

## Affektionsbilder: ihre transkulturelle Migration

Die Begegnung der westlichen Kunst mit japanischen, afrikanischen und ozeanischen Kunstwerken im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert ist in ihren Folgen für die Malerei der Moderne und das Verständnis ihres expressiven Charakters bis heute nicht ausreichend untersucht. Denn die Analyse der für spezifisch modern gehaltenen Bildkompositionen führt, sobald man ihren Kontakt mit den anderskulturellen Ausdruckstraditionen, deren affizierenden Charakter und deren ästhetische Einfaltung in den Gemälden mitberücksichtigt, zu einer deutlich veränderten und verunsicherten Lesart dieser Malerei. Legt man nämlich das Augenmerk auf die in den Bildern schlummernden und deren Genese mitbedingenden anderskulturellen Artikulationen, so verraten sie ein doppeldeutiges, durch inter- und intramediale Querverweise und transkulturelle Übertragungen gekennzeichnetes Wirklichkeitsverhältnis. Sie lassen im Sichtbaren Verborgenes mitschwingen und „entgründen“, was sie zu sehen geben.

Der solchermaßen gegen den Strich zu lesende Ausdruckscharakter der modernen Malerei soll hier im Terminus des Affektionsbilds gefasst und rekonstruiert werden. Das Affektionsbild sucht in dem hier umrissenen historischen Kontext – und in erweiterter Lesart seiner philosophischen Begriffsbestimmung – auf die Beobachtung zu antworten, dass die Malerei um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert zu qualitativ neuen, farbintensivierten und zunehmend gegenstandslosen Expressionen gelangt, die sich aus einer

Vielzahl unterschiedlichkultureller Konstituenten speisen, welche freilich als solche nicht ohne Weiteres sichtbar sind und in einem bestimmten kunsthistorischen Mediumsverständnis programmatisch eliminiert werden. Diesem historischen „Vergessen“<sup>1</sup> und der verweigerten Anerkennung der anderskulturellen Einwirkungen ist es anzulasten, dass diese kunsthistorische Deutung einem merkwürdig verkürzten Verständnis der als „abstrakter Expressionismus“ bezeichneten modernen Malerei zuarbeitet, ihr bloß flächige Darstellung zugesteht und darin Wesen und Vervollkommnung der Malerei überhaupt erblickt.

### *1. Malerisches Affektionsbild*

Dieser Lesart soll im Terminus des Affektionsbilds begegnet werden, obwohl gerade dieses eine scheinbar tiefenlose Oberfläche performiert. Als künstlerisch verfertigtes, auf narrative Informationen und tiefenräumliche Gestaltung verzichtendes, sich an den ästhetischen Materialitäten von Farbe, Form, Größe und Präsentationsmodus aufladendes

<sup>1</sup> Nicht vergessen soll gleichwohl werden, dass gewisse Surrealisten wie etwa Georges Bataille bereits früh auf diese Unterschlagung reagierten, indem sie das Primitive als Anlass zu disruptiven Bricolagen verstanden und in heterogenen Bildkonfrontationen als nicht vereinnehmbar inszenierten, etwa in der Zeitschrift *documents*. „Which is to say that they prized in the tribal object not its *raisonnable* form but its *bricolé* heterogeneity, not its mediatory possibilities but its transgressive value. In short, the primitive appeared less as a solution to Western aesthetic problems than as a disruption of Western solutions.“ (Foster 2003: 387)

Gemälde stellt es seine – abgründige – Flächigkeit ostentativ aus. Damit will es sich aber nicht, wie die genannte kunsthistorische Deutung behauptet, von der Wiedergabe einer als vorgängig verstandenen Wirklichkeit lösen. Es will nicht ein bloßes Konzept oder die Emotion des Künstlers zum Ausdruck bringen und darüber einen autonomen Status gewinnen, auf dass sich den Betrachter\_innen eine neue perzeptive und affektive Erfahrung, unter Umständen eine der (religiösen) Transzendenz, eröffne.

Das Affektionsbild will anderes und mehr. Es legt ein deutlich abweichendes Verständnis der modernen Malerei nahe, insofern es sich aus den bildontologischen Annahmen der Deleuze'schen Filmbildtaxonomie<sup>2</sup> und seiner Philosophie von Wiederholung und Differenz<sup>3</sup> speist und diese weiterzudenken sucht. In seiner Schrift *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*<sup>4</sup> identifiziert Gilles Deleuze das Affektionsbild („image-affection“) zunächst mit bestimmten filmischen Einstellungsgrößen, den Groß- und Nahaufnahmen, die ja im Film ihrerseits zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufgekommen sind. Diesen eignet die besondere Potenz, das Gezeigte qua nahsichtiger und mehr oder weniger langdauernder Ausstellung mit erhöhter Intensität zu präsentieren, damit die filmische Narration zu unterbrechen, kontextuelle und raumzeitliche Bildinformationen zurückzudrängen und so dem gesamten Film, abhängig von der Wiederkehr solch intensivierter

<sup>2</sup> Vgl. Deleuze 1997.

<sup>3</sup> Vgl. Deleuze 1992a.

<sup>4</sup> Vgl. Deleuze 1997.

„Gesichtsbilder“, einen nicht übersehbaren Affektausdruck zu verleihen. Die besondere Expressivität des filmischen Affektionsbilds ergibt sich dabei nicht nur aus der isolierenden Sonderstellung des Gezeigten, häufig eines Gesichts, sondern auch aus der Größe der filmischen Projektion, die dessen „Normalzuschnitt“ transformiert. Sie entzieht dem Gesicht seine einfache Wiedererkennbarkeit und lässt es, in Abhängigkeit von der Dauer der Präsentation, zu etwas so noch nicht Gesehenem, tendenziell Unheimlichem werden. Im Affektionsbild ist ein Amenschlichwerden des Gesichtsbilds, das Aufscheinen präindividueller und nicht-personen gebundener ästhetischer Qualitäten, ist ein Unbekanntwerden des Bildes mitgedacht.

Die Deleuze'sche Filmbildtaxonomie erweiternd möchte ich hier behaupten, dass sich das Affektionsbild in der Malerei der Moderne in ihren Merkmalen der Raumverflachung und ihrer Annäherung der Darstellung an das Trägermedium der Leinwand, ihren Tendenzen zur Entfigurierung und zur intensiven Zurschaustellung von Farbe, Form und Größe erkennbarer einlöst als in den meist flüchtigen Filmeinstellungen. „Eine Krise des Staffleibildes war angefacht, und ein Versuch der Monumentalität begann, die mehr gewähren sollte als einen Geschehnisausschnitt, nämlich die von der flutenden Zeit wieder befreite Farbe. Große Farbflächen wurden gegeneinander gestellt [...]. Aus der Lehre der Komplementärfarben schloss man, dass die Farbflächen in sich genügende Gesetzmäßigkeit und somit Form entfalten, damit das Bild frei balancierte; die Farben trügen ihre Gesetze in sich, aus ihrem Zusammenhang heraus baue sich

Komposition“<sup>5</sup>. Wie Carl Einstein verdeutlicht, wurde die Farbe als ästhetisches Material wahrgenommen, das von sich her räumliche Qualitäten und Intensitätsspannungen erzeugt und Bildodynamiken freizusetzen imstande ist. Die damit einhergehende Veränderung des Status des malerischen Bilds in die Nähe zum Affektionsbild des Films, das sich gerade in den frühen, noch nicht stringent narrativ organisierten Stummfilmen intensive Selbstausstellung erlaubt, lässt auf eine allgemeine Veränderung der ästhetischen Sensibilität schließen, die nun, verstärkt von anderskulturellen Expressionen, zu einem grundlegenden Wandel der Bildkomposition und ihres Wirklichkeitsverhältnisses führt.

Liest man das malerische Affektionsbild mit Deleuzes Ontologie von Differenz und Wiederholung, von virtuellen und aktuellen Gegebenheitsweisen des Wirklichen, so müssen in seiner Bildoberfläche visuelle Einfaltungen angenommen werden, die dank ihrer unsichtbaren und virtuell zu nennenden Potentialität das im Bild Präsentierte verunsichern. Denn die nur partielle Aktualisierung und Sichtbarmachung der virtuell unendlichen und, so man ihr Rechnung tragen möchte, mitimplizierten Wirklichkeit bringt zwangsläufig eine instabile Bildlichkeit hervor, ein Schillern, eine Vibration, eine Übergängnis zwischen aktuellen und virtuellen Bildmodi, die auch für die Malerei eine Nichtstillstellung des Bildes, eine fortgesetzte Bildbildung und einen Verweis auf die Kontingenz der Darstellung reklamiert. Da mit dem

<sup>5</sup> Einstein 1996: 59.

Affektionsbild zudem – über die Deleuze'sche Bestimmung hinaus – daran erinnert werden soll, dass sich die virtuellen Einfaltungen häufig aus anderskulturellen ästhetischen Materialitäten speisen, die gerne „übersehen“ und unterschlagen werden, wird eine umso unheimlichere Mitexistenz von „Anderen“ im Bild evoziert. Lässt man deren inkludierter, aber nicht ausdrücklicher Expression für die entsprechende Bildgenese Aufmerksamkeit angedeihen, so wird das ostentative Zu-Sehen-Geben des Bildes zwangsläufig vieldeutig und das aktuelle Bild erneut virtualisiert. Die bildliche Oberfläche lässt dann zur Sichtbarkeit Drängendes erahnen, das den Bildstatus grundlegend modifiziert.

Diese „entgründende“ Lesart des Bildes hat zur erkenntnistheoretischen Konsequenz, dass seine hier angenommene Doppelnatur, welche erst die intensive Bildausstellung ermöglicht und vieldeutig lesbar werden lässt, nicht – wider das gängige Verständnis von abstrakt-expressiver Kunst – als von der Wirklichkeitswiedergabe entbunden verstanden werden kann. Vielmehr lebt das Bild von allerdings höchst differentiellen und die Normalwahrnehmung unterbietenden Prozessen der Wiederholung des Wirklichen und erlangt mithin keine vollständige Autonomie.

Um es noch einmal anders zu sagen: Das Bild bezieht seine Intensität und Wandelbarkeit gerade daraus, dass es aus einer virtuellen Wirklichkeit, zu der auch historische Bildarchive und anderskulturelle Ausdrucksweisen gezählt werden können, schöpft und sich an deren ästhetischer Materialität affiziert. Sein unhintergehbarer Wiederholungsstatus er-

laubt ihm, zwischen unterschiedlichen Wirklichkeitsmodi hin- und herzuwechseln, das Angeeignete zu modifizieren und im Filmbild sichtbare Metamorphosen zu präsentieren. Eingelassen in die Doppelnatur des Wirklichen erwirkt es Aktualisierungen in Abhängigkeit von der „Natur“ des Wiederholten, von der Kombination unterschiedlichkultureller, auch nicht wahrnehmbarer Eintragungen zu einer Oberflächenästhetik, die ihre Vielschichtigkeit mehr oder weniger sichtbar werden lässt. Das Gemälde ist ein in der Zeit entstandenes und Zeit schöpfendes Produkt. Längst nicht mehr Ergebnis einer distanzierten Betrachtung von Welt, die getreu wiederzugeben wäre, ist es auch nicht bloßer Ausfluss der Wahrnehmung oder Emotion eines Malers. Vielmehr eignet ihm dank seiner Verflochtenheit mit virtueller ästhetischer Materialität eine gewisse Eigenmacht, eine Potenz zur Gegenausführung und Transformation kulturspezifischer Affizierungs- und Wahrnehmungsprozesse und zur Veränderung seines Bildstatus zwischen aktualisierter und noch zu aktualisierender Wirklichkeit. Der komplexen Geschichte seiner auch verdrängten bildkonstitutiven Elemente eingedenk bezieht es aus ihnen seine besondere Strahlkraft und changiert daher zwischen Figuration und Afiguration. Im Affektionsbild problematisiert sich das Selbstverständnis der als genuin modern verstandenen Malerei.

## *2. Affektion durch „afrikanische“ Kunst*

Als Erklärung für die unterlassene Untersuchung der ästhetischen Affizierung der westlichen Malerei durch afrikanische Kunst wird wiederholt der Umstand angeführt, dass