

BEYOND BLACK AND WHITE

Reception-aesthetic reflections on the distinction between image and art



Jeff Wall, "Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)", 1992

Debates over pornographic images and depictions of violence and terror often revolve around the affects such pictures can trigger. The issue becomes more complicated when the artifact in question transposes media images into the realm of art. What is the proper response to ostensibly indecent or shocking pictures in this realm?

Behind such a question looms a more fundamental problem: Can it be argued that art's alleged capacity to inspire its beholders to reflect on its status constitutes a qualitative distinction between art and non-art? Are pictures and art really received according to different logics? Instead of approaching the central questions of this issue of "Texte zur Kunst" via notions of the art system or of conceptualism, Charlotte Klonk focuses on the viewer's interaction with the materials and the affective energies they generate.

There's no shortage of studies grounded in image theory at the moment. Hardly anyone, however, has asked how we could conceive of the difference between art and image within this context. In fact, writers and thinkers often transition from one category to other seamlessly and without comment. In her last book, "Regarding the Pain of Others" from 2003, Susan Sontag concludes a chapter on violent photographs with a discussion of an artwork by Jeff Wall: "Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)". The piece, which consists of a giant Cibachrome slide mounted on a light box, makes it possible for Sontag to revise an earlier judgment of photography's moral insufficiency. According to Sontag, Wall's work doesn't merely move the viewer on

JENSEITS VON SCHWARZ UND WEISS

Rezeptionsästhetische Überlegungen zur Unterscheidung von Bild und Kunst

Debatten über Darstellungen von Gewalt, Terror und Pornografie kreisen häufig um die Affekte, die diese Bilder auszulösen vermögen. Solche Auseinandersetzungen verkomplizieren sich, wenn es sich um Übernahmen von Medienbildern in die Kunst handelt. Wie geht man hier mit scheinbar anstößigen oder Grenzen übertretenden Bildern um?

Hinter dieser Frage steht die einer grundsätzlicheren Unterscheidung: Kann man Kunst über die angebliche Reflexionswirkung, die sie in den Betrachtern/Betrachterinnen auszulösen vermag, qualitativ von Nicht-Kunst trennen? Gibt es tatsächlich zwei unterschiedliche Wirklogiken von Bild und Kunst? Charlotte Klonk untersucht die Thematik der vorliegenden Ausgabe nicht vonseiten des Systems oder der Begrifflichkeit, sondern derjenigen der Rezeption und Affizierungsleistungen.

Es gibt derzeit keinen Mangel an bildtheoretischen Überlegungen. Kaum jemand stellt sich jedoch die Frage, wie in diesem Zusammenhang der Unterschied zwischen Kunst und Bild begrifflich zu fassen sein könnte. Im Gegenteil, der Übergang von der einen Kategorie zur anderen geschieht in der Regel naht- und kommentarlos. In ihrem letzten Buch, „Das Leiden anderer betrachten“ von 2003, kommt Susan Sontag am Ende ihrer Betrachtung von Gewaltfotos auf ein Kunstwerk zu sprechen – Jeff Walls „Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)“. Das riesige, auf einen Leuchtkasten montierte Cibachrome-Diapositiv ermöglicht es Sontag, ihr altes Urteil über die moralische Unzulänglichkeit der Fotografie zu revidieren. Statt uns lediglich ästhetisch zu berühren – so ihr Verdikt über Dokumentationen von Kriegsschauplätzen und anderen Orten des Leids –, ist dieses Werk für sie in seiner „Nachdenklichkeit und Eindringlichkeit“

exemplarisch für ein gelungenes Antikriegsbild.¹ Erst diese im Museum ausgestellte, im Studio entstandene fotografische Inszenierung schaffe den Raum, der notwendig sei, um vom Schock und der ästhetischen Berührung zur kritischen Reflexion zu gelangen, die uns in die Lage versetzt, unserer moralischen Empörung ethisches Handeln folgen zu lassen. „Quälende Fotos vom Leiden anderer Menschen in einer Kunstgalerie zu betrachten“, scheint Sontag dagegen deplatziert.² Aber wo genau verläuft die Grenze zwischen Dokumentarfoto und Kunstwerk, zwischen Pressebild und Inszenierung? Dazu schreibt Sontag nichts. Man ahnt, dass die Unterscheidung zwischen beiden mit dem Ausmaß an künstlerischer Manipulation zu tun hat, das das jeweilige Bild zulässt, doch dieses kann immer nur graduell und nicht substantiell sein. So bleibt die Frage nach der Differenz von Kunst und Bild bei Susan Sontag unbeantwortet.

Noch weniger klar unterschieden sind die Begriffe in Jean-Luc Nancys Buch „Am Grund der Bilder“. Wie viele seiner französischen Kollegen, etwa Jacques Derrida und Louis Marin, betont Nancy die Differenz zwischen Dingwelt und Bild und konstatiert, dass jedes Bild durch seine eigene ästhetische Kraft eine Präsenz über diesen „Abgrund“ des Andersseins hinweg zu schaffen vermöge.³ „Vermutlich ist jedes Bild am Rande der Grausamkeit“, schreibt Nancy und kommt dabei unversehens auf Kunst zu sprechen: „Auch das Bild ist ein solcher Überschuss, und vermutlich gibt es vorläufig keine andere Definition der Kunst als das Überfließen und das Übertragen über die Zeichen hinaus.“⁴ Für Nancy gibt es demnach keine substantielle Unterscheidung zwischen Kunst und Bild. Im Grunde sind alle Bilder bei ihm aus sich selbst heraus Kunst.

an aesthetic level – an effect that she attributes to documentation of war zones other places of suffering – it also exemplifies a successful antiwar image in its “thoughtfulness and power.”¹ For Sontag, only this staged photomontage, shot in a studio and exhibited in a museum, creates the space necessary for advancing from shock and a merely aesthetic response toward critical reflection – which, in turn, would enable ethical action to emerge from our moral outrage. Looking “at harrowing photographs of other people’s pain in an art gallery,” however, seems out of place to Sontag.² But where exactly is this boundary between photographic documentation and artwork, between a media image and one that’s staged? Sontag doesn’t broach these questions in her text. One might presume that the distinction between the two has to do with the extent of the artistic manipulation that the image in question allows for, but this extent can only ever be gradual and not substantial. As such, the question regarding the difference between art and image remains unanswered in Sontag’s work.

The concepts are distinguished even less clearly in Jean-Luc Nancy’s book “The Ground of the Image”. Like many of his French colleagues – Jacques Derrida and Louis Marin, for example – Nancy emphasizes the difference between images and the empirical world, and contends that every image is capable of overcoming the “chasm” of otherness and creating a presence through its own aesthetic power.³ “Perhaps every image borders on cruelty,” Nancy writes, and then quickly proceeds to talking about art: “The image is also such an excess; and without doubt art can be defined in no other way, in the first instance, than as a transgression and a being carried away beyond signs.”⁴ For Nancy, there is no substantial distinc-

tion between art and image. Ultimately, he sees all images, in and of themselves, as art.

In the context of contemporary art production, the boundaries between image and art are similarly blurred. A 2011 exhibition on images of terror at C/O Berlin included Thomas Hirschhorn’s work “The Incommensurable”: A giant piece of cotton cloth covered in images of mutilated human body parts. The piece’s title is scrawled across the top in large black letters.⁵ At least by that point, the space of reflection that Sontag sought in museums had shrunk extremely. Hirschhorn’s evocation of political demonstration banners is supposed to make it clear that the work represents a form of protest against unbearable human suffering – a suffering that, in the artist’s view, is not shown in mainstream war reporting. But Hirschhorn gathered the images displayed on the banner from publically accessible reports in print and online media without disclosing the contexts in which those depicted had lost their lives. These aspects of the work retain the shock of the images and even maximize the effect. The difference between a Google image search for victims of violence and Hirschhorn’s “The Incommensurable” ultimately remains undetermined, unless one values the gesture of protest in the museum more highly than the images themselves. And this, in turn, again raises the question of art’s surplus value relative to other forms of representation in the public display of images and their use as protest.

In everyday life, we may accept the inadequate distinction between art and image. We encounter art in exhibition spaces, and images in the media. Occasionally, however, certain images provoke a public outcry, which then leads to discussions about the boundaries that separate the one



C/O Berlin, Vortrag mit / lecture with Thomas Hirschhorn, im Hintergrund / in the background: “The Incommensurable”, 2007



Derek Jarman, „Caravaggio“, 1986, Filmstills / film stills

Ähnlich verwischt sind die Grenzen zwischen Bild und Kunst im Kontext der zeitgenössischen Kunstproduktion. Wenn Thomas Hirschhorn in einer Ausstellung zu Bildern vom Terror im C/O Berlin im Herbst 2011 ein riesenformatiges Baumwolltuch anbringen lässt, auf dem zerfetzte Leichenteile von Menschen zu sehen sind, das den großen schwarzen, handschriftlich aufgetragenen Titel „The Incommensurable“ trägt, dann ist der Raum der Nachdenklichkeit, den Susan Sontag im Museum sucht, extrem geschrumpft.⁵ Hirschhorns Anspielung auf ein Demonstrationsbanner soll deutlich machen, dass es sich hier um Protest gegen unerträgliches menschliches Leid handelt. Leid, das seiner Ansicht nach in der medialen Kriegsberichterstattung nicht zur Anschauung kommt. Doch Hirschhorn hat die von ihm gezeigten Bilder aus öffentlich zugänglichen Presse- und Internetberichten zusammengetragen, ohne die Zusammenhänge aufzuzeigen, in denen die Opfer ihr Leben lassen mussten. Damit bleibt der Schockcharakter der Bilder erhalten und wird sogar in seiner Fülle potenziert. Die Differenz zwischen einer Google-Bildsuche zum Thema Gewaltopfer und Hirschhorns „The Incommensurable“ bleibt letztlich undefiniert, es sei denn, man bewertet die Protestgeste im Museum höher als die gezeigten Bilder. Dies wiederum lässt abermals die Frage nach dem Mehrwert der künstlerischen Darstellung im Unterschied zu anderen Formen des Zeigens von und des Protestierens mit Bildern im öffentlichen Raum aufkommen.

Im Alltag mag man sich mit der unzulänglichen Unterscheidung von Kunst und Bild zufriedengeben. Kunst begegnet man an Ausstellungs-orten, Bildern in den Medien. Doch gelegentlich lösen bestimmte Bilder einen öffentlichen Aufschrei aus, und dann stehen plötzlich die Grenzen,

die den einen Bereich vom anderen trennen, zur Diskussion. Drei Beispiele sollen hier genügen, um dies zu verdeutlichen: ein Pressebild, eine Fotostudie zu künstlerischen Zwecken und ein Gemälde aus einem Museum.

Das Gemälde zuerst. Im April dieses Jahres ging beim Direktor der Berliner Gemäldegalerie ein offener Brief einer Initiative ein, die im Zuge der Kinderpornografie-Affäre des ehemaligen Bundestagsabgeordneten Sebastian Edathy die Abhängung eines Werkes von Caravaggio forderte. Dessen „Amor als Sieger“ von 1602 zeige einen halbwüchsigen Jungen in einer unnatürlichen und aufreizenden Position, die geeignet sei, pädophile Neigungen im Betrachter zu provozieren.⁶ Tatsächlich war das Bild schon im 17. Jahrhundert eine Provokation.⁷ Caravaggio stellt die ostentative Nacktheit des Jungen nicht göttlich, sondern ganz irdisch-leiblich dar und gibt ihm dunkle Flügel, sodass Amor hier nicht als himmlisches Wesen, sondern als beutehungriger Raubvogel erscheint. Gemalt für den aus einer Kardinalsfamilie stammenden Kunstsammler Vincenzo Giustiniani, bezieht Caravaggio mit diesem Bild eindeutig Position innerhalb einer zeitgenössischen Debatte. Die sinnliche Leidenschaft siegt hier über alles, auch über die himmlische Liebe. Gleichzeitig aber wird dadurch der Junge, der Caravaggio für das Gemälde Modell gestanden hat, symbolisch überhöht. Nun mag allein diese Tatsache der künstlerischen Idealisierung für manche ausreichen, den offenen Brief der Berliner Initiative als absurd zurückzuweisen.⁸ Die Antragsteller, die die Entfernung des Bildes von der Wand des Museums fordern, können sich jedoch durchaus auf zeitgenössische Forschungen berufen, die belegen, dass Menschen mit pädophiler Neigung durch scheinbar harmlose Bilder zu immer expliziteren

domain from the other. Three examples of this should suffice here to illustrate this point: A press image, a photographic study made for artistic purposes, and a painting in a museum.

First, the painting. In April of this year, the director of the Gemäldegalerie in Berlin received an open letter from a group demanding that a work by Caravaggio be taken down. This request came in the wake of a child pornography scandal involving Sebastian Edathy, a former member of the Bundestag. The painting in question, Caravaggio's "Amor Vincit Omnia" (Love Conquers All, 1602) depicts an adolescent boy in what the petitioners saw as an unnatural and provocative position – one that could allegedly induce pedophilic inclinations in certain viewers.⁶

In fact, even some seventeenth-century viewers of the painting considered it a provocation.⁷ Caravaggio's representation of the ostentatious nudity of the boy is not godly, it is entirely earthly and corporal. The artist painted him with dark wings, making love appear less like a heavenly being than like a ravening bird of prey. Painted for the art collector Vincenzo Giustiniani, who came from a family of cardinals, Caravaggio was taking a clear position with this image within an ongoing debate of the day. In this work, sensual passion wins out over all else, even over heavenly love. At the same time, however, these multiple layers of meaning elevate the boy who posed for the painting with excess symbolic import. This fact alone – that the painting is an idealized artistic representation – might be enough for some to dismiss the letter from the Berlin group as absurd.⁸ In response, members of that group could cite contemporary research that has proven the potential of seemingly harmless images to propel people with pedophilic inclina-

tions toward increasingly explicit sexual activities.⁹ Given these facts, appeals to artistic freedom, like those made by the director of the Gemäldegalerie in response to the outcry, come across as relatively weak rebuttals.

Much like the artistic character of images, the aesthetic effect of art is also the subject of endless dispute. It's well known that Plato wanted to ban painting from the ideal polis, as it allegedly led viewers to emulate acts of violence, in particular.¹⁰ Those who oppose this position and call for the freedom of art can take recourse to Immanuel Kant, who excluded the basis of our bodily sensations and impulsive emotional reactions from the realm of the aesthetic. In the presence of beauty's "bare delight," Kant's perceptive subject reaches that state of contemplative tranquility that first makes it possible to transcend empirical space.¹¹ And those who wish to emphasize art's intensifying effect can cite Walter Benjamin, according to whom a work of art triggers a traumatic, revolutionary shock.¹² Horst Bredekamp, for example, when asked for a statement on the debate surrounding the Caravaggio, argued that, in viewing and considering this old painting, "no consideration is ever finished. It offers a space of reflection. Art shows the hell that we all have within us, as well as its utopian counterpart."¹³ In short: those compelled to imitate an image cannot be stopped; those moved to aesthetic contemplation will contemplate; and those expecting shock will experience it as well. In any case, the variety of responses that an artwork may trigger do not amount to a solid criterion according to which Caravaggio's "Amor" should be cast out of the pantheon of art and exiled to a storage room. Even any hypothetical empirical studies on the effect of the painting – should such studies ever

sexuellen Handlungen verleitet werden können.⁹ Die Berufung auf die Kunstfreiheit, wie sie der Direktor der Gemäldegalerie gegen den Aufruf ins Feld führt, erscheint vor diesem Hintergrund als ein verhältnismäßig schwaches Gegenargument.

Über die ästhetische Wirkung von Kunst kann man genauso streiten wie über die Frage nach dem Kunstcharakter von Bildern. Bekanntlich wollte schon Platon die Malerei aus der idealen Polis verbannen, da sie zur Nachahmung vor allem von Gewalttaten verleite.¹⁰ Wer sich dagegen auf die Freiheit der Kunst beruft, kann auf Immanuel Kant verweisen, der die niederen körperlichen Empfindungen und Affekte aus dem Bereich der Ästhetik ausgrenzte. Im „trockenen Wohlgefallen“ am Schönen gelangt das wahrnehmende Subjekt bei Kant zu jener kontemplativen Ruhe, die es wiederum erst eigentlich ermöglicht, den empirischen Raum zu transzendieren.¹¹ Andere wiederum, die vor allem die verstärkende Wirkung der Kunst betonen, können sich auf Walter Benjamin berufen, für den das Kunstwerk eine revolutionäre traumatische Erschütterung auslöst.¹² Horst Bredekamp beispielsweise hat, auf die Caravaggio-Debatte angesprochen, geantwortet, dass im alten Gemälde „keine Überlegung je am Ende“ sei: „Es bietet einen Reflexionsraum. Kunst zeigt die Hölle, die wir alle in uns haben, wie auch die Gegenwelt der Utopie.“¹³ Kurz: Wen das Bild zur Nachahmung anstiftet, der wird daran nicht zu hindern sein; wen es zur ästhetischen Kontemplation bewegt, der wird sie finden; und wer sich davon ein Schockerlebnis verspricht, der wird es ebenso bekommen. Die Reaktionsmodi der Betrachter/innen jedenfalls liefern kein stichhaltiges Kriterium, um Caravaggios Amor als Verlierer aus dem Pantheon der Kunst ins Depot zu verbannen. Auch empirische Studien zur

Wirkungsweise des Gemäldes würden sich vermutlich, sollten sie je aussagekräftig sein, innerhalb des breiten Spektrums der seit der Antike diskutierten ästhetischen Wahrnehmungsformen bewegen. Folgt daraus, dass die Vielschichtigkeit der Wirkungsweisen von Kunstwerken das entscheidende Kriterium zur Differenzierung zwischen Kunst und Bild darstellt?

Auch das lässt sich wohl kaum behaupten und belegen, wie die folgenden Beispiele zeigen. Als im Winter letzten Jahres eine viel beachtete Retrospektive der Gemälde des Künstlers Balthasar Klossowski (Balthus) im Metropolitan Museum in New York eröffnete, löste sie keinerlei Empörung aus. Als aber gleichzeitig die Galerie Gagosian eine große Anzahl von Polaroids zum Verkauf anbot, die der Künstler ab den 1990er Jahren angefertigt hatte, als er zu alt war, um Vorzeichnungen für seine Ölgemälde pubertierender Mädchen zu machen, kam es zum Skandal.¹⁴ Auf beiden, den Gemälden und den Polaroids, sind junge Mädchen in lasziven Posen zu sehen, und auf beiden, wie auch bei Caravaggio, ist die Nacktheit die eines individuellen Modells. Während jedoch der Maler Balthus allgemeine Anerkennung genießt, erregen seine Fotos Anstoß. Worin aber unterscheiden sich die Polaroids von den Gemälden? Es liegt nahe, sie im stärkeren Wirklichkeitsbezug der Fotografie zu suchen, den bereits Roland Barthes in seinem vielleicht eindrücklichsten Buch „La Chambre Claire“ von 1980 zu fassen versucht hat. Doch schon bei Barthes ist dies nur ein Wirklichkeitsbezug in Abwesenheit. Er liegt in der Präsenz dessen, was einmal da gewesen ist und nun unwiederbringlich vergangen erscheint.¹⁵ Seitdem haben zahlreiche Autoren die ästhetische Eigendynamik der Fotografie jenseits ihres Abbildungscharakters betont,

prove meaningful – would likely move within the broad spectrum of aesthetic forms of perception that have been discussed since antiquity. Does all of this mean that the decisive criterion in distinguishing between art and image is the complexity of reactions caused by artworks?

But this premise doesn't stand up to scrutiny either, as the following examples make clear. Last winter, a much-discussed retrospective of paintings by Balthasar Klossowski (Balthus) opened at the Metropolitan Museum of Art in New York, eliciting no outrage or indignation whatsoever. At the same time, however, a scandal broke out when Gagosian Gallery made a number of Polaroids by the artist available for purchase. Balthus had begun producing these photographs in the 1990s, when he was no longer capable of making preparatory drawings for his oil paintings of pubescent girls.¹⁴ Both the paintings and the Polaroids show young girls in suggestive poses and – as is also the case in Caravaggio's work – the nudity of an individual model. But while Balthus's paintings enjoy broad approval, the photos shocked the public. What distinguishes the Polaroids from the paintings? Photography's alleged stronger connection to reality offers one possible answer – a topic that Roland Barthes sought to comprehend in perhaps his most impressive book, “La Chambre Claire” (Camera Lucida) from 1980. But even in Barthes's view, this connection to reality actually consists only of absence: the presence of that which once was there and now appears irrevocably gone.¹⁵ Since then, numerous authors have emphasized photography's unique aesthetic dynamics over its mimetic character, including first and foremost Jacques Derrida, who criticized Barthes for his emphasis on the nonfictitious quality of photogra-

phy.¹⁶ According to Judith Butler, one can, in fact, assume that, “in framing reality, the photograph has already determined what will count within the frame – and this act of delimitation is surely interpretive, as are, potentially, the various effects of angle, focus, light, etc.”¹⁷ While Balthus's hard brushstrokes disrupt the girls' sensual allure while also situating it in perceptual proximity, the Polaroids show carefully arranged poses that often already include those details that the paintings only convey allegorically or symbolically. In the photos, the paintings' brushstrokes become framing, soft focus, and cropping. In this sense, Anna Wahli, who was eight years old when Balthus drew and then photographed her for the first time, is conveyed no more or less artistically in the Polaroids than she is in the paintings. And yet the photos arouse greater public suspicion of awaking pedophilic impulses – a fact that can hardly be attributed to the medium itself. There is no basic difference between Balthus's paintings and his Polaroid photographs. Neither set of works reveals an unambiguous intentional goal or purpose. Whether Balthus's work even approaches that of Caravaggio's in its impact on viewers is certainly subject to debate – or even to well-reasoned doubts. It was all the more surprising, therefore, when the Museum Folkwang in Essen decided to cancel an exhibition of the photographs in early 2014 on the recommendation of the local Jugendamt (Child Services Department) and also in response to the Edathy scandal. The decision created a strangely lopsided situation that made a confrontation of the quality of the work and its surplus value beyond the question of desire in the public space of the museum impossible. At the same time, the publisher Steidl released a book of the Polaroids, making them available for private



angefangen bei Jacques Derrida, der Barthes für seine Betonung des Nichtfiktiven in der Fotografie kritisierte.¹⁶ Es sei in der Tat davon auszugehen, schreibt Judith Butler, „dass die Fotografie, indem sie die Realität in einem Rahmen erfasst, bereits festgelegt hat, was innerhalb dieses Rahmens von Bedeutung ist, und diese Grenzziehung ist ganz gewiss Interpretation, ebenso wie die unterschiedlichen Effekte von Kamerawinkel, Fokus, Licht usw. Interpretationscharakter besitzen“.¹⁷ Während Balthus' harter Malduktus die dargestellte sensuelle Verlockung der Mädchen bricht und zugleich in sinnliche Nähe versetzt, zeigen die Polaroids sorgsam arrangierte Posen, oft bereits mit jenen Details, die auch die Gemälde ins Allegorische oder Symbolische überführen. Was in der Malerei der Pinselstrich ist, ist in den

Fotos die Rahmung, der Softfokus und der Detailausschnitt. In diesem Sinn ist Anna Wahli, die acht Jahre alt war, als Balthus sie zum ersten Mal zeichnete und dann fotografierte, in den Polaroids nicht mehr oder weniger künstlerisch überhöht als in den Gemälden. Und dennoch stehen die Fotos öffentlich stärker als die Malerei im Verdacht, pädophile Neigungen zu wecken. Mit dem Medium an sich ist dies schwer zu begründen. Einen grundsätzlichen Unterschied zwischen Balthus' Gemälden und seinen Polaroidfotos gibt es nicht. Eine eindeutige intentionale Zweckbindung ist weder bei der einen noch bei der anderen Werkgruppe auszumachen. Nun mag man sich darüber streiten (und mit Gründen bezweifeln), ob Balthus' Werke grundsätzlich der Wirkmacht eines Caravaggio nahekommen. Umso mehr



„Inconvenient Evidence: Iraqi Prison Photographs from Abu Ghraib“,
International Center of Photography, New York, 2004,
Ausstellungsansicht / installation view

consumption – for art enthusiasts and pedophiles alike.

This twist in the story was ironic, as article 5, paragraph 3 of the German constitution specifically permits the public display of images as art that would otherwise potentially be subject to criminal prosecution. But Balthus's Polaroids are just as legal as other “posing images” from the realm of softcore pornography, which is what made it possible to publish them in book form. All this could contribute to the impression that, in the art world, images are subject to even more severe censorship than they are in other contexts. With this, a new question emerges: To what extent does the distinction between art and image actually depend on when and where they appear? Before the Edathy scandal, the Polaroids were preliminary studies for paintings, and the exhibition at the Museum Folkwang planned to investigate the difference between painting and artistic photography. After the public uproar,

however, the photographs had become nothing more than images that evidenced the prurience of an old man.

The importance of the chronology of events in the scandal surrounding Balthus's Polaroids is reflected in my last example, which does not, however, come from the art world, nor has it ever been examined in that context. Nevertheless, under certain circumstances and temporal distance, it is just as capable as certain works of art of opening that space for reflection so essential to Susan Sontag for examining our desires and being able to truly mourn and deplore the suffering of others. On September 11, 2001, the photographer Richard Drew submitted a photograph to the Associated Press photo agency that showed a man plunging in terror from one of the burning towers of the World Trade Center in New York after the planes had struck the two buildings. Considering the number of people that certainly died in this exact way that day, it's astounding how little

aber überraschte die Entscheidung des Museums Folkwang in Essen, das auf Empfehlung des Jugendamts und abermals im Zuge der Edathy-Affäre eine geplante Ausstellung der Fotografien im Frühjahr 2014 absagte. Es ergab sich dadurch eine merkwürdige Schiefelage, die eine Auseinandersetzung über die Qualität der Werke und ihres Mehrwerts jenseits des Begehrens im öffentlichen Raum des Museums unmöglich machte. Zugleich stellte eine Buchpublikation im Steidl Verlag die Fotos zum privaten Konsum bereit, sei es für Kunstfreunde oder Pädophile.

Diese Wendung ist insofern ironisch, als mit Berufung auf Art. 5, Abs. 3 des Grundgesetzes im Schutzraum der Kunst auch das gezeigt werden kann, was im öffentlichen Raum möglicherweise strafrechtlicher Verfolgung unterliegt. Balthus' Polaroids sind aber genauso legal wie andere sogenannte Posing-Bilder aus dem softpornografischen Bereich. Das machte ihre Publikation in Buchform möglich. Man konnte also den Eindruck gewinnen, dass plötzlich Bilder im Kunst-raum einer schärferen Zensur unterliegen als an anderen Orten. So rückt die Frage ins Zentrum, inwieweit die Unterscheidung zwischen Kunst und Bild nicht doch eher vom Wo und Wann ihrer Erscheinung abhängt. Vor der Edathy-Äffäre waren die Polaroids Vorstudien zu Gemälden, und in der Ausstellung im Museum Folkwang sollte die Differenz von Malerei und künstlerischer Fotografie erkundet werden. Nach dem öffentlichen Eklat sind sie lediglich Bilder, die die Lusternheit eines alten Mannes dokumentieren.

Diese Zeitlichkeit ist auch im letzten meiner Beispiele entscheidend, das allerdings nicht aus dem Bereich der Kunst stammt und dort auch bisher nicht rezipiert wurde. Dennoch ist es ebenso wie manche Kunstwerke unter bestimm-

ten Umständen und mit zeitlichem Abstand in der Lage, jene Denkräume zu eröffnen, die für Susan Sontag so essenziell sind, um über unser Begehren nachzudenken und zur wirklichen Trauer und Empörung über das Leiden anderer zu gelangen. Am 11. September 2001 lieferte der Fotograf Richard Drew ein Foto bei der Bildagentur Associated Press ein, das einen Mann zeigte, der sich nach den Flugzeugattentaten in Todesangst aus einem der brennenden Hochhaustürme des World Trade Center in New York stürzte. Angesichts der Anzahl der Menschen, die an jenem Tag auf diese Weise zu Tode kamen, ist es erstaunlich, wie wenig darüber in den Medien berichtet wurde. Richard Drews „Falling Man“ erschien nur einmal in der *New York Times* und einigen anderen Zeitungen, bevor das Foto in den Bildarchiven verschwand. Jene Zeitungen, die das Bild abgedruckt hatten, wurden beschuldigt, den Tod eines Menschen missbraucht und den Angehörigen unnötig Schmerz zugefügt zu haben. An jenem Tag, der ansonsten mit Bildern übersättigt war, gab es tatsächlich ein Tabu in Nordamerika: der Anblick von Menschen, die sich in tiefer Verzweiflung aus den Hochhaustürmen stürzten.

In Europa und anderen Teilen der Welt allerdings erschien das Foto, ohne Anstoß zu erregen – in Deutschland brachte es u. a. die *Süddeutsche Zeitung*. Noch heute gehört es hier zu den bekanntesten Bildern der Terroranschläge vom 11. September 2001. Der fallende Mann erscheint mittig im Bild zwischen den Flächen der beiden Hochhaustürme, sodass eine geradezu unheimliche Ausgewogenheit entsteht. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die Stelle, an der er zu sehen ist: an der unteren Kante des oberen Bilddrittels, die den sogenannten Goldenen Schnitt markiert – ein Teilungsverhältnis der Fläche von ungefähr 2:3,

the media reported on it. Richard Drew's "Falling Man" appeared only once in *The New York Times* and other newspapers before disappearing into image archives. Those newspapers that printed the image were accused of taking advantage of a person's death and causing undue pain to friends and loved ones. On a day otherwise oversaturated with images, there was still one taboo in place in North America: The sight of people jumping out of the skyscrapers in despair.

In Europe and other parts of the world, however, the photograph appeared without controversy. In Germany, for example, the *Süddeutsche Zeitung* printed it. Still today, it counts as one of the best-known images of the terrorist attacks on September 11, 2001. The man in the photograph is situated in the middle of the image, between the surfaces of the two towers, creating a strange sort of equilibrium. The impression is augmented by his placement at the lower edge of the upper third of the shot, a position that marks the "golden ratio": a surface area ratio of roughly 2:3 that has been considered uniquely harmonious since antiquity. The man's arms rest at his sides. His left leg is bent up toward his body – a pose held from his dive into the deep – endowing the human form displayed in the image with an almost dancerly lightness. Only the horizontal divisions of the facades, which create the appearance of lines falling diagonally across the image, point to the speed and descent of the fall. The lines trail off into the unknown; their endpoint lies out of sight.

In its coloration, the image is divided in two. The vertical bands of the tower on the left appear significantly darker than those of the tower on the right, creating the impression that the man is located in a black-and-white situation: a pictorial

analogy of that which he likely felt as he prepared to jump in the hope of saving himself from infernal agony. The pull of the deep and the soothing equilibrium form an acute tension in the image. That which would come after the photograph was taken is left to the viewer to imagine. Profound fear and futile hope are bound together in this photograph for all eternity, creating an image that, much like Géricault's painted image "The Raft of the Medusa" from 200 years earlier, gives iconic visual expression to the drama of existential crisis. But recognizing this requires the distance of both space and time from the event depicted. Only then does it even become possible for a space of reflection to open. That cannot happen immediately following such an attack, let alone at the site of the attack itself.

The difference between art and image can be explained neither on principle nor categorically, and certainly not at all on the basis of differing modes of aesthetic appearance. Instead, it's the where, when, and how of perception that are decisive. Susan Sontag may be right in insisting that only when an artwork like Jeff Wall's is shown in the exhibition space of a museum can viewers reflect intensely on the suffering of others. But she's wrong to claim that agonizing photographs are out of place in art galleries. In that context, Sontag explains, such images would become art and thus share the fate of all works of art: "...stations along a – usually accompanied – stroll. A museum or gallery visit is a social situation, riddled with distractions, in the course of which art is seen and commented on."¹⁸ Strong moral feelings would thus become impossible and political passivity ensured. This result is certainly not inevitable – a fact demonstrated by the reactions to the images of torture from the Abu

das seit der Antike als besonders harmonisch gilt. Noch sind seine Arme am Körper anliegend. Nur sein linkes Bein ist vom Sprung in die Tiefe angewinkelt, sodass die menschliche Gestalt mit einer geradezu tänzerischen Leichtigkeit erscheint. Lediglich die horizontalen Architekturunterteilungen deuten den Fall an, indem sie sich zu einer nach rechts unten abfallenden Linie verbinden. Doch da kein Endpunkt in Sicht ist, verlaufen sie ins Unbestimmte.

Das Bild ist farblich zweigeteilt. Die vertikalen Bänder des linken Hochhauses erscheinen wesentlich dunkler als die des rechten, sodass der Eindruck entsteht, der Mann befinde sich in einer Schwarz-Weiß-Situation: eine bildliche Analogie dessen, was er tatsächlich empfunden haben muss, als er zum Sprung ansetzte – in der Hoffnung, dass er dadurch einer infernalischen Qual entkommen könnte. Tiefensog und beruhigende Ausgewogenheit stehen hier in einer auffallenden Spannung zueinander. Noch ist, was folgen wird, nur zu denken. Abgrundtiefe Angst und zugleich aussichtslose Hoffnung sind hier für alle Ewigkeit festgehalten. Damit entstand ein Bild, das, ähnlich Géricaults knapp 200 Jahre früher gemaltem Bild „Floß der Medusa“, das Drama existenzieller Not mit ikonischer Präsenz vor Augen führt. Doch um dies zu erkennen, ist zeitliche und räumliche Distanz zum Ereignis notwendig. Erst dadurch wird es möglich, dass sich überhaupt ein Denkraum öffnen kann. Im Moment eines Anschlags und vor Ort ist das nicht der Fall.

Die Frage nach der Differenz von Kunst und Bild lässt sich nicht prinzipiell und kategorial klären, schon gar nicht aufgrund unterschiedlicher ästhetischer Erscheinungsweisen. Entscheidend ist das Wo, Wann und Wie ihrer Wahrnehmung. Susan Sontag mag Recht haben, wenn sie darauf

besteht, dass erst ein Kunstwerk wie das von Jeff Wall im Ausstellungsraum des Museums ein intensives Nachdenken über das Leiden anderer ermöglicht. Unrecht hat sie jedoch, wenn sie behauptet, dass quälende Fotos in Kunstgalerien deplatziert seien. Hier, fährt Sontag fort, würden sie zur Kunst und teilten das Schicksal aller Kunst: „Sie werden zu Stationen eines Spaziergangs, den der Betrachter meist in Begleitung anderer unternimmt. Ein Museums- oder Galeriebesuch ist eine von vielfältigen Zerstreungen durchsetzte soziale Veranstaltung, bei der Kunst betrachtet und über Kunst gesprochen wird.“¹⁸ Starke moralische Gefühlsregungen würden somit unmöglich und politische Passivität bestätigt. Dass dies aber durchaus nicht der Fall sein muss, hat die Rezeption der Folterbilder aus dem Gefängnis von Abu Ghraib gezeigt. Erst der Wechsel der Orte und die Zeitpunkte ihrer Wahrnehmung, so hat Judith Butler argumentiert – zunächst in den Medien und dann in einer von Brian Wallis organisierten Ausstellung im International Center for Photography –, führten dazu, dass die Fotos ästhetisch und moralisch anders gesehen wurden als im privaten Umfeld der Soldaten.¹⁹ Erst der Wechsel der Rahmung löste einen ethischen Aufschrei und schließlich sogar einen politischen Kurswechsel in Regierungskreisen aus. „In diesem Fall“, schreibt Butler, „hat die Zirkulation der Bilder außerhalb des Schauplatzes ihrer Entstehung den Mechanismus der Leugnung durchbrochen und zur Trauer und Empörung geführt“.²⁰

Ähnlich verhält es sich mit pornografischen Aufnahmen und Bildern, die Terroranschläge und ihre Opfer zeigen. Innerhalb dieser jeweiligen Rahmung machen alle Bilder ihre Betrachter ohnmächtig oder übermächtig. In diesen Momenten muss man sich fragen, welche man mit gutem

Ghraib prison. As Judith Butler argued, only with the shift in the place and time in which they were seen – first in the media and then in an exhibition organized by Brian Wallis at the International Center for Photography – did the photos come to appear differently, both aesthetically and morally, than they had in the private world of the soldiers.¹⁹ Only the change in framing triggered the ethical outcry – one that ultimately even caused a political change of course in government circles. “In this case,” Butler writes, “the circulation of the image outside the scene of its production has broken up the mechanism of disavowal, scattering grief and outrage in its wake.”²⁰

The same applies to pornographic pictures, and to images that show terrorist attacks and their victims. Within these respective frames, all images make their viewers either powerless or too powerful. Such moments cause us to ask which images we can look at with good conscience and which we should reject.²¹ In retrospect, however, and under different circumstances, some of those images can develop an iconic presence that, much like certain artworks, opens a place of reflection in the space between viewer and work. Whether or not this is successful does not depend on the difference between art and image, but rather on the distinction between strong and weak images, and on the place and the time of their appearance.²²

Translation: Jesse Coburn

Notes

- 1 Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York 2003, p. 122.
- 2 *Ibid.*, p. 119.
- 3 Jean-Luc Nancy, *The Ground of the Image*, transl. by Jeff Fort, New York 2005.
- 4 *Ibid.*, pp. 25–26.

- 5 Felix Hoffmann, ed., *Unheimlich Vertraut. Bilder vom Terror*, Cologne 2011, p. 362.
- 6 Ingeborg Ruthe, “Caravaggios anstößiger Amor,” in: *Berliner Zeitung*, July 28, 2014.
- 7 Joachim von Sandrat, *Teutsche Academie*, vol. 2, book 2, Nuremberg 1675, p. 190, online at: <http://ta.sandrat.net/en.text/404>.
- 8 See, for example, Ingeborg Ruthe, “Zu aufreizend für Berlins Sittenwächter,” in: *Berliner Zeitung*, March 3, 2014.
- 9 Interview with the psychologist and sex therapist Christoph J. Ahlers, *Die Zeit*, February 20, 2014.
- 10 See Wolfgang Kersting, *Platons Staat*, Darmstadt 1999, p. 103.
- 11 Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, transl. by Nicholas Walker, Oxford 2007, p., 56.
- 12 For a brilliant analysis of these three aesthetic theories, see: Iris Därmann, “Elemente einer Ästhetik der Gewalt: Masochistisch-Heroisch-Traumatisch,” in: *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*, ed. by Emmanuel Alloa, Munich 2013, pp. 165–182.
- 13 Horst Bredekamp, interview by Kia Vahland, in: *Süddeutsche Zeitung*, May 10, 2014.
- 14 See Hanno Rauterberg, “Die Bilder des Begehrens,” in: *Die Zeit*, December 15, 2013.
- 15 Published in English as *Camera Lucida. Reflections on Photography*, transl. by Richard Howard, New York 1982.
- 16 Jacques Derrida, “By Force of Mourning,” transl. by Pascale-Anne Brault and Michael Naas, in: *Critical Inquiry* 22.2, 1996, pp. 171–192.
- 17 Judith Butler, *Frames of War*, London 2009, p. 67.
- 18 Sontag, *op.cit.* p. 120.
- 19 Butler, *op. cit.* pp. 63–100.
- 20 *Ibid.*, p. 100.
- 21 For a more thorough discussion of this question, see “Macht der Bilder – Attentate als Medienereignis,” in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 45–46 (2013): pp. 30–39.
- 22 Gottfried Boehm, “Zuwachs an Sein. Hermeneutische Reflexion und bildende Kunst,” in: *Die Moderne und die Gränze der Vergegenständlichung*, ed. by Hans-Georg Gadamer, Munich 1996, pp. 95–125.

Gewissen anschauen und welchen man sich verweigern sollte.²¹ Im Nachhinein und unter anderen Umständen können jedoch einzelne von ihnen eine ikonische Präsenz entwickeln, die, gleich der mancher Kunstwerke, im Zwischenraum zwischen Betrachter und Werk einen Ort der Reflexion eröffnet. Ob dies gelingt, ist keine Frage der Differenz zwischen Kunst und Bild, sondern der Unterscheidung zwischen starken und schwachen Bildern und dem Ort und der Zeit ihrer Erscheinung.²²

Anmerkungen

- 1 Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, München 2003, S. 143f.
- 2 *Ebd.*, S. 139.
- 3 Jean-Luc Nancy, *Am Grund der Bilder*, übers. v. Emmanuel Alloa, Zürich 2006, S. 41.
- 4 *Ebd.*, S. 49.
- 5 „Unheimlich Vertraut. Bilder vom Terror“, *Ausst.-Katalog*, hg. v. Felix Hoffmann, C/O Berlin, Köln: Walther König, 2011, S. 362.
- 6 Siehe Ingeborg Ruthe, „Caravaggios anstößiger Amor“, in: *Berliner Zeitung* vom 28. Juli 2014.
- 7 Joachim von Sandrat, *Teutsche Academie*, Bd. 2, Buch 2, Nürnberg 1675, S. 190, unter: <http://ta.sandrat.net/en.text/404>.
- 8 Siehe beispielsweise Ingeborg Ruthe, „Zu aufreizend für Berlins Sittenwächter“, in: *Berliner Zeitung* vom 3. März 2014.
- 9 Interview mit dem Sexualpsychologen Christoph J. Ahlers, in: *Die Zeit* vom 20. Februar 2014.
- 10 Siehe Wolfgang Kersting, *Platons Staat*, Darmstadt 1999, S. 103.
- 11 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: *Kants Werke, Akademie-Textausgabe*, Bd. 5, Berlin 1968, S. 312.
- 12 Für eine brillante Analyse dieser drei ästhetischen Theorien siehe Iris Därmann, „Elemente einer Ästhetik der Gewalt: Masochistisch-Heroisch-Traumatisch“, in: Emmanuel Alloa (Hg.), *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*, München 2013, S. 165–182.
- 13 Horst Bredekamp im Gespräch mit Kia Vahland, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 10. Mai 2014.
- 14 Siehe Hanno Rauterberg, „Die Bilder des Begehrens“, in: *Die Zeit* vom 15. Dezember 2013.
- 15 Roland Barthes, *Die helle Kammer*, übers. v. Dietrich Laube, Frankfurt/M. 1989.

- 16 Jacques Derrida, „Kraft der Trauer“, in: Michael Wetzell/Herta Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München 1994, S. 26.
- 17 Judith Butler, *Raster des Krieges*, übers. v. Reiner Ansén, Frankfurt/M., New York 2010, S. 68.
- 18 Sontag, *Das Leiden*, a. a. O., S. 141.
- 19 Butler, *Raster des Krieges*, a. a. O., S. 65–97.
- 20 *Ebd.*, S. 97.
- 21 Dazu ausführlicher Charlotte Klonk, „Macht der Bilder – Attentate als Medienereignis“, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 45 u. 46, 2013, S. 30–39.
- 22 Gottfried Boehm, „Zuwachs an Sein. Hermeneutische Reflexion und bildende Kunst“, in: Hans-Georg Gadamer, *Die Moderne und die Grenze der Vergegenständlichung*, München 1996, S. 95–125.