie und Heteronomie, als historisch verankertes und ästhetisch wirksames Dispositiv (GEIMER/KRÜGER 2013: 7–8) betont wird.

den Fokus gerückt wird, womit zwangsläufig das Ringen um eine tragfähige Theorie des Bildes einhergeht.

Wissenschaftsgeschichtlich fußen Überlegungen zur Evidenz des Bildes in dem lateinischen Begriff *evidentia* (griechisch *enárgeia*) der antiken Rhetorik, der – vermittelt über Rekurse in die Phänomenologie – in den letzten Jahren mit der wissenschaftlichen Hinwendung zu Wahrnehmungsprozessen neue Aktualität erfährt.³²

Die Ableitung des Evidenzbegriffs von *e-videri* – „herausschneiden, hervorscheinen“ – aber macht das Unausweichliche einer solchen Erscheinung deutlich: ihre Wirkkraft leuchtet sozusagen aus dem Gesehenen selbst hervor und trifft den Betrachter mit der Gewalt einer von außen an ihn herangetragenen Tatsache. Damit ist der subjektive Anteil der Wahrnehmung zunächst einmal außer acht gehalten, denn Evidenz „macht deutlich“ und „stellt klar“, enthüllt Verborgenes und autorisiert es. Die Strahlkraft des Bildes aber kann nur im dialektischen Wechselspiel mit dem „Hineinsehen“ und „Durchschauen“ – d.h. mit dem aktiven Anteil – des Betrachters fruchtbar gemacht werden.³³

Analog zu performanztheoretischen Sichtweisen auf das Bild, wird mit dem Ansatz der bildlichen Evidenz also der Umstand betont, dass das Bild nicht lediglich repräsentatives Abbild ist, sondern Bedeutung inklusive repräsentativer Verweise auf verschiedene Referenzrahmen (z.B. andere Bilder, Zeitgeschehen, etc.) erst im Zuge seiner Bildfindung und deren Wahrnehmung generiert. Das Bild erscheint dabei als medial gefasste Präsenz,³⁴ die den Betrachter nicht mittels sprachlicher Argumente, sondern in Wahrnehmungsprozessen durch das Zusammenspiel von vermittelten Evidenzen und Affekten überzeugt. Der Verlauf dieser Wahrnehmungsprozesse ist durch die spezifischen visuellen Vorgaben des Bildes angelegt, aber – in dem Sinne wie reale Betrachter sich vom impliziten Betrachter unterscheiden – nicht vollständig planbar und offen für emergente Entwicklungen.³⁵ Die visuellen Vorgaben des Bildes und die von ihnen ausgelösten Evidenzeffekte³⁶ unterliegen letztlich zeitlich und räumlich determinierten kulturellen Normierungen, auf welche die Bilder als „ästhetisch wirksame Dispositive“³⁷ ihrerseits einzuwirken vermögen. Evidenz wird

³² Eine Einführung zum Evidenz-Begriff mit zahlreichen weiterführenden Literaturverweisen gibt die Einleitung „Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit“ von Gabriele Wimböck, Karin Leonhard und Markus Friedrich (WIMBÖCK *et al.* 2007) zu der gleichnamigen Aufsatzsammlung. Während hier der Fokus auf die naturwissenschaftlich geprägte Entwicklungsgeschichte des Sehens gelegt ist, geht Gottfried Boehm in seiner Herleitung des Begriffes „ikonische Evidenz“ (BOEHM 2008) stärker auf Denkansätze aus der Phänomenologie von Edmund Husserl ein.

³³ WIMBÖCK *et al.* 2007: 12.

³⁴ Vgl. KRÜGER 2007: 392.

³⁵ Vgl. STOELLGER 2008: 183–185.

³⁶ Krüger betont, dass bildliche Evidenz lediglich als Evidenzeffekte erfahrbar ist, wodurch zwangsläufig eine rezeptionsästhetische Perspektive mitgedacht wird, in der sich das Konzept aber nicht erschöpft (KRÜGER 2007: 393, 419–420).

³⁷ KRÜGER 2009: 909.

dabei als eine ästhetische Grundkategorie von Bildern erkannt,³⁸ die in ihrer kunstgeschichtlichen Konzeptualisierung als ein Brennpunkt für performative Wechselwirkungen zwischen Bildern und ihren Produktions- und Rezeptionskontexten zu verstehen ist, in dem die Wirk- und Handlungsmacht von Bildern kulminiert.

2.5 Bildakt und Blickakt

Analog zu Konzepten um die Evidenz des Bildes, welche die zweifellos im Rezeptionsakt stattfindende Bedeutungsgenese von Bildern letztlich in die (produzierten) Bilder zurückführt,³⁹ ohne diese zu autonomen, quasi-magischen oder beseelten Objekten zu überhöhen, kreist die Debatte um Bildakt (BREDEKAMP 2010) versus Blickakt (KRÄMER 2011) um die Frage, wer oder was eigentlich handelt, wenn Bilder in performative Handlungen eingebunden sind.

So geht Horst Bredekamp in seinen Darlegungen zum Bildakt, die eine umfassende Bild-Theorie aufbauen, davon aus, dass Bilder kulturelle Zusammenhänge stiften bzw. als Setzungen sozialer und kultureller Identitäten agieren, also in performative Prozesse der Kulturstiftung eingebunden sind.⁴⁰ Hierfür nutzen Bilder die ihnen eigenen ikonischen Eigenschaften, um den Betrachter anzurühren und über diese sinnliche Erfahrung Empfinden, Denken und Handeln anzuregen. Dieses affektive Anrühren des Betrachters, in dessen Zusammenhang Bredekamp auch auf die *enárgeia* verweist,⁴¹ wird mit einem Rekurs auf Platon, Heidegger und Lacan als eine Handlung des Bildes bzw. dementsprechend als Bildakt aufgefasst,⁴² ohne dabei freilich den Betrachter ganz aus den Augen zu verlieren:

Unter umgekehrten Vorzeichen geht der „Bildakt“ damit auf die Ursprungsbestimmung des „Sprechakts“ zurück. Der von Schleiermacher bis Austin verfolgte Sinn des „Sprechakts“ zielte auf Äußerungsakte, die den Effekt der Wörter und Gesten im Außenraum der Sprache zum Wesen ihrer selbst machten. Der hier verwendete Begriff des „Bildakts“ nimmt diese Spannungsbestimmung auf, um den

³⁸ Vgl. BOEHM 2008: 16–17 und GEIMER/KRÜGER 2013: 2.

³⁹ Deutlich wird dies aus einem anderen Blickwinkel auch in der Dissertation der Künstlerin und Philosophin Judith Siegmund, die über ihre Konzeptualisierung von Evidenz in der Kunst versucht, die Seite der künstlerischen Produktion in der Bedeutungsgenese durch/in Kunst stärker zu beleuchten und im kunstgeschichtlichen Diskurs zu stärken (SIEGMUND 2007).

⁴⁰ Auch wenn es Bredekamp dabei *expressis verbis* nicht um eine Positionierung im Wettstreit zwischen Bild und Sprache geht (BREDEKAMP 2010: 55), nehmen seine Ausführungen zur Bildschöpfung als evolutionären Schritt zur Menschwerdung doch genauso deutlich und bisweilen pathetisch ausformuliert sowie angereichert mit einem Bezug auf Boehms ikonische Differenz eine solche Setzung vor: „Die Rahmung einer Sonderform bezeugt mit der Erkenntnis ästhetischer Unterschiede auch den Willen, diese gestaltend zu verstärken. Hier ist jene Unterscheidung angelegt, die als ‚ikonische Differenz‘ zur Grundbestimmung des Bildes gehört. Derartige Fähigkeiten sind zu Markzeichen der Evolution geworden: Mensch ist, wer Naturgebilde in Bilder umzuformen und diese als eigene Sphäre zu bestimmen vermag.“ BREDEKAMP 2010: 27–28.

⁴¹ Vgl. BREDEKAMP 2010: 22.

⁴² Vgl. BREDEKAMP 2010: 36–48.

Impetus in die Außenwelt der Artefakte zu verlagern. In diesem Positionswechsel geht es um die Latenz des Bildes, im Wechselspiel mit dem Betrachter von sich aus eine eigene, aktive Rolle zu spielen.⁴³

Zwar verweist Bredekamp diesbezüglich selbst auf den Missstand, dass frühere Bildakt-Theorien durch eine Gleichsetzung von Bildern nicht mit Sprechen, sondern mit Wörtern zu einer irregeleiteten Bildauffassung gelangt seien,⁴⁴ und argumentiert in seinen Darlegungen dahingehend, dass sowohl Bilder als auch Sprechen Äußerungsakte seien, aber tatsächlich setzt genau an dieser Analogie zwischen Sprech- und Bildakt die performanztheoretische Kritik an. Denn in dem Sinne, wie ein Sprechakt nicht ohne Sprecher und Hörer stattfinden kann, ist auch das Bild zur Entfaltung seiner Wirkung auf den Betrachter angewiesen, weshalb korrekterweise von einem Blickakt zu sprechen sei.⁴⁵ Anknüpfend an Überlegungen von Hans Belting (BELTING 2005), der sich wiederum auf Jean-Paul Sartre beruft, konzeptualisiert Sybille Krämer dementsprechend den Blick als Interaktion zwischen Bild und Betrachter, d.h. als eine vom Betrachter angesichts der Präsenz des Bildes vorgenommene Handlung, die letztlich die performative Kraft von Bildern aktiviert:⁴⁶

Unser Verhältnis von Bildern partizipiert an dem Umstand, dass wir soziale Wesen sind, und zwar genau deshalb, weil die Form dieser unserer Sozialität verwurzelt ist im Wechselverhältnis von Blicken/Angeblicktwerden. Eine Beziehung, angesiedelt in der Domäne des Zwischenmenschlichen, wird somit auf das Verhältnis von Bild und Betrachter übertragen, die dabei nicht länger Werk bzw. Objekt und Betrachter bzw. Subjekt bleiben, sondern in ein „Interaktionsverhältnis“ treten.⁴⁷

In dieser Interaktion zwischen Bild und Betrachter, die Krämer unter dem Begriff Blickakt fasst, entfaltet sich für sie die Performativität von Bildern in einem Prozess der Widerfahrnis oder ästhetischen Ansteckung zwischen dem medial gefassten Bild und dem Körper des Betrachters.⁴⁸ Anders als das Sehen, das vom Subjekt ausgehend das Angesehene erfasst und objektiviert, trifft der Blick immer auf einen Gegenblick, der eine solche Vereinnahmung und Objektivierung vereitelt und statt dessen eine ambivalente Beziehung aufbaut, in der Subjekt-Objekt-Beziehungen zumindest teilweise zugunsten der Interaktion aufgehoben werden.⁴⁹ Diese Blickbeziehung ließe sich ohne weiteres als eine autopoietische

⁴³ BREDEKAMP 2010: 51–52.

⁴⁴ Vgl. BREDEKAMP 2010: 48–52.

⁴⁵ Vgl. KRÄMER 2011: 68–71 und FISCHER-LICHTE 2012: 149.

⁴⁶ Vgl. KRÄMER 2011: 68–71.

⁴⁷ KRÄMER 2011: 70–71.

⁴⁸ Vgl. KRÄMER 2011: 65, 76–80. Krämer verweist in dieser Hinsicht u.a. auf wegweisende Überlegungen der Kunsthistoriker David Freedberg (*The Power of Images*) und Georges Didi-Hubermann (*Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*). Ähnlich äußert sich auch Bernhard Waldenfels, wenn er den Prozess des Auffallens bzw. ins Auge Stechens von Bildern als ein Widerfahrnis und eine Affektion mit durchaus aggressivem Potential beschreibt (WALDENFELS 2008: 49–50).

⁴⁹ Vgl. auch FISCHER-LICHTE 2012: 149 und BELTING 2005: 50–51.

Feedbackschleife verstehen, wie auch Fischer-Lichtes Beschreibung des Blickaktes verdeutlicht:

Mit dem Begriff des Blickaktes wird also ein Ereignis gefasst, das eintritt, wenn ein Subjekt durch seine Imagination ein von ihm angeblicktes Bild verlebendigt und damit ein quasi-intersubjektive sozusagen ko-präsentische Beziehung zwischen sich und dem Bild herstellt. Der Blickakt bringt auf diese Weise eben das hervor, worauf der Blickende reagiert.⁵⁰

Die Umschreibung der Bildwirkung als Blickakt verdeutlicht über Umwege in die Performanztheorie, dass die Bedeutung eines Bildes zeitlich und räumlich bedingt ist. Ihre Grundlagen sind zwar im Bild angelegt, aber die Bedeutung, die durch Bilder und mit Bildern gewonnen wird, unterliegt kulturell normierten und performativ vollzogenen Rezeptionsprozessen. Die Tatsache, dass trotz dieser Erkenntnis die Bildtheorie vergleichsweise wenig auf performanztheoretische Überlegungen eingeht, sieht Sybille Krämer zu Recht in dem Umstand, dass die Kunstgeschichte bereits aus anthropologisch-kulturalistischen und wahrnehmungstheoretisch-phänomenologischen Ansätzen heraus in der Lage war „die Engführung einer zeichentheoretischen Betrachtung von Bildverhältnissen zu benennen und auch zu überwinden“⁵¹.

2.6 Bild-Performanz in Kulturen des Bildes

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass Performanz in der aktuellen Bildtheorie durchaus eine Rolle spielt, aber nicht unbedingt als solche thematisiert wird. Allen Ansätzen gemeinsam ist das Zugeständnis, dass Bilder Wirkkraft (*agency*) ausüben, indem sie innerhalb des von ihnen vorbestimmten Rahmens in Hinblick auf den Betrachter Wirkmacht bzw. Affekte und Überzeugungskraft bzw. Evidenz aktivieren.⁵² Hierbei nutzen Bilder die ihnen eigenen, visuellen Strategien, die Parallelen, aber auch Differenzen zu anderen Kommunikationssystemen des Kulturellen wie z.B. Text, Gestik, Musik, etc. aufweisen. So funktionieren Bilder als in Szene gesetzte Weltbilder, deren Autonomie durch Referenzen auf andere Bilder und außerbildliche Kontexte relativiert wird.

⁵⁰ FISCHER-LICHTE 2012: 151.

⁵¹ KRÄMER 2011: 82.

⁵² In Hinblick auf das Agieren von Bildern, ihrer Wirk- und Handlungsmacht, die in performativen Prozessen zum Tragen kommt, gibt es zahlreiche Überschneidungen zwischen performanztheoretischen Ansätzen und der vor allem von Bruno Latour geprägten Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT). Erika Fischer-Lichte thematisiert diese Überschneidungen in ihrem Kapitel „Die Macht der Dinge“, in dem es um die Rolle von Dingen in performativen Prozessen geht (FISCHER-LICHTE 2012: 166–67). Anfang der 1980er Jahre durch Latour, Michel Callon, John Law und Madeleine Akrich entwickelt, arbeitet die ANT an ähnlichen Problemen wie die Performanztheorie, wie z.B. die Überwindung der Objekt-Subjekt-Trennung, die Sybille Krämer in performativen Prozessen ebenfalls aufgehoben sieht (KRÄMER 2011: 69–71).

Die performative Kraft von Bildern beruht auf diesem Spannungsgefüge von Autonomie und Heteronomie. Darauf aufbauend betont eine performanztheoretische Perspektive die prozesshafte Wechselwirkung zwischen Bildern und kulturellen Normierungen sowie sich daraus ergebende zeitlich und räumlich determinierte und entsprechend wandelbare Bedeutungszuschreibungen. Die affektive wie evidente Wirkung von Bildern kann dementsprechend nur in Relation zu den Kulturen des Bildes, in die sie eingebettet sind und auf die sie selbst rückwirken, untersucht werden. Hierbei ist es notwendig, neben kulturellen Normierungen auch die spezifische Rezeptionssituation in den Blick zu nehmen, da ein Wandel dieser (z.B. vom buddhistischen Tempel ins Museum) das Bild in neue, bei seiner Entstehung nicht absehbare Kulturen des Bildes hineinwerfen kann. Die performanztheoretische Perspektive öffnet das Bild dadurch auch für neue, bei seiner Produktion nicht intendierte, sondern erst im Laufe seiner Biographie entstehende Bedeutungen und Wirkungen. In dem Sinne, wie der jeweilige Blickakt ein Bedeutung und Affekt generierendes Ereignis ist, ist auch die so genannte, die kunstgeschichtlich häufig beschworene ursprüngliche Rezeptionssituation als ein zeitlich und räumlich zu fixierendes Ereignis anzuerkennen: zweifellos als ein in der Biographie des Bildes gewichtiges Ereignis – aber eben nur eines in einer unendlichen möglichen Kette von Ereignissen der Bedeutungszuschreibung und Wirkung auf potentielle Rezipienten.

Die einzelnen Konzepte um strukturelle/funktionale Performanz, Bild-Performanz, ikonische bzw. bildliche Evidenz, Bildakt und Blickakt fokussieren jeweils aus unterschiedlichen Blickwinkeln die Frage, wie im Bild bzw. in der Dreiecksbeziehung zwischen Bildproduktion, Bild und Bildrezeption Wirkung generiert wird, inwiefern diese Wirkung im Bild selbst angelegt und reflektiert ist, oder doch in erheblichen Maße dem Wahrnehmungsprozess des Betrachters unterliegt. Die einzelnen Positionen lassen sich, trotz vieler Gemeinsamkeiten, nur schwerlich vergleichen oder gar in eine übergeordnete Performanz-Theorie des Bildes integrieren. Stattdessen ist es gerade die Vielstimmigkeit der jeweiligen Positionen, die hier nur angedeutet werden konnte, die symptomatisch ist für die Komplexität und den Facettenreichtum des Problems der Dynamik von bildlicher Wirk- und Handlungsmacht in Interaktion mit kulturellen Normierungen. Offensichtlich hat hier in der europäisch-amerikanischen Kunstgeschichte ein Paradigmenwechsel hin zur Emotions- und Affektforschung stattgefunden, welcher der Erkenntnis geschuldet ist, dass kulturelle Normierungen sich nicht allein durch Diskurse erklären lassen, sondern vielmehr das Zusammenspiel zwischen Diskurs und Affekt untersucht werden muss.

Hierzu gehört ebenfalls ein wachsendes Verständnis dafür, dass auch Wissen – als Bestandteil von Kultur – dynamischen Prozessen unterworfen ist, die sich ebenfalls nicht ausschließlich durch wissenschaftsgeschichtliche Diskursanalysen erklären lassen. Nicht nur die Bildwirkung, sondern auch die Wissensgenese ist als performativer – d.h. neue Wirklichkeiten schaffender und selbstreflexiver – Prozess zu verstehen, „bei dem Emergenz

als wichtiges Organisationsprinzip anzuerkennen ist“⁵³. Gerade da die Instanzen des kunstgeschichtlichen Diskurses, allen voran das Museum und der zunehmend stärker in den Blick genommene Markt, Bilder in neue Handlungszusammenhänge integrieren, Kulturen des Bildes als solche erst erfassbar machen und somit auf verschiedenen Ebenen in den Prozess der Bedeutungszuschreibung und Wirkungsgenese eingreifen, ist es unerlässlich, auch die kunstgeschichtliche Wissensproduktion als performativen Prozess zu begreifen und in seiner Wechselwirkung zur Wirk- und Handlungsmacht seines Gegenstandsbereichs zu untersuchen.

3 Ansätze performanztheoretischer Untersuchungen auf japanische Kulturen des Bildes

3.1 *Sekiga* als künstlerische Praxis mit Aufführungscharakter

Einen wegweisenden Ansatz für die notwendige Einbeziehung von Performance in die Bildanalyse entwickelt Alexander Hofmann in seiner Untersuchung von *sekiga* (席画)⁵⁴ als Performance-Malerei oder vor Ort ausgeführter Malerei (*paintings on the spot*). Seine Dissertation (HOFMANN 2011) zielt dabei auf die Analyse von *sekiga* als künstlerische Praxis ab, die im Japan des 16. bis 19. Jahrhunderts weit verbreitet war und teilweise noch heute Anwendung findet. Dieser Ausrichtung einer ersten umfassenden Aufarbeitung einer spezifischen Kultur des Bildes und ihrer Entwicklung in Wechselwirkung mit sozialgeschichtlichen und politischen Kontexten entsprechend, wählte der Kunsthistoriker allerdings keinen performanztheoretischen, sondern einen sozialgeschichtlichen Ansatz.⁵⁵

Gleichwohl arbeitet er für *sekiga* viele der von Erika Fischer-Lichte identifizierten Charakteristika einer Aufführung⁵⁶ heraus, ohne diese explizit als solche zu benennen. So beschreibt er die Ausführung von Malerei vor Publikum als ein einmaliges, zeitlich und räumlich determiniertes Ereignis, an dem Maler, mit ihrer Bereitschaft etwas vorzuführen, und Zuschauer, mit ihrer Bereitschaft etwas zu beobachten, gleichermaßen beteiligt sind (Ko-Präsenz) und im Sinne einer autopoietischen Feedbackschleife miteinander interagieren. Er betont ferner, dass die Aufführung selbst nicht nur ein öffentlich vollzogener Schaffensakt zur Bildgenese, sondern ein interaktives soziales Ereignis ist, das mannigfaltige Funktionen der Aushandlung sozialer Beziehungen erfüllt. Diese waren zum Beispiel die Bestätigung der Beziehung zwischen dem Shōgun und seinen angestellten Malern in einem öffentlichen, jährlich wiederholten Ritual, die Ausprägung des sozialen und machtpolitischen Gefüges zwischen dem Hof des Shōgun und seinen Gästen, die Stiftung von Gruppenidentität

⁵³ FISCHER-LICHTE 2012: 184.

⁵⁴ Zur Begriffsgenese und Verwendung auch in Abgleich mit verwandten Begriffen vgl. HOFMANN 2011: 11. Zur Entwicklung von *sekiga* als künstlerische Praxis inklusive chinesischer Grundlagen vgl. ebd.: 13–18.

⁵⁵ Vgl. HOFMANN 2011: 9–10.

⁵⁶ Zu den einzelnen Aspekten einer Aufführung vgl. u.a. FISCHER-LICHTE 2012: 53–68.

zwischen beteiligten Malern oder auch der Erwerb von gesellschaftlicher Aufmerksamkeit und damit verbundenem finanziellen Gewinn.⁵⁷ Diese Funktionen sind insofern dem Bereich der kulturellen Performativität zuzuordnen, als sie alle als Aushandlungsprozesse von gesellschaftlichen Beziehungen zu verstehen sind: Durch das gemeinsame aufführungshafte Erlebnis reflektieren sich die einzelnen Teilnehmer in dem neu konstituierten oder einmal mehr bestätigten sozialen Gefüge.⁵⁸

Dementsprechend ist Alexander Hofmanns zentrales Anliegen, dass Bilder, die explizit vor Publikum gemalt wurden, in ihrer Bedeutung nicht auf das Resultat dieses aufführungshaften Malaktes – das eigentliche Bild – zu reduzieren sind. Damit zeigt der Autor implizit eine paradigmatische Verschiebung im Umgang mit Bildern von der Edo-Zeit und ihrer Bildkultur der Performance-Malerei hin zur kunstgeschichtlichen Kultur des Bildes und ihrer westlich geprägten Fixierung auf das Bild als scheinbar autonomes Objekt auf.

In diesem Sinne möchte ich die Untersuchung Alexander Hofmanns zum Anlass nehmen, darauf hinzuweisen, dass in der vorab skizzierten Debatte um Bildakt oder Blickakt die Dimension des Malaktes nahezu vollständig fehlt und dementsprechend zu ergänzen ist. Performative Handlungen finden nicht nur im Prozess der Bildbetrachtung, sondern zuallererst in der Bilderschaffung statt, wobei das Bild als visuell fixierte Schnittstelle dieser aufeinander bezogenen Prozesse zu verstehen ist. Um performative Handlungen in und mit Bildern in spezifischen Kulturen des Bildes zu analysieren, sollte deshalb auch die Bildproduktion stärker in den Fokus gerückt werden. Charakteristisch für die künstlerische Praxis von *sekiga* und der damit einhergehenden Bildkultur ist dabei, dass der Malakt häufig sogar von größerer Bedeutung war als sein künstlerisches Resultat, das vor allem als Zeugenschaft oder Dokumentation der stattgefundenen Mal-Performance diente.⁵⁹

Dieser performativen Ebene der Bildproduktion nachzugehen, ist allerdings selbst unter Ausräumung kunstgeschichtlicher Engführungen auf den Gegenstand des Bildes nicht einfach, da diese in Malvorführungen entstandenen Arbeiten häufig nicht als solche erkannt werden (können). Mit wenigen Ausnahmen wurde die Ausführung in einer Mal-Performance nicht auf dem Werk selbst, sondern lediglich auf den ihm zugehörigen Aufbewahrungskästen und darin enthaltenen Dokumenten festgehalten.⁶⁰ Deutlich wird hier, inwiefern die Beziehung zwischen Malakt und Blickakt bzw. Bildproduktion und Bildrezeption in einer Kultur des Bildes aufeinander abgestimmt ist und gerade dadurch performatives Handeln in und mit Bildern erst ermöglicht. So gehört in traditionellen

⁵⁷ Zum Ritual des alljährlichen Neujahrsmalens (*hajime; kakizome*) vgl. HOFMANN 2011: 29–31, zu *sekiga* im shogunalen Umfeld ebd.: 22–71, zu *sekiga* als Mittel zur Identitätsstiftung vor allem in Literatenzirkeln ebd.: 73–103 und zur Kommerzialisierung von *sekiga* ebd.: 105–138.

⁵⁸ Vgl. HOFMANN 2011: 9–12.

⁵⁹ Vgl. HOFMANN 2011: 12.

⁶⁰ Vgl. HOFMANN 2011: 11. Als weitere Indizien für die Ausführung eines Bildes in einer Mal-Performance führt Hofmann ebd. die folgenden Punkte an: Spuren eines ungewöhnlichen Maluntergrundes auf dem Papier (z.B. Tatami-Abdruck), Zusammenarbeit mehrerer Maler auf einem Blatt und auffällige Ausführungstechniken z.B. mit Fingern.

japanischen Kulturen des Bildes das Studium der Aufbewahrungskästen samt ihrer Dokumente zweifellos zur Rezeption von Bildern dazu, wodurch zusätzliche Informationen zur Produktionssituation, aber auch zur Provenienz des Bildes, die seine Bedeutung ebenfalls anreichern können, automatisch in den Blickakt einfließen. Dies ist in der Rezeptionssituation, wie sie Museen heute vorgeben, in der Regel nicht möglich. Stattdessen bringt das Museum eine eigene Kultur des Bildes mit sich, welche das Werk in einen neuen Handlungszusammenhang überträgt, welcher der ursprünglichen Kultur des Bildes diametral entgegenstehen kann.

Eine Stärke der Arbeit von Alexander Hofmann ist, dass er *sekiga* als künstlerische Praxis sowohl in ihrer Verflechtung mit anderen Kulturen des Bildes (Malwerkstätten des Shōgun, Literatenmalerei, Exzentrik-Diskurs) sowie in Wechselwirkung mit politischem und sozialem Handeln nachzeichnet und historisiert. Indem er sowohl auf Seite der Malenden (Maler der Kano-Schule mit unterschiedlichem Status, Literatenmaler, Stadtmaler, etc.) als auch auf Seite der Betrachtenden (Aristokratie, Schwertadel, Literatenzirkel, städtisches Publikum, etc.) verschiedene Interessengruppen und deren Zusammenspiel im Umgang mit *sekiga* ausdifferenziert, verdeutlicht er die Notwendigkeit, für einzelne Bilder die Bildkultur, in die sie eingebettet sind, jeweils mit ihren künstlerischen, politischen und gesellschaftlichen Normierungen entsprechend ihrer spezifischen Entstehungssituation zu reflektieren. Dabei stellt sein detaillierter historischer Abriss die Grundlage zur Verfügung, um eine solche Reflexion der performativen Dimension einzelner *sekiga* überhaupt in Angriff nehmen zu können.

3.2 Der Pinselstrich als Ausdruck der Malerpersönlichkeit – Zur kulturellen Normierung von Maltechniken

Die Interpretation des Pinselstriches als Ausdruck der Malerpersönlichkeit ist ein in der Ostasiatischen Kunstgeschichte tief verwurzelter Zugriff auf Werke der Literatenmalerei (*bunjinga* 文人画) und „Zen-Malerei“⁶¹ (*zenga* 禅画).⁶² Die Ursprünge dieses Konzepts lassen sich bis auf Maler und Gelehrte der chinesischen Song-Dynastie (960–1279) zurückverfolgen.

⁶¹ Der Begriff *zenga* wird im engeren Sinne auf Bilder von Mönchsmalern aus der Edo-Zeit, im weiteren Sinne aber auch auf unter Einfluss von Zen-buddhistischen Klöstern angefertigte Malerei allgemein angewendet. Zur Problematik von „Zen-Kunst“, der modernen Genese dieser kunstgeschichtlichen Kategorie unter Einbeziehung der Popularisierung von Zen und „Zen-Kunst“ in Europa und Amerika im 20. Jahrhundert vgl. LEVINE 2007. Zum Verhältnis von Zen- bzw. Chan-Malerei zu buddhistischer Kunst sowie der Neubewertung alter Werke unter dem modernen Verständnis von Zen-Malerei vgl. LACHMAN 2005.

⁶² Dass die kulturelle Normierung vom Pinselstrich als Ausdruck der Malerpersönlichkeit auf Literatenmalerei und „Zen-Malerei“ angewendet wird, liegt zum einen in der Entwicklung des Konzepts aus der Literatenmalerei der Song-Dynastie und zum anderen an der vielschichtigen Verflechtung zwischen Literatenmalerei und monochromer Tuschemalerei von Chan- bzw. Zen-Mönchen. Für einen konzentrierten Abriss zur Entwicklung der Tuschemalerei im Kontext der Zen-Klöster, die hier auch explizit als „Zen-inflicted mode of scholar painting“ bezeichnet wird, vgl. LIPPIT 2011a sowie speziell zur transkulturellen Verflechtungsgeschichte zwischen Tuschemalerei von Literaten und Mönchsmalern LIPPIT 2011b: 120–121.

Die vermutlich früheste Darlegung vom Duktus als Visualisierung der Malerpersönlichkeit, in der auch auf die Einheit von Schreibkunst und Malerei (*shoga ichi*, ch.: *shu hua yi* 書画一) verwiesen wird, ist in der Abhandlung *Erfahrungen mit der Malerei* (*Tuhua Jianwenzhi* 圖畫見聞誌) des Kritikers und Hofbeamten Guo Ruoxu 郭若虚 (aktiv 2. Hälfte 11. Jh.) enthalten. Die in diesem Zusammenhang zentrale Passage übersetzt Martin J. Powers wie folgt:

It is always the case that a painting must entirely convey the artist's character (*qiyun*) if it is to be hailed as a treasure in its age. [...] This is contingent upon natural genius and proceeds from the depths of the artist's soul. It may be compared to the commonly practiced art of judging signatures. We call these "heart-prints," for it is first of all in the springs of the heart that one imaginatively creates forms and lines. When such lines are in harmony with the heart, they are called its "prints." For example, with painting and calligraphy, it begins with thoughts and emotions which then are impressed upon paper and silk. How should such works not be considered prints? If signatures reveal a man's dignity and condition, how should painting and calligraphy not likewise reveal the quality of his personality? In this respect painting is just like calligraphy.⁶³

Varianten der hier dargelegten Auffassung, dass die mit Pinsel und Tusche gezogenen Spuren als Abdruck des Herzens oder Visualisierung der Malerpersönlichkeit zu verstehen seien, finden sich bei vielen namhaften Malern und Kritikern der chinesischen Malereigeschichte von Mi Fu (1051–1107) über Wu Li (1632–1718) und Zou Yigui (1686–1766) bis hin zu Zhen Ji (1813–1874). In seinem Aufsatz *The Cultural Politics of the Brushstroke* geht Martin J. Powers (POWERS 2013) auf verschiedene Ausprägungen des Konzeptes ein und erläutert sie im Zusammenhang des innerchinesischen Kulturkampfes zwischen Vertretern der Akademie- und der Literatenmalerei:

Since the court valued naturalism and finish, the literati had little choice but to move in the direction of coarser brushwork that, as a by-product, left clear traces of the artist's choices. Flattening space suddenly and radically likewise was an unmistakable sign of the artist's personal intervention, in flagrant contradiction of the scale of value chosen by a cultural rival. In essence, the literati rejected courtly values by reserving a shared scale of value. For the literati, naturalism sat at the negative end, while coarseness and facture marked the positive side of the scale.⁶⁴

Der Autor resümiert ferner, wie unter der Begegnung mit der europäischen Malerei und Druckgraphik als einer zusätzlichen konkurrierenden Ästhetik naturnaher Motivwiedergabe, der Diskurs um den Duktus in der Literatenmalerei ab dem 17. Jahrhundert nationalistische

⁶³ Guo Ruoxu: *Tuhua Jianwenzhi* 圖畫見聞誌 in der Übersetzung von Martin J. Powers (POWERS 2013: 320). Für die entsprechende chinesische Passage vgl. POWERS 2013: 326. Für eine Gesamtübersetzung ins Englische mit zahlreichen Anmerkungen sowie einen Faksimile-Abdruck einer chinesischen Ausgabe des Textes aus dem 17. Jahrhundert vgl. SOPER 1951.

⁶⁴ POWERS 2013: 315.

Züge annahm.⁶⁵ Während die Pinselspur als Ausdruck der Malerpersönlichkeit im chinesischen Diskurs des 20. Jahrhunderts u.a. von Feng Zikai (1898–1975) als nationale Selbstlegitimierung gegenüber dem Westen verwendet wurde, entdeckten westliche Kunsthistoriker selbst das Konzept und setzten es als Erklärungsmodell für moderne Malerei ein. So schrieb der britische Maler und Kunstkritiker Roger Fry⁶⁶ in seinem *Essay of Aesthetics* 1909: „The drawn line is the record of a gesture, and that gesture is modified by the artist’s feeling which is thus communicated to us directly.“⁶⁷ Hierin erkennt Powers zu Recht eine Zusammenführung vorangegangener Überlegungen zum Duktus in der chinesischen Literatenmalerei mit der Konzeptualisierung der Linie in der modernen, post-impressionistischen Malerei. Er betrachtet die hier deutlich werdenden Übereinstimmungen aber nicht unter dem Blickwinkel einer Einflussgeschichte, sondern erkennt in ihnen vielmehr ein in verschiedenen Kulturen zeitlich versetzt zum Tragen kommendes strukturelles Prinzip.⁶⁸ Hier schließt sich seine These an, den Duktus als Ausdruck der Malerpersönlichkeit – verkürzt auf den Begriff „ausdruckvolle Markierung“ (*expressive mark*) – als ein Grundprinzip menschlicher Visualisierungen zu begreifen, das der Verbildlichung und dem Ornament ebenbürtig sei:

The expressive mark (as opposed to brushy virtuosity) likewise differs fundamentally from pictures in that its content is the artist’s interior state, for example, his “pent-up feelings.” Whether the artist chooses to privilege the brushstroke, splashed ink, dripped oil paint, dents in a compressible substrate, or a pencil line, the artist is both the subject and the *primary* referent of the expressive mark.⁶⁹

Während Powers die expressive Markierung auf diese Weise als universales Ausdrucksmittel zur Visualisierung der Künstlerpersönlichkeit begreift, sieht er lediglich in einzelnen Techniken wie dem „Überflogenen Weiß“ (*hihaku*, ch.: *feibai* 飛白)⁷⁰ kulturspezifische

⁶⁵ Vgl. POWERS 2013: 317.

⁶⁶ Roger Fry (1866–1934) war selbst Maler, gehörte dem intellektuellen Bloomsbury Zirkel an, förderte als Kunstkritiker und Kurator am Metropolitan Museum of Art post-impressionistische Kunst und beschäftigte sich zudem mit traditioneller chinesischer Kunst.

⁶⁷ FRY 2003: 80. In diesem Aufsatz beschwört Fry geradezu den Paradigmenwechsel von der Kunst als Naturwiedergabe hin zur Kunst als Visualisierung des Imaginären. Hier lassen sich deutliche Grundlagen für die aktuelle Auseinandersetzung mit Bildern als Medium des Imaginären (u.a. KRÜGER 2007) sowie Bilder als Kommunikationsmedium von Emotionen über Affekte erkennen. Ganz im Sinne der Performativität betont Fry dabei die Körperlichkeit des Kommunikationsaktes sowie die Interdependenz zwischen Darstellung und Betrachtung mit Hilfe einer Bühnenmetapher (FRY 2003: 78). Ähnliche Überlegungen finden sich auch in seinem Aufsatz „Line as a Means of Expression in Modern Art“ (FRY 1996), in dem er zwischen der kalligraphischen und der strukturellen Linie unterscheidet und offensichtlich wird, dass er der chinesischen Malerei weit zugewandter war als der japanischen.

⁶⁸ Vgl. POWERS 2013: 320.

⁶⁹ POWERS 2013: 324.

⁷⁰ Der Effekt des Überflogenen Weiß entsteht, indem ein (in der Regel trockener, faseriger) Pinsel so zügig über das Papier gezogen wird, dass innerhalb der Pinselspur Flächen entstehen, die nicht mit Tusche durchzogen sind, so dass die entstehende Struktur die Dynamik der Pinselführung zum Ausdruck bringt. Die

Ausprägungen dieses Prinzips. Obgleich der Autor in seinem Aufsatz beispielhaft die diskursive Verflechtung regional gebundener Kunstgeschichtsschreibungen im Sinne einer konkurrierenden Kulturpolitik aufschlüsselt, erkennt er in dem andauernden Paradigma des Duktus als Ausdruck der Malerpersönlichkeit keine kulturelle Normierung, die in regional und zeitlich determinierten Kulturen des Bildes Anwendung und Ausformulierung findet, sondern ein universal menschliches Ausdrucksmittel.

Dabei erwähnt der Autor selbst, dass in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die expressive Markierung weniger für song-zeitliche Literatenmalerei, als vielmehr in Hinblick auf die damals in Mode kommende „Zen-Malerei“ diskutiert wurde.⁷¹ Ähnlich weist auch Charles Lachman in seiner Dekonstruktion der Zen- bzw. Chan-Malerei als kunstgeschichtliches Konstrukt des 20. Jahrhunderts (LACHMAN 2005) auf eben jene Parallelen in der ästhetischen Anschauung zwischen moderner westlicher Malerei und speziellen Erscheinungen der ostasiatischen Tuschemalerei hin und thematisiert die zwischenmenschlichen Kontaktzonen für derartige transkulturell wandernde Konzepte:

Moreover, we should not lose sight (nor underestimate the importance) of the fact that Arthur Waley, the primary creator of “Chan painting” in the West, was a very close friend of the important formalist critics Clive Bell and Roger Fry (who himself wrote on Chinese art), and that Waley’s famous pronouncements about *Six Persimons*, and the progeny they spawned, echo the modernist aesthetic sentiments associated with Fry and the Bloomsbury set, who promoted the idea that art appreciation involves an emotional response to formal qualities (“significant form”) independent of subject matter [...].⁷²

Powers Argumentation lässt sich als aktuelles Kontinuum der Vorstellung verstehen, dass die Pinselspur „auf die unverfälschte Individualität und den wahren Charakter des Schreibers“⁷³ bzw. Malers verweise. Dieser autorbezogene Zugang dominiert auch heute noch die Interpretation von Tuschespielen (*bokugi*, ch.: *moxi* 墨戲), die im Umfeld der Literatenmalerei entstanden, in den letzten Jahrzehnten aber vor allem im Zusammenhang mit „Zen-Malerei“ interpretiert wurden. Die folgende Definition von *bokugi* basiert im Grunde auf dem von Powers beschworenen Prinzip der ausdrucksvollen Markierung und beinhaltet dabei wiederum alle Anknüpfungspunkte zwischen dieser Form der monochromen Tuschemalerei und der modernen Malerei und Druckgraphik als Ausdruck eines individuell schaffenden Künstlers:

Technik wird sowohl in der Kalligraphie wie in der Tuschemalerei eingesetzt (vgl. BRINKER/KANAZAWA 1993: 108).

⁷¹ Vgl. POWERS 2013: 323.

⁷² LACHMAN 2005: 46.

⁷³ BRINKER/KANAZAWA 1993: 90. Vgl. dort auch eine ähnliche Zusammenstellung von Zitaten von Mi Youren (1072–1151), Guo Ruoxu und anderen zur Bezeugung dieser Tradition in der chinesischen Kunstauffassung.

The literati conception of painting as a form of self-expression, meant to convey ideas beyond words or merely descriptive images. As such, *bokugi*, like calligraphy, reflects the personal qualities of the artist. The emphasis on abstraction, expressive quality of line, and individuality is related to the *ippin* 逸品 (Ch: *yipin*) or untrammled style of painting.⁷⁴

Derartige in der Ostasiatischen Kunstgeschichte tradierte Lesarten, die in der Pinselspur den Zugang zur Persönlichkeit des Malers suchen und damit der modernen Auffassung eines sich ins Werk veräußernden Künstler(genie)s entsprechen, brechen sich aufs Schärfste mit poststrukturalistischen Ansätzen, die in Anlehnung an Roland Barthes *Tod des Autors* (BARTHES 1977) eine Interpretation der Malerpersönlichkeit anhand seiner Werke ablehnen.⁷⁵

Hier scheint mir mit dem Verständnis von Malen als performativer Akt, der sich als Spur einer Geste in das Bild einprägt, eine vermittelnde Position eröffnet worden zu sein, die wiederum den Malakt bzw. das Zusammenspiel von Malakt und Blickakt stärker in den Fokus rückt. In diesem Zusammenhang verwundert es nicht, dass u.a. Gottfried Boehm in offensichtlicher Analogie zu Roger Frys Interpretation der Pinselspur als Geste des Malers die körperliche Geste als Ursprung des Bildes hervorhebt:

Jeder Pinselzug oder Federstrich ist auch ein „*touche*“, das heißt eine Berührung, die sich als Spur verewigt und sich ans Auge adressiert. Der Blick interagiert mit der zeichnenden Hand, in Hinblick auf ... eine darzustellende Ansicht. [...] Mit der Handhabung des Materiellen prägt sich der Darstellung die Geste ein. Sie verschafft dem Körper Gegenwart im Werk.⁷⁶

Das Malen als ein körperlicher Akt kann demzufolge insofern als performativ charakterisiert werden, als er etwas Neues und Selbstbezogenes – das Bild – hervorbringt. Die körperliche Handlung des malenden Subjektes schreibt sich als Geste oder Spur einer Geste in die Materialität des Bildes ein, wo sie wiederum vom Betrachter in einem Blickakt, der diese Geste imaginär nachvollzieht, aufgenommen wird. Die Perspektive des Performativen böte hier die Möglichkeit, die Setzung des Bildes durch den Maler nicht als Veräußerung seines Innersten, sondern als einen performativen Akt zur Kommunikation durch Bilder zu

⁷⁴ Eintrag „*bokugi*“ in JAANUS (Japanese Architecture and Art Net Users System): <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/> (zuletzt aufgerufen 04.11.2013).

⁷⁵ Dem ist hinzuzufügen, dass das postmoderne Subjektverständnis in Anlehnung an Jacques Lacans 1936 erstmals präsentierten und 1949 veröffentlichten Überlegungen zum Spiegelstadium (LACAN 1973) die Vorstellung eines zu erkennenden „wahren Charakters“ gleich welchen Individuums ausschließt. Letztlich ist die Erkenntnis, dass subjektive Identität nicht fixierbar, sondern nur im Blick des Gegenübers temporär erfahrbar ist, Voraussetzung für Judith Butlers Auseinandersetzung mit der sozialen Verfasstheit von Geschlechteridentität durch performative Prozesse (u.a. BUTLER 1993).

⁷⁶ BOEHM 2008: 29–30.

analysieren,⁷⁷ womit zwangsläufig eine Untersuchung der Konventionen und kulturellen Normen, die das Gelingen oder Mislingen dieses Kommunikationsvorgangs bedingen, mit reflektiert werden muss.

Wie mit und in einem einzelnen Werk (inklusive Aufschriften) in Produktions- und Rezeptionsprozessen, die sich in Interaktion mit verschiedenen Kulturen des Bildes entfalten, Bedeutung generiert wird, verdeutlicht beispielhaft Yukio Lippits umfassende Analyse von Sesshū Tōyōs 雪舟等楊 (1420–1506?) *Landschaft (Haboku sansui-zu 破墨山水図)*⁷⁸ von 1495 (LIPPIT 2012a). Der Kunsthistoriker wendet sich in seinem Aufsatz sowohl gegen eine Auslegung des Bildes als Inbegriff von „Zen-Kunst“ im modernen Sinne, als auch gegen eine einengende Interpretation durch selbst in aktuellen Auseinandersetzungen dominierende autorbezogene Herangehensweisen.⁷⁹ Stattdessen setzt er sich zum Ziel – entsprechend der anfangs aufgezeigten Verzahnung von Bildlichkeit und Kulturen des Bildes – Sesshūs Landschaft als Untersuchungsgegenstand zu verstehen, anhand dessen sich „conditions under which an ink painting in medieval Japan could express subjectivity“⁸⁰ aufzeigen lassen. Die Frage, wie in und mit Hilfe der Hängerolle Bedeutung generiert und Subjektivität inszeniert wurde, führt er auf die Interaktion des Bildes mit verschiedenen, sich gegenseitig durchdringenden und bedingenden Kulturen des Bildes zurück, die er zeitlich und räumlich bzw. epochal („the pictorial culture of Muromachi period“/ „the pictorial culture of medieval Japan“), machtpolitisch und religionspezifisch („the pictorial culture of the Gozan, or Five Mountains“, „Zen pictorial culture“) sowie machtpolitisch und kunstgeschichtlich („the intersection of Ashikaga modal painting and Zen pictorial culture“) fasst.⁸¹ Darüber hinaus geht er anhand des Bildes immer wieder auf Rückgriffe und Auseinandersetzungen der einzelnen erwähnten Bildkulturen mit chinesischen Kulturen des Bildes sowohl im Rahmen von Chan-Buddhismus als auch von Literatenmalerei ein.

In diesem Zusammenhang setzt sich Lippit intensiv mit dem Malmodus von Sesshūs Landschaft in der Technik der gespritzten Tusche (*hatsuboku* 澆墨) auseinander, der in der

⁷⁷ Für eine Einführung zur Geschichte der Kommunikationsfunktion von Literatenmalerei in der Dreiecksbeziehung zwischen Maler – Bild – Betrachter aus dem Blickwinkel der Text-Bild-Beziehung vgl. HARTMAN 2001 und hier insbesondere den Abschnitt zu Su Shi 蘇軾 (1037–1101) (HARTMAN 2001: 479–481).

⁷⁸ Sesshū Tōyō (1420–1506?), *Landschaft (Haboku sansui-zu 破墨山水図)*, 1495, Hängerolle, Tusche auf Papier, 147,9 x 32,7 cm, Tokyo National Museum, Nationalschatz, publiziert in: <http://www.emuseum.jp/detail/101224?x=&y=&s=&d lang=ja&s lang=en&word=&class=1&title=&c e=®ion=&era=&cptype=&owner=&pos=17&num=8&mode=detail¢ury=> (zuletzt aufgerufen 08.01.2014). Da Sesshū die angewendete Technik als gebrochene Tusche (*haboku* 破墨) beschreibt, wird die Hängerolle als *Haboku sansui-zu* bezeichnet, obwohl die angewendete Technik die der gespritzten Tusche (*hatsuboku* 澆墨) ist. Beide sich ähnelnde Tuschetechniken werden im Chinesischen *pomo* gelesen, weshalb es immer wieder zu Verwechslungen kommt.

⁷⁹ Die von Lippit zusammengefasste Rezeptionsgeschichte zeigt, wie die Landschaft durch kunstgeschichtliche Interpretationen jeweils aktuellen Kulturen des Bildes zugeordnet wird und damit eine spezifische Bedeutungsgenerierung – sowohl hinsichtlich des Bildes als auch hinsichtlich des Malers – vorgenommen wird (LIPPIT 2012a: 50–53).

⁸⁰ LIPPIT 2012a: 53.

⁸¹ Vgl. LIPPIT 2012a: 53–54, Zitate ebd.

Rezeption dazu geführt hat, die spontane, frei und natürlich fließende Ausführung des Bildes zu betonen und auf den Charakter des Malers zurückzuführen. Stattdessen erkennt der Autor in dieser Malweise, die immer in der Doppelsemantik der gesetzten Tusche und der motivischen Formgebung operiert, die gezielte Produktion dieses visuellen Eindrucks von Spontaneität und zeigt auf, dass das Bild zwar zügig, aber grundsätzlich bedacht zügig ausgeführt wurde. Sesshū nutzt hier meisterhaft den Malmodus der gespritzten Tusche entsprechend seiner historischen Normierung in chinesischen Kulturen des Bildes sowie speziell seiner Ausprägung im Umbruch von der Bildkultur der modalen Malerei im Umkreis des Ashikaga Shogunats⁸² zu einer von Mönchsmalern getragenen Bildkultur im Umkreis der führenden Zen-Klöster der Fünf Berge (Gozan 五山), um den Eindruck von Subjektivität als Effekt des Bildes zu erzielen:

Sesshū's painting was able to fully exploit the Yujian mode as a special representational ground for the projection of a certain kind of painterly subjectivity. As the poetic inscriptions demonstrate, splashed ink became a persuasive pictorial medium through which monk-painters could be reidentified as cultivated scholars.⁸³

Durch eine eingehende Analyse der sechs Aufschriften von führenden Äbten von Zen-Klöstern unter Einbeziehung des historischen Kontextes, arbeitet Lippit heraus, wie diese Projektion eines Malersubjektes durch die Landschaft in gespritzter Tusche und die umfassende Aufschrift Sesshūs von den ersten Rezipienten aufgenommen und weitergetragen wurde. Lippit macht deutlich, dass Sesshū die weitere Biographie seines Werkes zwar durch die eigene Aufschrift lenken, sie aber nicht kontrollieren konnte. In den Aufschriften fallen Produktion und Rezeption ineinander; von Sesshū angelegte Lesarten wie die Funktion des Bildes als Transmissions-Objekt von ihm als Meister zu seinem Schüler Sōen werden verstärkt und um eigene Interessen der Äbte ergänzt. Deutlich wird hier, wie das Bild im Zusammenspiel von Produktion und Rezeption als Kommunikations- und Legitimationsmedium in kulturelle Aushandlungsprozesse eingebunden ist und dabei performativ auf diese zurückwirkt:

In this regard, *Splashed Ink Landscape* helps to map a new topography of pictorial cultures onto the Japanese archipelago. By serving as a space for their intersection, Sesshū's painting acquired a Rashōmon-like capacity to accommodate multiple narratives. For Sesshū, it embodied a moment in which a wrinkle in Gozan pictorial practice enabled him to position himself as the patriarch of a painting genealogy. For

⁸² Mitte des 15. Jahrhunderts hatten sich im Umkreis des Ashikaga-Shogunats sechs kanonische Malmodi etabliert, die der Malweise der chinesischen Maler Xia Gui, Muqi, Liang Kai, Yujian, Ma Yuan und Sun Junze nachempfunden waren. Der Malmodus von Xia Gui galt als formellste Malweise, während die Malweise von Yujian, der in gespritzter Tusche arbeitete, am informellsten und damit am offensten für poetische Stimmungen galt. Um sich im Japan des 15. Jahrhunderts die Malmodi aus erster Hand aneignen zu können, war der Zugang zu der Bildersammlung des Ashikaga-Shoguns unerlässlich (LIPPIT 2012a: 58).

⁸³ LIPPIT 2012a: 72.

Sōen, it endorsed his mastery of Ashikaga pictorial norms and carried the imprimatur of the leading abbots of Kyoto. For these same abbots, all of whom were in the twilight of their careers, the painting offered another opportunity to express group identity as part of a distinguished literary salon and to reaffirm their testimonial authority in an increasingly distressed Five Mountain milieu.⁸⁴

Der Autor bedient sich dabei nicht explizit eines performanztheoretischen Zugriffs. Die performativen Aspekte dieser Bedeutungs-aushandlung in und mit Bildern zeigen sich aber in dem Verständnis des Bildes als Aktant in verschiedenen, sich durchdringenden Bildkulturen und der Verwendung eines Vokabulars, das deutlich die performative Handlung gegenüber der repräsentativen Auslegung betont: Phrasen wie „meaning-making in Japanese ink-painting“, „staging the pictorial representation“ oder „presenting the conferral of a painting as an act of genealogization“ deuten auf wirklichkeitskonstituierende und selbstreflexive Handlungen in und mit Bildern hin.⁸⁵

3.3 Morimura Yasumasas *Art History Series* – Interaktion von künstlerischer Produktion, Kunst und Kunstgeschichte als performativer Prozess

Performanztheoretische Untersuchungen wenden sich in der europäisch-amerikanischen Kunstgeschichte besonders häufig der zeitgenössischen Kunst, vor allem Installationen und Performances sowie Fotografien zu, da diese in verstärktem Maße performative Prozesse als Grundlage ihrer künstlerischen Praxis erkennen lassen. Als Beispiel hierfür möchte ich im Folgenden Fotografien Morimura Yasumasas 森村泰昌 (geb. 1951) vorstellen, wobei ich mich auf einige Aspekte seiner *Art History Series*⁸⁶ konzentriere.

Morimura Yasumasas *Art History Series* (*Bijutsushi shirīzu* 美術史シリーズ, 1985–2001) besteht aus über 300 Fotografien,⁸⁷ die fotografische Re-Inszenierungen kanonischer Meisterwerke vor allem der westlichen, aber auch der japanischen Malerei und Druckgraphik nachstellen. Allen Arbeiten gemeinsam ist, dass Morimura das adaptierte Meisterwerk in einem mit Requisiten ausgestaffierten Setting, in dem er selbst als Protagonist

⁸⁴ LIPPIT 2012a: 71–72.

⁸⁵ Zitate: LIPPIT 2012a: 53–54, 61.

⁸⁶ Bei Lena Fritsch wird die *Art History Series* als *Daughter of Art History Series* bezeichnet (FRITSCH 2011: 68). Der Titel hier folgt der Bezeichnung auf Morimuras offizieller Webseite. Einen Überblick über die Serie liefert HAYASHI *et al.* 1998. Die Serie ist außerdem Gegenstand der Promotion von Anna Gallagher Warbelow (WARBELOW 2013), die aber wenig Bezüge zum japanischen Umfeld der Arbeit herstellt. Wegweisend für die kunstgeschichtliche Rezeption von Morimuras Arbeiten war ein kurzer Artikel Norman Brysons (BRYSON 1996). Die ebenfalls sehr bekannte *Actress Series* (1994–1996) wurde umfassend in einer Einzelausstellung des Yokohama Museum of Art (YOKOHAMA MUSEUM OF ART 1996) präsentiert und in einer Monographie von Lena Fritsch (FRITSCH 2008) wissenschaftlich aufgearbeitet. Weitere Serien sind *Psychoborg* (1994–1996) und *Requiem for the XX Century* (2001–2010) (WARBELOW 2013: 3).

⁸⁷ Vgl. WARBELOW 2013: 3.

der Gemälde posiert, re-inszeniert⁸⁸ und fotografisch festhält.⁸⁹ Die Fotografien sind damit immer in einer doppelten Semantik als Selbstporträt des Künstlers⁹⁰ und als Re-Inszenierung eines Meisterwerks konzeptualisiert. Gerade diese Doppelsemantik, in der Abbilder verschiedener gemalter wie gespielter Identitäten ineinanderfallen, ohne sich komplett aufzulösen, war ausschlaggebend für den internationalen Erfolg des Künstlers um 1990 und die damit einsetzende Auseinandersetzung mit seinen Arbeiten aus postmoderner, feministischer und marxistischer Perspektive.⁹¹ Da Morimura durch seine Verkörperung kanonisierter gemalter Protagonisten deren geschlechtliche, ethnische und soziale Identität als Inszenierung vorführt und unterläuft, erscheint an erster Stelle ein Zugriff durch Judith Butlers Gender-Theorie, der zufolge geschlechtliche Identität in einem kontinuierlichen Prozess wiederholter, gesellschaftlich normierter performativer Akte ausgehandelt wird, sinnvoll.⁹²

Der besondere Reiz dieser Serie liegt darin, dass Morimuras Auseinandersetzung mit Identität nicht nur im Rahmen einzelner Kunstwerke, sondern auf dem Schlachtfeld des Kunstdiskurses selbst ausgetragen wird.⁹³ Dies zeigt sich am deutlichsten an Morimuras Fotografie *Portrait (Futago)*⁹⁴ (*Shōzō (Futago)* 肖像 (双子))⁹⁵ auf der Basis von Eduard Manets Ölgemälde *Olympia*⁹⁶ von 1863. Manets Darstellung eines ausgestreckten

⁸⁸ Zum Genre der Re-inszenierten Fotografie vgl. CRASEMAN/WEIR 2011. Darüber hinaus ließe sich Morimura auch dem Bereich der Appropriation Art zurechnen, wobei diese Zuordnung teilweise aufgrund des japanischen Hintergrunds Morimuras und daraus abgeleiteter Konzeptualisierungen kontrovers diskutiert wird (STOOS/RUELF 2011: 71, 78; FRITSCH 2008: 20–22).

⁸⁹ Während Morimuras Fotografien anfangs in mühevoller, häufig monatelanger Vorbereitung entstanden, setzte der Künstler zunehmend digitale Fotografie und Nachbearbeitung ein und übergab die Anfertigung der Settings an Assistenten. Einen Überblick über diesen Wandel des Arbeitsprozesses findet sich in HAYASHI *et al.* 1998: 65–67. Für Abbildungen zu den bühnenartigen Arrangements einzelner Fotografien, die ebenfalls einen guten Einblick in die Produktion vermitteln, vgl. HENMI 2007.

⁹⁰ Zur Frage, ob es sich bei Morimuras Fotografien um Selbstporträts handelt vgl. FRITSCH 2008: 79–81 und FRITSCH 2011: 67–68.

⁹¹ Vgl. HAYASHI *et al.* 1998: 59, 74–75.

⁹² Einen solchen Zugang zu Morimuras Werk wählen explizit WARBELOW 2013, KOLESCH/LEHMANN 2002 und MACKIE 2005.

⁹³ Die Zielrichtung nicht auf die zitierten Meisterwerke, sondern auf die Kunstgeschichte als die Kultur des Bildes, die den Kanon gewissermaßen verwaltet, wird bereits in dem Titel *Daughter of Art History* deutlich, unter dem Morimura seine Adaptionen westlicher Meisterwerke 1990 in London und Tōkyō ausstellte (vgl. FRITSCH 2008: 12).

⁹⁴ Die hier angegebenen englischsprachigen Titel sind als Originaltitel zu verstehen, wie sie von Morimura in Ausstellungen und Katalogen angegeben sind. Häufig weichen englische und japanische Paralleltitel inhaltlich voneinander ab. Da es sich hierbei um bewusste inhaltliche Setzungen des Künstlers handelt, wird auf eine wörtliche Übersetzung der japanischen Titel verzichtet.

⁹⁵ Morimura Yasumasa: *Portrait (Futago)*, 1988, Chromogendruck mit Acrylfarbe und Firnis, 210,19 cm x 299,72 cm, San Francisco Museum of Modern Art, publiziert in: SFMOMA (The San Francisco Museum of Modern Art): <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/22622> (zuletzt aufgerufen 14.11.2013). Zu den verschiedenen Versionen der Arbeit vgl. FRITSCH 2011: 69.

⁹⁶ Eduard Manet (1832–1883): *Olympia*. 1863, Öl auf Leinwand, 130 x 190 cm, Musée d'Orsay, publiziert in: Musée d'Orsay: [http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=1&tx_commentaire_pi1\[showUid\]=7087](http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=1&tx_commentaire_pi1[showUid]=7087) (zuletzt aufgerufen 14.10.2013).

Frauenaktes mit einer schwarzen Dienerin⁹⁷, die ihr ein üppiges Blumenbouquet präsentiert, weist in sich zahllose interpiktoriale Bezüge zu Aktdarstellungen Titians, Goyas, Ingres', etc. auf und sorgte mit seiner Umsetzung der Venus als Prostituierte im Pariser Salon von 1865 für einen Skandal. Im Zuge der *New Art History* wurde das Schlüsselwerk der europäischen modernen Malerei in den 1980er Jahren einer intensiven Neubewertung unterzogen, wobei in erster Linie feministische und marxistische Lesarten eine Rolle spielten und das Bild als visualisierte Kritik an sich gegenseitig stützender Geschlechter- und Klassendiskriminierung verstanden wurde.⁹⁸ Bereits Norman Bryson und daran angelehnt auch Anna Gallagher Warbelow verstehen Morimuras Umsetzung von *Olympia* nicht nur als eine Auseinandersetzung mit dem Werk Manets, sondern auch und vordergründig mit dem aktuellen kunstgeschichtlichen Diskurs.⁹⁹ Demzufolge weist Morimura in seiner fotografischen Re-Inszenierung des Bildes durch seine doppelte Rolle als Olympia und als schwarze Dienerin auf die bis dahin in der Manet-Rezeption vernachlässigte ethnische Dimension des Bildes hin:

Morimura's image made the dimension of race inescapable by inserting a non-European body into *both of Olympia's* figures, black and white. The gesture outlined another power ratio at work in Manet's *Olympia*, one that had been rather mysteriously elided: male over female, bourgeois over working class, yes – but also white vision and white art over nonwhite vision and art. That neither the "class" nor the "gender" interpretation by the new art historians had recognized this triple structure indicated something rather disturbing: that even the most socially progressive, enlightened Western viewers still could not see race clearly.¹⁰⁰

Morimura ergänzt sein doppeltes *cross dressing* als asiatischer Mann zu einer weißen und einer schwarzen Frau, auf das auch der mehrdeutige Titel „Zwilling“ (*futago* 双子) hindeutet,¹⁰¹ durch entscheidende Änderungen im Detail. An Stelle der blumenverzierten Stola lagert er auf einem prächtigen weiß-goldenen Hochzeitskimono. Die schwarze Katze, die durch ihr Emporstrecken und den direkten Blick eine Verbindung zum voyeuristischen Betrachter von Manets *Olympia* herstellt, wird mit der Figur einer winkenden

⁹⁷ Norman Bryson weist zu Recht auf unsere kulturelle Sozialisierung hin, wenn er hinterfragt, warum wir eigentlich davon ausgehen, dass es sich bei der Dargestellten um eine Dienerin und nicht um eine Freundin oder gar Geliebte handelt (BRYSON 1996: 163).

⁹⁸ Zur Neubewertung von *Olympia* in den 1980er und 1990er Jahren vgl. WARBELOW 2013: 24–37. Einen Überblick über künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Bild liefert Astrid Köhler in ihrem Aufsatz „Im Netz Olympias. Fotografische Re-Inszenierungen liegender Akte als reflexive Strategie“ (KÖHLER 2011).

⁹⁹ Vgl. BRYSON 1996: 163–164 und WARBELOW 2013: 22, 36–46.

¹⁰⁰ BRYSON 1996: 163.

¹⁰¹ Der doppeldeutige Titel ließe sich sowohl dahingehend verstehen, dass Olympia und die schwarze Frau im Grunde Zwillinge in ihrer Rollenzuschreibung auf das weibliche Geschlecht sind, als auch dahingehend, dass Morimura in den Rollen nicht verschwindet, so dass in den Darstellungen immer beide Rollen Morimura/Olympia und Morimura/schwarze Dienerin als Zwillinge ineinander verschränkt sichtbar sind. Vgl. WARBELOW 2013: 22.

Willkommenskatz (maneki neko 招き猫) ersetzt, wie sie in Japan Kunden in Geschäftshäuser jeglicher Art einlädt. Die blassrosa Blüte in Olympias Haar, die mal als Lilie, mal als Orchidee interpretiert wird, weicht einer leuchtend roten Hibiskusblüte aus Plastik und die cremefarbenen Pantoletten sind durch pinke ersetzt. Morimura überblendet auf diese Weise das Bild der Pariser Prostituierten mit der Klischeevorstellung einer Geisha als käufliches Objekt kolonialherrschaftlicher Begierde. Indem er selber aber als asiatischer Mann sowohl das westliche – Olympias dunkles, glattes Haar ist einer platinblonden Lockenperücke gewichen – als auch das asiatische Sexsymbol mimt, spielt er zusätzlich mit anderen westlichen Klischeevorstellungen, die letztlich auf geschlechtlich und ethnisch definierten Machtzuschreibungen beruhen, nämlich der Vorstellung von Asien als weibliches (schwächeres) Äquivalent zum männlich konnotierten Westen und dem asiatischen Mann als verweiblichten, schwachen Mann:¹⁰²

Morimura gets his male, Asian body to rhyme exactly with Olympia's white, female body. He fits the role so well not only because he is a great drag artist but because the Western cultural imaginary aligns "Asia" and "female" into cognate positions of powerlessness.¹⁰³

Zweifellos können Morimuras Re-Inszenierungen in Hauptrollen des europäisch-amerikanischen und japanischen Kunstkanons als eine künstlerische Überzeichnung verstanden werden, die performative Aushandlungsprozesse subjektiver wie gesellschaftlicher Identität und deren Hybridität vorführt.¹⁰⁴

Als direkte Reaktion Morimuras auf die Rezeption seiner eigenen Arbeiten ist seine Fotografie *To My Little Sister: For Cindy Sherman (Watakushi no imōto no tame ni: Shindi*

¹⁰² Vgl. WARBELOW 2013: 22–23, 37–41, FRITSCH 2011: 69–73, 152–172 und BRYSON 1996: 163–164. Hier arbeitet Bryson Morimuras kritisches Spiel mit westlichen Klischeevorstellungen ethnisch bestimmter Männlichkeit differenzierter anhand seiner Adaptionen *Portrait (Shōnen 1–3)* von Manets *Flötenspieler* (1866, Musée d'Orsay) heraus.

¹⁰³ BRYSON 1996: 164.

¹⁰⁴ Warbelow (WARBELOW 2013) erkennt in diesen Überzeichnungen, die häufig sowohl *cross dressing* als auch trashige Requisiten umfassen, Morimuras bewussten Umgang mit der Ästhetik des *camp*, durch die er den Kunstdiskurs und seine überholten geschlechtlichen wie ethnischen Vorstellungen unterläuft (*queered*). Obwohl er Morimuras Einsatz von *camp* mit Hilfe von detaillierten Werkanalysen der *Art History Series* überzeugend herausarbeitet, geht er nicht auf konzeptuelle Überschneidungen mit japanischen Konzepten wie *mitate* 見立 und *asobi* 遊び ein. Fritsch erwähnt *mitate* zumindest in Zusammenhang mit Morimuras *Actress Series* (FRITSCH 2008: 21–22) und interpretiert auch das hier besprochene Bild *Futago* als *mitate-e* und Appropriation Art (FRITSCH 2011: 73–75). Beide sind sich einig, dass Morimuras künstlerische Praxis in Verbindung zu den Frauendarstellern (*onnagata* 女形) des Kabuki zu bringen ist (WARBELOW 2013: 63; FRITSCH 2008: 82–86). Analogien zu *onnagata*-Darstellungen sind in der Maskenhaftigkeit und Inszenierung der weiblichen Rolle durch Kostüm, Make-up und Gestik zu finden, unterschiedlich ist aber der Umgang mit dem Körper als Träger von Sexualität, der bei Morimura offen zur Schau gestellt, im Kabuki jedoch zugunsten symbolischer Abstraktion von Sexualität verhüllt wird. Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht auch die Kontextualisierung Morimuras in die Kultur seiner Heimatstadt Ōsaka als Zentrum des Kabuki, Rakugo, Manzai und Takarazuka (FRITSCH 2008: 18–23).

Shāman ni sasageru 私の妹のために: シンディ・シャーマンに捧げる, 1998)¹⁰⁵ zu betrachten, die mit kleinen Abweichungen Cindy Shermans *Untitled, #96*¹⁰⁶ (1981) aus ihrer Serie *Centerfold* nachstellt.¹⁰⁷ Ein Vergleich mit den weit berühmteren Arbeiten Cindy Shermans gehört zumindest in Form einer kurzen Erwähnung in kunstgeschichtlichen Texten zu Morimura zum Pflichtprogramm – dem ich hiermit Folge leiste: Auch wenn wohl niemand auf die Idee käme, Sherman als die amerikanische Morimura zu bezeichnen, scheint einer Charakterisierung von Morimura als den japanischen Sherman nichts entgegenzustehen.¹⁰⁸ Morimura ist sich dieser asymmetrischen kunstgeschichtlichen Einordnung durchaus bewusst und setzt sich in seiner Fotografie humorvoll mit ihr auseinander: Der spielerische Titel *To My Little Sister: For Cindy Sherman* lässt sich sowohl als Hommage an Sherman als auch als eine Umkehr der kunstgeschichtlichen Kategorisierung Shermans über Morimura sowie schließlich als Vereinnahmung dieser im Sinne einer gemeinsamen Identität als „daughters of art history“ gegenüber dem männlich dominierten kunstgeschichtlichen Diskurs verstehen. Die Bezeichnung Shermans als kleine Schwester (*imōto* 妹) entspricht dabei dem tatsächlichen Altersunterschied zwischen den beiden KünstlerInnen, impliziert aber auch eine Lesung von Sherman als Morimuras *kōhai* 後輩, seine jüngere, ihm hierarchisch untergeordnete und gewissermaßen zu schützende Kollegin.

Morimuras kritische Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte fand bislang in der Präsentation der *Art History Series* in der Ausstellung *Morimura Yasumasa: Self-Portrait as Art History (Morimura Yasumasa „Kūsō bijutsukan“ kaiga ni natta watakushi* 森村泰昌「空装美術館」絵画になった私) 1998 im Museum of Contemporary Art Tokyo (HAYASHI *et al.* 1998) ihren Höhepunkt. Der englische Titel weicht dabei erheblich vom japanischen Titel ab, der sich etwa mit „Morimura Yasumasa: ‚das verkleidete Museum‘: Zum Bild gewordenes Ich“ übersetzen ließe. Als erstes springt hier die Verschiebung von Bild zu Kunstgeschichte ins Auge. Tatsächlich präsentiert sich Morimura ja in Bildern und nicht in der Kunstgeschichte. Gleichwohl wurde die Serie bei allen nicht-japanischen Titeln nicht mit Bild, sondern mit Art History übersetzt und inzwischen ist dieser Titel ins Japanische

¹⁰⁵ Morimura Yasumasa: *To My Little Sister: For Cindy Sherman*, 1998, Farbfotografie, 66 x 120 cm, Sammlung des Künstlers, publiziert in: STOOSS/RUELFs 2011: 71.

¹⁰⁶ Cindy Sherman: *Untitled #96*, Chromogendruck, 61 x 121,9 cm, publiziert in STOOSS/RUELFs 2011: 83. Morimura steht mit seiner künstlerischen Reflexion von Shermans Fotografien keineswegs allein da. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang Aneta Grzeszykowskas umfassende Auseinandersetzung mit Shermans *Untitled Film Stills* (SYKORA 2011).

¹⁰⁷ Diese Abweichungen sind vor allem eine leicht abweichende Haarfarbe in der Perücke, der Austausch der amerikanischen Single-Anzeige mit einer japanischen Reklame für „Love Generation“ sowie die Abwandlung der weißen Tennisschuhe in weiße Sneakers der Marke Keds, die sich in Japan großer Beliebtheit erfreut. Auch hier scheinen die Änderungen im Detail nebensächlich. Sie verschieben aber die semantische Aussage des Bildes erheblich. Für eine eingehende Analyse von Morimuras Arbeit in Zusammenhang mit dem „Sherman Effekt“ vgl. WARBELOW 192–224.

¹⁰⁸ Vgl. WARBELOW 2013: 192–193, 221. Ähnliche Zuschreibungen, welche postkoloniale Machtverhältnisse im kunstgeschichtlichen Diskurs im Sinne von kanonischem Zentrum und arbiträrer Peripherie weiterschreiben, finden sich vielfach, etwa in der Bezeichnung von Yokoo Tadanori als den japanischen Andy Warhol.

rückübersetzt.¹⁰⁹ Zudem beinhaltet das in Anführungsstrichen gesetzte „Kūsō bijutsukan“ ein Wortspiel mit der gleichlautenden japanischen Übersetzung *Kūsō bijutsukan* (空想美術館) von André Malraux' (1901–1976) Schrift *Das imaginäre Museum* (MALRAUX 1947), indem das Zeichen für Idee (想) mit dem für Kleidung bzw. Aufmachung (装) ersetzt wurde.¹¹⁰ Malraux prägt in seiner Abhandlung den Begriff des imaginären Museums, das keinen Ort, sondern eine individuell zusammenstellbare Sammlung von Reproduktionen von Kunstwerken beschreibt. Mit dem imaginären Museum geht in gewisser Weise auch eine Aneignung von Welt(kunst) einher, wobei die regionalen wie zeitlichen Kontexte der reproduzierten Werke ausgelöscht werden. Durch den Verlust an Medialität, Größendimension und Funktion schafft „die Reproduktion eine Kunst der Fiktion“¹¹¹; das reproduzierte Kunstwerk „ist damit nur noch Zeugnis künstlerischen Vermögens, nur mehr reines Kunstwerk; man kann sogar ohne Übertreibung sagen; ein künstlerischer Moment.“¹¹²

Durch den Bezug zu Malraux' Überlegungen offenbart sich die Ausstellung in Tōkyō als eine Aufführung¹¹³ von Morimuras imaginärem Museum, das zugleich ein Museum der Verkleidung ist. Morimura unterzieht damit die institutionalisierte Bildkultur des Museums in ihrem eigenen Rahmen einer performativ erfahrbaren Kritik:

This is a fake art history in a fake museum. The art museum has become a sham. What is more, this imitation museum is located in the exhibition space of a real art museum. So we have two museums, one inside the other. Perhaps this is the intention of Morimura's "Museum of Daydream and Disguise." By placing his Art

¹⁰⁹ Bezeichnend ist diesbezüglich, dass Morimura die Arbeiten auf seiner Homepage differenziert in den Rubriken 西洋美術史になった私 und 日本美術史になった私 präsentiert. Darüber hinaus verdeutlichen die japanischen Titel durch die Verwendung der Floskel *ni natta watakushi* stärker den transformativen Aspekt, der für performative Prozesse charakteristisch ist und von Morimura nochmals unterstrichen wird, wenn er sagt, dass er die Kunstwerke nicht sieht, liest oder macht, sondern zu ihnen wird (<http://www.morimura-ya.com/gallery/> (zuletzt aufgerufen 14.11.2013)). Morimura hat sich außerdem in zahlreichen Aufsätzen zu seiner Kunst und Kunstgeschichte allgemein geäußert. Einen ersten Überblick gibt hier FRITSCH 2008: 17–18.

¹¹⁰ Vgl. HAYASHI *et al.* 1998: 61–62. Ähnlich bezieht sich Morimura im Ausstellungstitel *The Sickness unto Beauty* der Präsentation seiner *Actress Series* im Yokohama Museum of Art 1996 auf Sören Kirkegaards (1813–1855) Schrift *The Sickness unto Death* (vgl. FRITSCH 2008: 30–34).

¹¹¹ MALRAUX 1947: 19. Am deutlichsten zeigt sich dieses fiktive Moment in der Größenordnung. Morimuras Fotografien sind durchweg größer als die herangezogenen Originalwerke und beziehen sich tatsächlich eher auf das von ihm anhand einer Reproduktion imaginierte Original als auf die realen Werke, die der Künstler nur in den seltensten Fällen „im Original“ gesehen hatte (vgl. HAYASHI *et al.* 1998: 62–63).

¹¹² MALRAUX 1947: 43.

¹¹³ Bereits Malraux bringt Museum und Abbildungsband in ein ähnliches Verhältnis wie Theatervorstellung und Lektüre bzw. Konzertaufführung und Schallplattengenuss (vgl. MALRAUX 1947: 44). Fischer-Lichte führt diese performative Dimension des Museums als „liminaler Raum *par excellence*“ weiter aus. Die zu durchschreitende Ausstellung macht kunstgeschichtliche Narration, Ordnung und Geschichte räumlich und körperlich erfahrbar, wobei die Ausstellung immer zwischen der Auratisierung der Objekte und ihrer Historisierung bzw. Kategorisierung oszilliert (FISCHER-LICHTE 2012: 155–157, Zitat: ebd.: 155).

History series within the framework of a fictional museum, Morimura seems to be offering a critique of the cultural device of the art museum itself.¹¹⁴

Inwiefern ein Besuch dieser Ausstellung tatsächlich im Sinne einer Aufführung mit autopoietischer Feedbackschleife angelegt war, zeigt die Installation des Fotoautomaten *Print-Club Machine, Morimura Version (Morimura Mashin モリムラ・マシーン, 1998)* als Teil der Ausstellung. Morimura veränderte diesen, in der japanischen Freizeitkultur äußerst beliebten Automaten, indem er die üblichen Hintergrundbilder mit von ihm veränderten Meisterwerk-Reproduktionen austauschte, so dass die Besucher sich in den ausgedruckten Fotostickern selbst in Morimura als bzw. in einen Protagonisten des Kunstkanons verwandeln konnten.¹¹⁵

In this way, in a sense, anyone can become Morimura and participate in the project of deconstructing art history. This is a revolutionary reinterpretation of a device that is usually seen as a typical product of consumer society. It can also be taken as a critique of the static nature of art appreciation in the museum.¹¹⁶

Die vielfältigen Ebenen, auf denen Morimura mit seinem künstlerischen Schaffen die Interaktion von künstlerischer Produktion, Kunst und Kunstgeschichte sowie Kunstmarkt¹¹⁷ performativ nutzt, um sich im Kunstdiskurs zu positionieren und dessen Normierungen von innen heraus zu reflektieren, konnten hier nur knapp umrissen werden. Wie wichtig eine solche künstlerische Kritik an der Kunstgeschichte als global agierender Kultur des Bildes ist, zeigt u.a. die Rezeption Morimuras in der europäisch-amerikanischen Kunstgeschichte, in der seine *Art History Series* häufig auf Re-Inszenierungen des westlichen Kunstkanons reduziert wird: seine Umsetzungen von Werken Sharakus, Jakuchūs, etc. werden regelrecht totgeschwiegen oder bestenfalls in einem Verweis abgehandelt.¹¹⁸ Dabei liegt die Stärke dieser auf mehreren Ebenen performativ agierenden künstlerischen Praxis Morimuras darin, dass sie Positionierungen sehr viel nuancierter und vielschichtiger aushandeln kann, als dies einer verbal argumentierenden Kritik, die letztlich mit Begriffen arbeitet, denen bei aller Reflexion tradierte Kategorisierungen anhaften, gelingen kann.

¹¹⁴ HAYASHI *et al.* 1998: 56.

¹¹⁵ Vgl. HAYASHI *et al.* 1998: 68. Zudem wird der zweibändige Ausstellungskatalog inklusive eines beigelegten Taschenspiegels in einer schimmernden, transluzenten Kosmetiktasche verkauft.

¹¹⁶ HAYASHI *et al.* 1998: 57.

¹¹⁷ Bryson argumentiert in seinem Aufsatz überzeugend, dass Morimuras Fotografien sich als Kulturkritik am global agierenden Finanzmarkt interpretieren lassen. Eine Analyse von Morimuras künstlerischer Produktion in Interaktion mit dem Kunstmarkt kann hier nicht geleistet werden, wäre aber in Hinblick auf die Differenzen in den japanischen und englischen Titeln sowie seine Anpassung an lokale Märkte aufschlussreich. So entstand die Sharaku-Serie als Auftragsarbeit der Japan Foundation und Morimura reagiert auf Einzelausstellungen mit entsprechenden Mini-Serien wie z.B. seinen Umsetzungen von Werken der Präraffaeliten für eine britische Ausstellung (vgl. BRYSON 1996: 166–167 und HAYASHI *et al.* 1998: 66).

¹¹⁸ Vgl. u.a. STOOSS/RUELFIS 2011: 78 und WARBELOW 2013: 3.

4 Ausblick – Performanztheoretische Perspektiven auf kunstgeschichtliche Kulturen des Bildes

Die Beispiele haben deutlich gemacht, dass performanztheoretische Perspektiven auf japanische Kulturen des Bildes durchaus zu fruchtbaren Ergebnissen führen können. In allen drei Fällen spielte zudem der „Produktionsakt“ eine wichtige Rolle, ohne damit allerdings zu einer modernen Auffassung des übermenschlichen, schaffenden Künstlers, der den Kunstdiskurs dominiert, zurückzukehren. Vielmehr wurde im Sinne der Verschränkung von Bildlichkeit und Kulturen des Bildes die Interdependenz von Produktionsakt und Blickakt mit dem Bild als Schnittfläche dieser performativen Aushandlungsprozesse herausgearbeitet. Tatsächlich ließe sich daraus die These ableiten, dass in ostasiatischen Kulturen des Bildes die Interdependenz zwischen Mal- bzw. Schreibakt und Blickakt traditionell eine wesentliche Rolle spielt.

Dahingehend argumentiert beispielsweise Birgit Hopfener in ihrer Dissertation über chinesische Bewegtbild-Installationen (HOPFENER 2013). Sie arbeitet auf der Basis des daoistischen Konzepts des *qi* (jap. *ki* 氣) eine chinesische „Genealogie des Performativen“ heraus, deren ästhetische Wurzeln sie auf die Sechs Regeln (*liu fa* 六法) von Xie He 谢赫 (aktiv im 5. Jh.) in seiner Schrift *Klassifizierung der Maler des Altertums (Guhua Pinlun* 古画品录) zurückführt.¹¹⁹ Obwohl Hopfener durchaus Parallelen zur zeitgenössischen Ästhetik des Performativen erkennt,¹²⁰ geht sie grundsätzlich von einem auf Repräsentation ausgelegten westlichen Kunstverständnis aus, das dem „in China traditionell performativen Kunstverständnis“¹²¹ diametral entgegenstehe und wählt nicht Performanztheorie, sondern Homi K. Bhabhas Konzept des dritten Raumes (BHABHA 2004; RUTHERFORD 1990) als Grundlage für ihre Arbeit. Dementsprechend konzeptualisiert sie zeitgenössische chinesische Installationskunst als ein „Dazwischen“ von westlichen und chinesischen Kunstdiskursen, in dem neue Positionen ausgehandelt werden können. Auch wenn durch die mit Bhabhas Konzept weitergetragene Gegenüberstellung Ost versus West bisweilen essentialistische Verallgemeinerungen durchscheinen, ist Hopfeners Ansatz insofern richtungsweisend, als sie erstmals eine Konzeptualisierung traditioneller chinesischer Kunstvorstellungen im Sinne einer Genealogie des Performativen vornimmt und damit den Weg für einen Vergleich verschiedener Bildkulturen und ihrem Umgang mit Performativität öffnet.¹²²

Gleichzeitig wirft die von ihr beschriebene chinesische Genealogie des Performativen die Frage auf, warum man sich in der Ostasiatischen Kunstgeschichte überhaupt mit der in Europa und Nordamerika entwickelten Performanztheorie auseinandersetzen sollte, wenn es doch in den facheigenen Kulturen des Bildes historische Konzepte gibt. Diese scheinen Kunsthistoriker ja auch ohne performanztheoretische Perspektiven zu entsprechenden

¹¹⁹ Vgl. HOPFENER 2013: 253–298, hier speziell 263–266. Vgl. auch HOPFENER 2011.

¹²⁰ Vgl. HOPFENER 2013: 28–29, 36–37, 256.

¹²¹ HOPFENER 2013: 250.

¹²² Vgl. HOPFENER 2013: 13, 29–31.

Forschungsergebnissen zu führen, wie die hier herangezogenen Arbeiten Alexander Hofmanns und Yukio Lippits deutlich machen. Gleichwohl erscheint es mir kein Zufall, dass diese Texte gerade in den letzten Jahren in dieser Form entstanden sind. Wenn Jonathan Hay eine kanonische song-zeitliche Hängerolle als „mediating work of art“ (HAY 2007) bezeichnet, die als „event“ mit „agency“ „just as active as its viewer“ zu verstehen und dieses Ereignis stärker hinsichtlich seiner „mediations and reflexivity“¹²³ anstelle seiner repräsentativen Funktionen zu untersuchen sei, argumentiert er im Grunde aus der performativen Wende heraus, ohne sich konkret auf diese zu beziehen.¹²⁴

Ähnliches gilt auch für Yukio Lippits wegweisende Analyse der Kano-Schule im Edo-zeitlichen Japan (LIPPIT 2012b), die den Blick sowohl auf Normierungen Edo-zeitlicher Kulturen des Bildes als auch auf kunstgeschichtliche Normierungen im 20. Jahrhundert lenkt. Personen- und Objekt-bezogene Analysen werden hier der Untersuchung von Aushandlungsprozessen von Schulgenealogien in und mit Bildern innerhalb komplexer Kulturen des Bildes untergeordnet.¹²⁵ Dass dadurch zwangsläufig performative Prozesse herausgearbeitet werden, verdeutlicht beispielhaft seine Analyse der Legitimierung der Unkoku-Schule (Unkoku-ha 雲谷派) mit Hilfe von Sesshūs *Langer Landschaftsrolle*¹²⁶, die dem Schulgründer Unkoku Tōgan 雲谷等顔 (1547–1618) von seinen Förderern, der Mōri-Familie, geschenkt wurde. Die Querrolle fungierte dabei als eine Art Vermächtnisbild, das jeweils an den Nachfolger der Künstler-Genealogie weitergegeben und von diesem kopiert wurde. Damit ging auch eine Indoktrinierung von Sesshūs Malweise in der *Langen Landschaftsrolle* einher, die fortan zum Markenzeichen der Schule wurde. Obwohl Mōri Yoshimoto (1677–1731) die Querrolle Tōgans Nachfolgern wieder entzog, war das Vermächtnisbild mittlerweile durch kontinuierlich wiederholte Reproduktionen so stark mit der Unkoku-Schule verhaftet, dass der Entzug des Originals ohne Folgen für die darauf aufgebaute Genealogie blieb. In der kontinuierlichen Reproduktion eines Malstils zur Legitimierung der Schulidentität zeigt sich hier eine klare Übereinstimmung mit den von Butler herausgearbeiteten performativen Prozessen, die durch beständige Wiederholung Identität postulieren. Lippit macht dabei deutlich, dass die Legitimierung der Schule vor allen Dingen auf kontinuierlich wiederholten Handlungen beruhte, die neben dem Malen in einem spezifischen Malmodus auch der Bestätigung externer Instanzen der Bildkultur bedurfte.¹²⁷

¹²³ Alle Zitate HAY 2007: 435.

¹²⁴ Als Referenzen für seine Herangehensweise gibt er Niklas Luhmann und Gilles Deleuze an (vgl. HAY 2007: 435, 457).

¹²⁵ Vgl. LIPPIT 2012b: 8–9. Ähnlich wendet sich auch Quitman E. Phillips von autor- und objektbezogenen Studien ab, um in *The Practices of Painting in Japan, 1475–1500* (PHILLIPS 2000) „art making as social practice“ zu untersuchen. Methodisch bezieht er sich dabei auf den Kunsthistoriker Michael Baxandall und den Soziologen Pierre Bourdieu (PHILLIPS 2000: 4–11, Zitat ebd.: 10).

¹²⁶ Sesshū Tōyō (1420–1506?), *Lange Landschaftsrolle (Sansui chōkan 山水長卷)*, 1486, Querrolle, Tusche und Farbe auf Papier, 39,7 x 1592 cm, Mōri Museum, Yamaguchi Prefektur, Nationalschatz, publiziert in: LIPPIT 2012b: 41. Für eine digitale Komplettansicht vgl. Muian no shosō: <http://www.muian.com/muian10/10sansuichoukan.htm> (zuletzt aufgerufen 21.11.2013).

¹²⁷ Vgl. LIPPIT 2012b: 41–42, 54, 60–64.

The rhetoric of a special transmission of Sesshū's mastery allowed the Unkoku to claim an artistic legitimacy that neither sanguineous nor technical continuity would be sufficient to guarantee. The implementation and maintenance of this rhetoric was hard work, involving rituals, priestly inscriptions, lengthy signatures, the authorship of genealogies, and most importantly, the careful preservation and study of the *Long Landscape Scroll*. As Unkoku landscape painting demonstrates, ultimately transmission in the sphere of painting was highly performative and in constant need of authentication.¹²⁸

Eine ähnliche in performativen Prozessen hergestellte Interaktion von Bildproduktion und Bildrezeption, die Künstlern erst eine (auch finanziell) erfolgreiche Etablierung in Kulturen des Bildes ermöglicht, wurde anhand des zeitgenössischen Beispiels von Morimura Yasumasas *Art History Series* herausgearbeitet.

Alle hier angeführten Beispiele verdeutlichen, wie stark die Kunstgeschichte, die in ihrer Wissensgenese selbst performativen Prozessen unterworfen ist, in die Bedeutungsgenerierung und Kanonisierung von Bildern eingreift. In dieser Hinsicht sehe ich in bewusst performanztheoretischen Perspektivierungen eine vielversprechende Herangehensweise, um den eigenen wissenschaftlichen Umgang mit Bildern und daraus resultierende Bedeutungs- und Wissensgenerierungen stärker zu reflektieren. Eine selbstkritische Auseinandersetzung der Ostasiatischen Kunstgeschichte mit facheigenen Kulturen des Bildes ist dabei Voraussetzung für einen beidseitig gewinnbringenden Dialog mit Nachbardisziplinen und den darin zum Tragen kommenden Kulturen des Bildes.

5 Literaturverzeichnis

Sekundärliteratur

- AUSTIN, John L. (1962): *How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Herausgegeben von James Opie Urmson und Marina Sbisà. Oxford: Clarendon Press.
- BARTHES, Roland (1977): „The Death of the Author“. In: Ders.; *Image – Music – Text*. New York: 142–148.
- BELTING, Hans (2005): „Zur Ikonologie des Blicks“. In: WULF, Christoph, Jörg ZIRFAS (Hg.): *Ikonologie des Performativen*. München: Wilhelm Fink Verlag: 50–58.
- BHABHA, Homi K. (2004): *The Location of Culture*. London: Routledge.
- BOEHM, Gottfried (Hg.) (1994): *Was ist ein Bild?* München: Wilhelm Fink Verlag.
- BOEHM, Gottfried (2007): *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin: Berlin University Press.
- BOEHM, Gottfried, Birgit MERSMANN, Christian SPIES (Hg.) (2008): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. (Eikones). München: Wilhelm Fink Verlag.

¹²⁸ LIPPIT 2012b: 64.

- BOEHM, Gottfried (2008): „Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz“. In: Ders., Birgit MERSMANN, Christian SPIES (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. (Eikones). München: Wilhelm Fink Verlag: 15–43.
- BREDEKAMP, Horst (2010): *Theorie des Bildaktes. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Berlin: Suhrkamp.
- BRINKER, Helmut, Hiroshi KANAZAWA (1993). *Zen-Meister der Meditation in Bildern und Schriften*. Zürich: Museum Rietberg.
- BRYSON, Norman (1996): „Morimura: 3 Readings“. In: YOKOHAMA MUSEUM OF ART (Hg.): 森村泰昌・美に至る病・女優になった私 (*Morimura Yasumasa. The Sickness unto Beauty - Self-portrait as Actress*). Yokohama: Yokohama Museum of Art: 163–167.
- BUTLER, Judith (1993): *Bodies That Matter: On the Discursive Subversion of "Sex"*. New York: Routledge.
- BUTLER, Judith (1990): „Performative Acts and Gender Constitution – An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“. In: CASE, Sue Ellen (Hg.): *Performing Feminism*. Baltimore, London: John Hopkins University Press: 270–282.
- CRASEMANN, Leena, Matthias WEIß (2011): „Re-Inszenierte Fotografie? Eine Einführung“. In: Dies., Klaus KRÜGER (Hg.): *Re-Inszenierte Fotografie*. München: Wilhelm Fink Verlag: 9–27.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2012): *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript Verlag.
- FRITSCH, Lena (2008): *Yasumasa Morimuras Self-portrait as Actress. Überlegungen zur Identität*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- FRITSCH, Lena (2011): *The Body as a Screen: Japanese Art Photography of the 1990s*. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG.
- FRY, Roger (1996): „Line as a Means of Expression in Modern Art“. In: REED, Christopher (Hg.): *A Roger Fry Reader*. Chicago, London: The University of Chicago Press: 326–338.
- FRY, Roger (2003): „An Essay in Aesthetics“. In: HARRISON, Charles, Paul WOOD (Hg.): *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing: 75–82.
- GEIMER, Peter, Klaus KRÜGER (2013): „Forschungsprogramm“. Verfügbar über: bildevidenz.de/wp-content/uploads/2013/03/BildEvidenz-Forschungsprogramm.pdf (Zugriff: 15.10.2013).
- HANTELMANN, Dorothea von (2007): *How To Do Things With Art: Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*. Zürich, Berlin: Diaphanes.
- HARTMAN, Charles (2001): „Poetry and Painting“. In: MAIR, Victor H. (Hg.): *The Columbia History of Chinese Literature*. New York: Columbia University Press: 466–490.
- HÄSNER, Bernd, Henning HUFNAGEL, Irmgard MAASSEN, Anita TRANINGER (2011): „Text und Performativität“. In: HEMPFER, Klaus W., Jörg VOLBERS (Hg.): *Theorien des Performativen: Sprache – Wissen – Praxis: Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld, Transcript: 69–96.
- HAY, Jonathan (2007): „The Mediating Work of Art“. In: *The Art Bulletin* (89, 3/September 2007): 435–459.
- HAYASHI, Yōko 林洋子, ISHIDA, Tetsurō 石田哲朗, OBIGANE, Akirō 帯金空章郎, YAMAMOTO, Kirie 山本桐栄 (Hg.) (1998): Morimura Yasumasa „Kūsō bijutsukan“ kaiga ni natta watakushi 森

- 村泰昌「空装美術館」絵画になった私 (*Morimura Yasumasa: Self-Portrait as Art History*). 2 Bd.. Tōkyō: Asahi Shinbun.
- HEMPFER, Klaus W., Jörg VOLBERS (Hg.) (2011): *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript Verlag.
- HENMI, Yōko 逸見陽子 (Hg.) (2007): *Morimura Yasumasa: Bi no kyōshitsu, seichō seyo* 森村泰昌・美の教室、静聴せよ. Tōkyō: Rironsha 理論社.
- HOFMANN, Alexander (2011): *Performing Painting in Tokugawa Japan. Artistic Practice and Socio-Economic Functions of sekiga (Paintings on the Spot)*. Berlin: Dietrich Reimer.
- HOPFENER, Birgit (2011): „A Transcultural Perspective on Performativity in Chinese Moving-image Installations“. In: BELTING, Hans, Jacob BIRKEN, Andrea BUDDENSIEG, Peter WEIBEL (Hg.): *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*. Karlsruhe: ZKM, Ostfildern: Hantje Catz Verlag: 194–206.
- HOPFENER, Birgit (2013): *Installationskunst in China. Transkulturelle Reflexionsräume einer Genealogie des Performativen*. (Image, Bd. 45). Bielefeld: transcript Verlag.
- KÖHLER, Astrid (2011): „Im Netz Olympias. Fotografische Re-Inszenierungen liegender Akte als reflexive Strategie“. In: KRÜGER, Klaus, Leena CRASEMANN, Matthias WEIß (Hg.): *Re-Inszenierter Fotografie*. München, Wilhelm Fink Verlag: 45–67.
- KOLESCH, Doris, Annette Jael LEHMANN (2002): „Zwischen Szene und Schauraum: Bildinszenierungen als Orte performativer Wirklichkeitskonstruktion“. In: WIRTH, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 347–365.
- KRÄMER, Sybille (2011): „Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexionen über ‚Blickakte‘“. In: SCHWARTE, Ludger (Hg.): *Bild-Performanz*. (Eikones). München: Wilhelm Fink Verlag: 62–89.
- KRÜGER, Klaus (2003): „Das Sprechen und das Schweigen der Bilder. Visualität und rhetorischer Diskurs“. In: Ders., Valeska VON ROSEN, Rudolf PREIMESBERGER (Hg.): *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag: 17–52.
- KRÜGER, Klaus (2007): „Evidenzeffekte. Bildhafte Offenbarung in der Frühen Neuzeit“. In: WIMBÖCK, Gabriele, Karin LEONHARD, Markus FRIEDRICH (Hg.): *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*. (Pluralisierung & Autorität. Bd. 9). Berlin: Lit Verlag Dr. W. Hopf: 391–425.
- KRÜGER, Klaus (2009): „Figuren der Evidenz. Bild, Medium und allegorische Kodierung im Trecento“. In: STROHSCHNEIDER, Peter (Hg.): *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit. DFG-Symposium 2006*. Berlin, New York: Walter de Gruyter: 904–929.
- LACHMAN, Charles (2005): „Art“. In: LOPEZ JR, Donald S.. (Hg.): *Critical Terms for the Study of Buddhism*. Chicago, London: The University of Chicago Press: 37–55.
- LACAN, Jacques (1973): „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“. In: HAAS, Norbert (Hg.): *Jacques Lacan. Schriften I*. Freiburg: Walzer Verlag Olten: 61–70.
- LEVINE, Gregory (2007): „Two (or More) Truths. Reconsidering Zen Art in the West“. In: RICHARD, Naomi Noble, Melanie B.D. KLEIN (Hg.): *Awakenings. Zen Figure Painting in Medieval Japan*. New York: Japan Society: 53–61.

- LIPPIT, Yukio (2011a): „The Monk-Painter in Medieval Japan“. In: CROISSANT, Doris (Hg.) (2011): *Splendid Impressions. Japanese Secular Painting 1400–1900 in the Museum of East Asian Art, Cologne*. Köln: Museum für Ostasiatische Kunst, Leiden: Hotei Publishing: 32–39.
- LIPPIT, Yukio (2011b): „Zen Buddhist and Literati Figure Painting“. In: CROISSANT, Doris (Hg.) (2011): *Splendid Impressions. Japanese Secular Painting 1400–1900 in the Museum of East Asian Art, Cologne*. Köln: Museum für Ostasiatische Kunst, Leiden: Hotei Publishing: 119–121.
- LIPPIT, Yukio (2012a): „Of Modes and Manners in Japanese Ink Painting: Sesshū’s Splashed Ink Landscape of 1495“. In: *The Art Bulletin* (94, 1/März 2012): 50–77.
- LIPPIT, Yukio (2012b): *Painting of the Realm. The Kano House of Painters in 17th-Century Japan*. Seattle/London: University of Washington Press.
- MACKIE, Vera C. (2005): „Understanding through the Body: The Masquerades of Mishima Yukio and Morimura Yasumasa“. In: DASGUPTA, Romit, Mark McLELLAND (Hg.): *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan*. New York: Routledge: 126–144.
- MALRAUX, André (1947): *Das imaginäre Museum*. (Psychologie der Kunst, Bd. 1). Baden-Baden: Woldemar Klein Verlag.
- MERSMANN, Birgit, Martin SCHULZ (Hg.) (2006): *Kulturen des Bildes*. München, Wilhelm Fink Verlag.
- MITCHELL, W. J. T. (1994): *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- PHILLIPS, Quitman E. (2000): *The Practices of Painting in Japan, 1475–1500*. Stanford: Stanford University Press.
- POWERS, Martin J. (2013). „The Cultural Politics of the Brushstroke.“ In: *The Art Bulletin* . (95, 2/Juni 2013): 312–327.
- RUTHERFORD, Jonathan (1990): „The Third Space. Interview with Homi Bhabha““. In: Ders.: *Identity. Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart: 207–221.
- SCHECHNER, Richard (2002): *Performance Studies. An Introduction*. London, New York: Routledge.
- SCHWARTE, Ludger (2011): „Einleitung: Die Kraft des Visuellen“. In: Ders. (Hg.): *Bild-Performanz*. (Eikones). München: Wilhelm Fink Verlag: 11–31.
- SIEGMUND, Judith (2007): *Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation*. (Edition Moderne Postmoderne). Bielefeld: transcript Verlag.
- SINGER, Milton (1991): *Semiotics of Cities, Selves, and Cultures. Explorations in Semiotic Anthropology*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- SOPER, Alexander Coburn (1951): *Kuo Jo-Hsü’s Experiences in Painting (T’u-hua chien-wên chih)*. Washington, D.C.: American Council of Learned Societies.
- STOELLGER, Philipp (2008): „Das Bild als unbewegter Beweger? Zur effektiven und affektiven Dimension des Bildes als Performanz seiner ikonischen Energie“. In: BOEHM, Gottfried, Birgit MERSMANN, Christian SPIES (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. (Eikones). München: Wilhelm Fink Verlag: 183–222.
- STOOS, Toni, Esther RUELFS, (Hg.) (2011): *Rollenbilder – Rollenspiele*. München: Hirmer Verlag.
- SYKORA, Katharina (2011): „Verrutschte Säume. Aneta Grzeszykowska re-inszeniert die Untitled Film Stills“. In: KRÜGER, Klaus, Leena CRASEMANN, Matthias WEIß (Hg.): *Re-Inszenierter Fotografie*. München: Wilhelm Fink Verlag: 29–44.

- WALDENFELS, Bernhard (2008): „Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder“. In: BOEHM, Gottfried, Birgit MERSMANN, Christian SPIES (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. (Eikones). München: Wilhelm Fink Verlag: 47–63.
- WARBELOW, Anna Gallagher (2013): *Camping the Canon: Yasumasa Morimura's Queer Performative Critique of Art History*. Washington University in St. Louis. ProQuest: UMI Dissertations Publishing, Inc.
- WIMBÖCK, Gabriele, Karin LEONHARD, Markus FRIEDRICH (2007): „*Evidentia*: Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit“. In: Dies. (Hg.): *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*. (Pluralisierung & Autorität. Bd. 9). Berlin: Lit Verlag Dr. W. Hopf: 9–38.
- WIRTH, Uwe (Hg.) (2002): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- WULF, Christoph (2005): „Zur Performativität von Bild und Imagination“. In: Ders., Jörg ZIRFAS (Hg.): *Ikonomie des Performativen*. München: Wilhelm Fink Verlag: 35–49.
- YOKOHAMA MUSEUM OF ART 横浜美術館 (Hg.) (1996): *Morimura Yasumasa: Bi ni itaru yamai: Joyū ni natta watakushi*. 森村泰昌・美に至る病・女優になった私. Yokohama: Yokohama Museum of Art.

Internetquellen

- JAANUS (Japanese Architecture and Art Net Users System): <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/> (zuletzt aufgerufen 04.11.2013).
- MANET, Eduard (1863): „Olympia“. Musée d'Orsay: [http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=1&tx_commentaire_pi1\[showUid\]=7087](http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=1&tx_commentaire_pi1[showUid]=7087) (zuletzt aufgerufen 14.10.2013).
- MORIMURA GEIJUTSU KENKYŪSHO „Sakuhin shōkai“: <http://www.morimura-ya.com/gallery/> (zuletzt aufgerufen 14.11.2013).
- MORIMURA, Yasumasa (1988): „Portrait (Futago)“. SFMOMA (The San Francisco Museum of Modern Art): <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/22622> (zuletzt aufgerufen 14.11.2013).
- SESSHŪ, Tōyō (1486): „Lange Landschaftsrolle (*Sansui chōkan* 山水長巻)“. Muian no shosō: <http://www.muian.com/muian10/10sansuichoukan.htm> (zuletzt aufgerufen 21.11.2013).
- SESSHŪ, Tōyō (1495): „Landschaft (*Haboku sansui-zu* 破墨山水図)“. e-Museum (National Treasures & Important Cultural Properties of National Museums, Japan): http://www.emuseum.jp/detail/101224?x=&y=&s=&d_lang=ja&s_lang=en&word=&class=1&title=&c_e=®ion=&era=&cptype=&owner=&pos=17&num=8&mode=detail¢ury= (zuletzt aufgerufen 08.01.2014).