

Die fundamentale Macht und Bedeutung des Bildes lässt sich weder auf die mediale Verfügbarkeit noch auf seine Zeichen- oder Symbolhaftigkeit reduzieren. Vielmehr erweist sich das Bild als ein Gegenüber – als ein Gestaltungsmoment, das Kommunikationsprozesse aktiv initiiert und steuert.

Hier setzt der Begriff »Movens Bild« an. Er bezeichnet die Wirkung des Ikonischen, das Bewegende wie auch das Bewegte des Bildes. Diese Bandbreite des Ikonischen wird im Gegenüber von Evidenz und Affekt diskutiert, die als integrale Momente bildlichen Ausdrucks gegensätzlich erscheinen, aber doch unmittelbar zusammen gehören. Wie verschränkt sich die affektive Dimension des Bildes mit seiner Evidenzerzeugung? Weder lässt sich die dem Bild innewohnende Affektleistung von seiner Evidenzerzeugung trennen, noch ist bildliche Evidenz ohne affektive Motivierung denkbar.

Im Zentrum der Debatte steht also die Einsicht, dass es eine eigene Logik des Zeigens und Offenbarens gibt, welche die Wirkmächtigkeit der Bilder ausmacht. Ihr Spektrum ist breit und bietet eine Vielfalt an Übergängen: Es reicht von luzider Sachhaltigkeit über emotionale Aufladung und ästhetische Suggestion bis hin zur affektiven Überwältigung.



## Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt

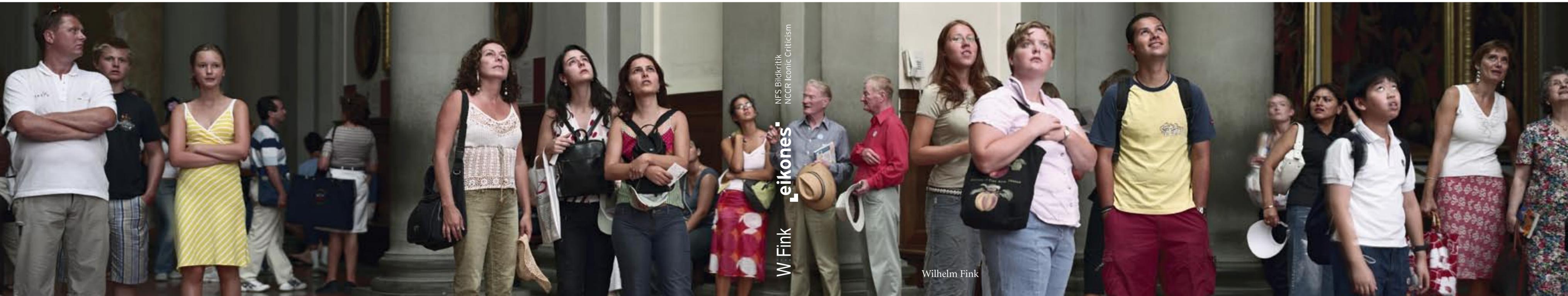
Gottfried Boehm, Birgit Mersmann, Christian Spies (Hg.)

eikones

NFS Bildkritik  
NCCR Iconic Criticism

## Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt

Gottfried Boehm, Birgit Mersmann, Christian Spies (Hg.)



W Fink  
eikones

NFS Bildkritik  
NCCR Iconic Criticism

Wilhelm Fink

**Movens Bild**

Boehm | Mersmann | Spies  
(Hg.)

**eikones**

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt  
Bildkritik an der Universität Basel

# **Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt**

Gottfried Boehm | Birgit Mersmann | Christian Spies (Hg.)

Wilhelm Fink

# Inhaltsverzeichnis

Photographie Schutzumschlag: Thomas Struth, Audience 04, Florenz, 2004,  
C-print, 179,5 × 335,8 cm, © 2008 Thomas Struth.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung,  
vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder  
Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und  
andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2008 Wilhelm Fink Verlag, München  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)  
Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

eikones NFS Bildkritik  
[www.eikones.ch](http://www.eikones.ch)  
Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Lektorat: Desirée Hilscher, Basel  
Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel  
Layout und Satz: Lucinda Cameron und Dirk Koy, Basel

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4631-2

## 9 **Vorwort**

Gottfried Boehm

## 15 **Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz**

### Sehen und Wirken

## 47 Bernhard Waldenfels **Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder**

Sebastian Egenhofer

## 65 **Form und Differenz. Zu einer Topik der Modernen Abstraktion**

Andreas Cremonini

## 93 **Was ins Auge sticht. Zur Homologie von Glanz und Blick**

Christian Spies

## 119 **Topologien des Unanschaulichen. Gerhard Richters Vorhangbilder**

Michael Wetzel

## 149 **»Da ist keine Stelle, die dich nicht sieht«. Das Bild als Schauplatz einer inframeutralen Torsion des Blicks**

Bewegende und bewegte Bilder

- Philipp Stoellger  
183 **Das Bild als unbewegter Beweger?**  
**Zur effektiven und affektiven Dimension des Bildes  
als Performanz seiner ikonischen Energie**
- Silke Tammen  
225 **Bild, Reliquie und Ornament: Das Reliquiar des  
Ungenähten Rocks aus dem Schatz von  
San Francesco in Assisi und die vielschichtige  
Visualität spätmittelalterlicher Christusreliquiare**
- Klaus R. Scherer  
249 **Gefrorene Gefühle:**  
**Zur Emotionsdarstellung in der bildenden Kunst**
- Nicolaj van der Meulen  
275 **Ikonische Hypertrophien. Zum Bild- und  
Affekthaushalt im spätbarocken Sakralraum**
- Hermann Kappelhoff  
301 **Die Anschaulichkeit des Sozialen und die Utopie Film.**  
**Eisensteins Theorie des Bewegungsbildes**

Weisen und Beweisen

- Heike Behrend  
325 **Zur Politik des Gesichts im Spannungsfeld  
von Bilderverbot und populärer Fotografie an der  
Ostküste Kenias**
- Christoph Marksches  
345 **Antike Weltbilder in der Kritik**
- Sibylle Peters  
367 **Die Präsentation der Präsentation.**  
**Im Bilde sein in Zeiten von PowerPoint**
- Friedrich Balke  
383 **Endlose Enteignungen des Körpers.**  
**Lukretia oder das Recht am eigenen Bild**
- Claudia Blümle  
409 **Der allgegenwärtige Blick des Richters.**  
**Juridische Evidenz bei Albrecht Dürer und  
Lucas Cranach d. Ä.**
- 433 **Autorinnen und Autoren**

## Vorwort

Der Entdeckung der Bilder als eines wissenschaftlichen Gegenstandes seit den 1990er Jahren folgt gegenwärtig eine Phase zunehmender Konsolidierung. Welchen Wegen kann Bildforschung folgen und welcher Methoden kann sie sich bedienen? Wohin und wie weit tragen ihre Fragen. Den vielen, noch unentschiedenen ersten Schritten müssen nun zweite und dritte folgen, soll sich tatsächlich die Bahn eines Fortschrittes, in einem wenig bekannten Terrain, abzeichnen. So vielstimmig und assoziativ die ersten Debatten auch gewesen sein mögen, einige Leitlinien beginnen sich abzuzeichnen. Zuvorderst die Einsicht, dass Bilder wissenschaftliche Aufmerksamkeit auf Dauer nur dann verdienen, wenn sie sich als Quelle eigener Antriebe erweisen. Antriebe, die sich nicht damit begnügen, lediglich zu wiederholen, abzubilden oder zu illustrieren, was zuvor schon mit anderen Mitteln eingesehen worden war.

So sehr Bilder dem Erkennen des Erkannten auch gedient haben mögen, in methodischer Hinsicht verdienen sie als bewegende Größen uneingeschränkten Vorrang. Erst das *Movens Bild* bindet die unterschiedlichsten Erkenntnisinteressen, weil es epistemisches Neuland eröffnet. Es erweist sich als ein Potenzial, das sich auf vielfältige Weise vor allem deiktisch, kognitiv, affektiv oder ästhetisch ausagiert. Das Bild: der in sich gefestigte Schauplatz eines entstehenden Sinnes. Damit ist das tragende Fundament gegenwärtiger Forschungsbemühungen umschrieben.

Ihren Brennpunkt begleitet ein weiter Horizont. Denn man kann über die Tragweite der Bilder schwerlich befinden, ohne ihr Verhältnis zu anderen kulturellen Symbolsystemen zu berühren. Bildforschung verändert auch unser Verständnis von Sprache, Gestik, Mimus, Klang oder Tanz, sie scheint geeignet, das europäische Konzept des Logos zu erweitern und zu transformieren. Zumal die digitalen Technologien neue Wege der Produktion und Kommunikation eröffnet haben, deren Einfluss auf das gesamte System der Gesellschaft und der Kultur kaum zu übersehen ist. Die Wende der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit hin zum Bild löst disziplinäre und trans-fakultäre Anstöße aus. Sie relativiert die scheinbar fest gefügten Frontlinien zwischen den zwei oder drei Kulturen, der Geisteswissenschaften, der Naturwissenschaft samt ihrer technischen Anwendungen und der Sozialwissenschaft. Wenn die Rede von einer Selbstisolierung der Geisteswissenschaften je berechtigt war, unter den Vorzeichen des Bildes ist sie es nicht mehr. Ganz im Gegenteil: Sie sind gefragt, die Voraussetzungen dafür zu schaffen, dass die Bilderfrage als ein Problem des gesamten

Wissenssystems, formuliert, erforscht und angewendet werden kann.

Der angedeutete Befund war es, der im Jahre 2005 zur Begründung des Nationalen Forschungsschwerpunktes (NFS) »Bildkritik. Über Macht und Bedeutung der Bilder« in Basel geführt hat. Mit Mitteln des Schweizerischen Nationalfonds (SNF) und der Universität Basel ausgestattet, repräsentiert er auch eines der ersten geisteswissenschaftlichen Großprojekte der Schweiz. Seine Wirksamkeit manifestiert sich in nationalem und internationalem Rahmen ([www.eikones.ch](http://www.eikones.ch)).

Der vorliegende Band vereinigt Beiträge, die zu meist auf der ersten Jahreskonferenz »Movens Bild« im Herbst des Jahres 2006 vorgetragen wurden, ergänzt durch andere, die in ihrem Kontext entstanden sind. Diese Momentaufnahme vermittelt einiges von der Faszination des Themas. Denn sie verdeutlicht, dass Bildern durch die Zeiten und Kulturen eine eminente Beweiskraft und eine unwiderlegliche Zeugenschaft zugesprochen worden ist. Die aus der Rhetorik entstandene Kategorie der *evidentia*, die in der Neuzeit zu einem epistemischen Leitstern aufgestiegen ist, bezeichnet diese mit sinnlichen Mitteln gewonnene Überzeugungskraft. Was aber zeichnet die ikonischen Evidenzen aus? Was macht sie gleichermaßen beweiskräftig wie wirksam, lässt sie zwischen Einsicht und Affekt oszillieren? Von diesen Fragen handelt der Band und unterscheidet dabei drei Gesichtspunkte: Sehen und Wirken, Bewegen und Bewegtwerden sowie Weisen und Beweisen.

Es zeigt sich, dass eine Kultur der Interdisziplinarität disziplinäre Diskurse voraussetzt. Nur dieses Fundament ist imstande, ein gemeinsames Nachdenken zu

tragen, insbesondere dann, wenn ein dermaßen breites Spektrum unterschiedlicher Fächer daran beteiligt ist wie im NFS »Bildkritik«. Dieser erste Band bereitet aber auch schon jene Debatten vor, die in der zweiten Jahreskonferenz (2007) ausgetragen wurden und mit der konstitutiven Rolle der Deixis, der Zeigeleistung des Bildes, befasst waren. Deren Publikation ist in Vorbereitung. Manches, was dieser Band ausspart, z. B. die rhetorischen Aspekte, finden sich dort aufgenommen.

Die Herausgeber hoffen und wünschen, dass die damit zugleich eröffnete Publikationsreihe des NFS »Bildkritik« in den nächsten Jahren gleichermaßen Erkenntnisfortschritte wie die bewegende Kraft des Themas zu vermitteln vermag.

Wir danken für das Vertrauen, welches der Schweizerische Nationalfonds und die Universität Basel in unsere Arbeit setzen und den Mitarbeitenden des NFS »Bildkritik«, die auf unterschiedliche Weise dazu beigetragen haben. Insbesondere aber danken wir unserem Partner, dem Schaulager, das der Veranstaltung einen stimulierenden Ort geboten hat. Michael Renner (Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel) hat das Erscheinungsbild dieses Bandes wie der gesamten Reihe entworfen. Die Fotos aus Thomas Struths *Audience* Serie können dem Band ein Bild geben. Désirée Hilscher hat das Lektorat betreut. Ihnen allen, wie dem Fink-Verlag, München, danken wir für ihr Engagement.

Basel, Juli 2008

Gottfried Boehm, Birgit Mersmann, Christian Spies

# Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz

Gottfried Boehm

## Die Zeugenschaft der Sinne

»Ich habe es gesehen!« – Mit dieser bekräftigenden Formel pflegen Augenzeugen vor Gericht, Besucher von Theatern oder Arenen, Flaneure und Spaziergänger, Wissenschaftler in Laboratorien, teilnehmende Beobachter, zum Beispiel Ethnologen, oder Betrachter in Museen ihre *Evidenzen* ins Spiel zu bringen. In welchem Bereich auch immer: Sie berufen sich allesamt auf die *Zeugenschaft* ihrer Wahrnehmung und auf das *Sichtbare*, um damit ungeklärte Fragen zu beantworten, Sachverhalte zu rekonstruieren, Vermutungen zu verifizieren und Richtiges vom Falschen zu unterscheiden. Man *macht sich ein Bild*, das heißt: versichert sich der Realität in einer bestimmten *Hinsicht* und legt so die Basis für ein angemessenes *Urteil*.

Aus: »Ich habe es gesehen!« folgt unversehens: »*So ist es*, nur *so* kann es sein«, wobei sich dieses »sein« zwischen einer beiläufigen Feststellung und einer unumstößlichen Wahrheit bewegen kann. Evidenzen versetzen Sachverhalte in die Zeitform der *Gegenwart*. Sie behaupten *Geltung*, indem sie Präsenz schaffen. Das Evidente vergegenwärtigt, stellt vor Augen, rückt ins Licht, schafft Klarheit und Durchblick.<sup>1</sup>

In der Flucht des Sichtbaren hält die denkwürdige *Kraft der Evidenz* einzelne Blickpunkte fest, was umso mehr erstaunt, als ihr *nichts als die Sinne* zu Gebote steht. Zu sehen ist Vieles und Vielerlei, wann aber gewinnt eine Wahrnehmung evidenten Nachdruck? Wie wird aus *Augenschein: Augenmaß?*

Kurz gesagt, wenn er in den Kontext einer *Frage* rückt, sich ein *Gesichtspunkt* eröffnet, mit dem eine Differenz einhergeht. Das: »Ich habe es gesehen!« erschließt einen Sachverhalt genau »als« diesen Sachverhalt. Die

Zeugenschaft der Sinne setzt hier an. Das Sichtbare ordnet sich auf einen Blickpunkt hin und es verzweigt sich dabei: Es zeigt *auf sich* und zugleich auf die *in Frage stehende Sache*. Das in Frage stellen, das heißt die Fraglichkeit öffnet jene *Lücke* zwischen dem, was man weiß und dem, was man vermutet. Was man nicht weiß aber wissen will: eine Lücke, die durch die Evidenz geschlossen wird. Nur im Hinblick auf ... wird Etwas zur Spur, zum Befund, wird es ›sprechend‹, weil es Abwesendes aber Erfragtes bezeugt. Ein unscheinbares Detail tritt in den Horizont, zum Beispiel der Strafverfolgung, der Wegsuche oder der Forschung und wird ›vielsagend‹. Es wäre reizvoll, dieser gemeinsamen Herkunft von Fraglichkeit und Augenmaß weiter zu folgen. Wir können nur suchen, finden und erfinden, wenn sich zwischen dem, *was sich zeigt* und dem, was es *zu sein* beansprucht, ein Kontrast, ein Dissens, eine Aporie auftut. In der Sicht der Philosophie wurde sie *staunend* zur Kenntnis genommen und damit der Impuls eines fundamentalen Fragens ausgelöst.

So unterschiedlich Evidenzen in Erscheinung treten mögen, sie beruhen mithin auf der *doppelten Sicht-* beziehungsweise *Lesbarkeit* einer ins Auge gefassten Sache. Sie steigert den Präsenzgrad eines Gegebenen, hebt oder stellt es heraus. Dies meint schon der rhetorische Begriff der *evidentia*, wie ihn Quintilian aus dem griechischen Term *enárgeia* ins Lateinische fortentwickelt hat.<sup>2</sup> Ein Vor-Augen-Stellen, das von einer Sache *überzeugt*. Eine doppelte Lesbarkeit liegt aber auch dem Wechselverhältnis zugrunde, welches die Philosophie mit der Differenz von *Selbstverweis (index sui)* und *Sachaufweis (index veri)* etabliert hat.<sup>3</sup>

Bevor sich das Problem der Evidenz aber als Schlüsselthema der Erkenntnistheorie oder der Rhetorik spezifiziert, hat es sich längst in der Welt der Praxis und der Poiesis verankert. Die menschliche Gattung hat früh gelernt, jenseits animalischer Instinktlenkung das Sichtbare aufzuschließen, um aus ihm lebenserhaltende Schlüsse zu ziehen. Die Kapazität des Augenmaßes, die eben dazu dient, verweist auf eine frühe, vermutlich präverbale Welt, auf eine visuelle Urteilsfähigkeit. Sie manifestiert sich später eindrucksvoll in kulturellen Ausformungen wie Riten, Rechtsverfahren und politischen Repräsentationen, bei der Nahrungssuche, im Ackerbau und Handwerk, in Kleiderordnungen, Tempeln, Gräbern, Bildwerken und so fort. Der Hinweis auf die Geschichte der menschlichen Gattung unterstreicht die fundamentale Rolle anschaulicher Evidenzbildung, einer sinnlichen Sicherheit im Umgang mit der Welt. Wenn man sie archaisch nennt, dann ragt dieses Archaische aber in die Gegenwart hinein. Jeder, der eine gewöhnliche Sozialisation durchlaufen hat, weiß das Sichtbare, das ihm im Alltag entgegenkommt, stillschweigend zu erfassen, sich ein sinnliches ›Urteil‹ zu bilden, jenes *iudicium oculi*, das der Begriff Augenmaß bezeichnet. Es ist ein Urteil der Sinne, das nicht unbedingt sprachlich verlautbart werden muss, um seiner Rolle zu genügen. Im Gegenteil: Nicht selten verbleibt es im präverbalen Raum. Wir schauen der Wirklichkeit und unserem Nächsten ins Gesicht, damit wir wissen, was wir von ihm zu gewärtigen haben.<sup>4</sup>

Diese Vorgeschichte und das durchwegs sinnfällige Gepräge der *Evidenz* legen nahe, sie als eine *Kategorie der Bilder* zu diskutieren. Auch diese kleiden bekanntlich Sinn und Bedeutung in eine sinnliche Form und

geben auf diesem Wege dem Auge spezifische Aufschlüsse. Aber wie lässt sich die *Struktur der Evidenz* aus der Sphäre der *Wahrnehmung* in die des *Bildes* übertragen? Die ikonische Darstellung und ihre Logik – so der Tenor dieser Argumentation – lassen sich auf die Logik der Wahrnehmung *zurückbeziehen*. Beiden liegt, so suchen wir zu zeigen, in ihrer Unterschiedenheit das gleiche *System der Orientierung* zugrunde.

Unsere Hypothese spiegelt sich auch im engen Verhältnis von *Perzeption und Sprache*. Seinen Niederschlag findet es nicht nur im Lexikon, das anschauungsbezogene Worte enthält, sondern darüber hinaus in der *Grammatik*, in der sich »*evidentials*« ausgebildet haben, das heißt Wortklassen, die auf Strukturen der Wahrnehmung rekurren.<sup>5</sup> Gemeint sind Sprachpartikel wie: auf/unter, vor/nach, davor/dahinter, oben/unten und so fort. Sie spiegeln das *System anschaulicher Orientierung* in der Sprache und erhellen damit auch Aspekte ihrer Genese.

Die Diskussion der *ikonischen Evidenz* vermag sich aber auch auf jene Debatten zu stützen, die in der »Epoche der Evidenz«, wie sie Rüdiger Campe, im Hinblick auf das 17. und 18. Jahrhundert genannt hat, geführt worden sind.<sup>6</sup> Die von ihm nachgezeichneten »Knoten« in einem »terminologischen Netzwerk zwischen Descartes und Kant« dokumentieren zugleich den Widerstreit der Konzepte. Darüber hinaus: Wie verhält sich die Philosophie zur Rhetorik, wenn sie sich deren zentralen Begriff der Evidenz zu eigen gemacht hat? Folgen erkenntnistheoretische und rhetorische Evidenzen den gleichen Regeln? Und was ist mit jenen ganz anderen Evidenzen der Träume, der Propezeiungen und Gesichte, der Riten und Sakramente, der Kunst und der Ästhetik? Schließlich: Was besagt es, wenn eine so alte und bildkundige Disziplin wie die Kunstgeschichte der Evidenz bis vor Kurzem derartig wenig Aufmerksamkeit gezollt hat?<sup>7</sup> Der Versuch, ikonische Evidenz zu denken, gerät alsbald in eine natürliche Nähe zum anschaulichen Prozedere der Phänomenologie. Auch dann, wenn man deren philosophische Zielsetzungen, zum Beispiel in Gestalt einer transzendentalen Egologie nicht teilen sollte, sind ihre Aufschlüsse kaum zu entbehren. Edmund Husserl war vielleicht der bedeutendste Denker der Evidenz, der Rekurse in die Geschichte (bis zu René Descartes) einbezog, aber auch zukunftssträchtige Anstöße gab, die zur philosophischen Debatte des Leibes, der Verkörperung oder der Lebenswelt geführt haben, womit die Frage der Evidenz auch aus der Sphäre des *ego cogito*, einer Bewusstseins- und Subjektphilosophie herausgeführt wurde. Husserls eigene Bildtheorie bleibt dahinter merklich zurück. Nicht zuletzt wohl deshalb, weil sie das Ikonische glaubte darauf reduzieren zu müssen, eine Referenz sichtbar zu machen. »Wenn mit dem Bild nicht die bewusste Beziehung auf ein Abgebildetes gegeben ist, haben wir kein Bild.«<sup>8</sup> Die würgende Enge des Abbildes für die Bildkritik ist mittlerweile deutlich geworden. Man muss sich ihr aber nicht ausliefern, wenn man von Husserl-Lektüren profitieren möchte. So wenig, wie man sich seine Neigung zu eigen machen muss, Evidenz von Ingredienzien wie Affekt, Empathie oder Gefühl völlig frei zu halten, die ihm dabei half, den Relativierungen des Psychologismus zwecks »Rettung der Sachen selbst« entgegenzutreten. Sachliche Luzidität und affektive Wirkung schließen einander aber keineswegs aus, sondern sind mannigfache Wechselwirkungen eingegangen, die auch die



1 Peter Paul Rubens,  
Haupt der Medusa, um  
1617/18.

Rede vom »Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt« rechtfertigen. *Figuren der Evidenz* erweisen sich mithin zugleich als *affektive Figurationen*. Husserl trug dem eigentlich auch selbst Rechnung, wenn er die Evidenz erfahrung mit Erlebnissen der »Befriedigung« verbunden hat, ausgelöst von jenen starken Einklängen beziehungsweise Übereinstimmungen, die er in den Begriffen »Erfüllung« oder »Deckung« analysiert und objektiviert hat.<sup>9</sup>

Was Bildwerke anbelangt, so dürfte auch von ihnen gelten, dass sich affektive von nicht-affektiven Wirkungen sauberlich kaum trennen lassen, zumal dann nicht, wenn man emotionale Neutralität oder Askese des Ausdrucks auch ins Register der Affekte einordnet. So gewinnen auch Konfigurationen des Pathos, ja des lähmenden Schreckens, wie sie mit der schlangengebwehrten Medusa, dem seines Schicksals sich verzweifelt erwehrenden Laokoon, oder in physiognomischen Exzentrizitäten, von der Art des Franz Xaver Messerschmidt vorliegen, ihre Durchschlagskraft vor dem Hintergrund eines gemäßigten, an der Gewohnheit orientierten Ethos. [Abb. 1] In der Organisation von Bildwerken verschränkt sich jedenfalls Evidenz mit Affekt.

### Sich orientieren

Wenn wir Ordnungsmuster der Anschauung mit solchen des Bildes in Verbindung sehen, dann nicht, um einer abbildenden, gleichsam »fotografischen« Weltansicht das Wort zu reden oder eine anthropologische These zu vertreten, die sich jenseits der Geschichte lokalisiert. Gerade der Reichtum historischer Veränderungen belegt das hohe *Deutungspotential*, das in der *Wahrnehmung* angelegt ist. Es genügt eine Landschaft oder ein Landschaftsbild zu betrachten, um der identischen Rolle des Horizontes zu begegnen und damit der Unterscheidung von Oben und Unten (Himmel und Erde), der Gewichtung von Links und Rechts oder der sich öffnenden Tiefe des Gesichtsbildfeldes. [Abb. 2] Archaische Körper- oder Gesichtsbilder greifen auf die Differenz von Innen und Außen, auf Frontalität und die verdeckte



2 Jan van Goyen,  
Windmühle am Fluss, 1642.

Rückseite, auf Anblicken und Angeblicktwerden zurück. Es bedarf freilich der Wiedererkennbarkeit von Figuren oder Gegenständen nicht, um Evidenzen zu erzeugen, wie es die Geschichte der Geometrie oder der abstrakten Kunst gezeigt hat.

Maßgeblich ist ein anfänglicher Akt, der eine visuelle Differenz setzt, ein *Quellpunkt* beispielsweise, aus dem sich lineare Kräfte entfalten und mit ihnen ikonische Dimensionen, eine *wandernde Linie*, die ein imaginäres Gespinnst schafft, oder eine *Farbe*, deren Energie mit einer zweiten oder dritten ein visuelles Spiel eingeht. [Abb. 3] Die angedeuteten Operationen *bezeichnen weniger*, als dass sie *eröffnen*. Sie sind der Nukleus einer Orientierung, mit der nicht Dieses oder Jenes dargestellt wird, sondern mit Horizontale und Vertikale, Oben und Unten, Davor und Dahinter, Nähe und Ferne ein ikonischer Ort geschaffen wird, in dem mögliche Figuren und Inhalte vom Künstler allererst situiert werden können. Diese Anfang setzende und strukturierende Aktivität, die einen Spielraum eröffnet, darf man – unter beiläufiger Anleihe bei Kant – ein *Schema in Aktion*, das heißt einen *Schematismus* nennen.<sup>10</sup>

Die Übertragung der Wahrnehmungsorientierung in die Sphäre des Bildes, die dichte und unwillkürliche Verwandtschaft zwischen Auge und Bild, belegt eine Beobachtung, die Wassily Kandinsky beschrieben hat.<sup>11</sup> Er zeigt, dass wir unsere vertikale Körperachse und die Differenz von Links und Rechts bereits dann schon aktivieren, wenn wir eine völlig leere Fläche anschauen, das Bild im Nullzustand. Das leere weiße Feld, zum Beispiel ein Rechteck, ist im geometrischen Sinne gleichwertig: Ein beliebiger Schnittpunkt zweier Linien gehört mit jedem anderen denkbaren Schnittpunkt zu einem rechenbaren Kalkül. In *anschaulicher Hinsicht* dagegen, bei einer einfachen »Unterscheidung der Gegenden im Raume« beziehungsweise der Fläche, wird der menschliche Leib zum Bezugspunkt, von dem aus Links und Rechts ebenso unterschieden sind wie Oben und Unten.<sup>12</sup> Die optische Energie der Fläche ist diskontinuierlich verteilt mit Verdichtungen, die entlang einer Achse von

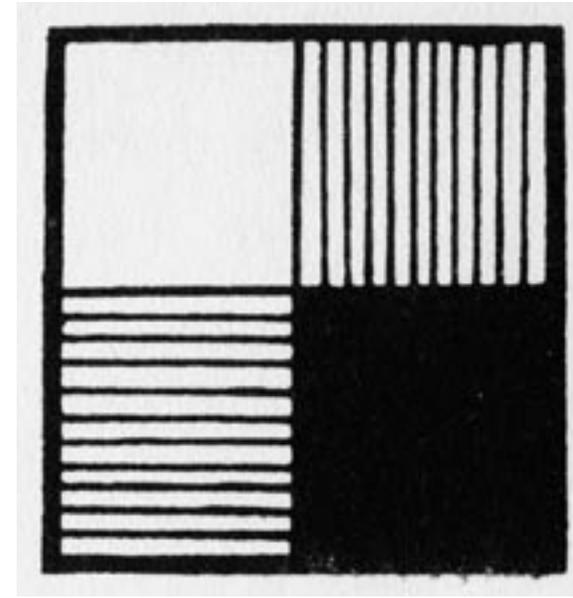


3 Brice Marden,  
After Botticelli, 1991/92.

links unten nach rechts oben verläuft – jedenfalls für einen Betrachter, der von links nach rechts und von oben nach unten schreibt. Bereits der leere Grund ist also schon Schauplatz jenes Orientierungssystems, das im Körper des Betrachters verankert ist. [Abb. 4]

Bevor auch nur der erste Strich gezogen oder der erste Fleck gesetzt wurde, erweist sich das materielle Substrat der Darstellung als ein qualitativ differenziertes »Präsenzfeld« (Maurice Merleau-Ponty) beziehungsweise »Zeigefeld« (Karl Bühler).<sup>13</sup> Es genügt, dass es vom Autor angeschaut und als Aktionsfeld gewählt wird. Dennoch ist der Übergang vom Akt der Wahrnehmung in den der Darstellung beziehungsweise der Betrachtung des Dargestellten keineswegs kontinuierlich. Wie könnte es auch sein? Denn an die Stelle eines in einem offenen Kontinuum schweifenden Blicks tritt ein Blick, der es mit der Stasis des Bildes und seiner fixen Materialität zu tun bekommt. Davon sogleich mehr.

Zuvor aber gilt es zu vermerken, dass die Wahrnehmung gleichsam unter *Spannung* steht. Sie stellt nicht einfach fest, sondern sie *realisiert* sich, von einer vitalen Bewegung, der *Körpermotorik* getrieben.<sup>14</sup> Husserl hat dem auf seine Weise Rechnung getragen, auch dann, wenn die abstrakte Begrifflichkeit ihre Herkunft aus dem bewegten Leben verbirgt. Das gilt insbesondere für die ihm besonders wichtige Kategorie der Intention beziehungsweise der Achse der Intentionalität. Ihre verdeckten Antriebe bringen knappe sprachgeschichtliche Hinweise zum Vorschein. Intentionalität ist ein Akt, der sich gar nicht denken lässt, ohne die in ihm liegende Neigung zu berücksichtigen, über sich hinauszudrängen. Das starke Bedürfnis, sich in der Welt zu orientieren, impliziert ein agierendes, fortdrängendes Subjekt, das auch auf andrängende Kräfte reagiert. Sprachlich bildet dieses Über-sich-Hinausstreben der verbale lateinische Wortstamm *tendo* ab. Er liegt auch der deutschen Tendenz beziehungsweise der lateinischen *intentio* zugrunde, denn er bezeichnet soviel wie: dehnen, spannen, an- oder ausspannen, ausstrecken, hinwirken, sich richten auf, neigen zu, streben nach.<sup>15</sup> Das Intendierende in der Intentionalität erscheint in diesem



4 Wassily Kandinsky,  
Gewichtsverteilung, 1926.

Lichte als ein performativer Impuls, der eine Lenkung der Sicht bewerkstelligt, Vor-sicht, Vor-habe, Vor-satz und Ab-sicht umfasst und damit wahrgenommene Dinge auf einen Aspekt hin erschließt. *Ob-tentio* (lat.) meint das Vorziehen einer Sache gegenüber einer anderen, das auch als in die Nähe rücken erscheint. *Adtendo* beziehungsweise *attentio* (lat.), zu Deutsch: aufmerken beziehungsweise Aufmerksamkeit, kommt durch ein Tun des sich Richtens und Sinnens zustande, das eine Ausrichtung der Sinne bewirkt. Husserl hat die vitalen Aspekte der Intentionalität verstärkt, als er in seiner Philosophie der Lebenswelt affektiv besetzte verbale Formen benutzt hat, wie drängen und sich aufdrängen, gezogen und angezogen werden, streben beziehungsweise affizieren. Sie unterstreichen die in den Akten der Orientierung wirkenden Kräfte. Die Ausbildung von Affekten verdankt sich mithin keinem exzessiven Sonderzustand, sondern ist bereits im Drängen der Intentionalität selbst verankert. Der vitale Hintergrund, der sich in der Orientierung der Wahrnehmung mobilisiert, ist *gleichermaßen Ort der Affekte und der Evidenzen*. Am Anfang steht die von der Ur-Impression ausgelöste »Affektion«.<sup>16</sup>

Wer aber intendiert und sich zu orientieren sucht, der agiert in einen unbestimmten Raum hinein, der sich ihm *vorgängig* bereits *erschlossen* hat. Eine prinzipielle Vertrautheit mit der Welt, ein *Orientiertsein* kommt in den einzelnen *Akten der Orientierung*<sup>17</sup> zum Tragen. Es bedarf, um mit Husserl zu reden, eines »*Bodens*« beziehungsweise »*Grundes*«, einer »*Welthabe*« oder eines fraglosen »*Weltglaubens*«, damit Subjekte agieren können, diesen oder jenen Aspekt herauszustellen vermögen. Gegenüber den einzelnen Orientierungen erscheint das grundlegende *Orientiertsein* wie der Fond eines unbestimmten Kontinuums. »Wir wussten schon, bevor wir meinten, unsere Deutungsnatur geht unserer Deutungskultur voraus.«<sup>18</sup> Damit kommt ein transzendentes Argument ins Spiel, welches den lebensweltlichen Horizont als Bedingung der Möglichkeit intentionaler Akte behauptet. Die Pointe dieser »primordialen« Welthabe ist zweifacher Art: Sie bewirkt die Öffnung von etwas wie Welt und

sie impliziert ein unmittelbares Rühren der Sinne an das Reale. Eine vorgängige Vertrautheit, die Husserl als »amodal« charakterisiert, das heißt noch nicht nach einzelnen Sinnesvermögen wie Sehen, Tasten, Hören und so fort ausdifferenziert. Es ist die Welt vor ihren Differenzen, ein *philosophisches Pangäa*, das sich aber nur in unseren Intentionen, Wahrnehmungen und Akten mittelbar erschließt. Diese *Welt vor der Welt* werden wir nie betreten, weil wir schon in ihr leben. Wir müssen ihre Existenz voraussetzen, wenn wir verstehen wollen, wie Orientierung und das heißt Evidenz möglich ist. Es bedarf eines *missing link*, welches die Distanz, die wir in der Erkenntnis nehmen, zu überbrücken imstande ist, die *Nachträglichkeit der Reflexion* mit der *Vorgängigkeit einer Welt-habe* zur Deckung gelangt. In der Evidenz meldet sich die amodale, sinnliche Vertrautheit zurück, sie leuchtet im Vollzug der Evidenz, in der Erfahrung der Erfüllung, momenthaft auf: *nuda veritas*. Sie streift das Gewand der Intentionalität nicht ab, sondern zeigt sich gerade darin. Wir unterstellen nämlich nicht, wenn wir uns auf einen existierenden Sachverhalt beziehen, dass er in dieser Zuwendung völlig aufgeht. Das genau Gesagte und das genau Gezeigte: Sie sind getragen von einer Realität, die jenseits aller Kommunikation bleibt. Das Bestimmte begleitet ein Hof des Unbestimmten. Evidenzen sind auf Etwas hin transparent, das man die Nacktheit des Indeterminierbaren nennen kann.

Die Geltung der Evidenz kann sich nämlich auf nichts anderes stützen als auf dieses zugrunde liegende Orientiertsein. Eine archaische Ebene der Erfahrung macht sich bemerkbar und Husserl zögert nicht, sie mit der wiederholten Vorsilbe »Ur« zu markieren, als Ur-doxa, als Ur-impression, Ur-empfindung, Ur-glaube oder Ur-evidenz zu umschreiben.<sup>19</sup>

Die Sphäre der Ur-doxa ist in ihrer undifferenzierten Dichte und Fülle vor-prädikativ: »eine pronominale Tiefenabsenz«, eine »semantische Unterwelt« oder »ur-hypnagogische Disposition des Geistes« hat sie Wolfgang Hogebe genannt.<sup>20</sup> Sie zeigt sich, macht sich tragend bemerkbar. Gegenstand sprachlicher Urteile, die sie aufschließen könnten, vermag sie nicht zu sein. Wenn man ihr eine logische Eigentümlichkeit zuschreiben möchte, dann kann es sich nur um ein vorgängiges Verbundensein handeln, um das, was man *Konjunktion* nennt und von Disjunktionen, Oppositionen oder Negationen unterscheidet. Konjunktionen bewirken Kontinuität. Sie ermöglichen. Vertraut oder jedenfalls bekannt sind sie aus Akten intuitiver Einsicht, in denen sich bislang unverbundene Teile der Welt als zugehörig, als zu- oder ineinander passend erweisen. Derartige Erfahrungen sind, um weitere Hinweise anzuschließen, auch aus Freundschaft und Liebe bekannt, nicht zuletzt aus der Sphäre geistiger Produktivität, von Wissenschaftlern und Künstlern. Paul Klees flamboyanter Ausruf, der ihn im nordafrikanischen Kairouan überkam, kann für manche ähnliche Spitzenerfahrung stehen: »Ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler.«<sup>21</sup> Eine Evidenz wird hiermit kundgetan, die nicht nur dieses oder jenes Werk betrifft, es gelingen lässt, sondern die dem Künstler stark genug schien, um ihn in seiner gesamten Tätigkeit überhaupt hervorzubringen, ihm einen neuen Anfang zu ermöglichen.

Husserl hat die in der Evidenz vollzogene »Passung« näher charakterisiert. Seine Begriffe dafür sind »Deckung« oder »Erfüllung«. Gemeint ist: Was in einer Intention oder Proposition zunächst nur vorgestellt oder gemeint

ist, das stellt die Erfüllung direkt vors Auge, zeigt es »als es selbst«. Offenbar handelt es sich um ein Ineinandergleiten von Sicht und Ansicht, das als Synthese beschrieben wird. Das sie begleitende Erlebnis ist dasjenige der »Befriedigung«, dem – im Falle des Scheiterns – die »Enttäuschung« gegenübersteht.<sup>22</sup> Die Synthese der Erfüllung bewirkt, was er auch »Ähnlichkeitsverschmelzung« genannt hat.<sup>23</sup>

Husserls Theorie der Evidenz macht sehr alte kulturelle Erfahrungen mittels phänomenologischer Analyse plausibel. Eine ganze Metaphorologie ließe sich entwerfen, in der sich die mit Evidenzen verbundenen affektiv getönten Epitheta spiegeln würden: Öffnungen, Durchblicke, Luziditäten, Epiphanien, Resonanzen, Berührungen, gesteigerte Momente und Plötzlichkeiten, Glanzlichter, Verschmelzungen, Überwältigungen, Modalitäten der Lebendigkeit und so fort. Sie sind allesamt herausgehoben und zugleich mit einem darin aufscheinenden Grund verbunden, einer spezifischen Temporalität gehorchend.

### Strukturen ikonischer Evidenz

Die Logik der Wahrnehmung, davon war die Rede, setzt sich als *Orientierung* im Bilde fort. Aber wie?

Als ein Element der Vermittlung machen wir uns nun Husserls Analyse, seine Theorie des Horizontes zunutze und die damit verbundene Begrifflichkeit. Es wird sich zeigen, dass der Horizont der Wahrnehmung spezifische Eigenschaften auch der bildlichen Darstellung zu erhellen vermag.

Zunächst: Der Horizont markiert eine imaginäre *Grenze* zwischen dem *Sichtbaren* und dem *unsichtbar Gegenwärtigen*. Imaginär kann man sie deshalb nennen, weil sie zum wahrnehmenden Körper gehört, von dem sie sich nicht losreißen, der sie aber auch nie überschreiten kann. Die dem Horizont eigentümliche Eigenschaft verschwinden und hervortreten zu lassen – sein *Schwellencharakter* – rechtfertigt auch die paradoxe Rede vom unsichtbar Gegenwärtigen. Die dem Horizont eigene Mobilität bedingt, dass das Abwesende nicht aus der Welt ist, sondern, als Potential möglicher Präsenzen, im Zustand der Latenz verharrt. Das Unsichtbare ist keine *Transzendenz*, sondern es hält sich als realisierbare Sichtbarkeit *in der Welt* bereit. Die Bewegung des individuellen Blickpunkts verändert unser Erfahrungsfeld. Erhöhen wir unseren Standpunkt, wächst Weite und Überblick. Aber auch eine bloße Verschiebung vermag den Gesichtspunkt zu erweitern, Neues, noch Unbekanntes hervortreten zu lassen. Während Anderes, das uns im Rücken liegt, aus dem unmittelbaren Kreis der Aufmerksamkeit herausfällt.

Identifiziert man den Horizont mit einer Linie, an der »ansteht«, was sichtbar werden kann, dann verfügt sie über sehr besondere Eigenschaften. Sie ist der »Saum« möglichen Zuwachses, der dem Auge jenen »Stoff« zuführt, dessen es bedarf, wenn der wandernde Blickpunkt, gleitend und kontinuierlich, zum nächsten Horizont übergeht. Auf der Schwelle des Horizontes wird das Unsichtbare sichtbar, das Sichtbare unsichtbar. Seiner Eigenart nach gegenstandslos – kein Ding, eher ein *eröffnendes Schema* – wird er zum Ort, *vor den* die Gegenstände treten, sich von ihm abheben. Der Horizont gliedert das Gesichtsfeld, ohne selbst Grund oder Figur zu sein. Weder-nach.<sup>24</sup> Sich auf der Erde zu orientieren impliziert unabsehbar viele wandernde Horizonte,



5a, 5b Die Unähnlichkeit des Ähnlichen (fotografische Demonstration).

unabsehbar vieler Menschen. Sie lassen sie ineinandergleiten, in einem Prozess permanenter Verschiebung. Husserl unterlegt ihm das *telos* eines approximativen »Welthorizontes«,<sup>25</sup> der – wie es sich für Horizonte gehört – seinerseits niemals erreicht werden kann. Man könnte ihn ein regulatives Konzept nennen, das den denkbaren Umfang dessen umschreibt, was die unerschöpfliche Fülle der Lebenswelt, der Ur-doxa, als ein Potential bereithält. Dem Welthorizont entspricht weder eine einzelne noch die Summe aller Wahrnehmungen. Allenfalls ein spekulativer und körperloser göttlicher Blick, der endlichen Tragweite menschlichen Sehens prinzipiell überlegen, vermöchte alles auf einmal (*uno intuitu*) zu erfassen.

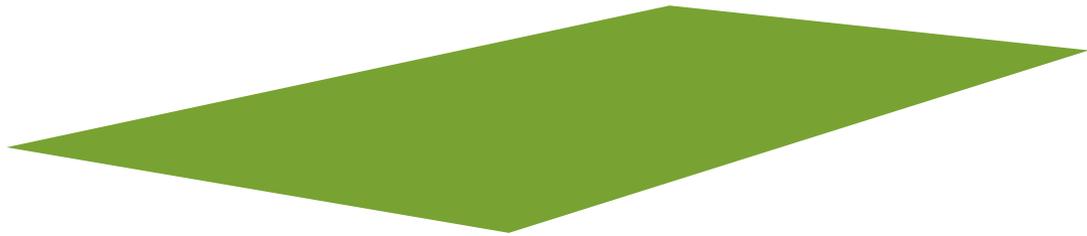
Husserls enge Verknüpfung von Intentionalität und Horizont ermöglicht weitere Einsichten, die sich für die Frage der ikonischen Evidenz als fruchtbar erweisen. Wir sprachen bislang nur vom Horizont in der Ferne, was aber, wenn wir diese Ferne gar nicht zu Gesicht bekommen, stattdessen aber ganz mit einem jeweiligen Gegenstand befasst sind, der unser Gesichtsfeld ausfüllt? Husserl sprach in diesem Falle von einem »Innenhorizont«, den er vom anderen, dem Außenhorizont, klar unterschieden hat. Er erschließt sich in dem, was er auch »Abschattung« nannte.<sup>26</sup> Abgeschattet sind Gegenstände in der Wahrnehmung, insofern sie uns immer und jeweils nur *einen Aspekt* darbieten. In diesem einen Aspekt sehen wir aber nicht nur einen bestimmten Teil der Oberfläche, sondern erfassen in ihm die Sache, gegebenenfalls in dem, was sie ist: in ihrer Evidenz. Im Innenhorizont scheidet sich das, was wir wirklich sehen, dieses Stück einer Vorderseite, von dem, was wir nicht sehen – aber mit vergegenwärtigen. Das Rückseitige und Unsichtbare erschließen wir aus der Aspekthaftigkeit der Ansicht. In der Abschattung verflechten sich die physische Sinnlichkeit und die sich der Sinnlichkeit entziehende Bedeutung: die Sache selbst, so, wie sie im Sehen *ist*. Wir *wissen* was ein Stuhl, Tisch oder Haus ist durch ein partielles sichtbares Konstrukt hindurch. Es verändert seine Gestalt mit der Verschiebung des Blickes, aktiviert dabei die Latenz des Unsichtbaren,

die am Horizont aus ihrer Reserve tritt, sich auf die verschiedenste Weise als Ansicht darbietet. Dieses im Alltag übersehene Phänomen hat Husserl, wohl nicht zufällig, mit Kategorien diskutiert, die aus dem Bereich des visuellen Darstellens stammen, nämlich »Kontrast«, »Abhebung« oder »Einstellung«.<sup>27</sup>

Mit dem Übergang von der anschaulichen Analyse der Welt zum Bild verändern sich aber auch die Rahmenbedingungen von Evidenz. Ein Maler oder Zeichner kann sich nicht damit begnügen, in einer jeweiligen Ansicht etwas schlüssig zu präsentieren. Er muss sich für dieses oder jenes Vorgehen entscheiden, legt den freien Fluss der Wahrnehmung fest, indem er sich eine bestimmte Ansicht wählt. Darin ist sein Tun demjenigen der Rhetorik verwandt. Denn auch sie analysiert und optimiert ein *Machen*, mag es auch die flüchtige Form einer Rede zum Ziel haben. Der Vorwurf der Manipulation, ganz wörtlich: das Dazwischentreten der Hand, trifft beide. Nicht zufällig wird *gemachten* Evidenzen – im Unterschied zu solchen der Erkenntnis – deshalb das Ideal der *Wahrscheinlichkeit* und nicht der *Wahrheit* zugesprochen. Der Maler verfügt über die Interpretationshoheit im Hinblick auf das Was und Wie seiner Darstellung. Wählt er zum Beispiel das Verfahren der geometrischen Projektion, dann operiert er mit Auf-, Unter-, Über- oder Frontalsichten, unterschiedlichen Fluchtachsen oder ihrer Kombination – um auf diesem Wege ein visuelles Konstrukt zu schaffen, welches das Dargestellte *regelgerecht* verzerrt. [Abb. 5, 6, 7] Es umspielt, im Falle eines Tisches, das Schema eines Trapezes, um damit einen richtigen, das heißt einen rechteckigen Tisch vor Augen zu stellen. Die projektivperspektivische Evidenz ist, wie wir noch genauer sehen werden, nur eine der Möglichkeiten und künstlerisch keineswegs zwangsläufig. Viele »falsche« Objekte brachten die wunderbarsten ästhetischen Evidenzen hervor. Man denke zum Beispiel an Paul Klees späte Zeichnungen. [Abb. 8] Doch bleibt festzuhalten, dass auch ein abstrakter Maler mit Schematisierungen arbeitet, mit dem, was Husserl Abschattung nennt. Denn auch er operiert mit einem Innenhorizont. Er entwirft Ansichtigkeiten, die über sich hinwegweisen, etwas Unsichtbares mit

6a, 6b Die Unähnlichkeit des Ähnlichen (fotografische Demonstration).

7 Nächste Seite: Die Unähnlichkeit des Ähnlichen (fotografische Demonstration).

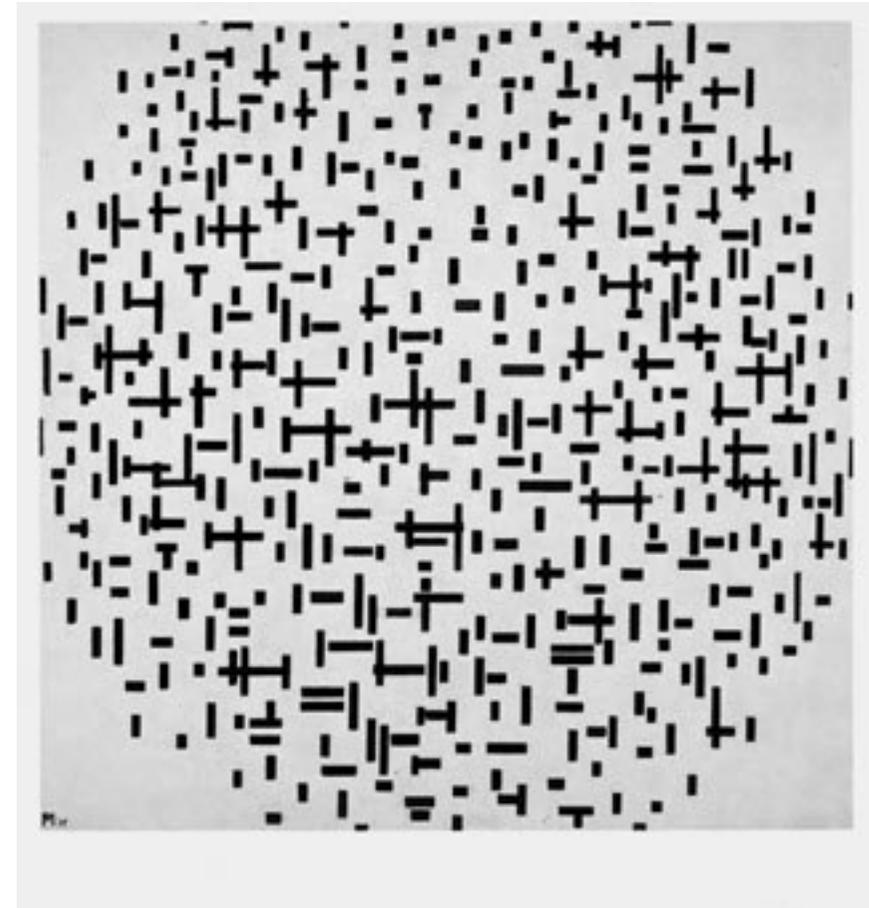




8 Paul Klee, es weint, 1939.

vergegenwärtigen. [Abb. 9] Dabei interagieren unterschiedliche Sinnesleistungen. Die perspektivische Projektion, beispielsweise, funktioniert nur, wenn das Auge den Tastsinn ins Spiel bringt. Was eine dreidimensionale Sache der Erfahrung nach ist, wissen wir nur aus taktilen Vollzügen. Die Hand kennt das Ding, weil sie seine Kontur tastend umfahren oder seine Oberfläche berühren kann. Ohne dieses ins Sehen integrierte Tasten vermöchten wir in Teilansichten womöglich keine Ganzheiten zu erschließen. Nur der taktile Sinn, die Hand oder Haut, ist imstande, das Wahrgenommene wahrnehmend zu *berühren*, jene vorgängige Nähe herzustellen, die Husserl als Urvertrautheit seiner Theorie der Evidenz zugrunde gelegt hat. Die Kapazität des Berührens, über die die Haut verfügt, das bei weitem größte menschliche Organ, ist für die Entwicklung des Kleinkindes und weiterhin für die Genese des menschlichen Bewusstseins von erheblicher Bedeutung.

Die komplexen Sinnesleistungen versteht man nicht hinreichend, wenn man das Sehen, Hören oder Tasten lediglich auf ihre – gewiss wichtige – Spezialisierung hin betrachtet.<sup>28</sup> Erstaunlich sind nämlich die wechselseitigen Implikationen: Auch das Auge vermag zum Beispiel zu tasten, das Ohr sich im Raume zu orientieren und die Hand sich visuell zurecht zu finden. Nur dank



9 Piet Mondrian, Komposition mit Schwarz und Weiss / Komposition mit Linie, 1997.

der Hand gewinnt das Auge Macht über die Darstellung, vermag es seine Sichten zu fixieren. Jeder Pinselzug oder Federstrich ist auch *stouche*, 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. Im Topos vom »Raphael ohne Hände« reflektierten sich diese Fragen schon seit dem 18. Jahrhundert.<sup>29</sup>

Husserls Analyse des Horizontes klärte wohl zum ersten Mal mit wünschenswerter Genauigkeit das Wechselspiel zwischen der Faktizität des Gesehenen und der darin mit vergegenwärtigten Bedeutung. Das wahrgenommene Ding – und darin lässt sich seine Einsicht pointieren – ist kein isoliertes Etwas samt Form und Inhalt, sondern der *Kern* eines Hofes, in dem es sich darbietet. Von einem Binnenhorizont durchzogen, an dem das jeweils Sichtbare *sein* Unsichtbares in Latenz hält. Merleau-Ponty sprach diesbezüglich in seinem Spätwerk von einer »polymorphen Matrix«.<sup>30</sup> Die gängige Differenz zwischen Erscheinen und Sein trifft den von Husserl beschriebenen Sachverhalt gerade nicht. Denn Abschattung meint die *Selbstgebung* eines Gegenstandes vermittels seiner angeschauten *Ansichtigkeit*. Mit dem Übergang vom Präsenzfeld der Wahrnehmung ins Bildfeld verändern sich weitere Parameter.



10 Max Ernst,  
Das Erdbeben, 1926.

Die Dinge erscheinen wahrnehmend in einem transparenten *Durchblick*, vor einem virtuellen Grund. Wenn wir etwas sehen, erblicken wir es *im Licht*, das es umhüllt, in dem es sich abzeichnet. Die visuelle Ordnung des *Bildes* hat es dagegen mit der *Materialität* eines Darstellungsfeldes zu tun, auch dann, wenn es sich, wie zum Beispiel bei Marcel Duchamp, um eine Glasscheibe handelt. Mit der Handhabung des Materiellen prägt sich der Darstellung die Geste ein. Sie verschafft dem Körper Gegenwart im Werk. Das Bild erzeugt eine primäre Opazität, in der sich eine Differenz auftut, die etwas vor Augen stellt. Damit verbindet sich eine folgenreiche *Umkehrung des Blickes*: Unser Auge durchdringt die materielle Schicht nicht, sondern sieht das Dargestellte in ihm aufscheinen. Es kommt ihm *entgegen*, es wendet sich ihm zu.<sup>31</sup> Der Horizont des Bildes lässt sich nicht verschieben. Er erscheint in die Dichte der Materialität eingeprägt als der Grund, aus dem sich Ansichten herausgebildet haben.

Damit verändert sich aber auch der Charakter der Evidenz. Gewiss kann man Bilder auf ihre Passung mit Referenzen hin überprüfen, das mitgebrachte Vorwissen in ihnen bestätigt oder nicht erfüllt sehen. So kennen wir das Konzept der klassischen Landschaft der Campagna, und wir sehen, dass es mit Claude Lorrains Gemälden auf die eine oder andere Weise zur Deckung kommt. Wir wissen immer schon was Haus, Berg und Baum sind und finden sie in Bildern »getroffen«. Wir entdecken in ihnen Anspielungen auf andere Bilder und beginnen uns in einem Netz interikonischer Verweise zu bewegen, in dem vielfältige Berührungen geschehen, und so fort. Gleichwohl: Externe Erwartungshorizonte reichen nicht aus, um die Erfahrung ikonischer Evidenz in der ihr eigenen Kraft zu kennzeichnen. Was aber dann?

Bilder bieten sich auf zweierlei Weise an: Sie liefern eine *Vorgabe* des Erwartbaren und zugleich deren gegebenenfalls *evidente Erfüllung*. Wir haben gelernt, beides betrachtend zu unterscheiden und aufeinander zu beziehen. Selbst dann, wenn ein Künstler den pygmalischen Traum träumt, sich sein Werk lebendig zeigt, sich wie ein Double dem Realen annähert—selbst



11 Stilisierte  
Frauenfigur aus Gönnersdorf  
(Deutschland).

12 Höhlenmalerei  
aus Lascaux.

dann ist es durch und durch *gemacht*, ein Konstrukt. Sogar dazu imstande, sein Gemachtsein zu kaschieren, sich als Bild (fast) durchzustreichen, um einer Sache zum Verwechseln zu ähneln.

Das Wort *Konstrukt* möchte auch andeuten, dass die herkömmliche Unterscheidung zwischen Bildträger und Bildgehalt, zwischen Figur und Grund oder Form und Referenz in eine Sackgasse führt. Denn unsere Analyse hat gezeigt, dass der Künstler nicht Etwas auf der Leinwand fixiert—wie Schmetterlinge zur Schau stellt. Vielmehr entwirft er eine jeweilige Ansicht, mit der er das Auge des Betrachters lenkt. Der Begriff der Ansicht verbindet visuellen Zugang mit Sinngehalt, Aufschluss mit Sache. Er entspricht dem, was wir zuvor Schema in Aktion oder Schematismus genannt haben. Er begrenzt und ermöglicht gleichermaßen. Ansicht und Sicht sind in einen Akt eingebettet, der auf die Lebenswelt und ihre Orientierungen zurückverweist. Wittgenstein hatte verwandte Ideen, wenn er Regel und Regelgebrauch als »Sprachspiel« beschrieben hat, das er, zumindest probeweise, auch auf die Sphäre der »Bildspiele« hin erweiterte.<sup>32</sup> Sein Konzept wirft ein erhellendes Licht auf jenen inneren Bildsinn, der in visuellen Konfigurationen Sinn zu erkennen vermag, seiner Evidenz gestaltend Dauer verleiht.

Das Schema dieses Tisches, oder: dieser Landschaft, gerade dieses Portraits oder dieses sehr besonderen, monochromen Gemäldes *bezeichnet* nicht nur, sondern es eröffnet einen *Spielraum der Betrachtung*, eine doppelte Sichtbarkeit. Bei aller gestalterischer Freiheit: Nicht alles sieht gleich aus, zum Beispiel wie eine Landschaft. Dennoch ist die Grenze nicht völlig scharf gezogen, sie lässt Raum für Neues und Anderes, noch Ungesehenes. Max Ernsts Frottagen, Durchreibungen von Holzbrettern, bieten für dieses Spiel an den Grenzen die schönsten Beispiele. [Abb. 10] Zur gleichen Zeit bringt der Schematismus auch die Vorgabe einer Erwartung, einer bestimmten Sehmöglichkeit ins Spiel. Der Betrachter erkennt sie und misst die Darstellung daran, indem er das ihm angebotene Spiel zwischen Vorgabe und Realisierung zu spielen beginnt, den



13 Giorgio Morandi,  
Fotografie der  
Modellanordnung.

Abstand, der sich zwischen ihnen auftut, durchmisst, die gebotenen Reflexionspotentiale aktiviert, sein Augenmaß zur Geltung bringt.

Damit ist aber auch deutlich geworden, dass Bilder ihre Evidenzen aus der Erfüllung ihrer *eigenen Vorgaben* gewinnen. Sie lassen sich zureichend nicht an einer Idee oder an einem Begriff messen, sondern ausschließlich an ihrem eigenen Spielraum. Die sichtbare Welt schreibt nicht vor, wie ein treffendes Bild auszusehen hat. Es gibt, wie die Geschichte der Kunst zweifelsfrei zeigt, eine Vielzahl evidenter Darstellungen des ›Gleichen‹. Produktive Bildermacher erfinden *neue Weisen zu sehen*, indem sie den Blick auf bislang unbekannte Bahnen lenken. Die Arbeit am Bild impliziert also die Erfindung neuer Regeln (traditionell Stil, Manier, Konzept etc. genannt). Sie schließen mitunter auch Texte oder verbale Anweisungen ein, die präzisieren, was wir die Vorgabe genannt haben. Evidenz entsteht aus dem kunstvoll angelegten Selbstvergleich zwischen dem, was die Vorgabe zeigt und dem, was sie an Sinn induziert. Die Erfüllung will *gelingen*, erzwingen lässt sie sich nicht. Evidenz ist ihrer Erfahrung nach kein Gegenstand, sondern Wirkung, eine Wirkung, die ermächtigt, von ihr zu reden.

### Exemplum

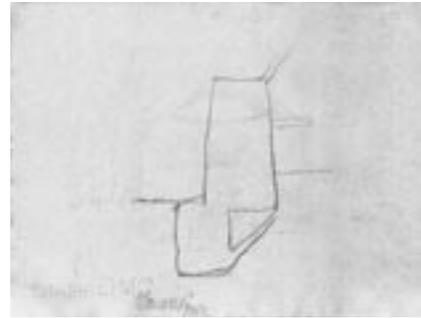
Die Analyse der ikonischen Evidenz mündet, aus naheliegenden Gründen dort, wo sich ihre Wirksamkeit entfaltet: im *einzelnen Bild*. Die Fülle ihrer Erscheinungsweisen lässt sich in Begriffe nicht übertragen, wohl aber exemplarisch erschließen. Im Laufe der Geschichte wurden ganz unterschiedliche Wege erkundet, um zu überzeugenden Bildern zu gelangen. Die Entfaltung anschaulicher Evidenzen mittels der Blicklenkung figuraler Schematismen beginnt bereits vor der monumentalen Höhlenmalerei von Altamira und Lascaux und sie setzt sich in jeder Gegenwart fort. [Abb. 11, 12] Zur Illustration erwähnen wir lediglich drei besonders folgenreiche Exempel. Die griechische Vasenmalerei operierte mit den unmodifizierten Kontrasten roter oder schwarzer Flächen in einer sphärischen Anordnung, die byzantinische



14 Giorgio Morandi,  
Natura Morta, 1963.

Mosaikkunst wählte als Blick leitende Elemente einzelne Farbsteine (*tesserae*) und versetzte sie in einen Zustand parataktischer Kontinuität. Die der Konstruktion der Bildordnung zustrebende Perspektive der Renaissance schließlich bediente sich projektiver Verfahren. Die damit jeweils ins Spiel gebrachten visuellen Vorgaben und ihre Einlösungen unterscheiden sich grundlegend und doch sind sie imstande, jeweils evidentielle Zustände zu bewirken. Weshalb es auch gar nicht sinnvoll wäre, die erzielten Evidenzen unterschiedlicher bildnerischer Verfahren gegeneinander auszuspielen. Viel angemessener scheint es, sich mit ihrer impliziten Logik zu beschäftigen. Zumal sich seit dem 19. und 20. Jahrhundert eine Vielzahl alternativer Strategien ausgebildet hat, mit dem Bild neu anzufangen, seine Horizonte und Fundamente zu erproben.

Wir erläutern mit dem zeichnerischen Werk Giorgio Morandis (1890–1964) eine Position, in der sich figurative und abstrakte Aspekte überlagern.<sup>33</sup> Ihre Exemplarität für unseren Zusammenhang bestärkt im übrigen Morandis Verfahren, die Ordnung des Bildes in derjenigen der Wahrnehmung zu verankern: keine Linie ohne intensive Betrachtung der sorgsam arrangierten Motive und ihrer anschaulichen Präsenz. Zudem lassen sich die unterschiedlichen Strategien, die er zeichnend, aquarellierend und malend verfolgte, mit Fotografien des gleichen Sujets in Beziehung setzen. [Abb. 13, 14, 15] Morandis bildnerische Arbeit geht wie diejenige anderer Künstler dem Sichtbaren ›auf den Grund‹. Was die Zeichnungen darbieten, sind streng genommen auch nicht die Dinge des Stilllebens, sondern deren *visuelle Wurzeln*, die sich in das Weiß des Blattes senken, um aus ihm seltsam eigensinnige Konfigurationen hervortreten zu lassen. Der Status der Linien ist transitorischer Art: Sie sind unterwegs zu den Dingen, ohne sie zu umschreiben, in ihrem jeweiligen Vorhandensein zu erfassen. Es sind Linien in Aktion, im Sinne jener Leistung, die wir als Schematismus umschrieben haben. In einzelnen Blättern verzögert sich die Einlösung des Motivs so sehr, dass enigmatische Gebilde oder Konstrukte entstehen, ihre Vieldeutigkeit sich nicht wirklich reduzieren lässt. [Abb. 16]

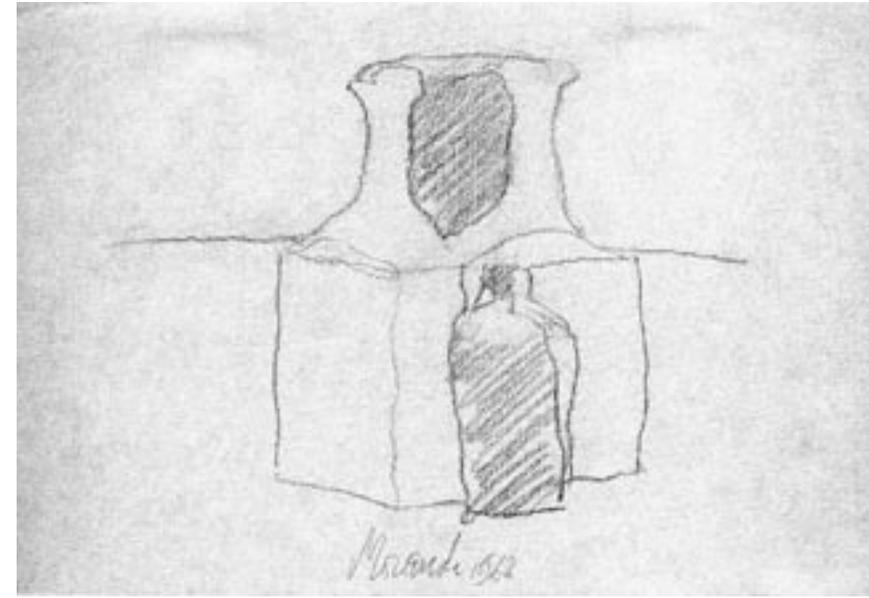


15 Giorgio Morandi,  
Natura Morta, 1963.

16 Giorgio Morandi,  
Natura Morta, 1962.

Wir machen damit vom Begriff der *doppelten Sichtbarkeit* Gebrauch, mit dem sich Evidenz verorten lässt. Sie resultiert aus kunstvoll gesetzten Abweichungen, einer im Ikonischen etablierten Differenz zwischen dem Sichtbaren und dem Gemeinten, des Sich-Zeigens und des Gezeigten. Das Blatt *Natura Morta* (1962) operiert, [Abb. 17] zusätzlich zu den sich vortastenden Linien, mit schraffierten Passagen, die das Dingliche in Tonstufen zwischen Weiß, Schwarz und Grau übertragen. Worin besteht nun aber jener innere Selbstvergleich des Bildes, den wir als Basis der ikonischen Evidenz und ihrer Erfüllung identifiziert hatten? So sparsam Morandi seine Linien setzt, sie entwerfen einen sichtbaren Sachgehalt, etwas Gemeintes, wie vieldeutig auch immer, mag es sich um Vasen, Krüge oder Dosen handeln. Sie stellen nicht Etwas dar, sondern stellen vor Augen, sie machen sichtbar. Der Akt des niemals beendeten Hervorkommens beschreibt, wie sich das Gemeinte jeweils zeigt, wie es sich – im Rahmen gerade dieser Vorgabe – erfüllt. Die Entscheidung des Künstlers für diese oder jene Linie ist ein für allemal gefallen. Sie zeigt sich unverrückbar. Und eröffnet gerade damit aber einen visuellen Spielraum des Wahrnehmens. Das Definitive der linearen Konfiguration erweist sich als unerschöpflich und lebendig.

Wenig scheint durch den Künstler gemacht: Einige Vertikalen streben zögernd auf, von einer Fußlinie gehalten. Wo sie sich verengen, die Hälse zweier Gefäße andeutend, zweigt links und rechts jeweils eine Waagrechte zur Seite ab und markiert mit der ›Schulter‹ der Dinge zugleich den Übergang vom inneren zum äußeren Horizont. Das Sichtbare zeigt sich abgeschattet, und die volle Aufmerksamkeit, die ihm zuteil wird, ist kaum merkbar abgelenkt durch jenen Verweis auf eine unberührbare Ferne. Die Kraft des Konturs gilt nicht dem Versuch, die Dinge in ihrem Vorhandensein festzulegen, sie zu individualisieren. Stattdessen erscheinen sie zusammengewachsen, ihre Anzahl bleibt verborgen. Wo sich die Linien kreuzen, bilden sich Orientierungen aus und mit ihnen eine polymorphe Matrix, die den Blick in Richtung des Dinglichen lenkt.



17 Giorgio Morandi,  
Natura Morta, 1962.

Das Stilleben hat sich in seiner Gattungsgeschichte von allem Erzählbarem zumeist weit entfernt gehalten. Diese vorprädikative Stille radikalisiert Morandi. Wir nehmen an einem Geschehen der Verzweigung teil, das Oben und Unten, Links und Rechts, sowie Nah und Fern unterscheidet und damit einen Raum des Erscheinens schafft. Eine der Zeichnung überhaupt eigentümliche Fähigkeit, die unbestimmte Leere des Grundes ins Greifbare zu wenden, mit ihr zu bauen, nimmt Morandi auf virtuose Weise auf. Um perspektivische Projektion geht es nicht, sondern um den ungesicherten Grenzverkehr von Licht und Schatten, von Leere und Linie.

Husserls Begriff der Abschattung haben wir in unsere Analyse eingeflochten. Bezeichnete er doch jene Schwelle, an der im jeweiligen Ding Sichtbares aus dem Ungeformten hervorkommt oder in ihm verschwindet. Gewiss hat er an den dreidimensionalen Gegenstand in der Wahrnehmung gedacht – oder an sein Abbild –, als er von Abschattung redete. Doch zeigt sich hier, dass sie sich auch an anderen visuellen Realitäten beobachten lässt. Wir wissen aus der Geschichte der Bilder, wie unterschiedlich die Berührung von Ansicht und Grund gestaltet werden konnte. Hier tritt eine sichtbare Welt aus der Konfiguration von Linien hervor, die aus dem Abgrund des Materiellen, dem Weiß des Papiers entstammen. Man sieht, wie sie Ort und Richtung suchen, wie sie schwanken. Durch das grafische Gerüst tritt die Energie des Grundes hindurch, erscheint da und dort gefasst, als ein Ding im Werden.

Der Betrachter dieser Blätter, davon war die Rede, sieht sich mit immanenten Verzögerungen konfrontiert. Die Darstellung der Dinge hält, auf dem Weg zu ihrer Sichtbarkeit, inne. Das Erscheinen vollendet sich nicht in einer definiten Greifbarkeit. Dergleichen ist aus der Zeichenkunst und ihrer Neigung zur Andeutung und zum Unabgeschlossenen auf die eine oder andere Weise geläufig.<sup>34</sup> Morandi nimmt diesen Faden auf und spinnt ihn weiter. Das Auge beginnt sich für das *Unbestimmte* des hellen Grundes zu sensibilisieren. Kein leichtes Unterfangen, denn es untergräbt die Fundamente scheinbar

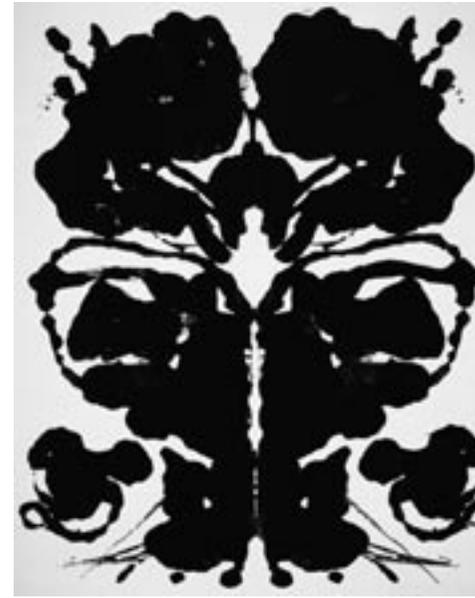


18 Brice Marden, *Hydra*, 1987/88.

unverzichtbarer *Erwartungen*. Sie setzen nämlich ihre Entsprechung als gültig und gesichert voraus, dass jeder Darstellung eine Referenz innewohnt, beide so übereinstimmend, wie das Erkennen mit dem Erkannten. Morandi befragt diese Prämisse, wie viele Künstler der Moderne. Deshalb bleibt es auch ein schales Vergnügen, in die Abweichungen, in die uns die Zeichnungen verwickeln, eine Standardreferenz hineinzulesen, das, was sie ›eigentlich‹ meinen. Mitgebrachtes Wissen hilft dem Betrachter deshalb nicht weiter. Und wer sich, angesichts der vieldeutigen Faktur, doch daran hält, dem entzieht sich, worum es wirklich geht: eine zögernde und umwegige Suche nach dem Sichtbaren, im tiefen Raum des Unbestimmten. Ein Auge, das nicht vergessen könnte, was es weiß, dem bliebe das Glück verschlossen, das Morandis Zeichnungen dem aufmerksamen Betrachter antragen – das Glück, dass ein Sichtbares auf eine neue Weise zu sich selbst zu gelangen vermag.

Die Evidenz dieser Zeichnungen verdankt sich mithin keinen externen Bezügen, so sehr sie möglich sind oder sich gar anbieten. Wenn wir vom internen Selbstvergleich als Ort der ikonischen Evidenz gesprochen haben, dann bringt er zwei Aspekte ins Spiel, zur ›Deckung‹ oder zur ›Erfüllung‹. Der eine lässt sich als der *Vorsatz*, als die Intention beschreiben, dem, was man sieht – die Gefäße auf dem Tisch –, in seinem jeweiligen Aussehen gerecht zu werden. Der andere kommt durch die *Hand* des Künstlers ins Spiel, durch die Geste, mit der er den Zeichenstift gebraucht, ihn über die Körnung des schweren Büttenpapiers hinweg bewegt. Zwischen beidem bauen sich Äquivalente auf, die bislang noch nicht erprobt worden sind und es erlauben, durch gerade *diese* grafische Konfiguration *hindurchzublicken* – auf ihren unbestimmten Grund. Von dort her kommt uns der Sinn, so oder so, kommt er uns gegebenenfalls überzeugend und lebendig entgegen.

Die Sensibilität für das Unbestimmte vermag der sich darbietenden Offenheit und das heißt einer tiefgründigen Absenz standzuhalten.<sup>35</sup> Das wird vollends deutlich an Bildern, die sich des Korrektivs vorgegebener Motive



19 Andy Warhol, *Rorschach*, 1984.

und ihrer Beobachtung im Atelier entledigen. Auf dem Weg dorthin gewinnt die Arbeit Brice Mardens zum Beispiel Interesse, der seit den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts Verfahrensweisen der ostasiatischen Kalligraphie studierte und rezipierte, ihr Energiegefälle, das sich zwischen Zeichenhaftigkeit und Impulsivität aufbaut, in eine westliche Bildauffassung übersetzte.<sup>36</sup> Das Blatt *Hydra* beispielsweise (1987/88) benannt nach seinem Entstehungsort, der griechischen Insel, zeigt eine Konfiguration, die – technisch gesehen – aus Linien und überdeckenden Tuschebahnen besteht. [Abb. 18] Sie wiederholen sich sechs Mal, je anders, und bilden so ein Muster an Kohärenz aus, eine kryptische ›Schrift‹, die der Künstler zum Teil mit Pinseln schreibt, die er an langen Stöcken befestigt hat, um so den Grad der Kontrolle über das grafische Geschehen zu mindern.

Vollends erreicht ist die Mobilisierung des Unbestimmten bei Bildwerken, die sich des kontingenten Flecks als visueller Wurzel, als ihres Schematismus bedienen. Leonardo da Vincis Denkfigur der »Macchia«, oft zitiert, hat die damit verbundenen Möglichkeiten erstmals reflektiert.<sup>37</sup> Wenn er die genaue Betrachtung unwillkürlicher Flecken empfiehlt, wie sie sich auf dem Putz alter Wände intentionslos ausgebildet haben, deckt er damit eine ›hypnagogische‹ Fähigkeit des Auges auf. Es liest aus dem Ungeformten Wolken, Monstren, Gesichter, Fratzen etc. heraus oder liest sie hinein. Indem sich derartige Strukturen aus fest gefügten Referenzen befreien und dem Unbestimmten eine nachhaltige Aufmerksamkeit widmen, in den Raum eines abwesenden Sinnes eintauchen, bringen sie – momenthaft – Evidenzen an die Oberfläche. [Abb. 19] Mit nachlassender Konzentration pflegen sie wieder zu verschwinden. Nicht wenige Künstler der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg haben sich, wie zum Beispiel Wols, Jackson Pollock, Hans Hartung oder Henri Michaux, mit dieser Welt taumelnder Analogien, elementarer und sprachferner Konjunktionen beschäftigt. Der Kontrast zwischen einer erstarrten, visuellen Setzung, die aus einer gestalterischen Aktion resultiert, und dem Potential ihrer



20 Jackson Pollock,  
Untitled, 1951.

vieldeutigen Lesbarkeit spielt dabei eine wichtige Rolle. [Abb.20] Es gibt das Wissen nicht und wird es niemals geben, das zu sagen vermöchte, was dieses Sichtbar machende gerade bedeutet. Dennoch haben wir es mit Evidenzen zu tun, verschiedener Prägnanz. Ihnen ist ein dominant temporaler Zug eingeschrieben. Sie manifestieren nicht nur Momenthaftigkeit, sondern auch Geschichte. Nur deshalb haben ikonische Evidenzen auch die Kapazität, etwas Neues, noch nie Gesehenes in die Welt zu bringen. In einem ganz bestimmten historischen Moment formuliert, steigt aus einem Grund der Unbestimmtheit ein Sinn auf und stellt sich gerade jetzt und auf diese Weise vor Augen.

## Endnoten

- 1 Fernando Gil, *Traité de l'évidence*, Grenoble 1993. Diese magistrale Studie stützt sich auf Edmund Husserl mit Blick auf die Geschichte und einen weiten Phänomenbereich der Evidenz.
- 2 Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis oratoriae libri XII/Ausbildung des Redners*, zwölf Bücher, lat.-dt., hg. v. Helmut Rahn, Darmstadt 1972, VI, 2, 32: »Daraus ergibt sich die ENARGEIA (Verdeutlichung), die Cicero »illustratio« (Ins-Licht-Rücken) und »evidentia« (Anschaulichkeit) nennt, die [...] das Geschehen anschaulich vorzuführen scheint, und ihr folgen die Gefühlswirkungen so, als wären wir bei den Gefühlswirkungen selbst zugegen«, vgl. auch IX, 2, 40 (Vor-Augen-Stellen, sub oculos subjectio).
- 3 Vergleiche die Diskussion bei Gil, *Traité de l'évidence* (Anm. 1), u. a. S. 36.
- 4 Anspielung auf eine Bemerkung Immanuel Kants in seiner »Anthropologie in pragmatischer Hinsicht«.
- 5 Wallace Chafe, Johanna Nichols (Hg.), *Evidentiality: the linguistic code of epistemology*, New Jersey 1986 (Einleitung).
- 6 Rüdiger Campe, Epoche der Evidenz. Knoten in einem terminologischen Netzwerk zwischen Descartes und Kant, in: Sybille Peters, Martin Jörg Schäfer (Hg.), »Intellektuelle Anschauung«. Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen, Bielefeld 2006, S. 25–43.
- 7 Vgl. die Beiträge in: Gabriele Wimböck, Karin Leonhard, Markus Friedrich (Hg.), *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit* (SFB 573, Band 9), Berlin/Münster 2007, insbesondere: Frank Büttner, *Das messende Auge. Messkunst und visuelle Evidenz im 16. Jahrhundert*, S. 265–292.–Jean-Luc Nancy, *L'évidence du film: Abbas Kiarostami*, Bruxelles 2001.–Die Rolle der Affekte für die Kunst hat Klaus Herding mit seinen Mitarbeitern im Kontext des Graduiertenkollegs »Psychische Energien« untersucht, freilich ohne thematischen Bezug zur Evidenz. Vgl. Klaus Herding, Bernhard Stumpfhaus (Hg.), *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, Berlin 2004.
- 8 Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigung*, in: ders., *Husserliana*, Bd. XXIII, hg. v. Eduard Marbach, Den Haag/Boston/London 1980, S. 31. Vgl. Siegfried Blasche, *Bildbegriffe im Anschluss an Husserl*, in: ders., Mathias Guttman, Michael Weingarten (Hg.), *Repraesentatio Mundi. Bilder als Ausdruck und Aufschluss menschlicher Weltverhältnisse. Historisch-systematische Perspektiven*, Bielefeld 2004, S. 209–220.
- 9 Husserl, *Husserliana* (Anm. 8), Bd. XIX/2, S. 566 f., S. 590, auch Bd. XVI, S. 86 (Deckungsbewusstsein). Zur Kategorie der Erfüllung ebenfalls die Logischen Untersuchungen (Bd. XIX/2, erster und zweiter Abschnitt, 6. Kapitel).
- 10 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* [1781], Hamburg 1971, B 179 f.
- 11 Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche* [1926], Bern/Bümpliz 1969, S. 131: »Dass jedes lebende Wesen zu »oben« und »unten« in einem ständigen Verhältnis steht und unbedingt bleiben muss, überträgt sich auch auf die Grundfläche, die als solche selbst ein lebendes Wesen ist.«
- 12 Immanuel Kant, *Von dem ersten Grunde des Unterscheidens der Gegenden im Raume*, in: ders., *Werke*, Bd. 1 (Vorkritische Schriften), hg. v. Wilhelm Weischedel, Wiesbaden 1960, S. 993–1000.
- 13 Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 309, S. 427, S. 481 f., S. 490, und: ders., *Das Sichtbare und das Unsichtbare* gefolgt von Arbeitsnotizen, München 1986, S. 225.–Karl Bühler, *Sprachtheorie* [1934], Stuttgart 1999, S. 70–140 f.
- 14 Vgl. György Ligeti, Gerhard Neuweiler, *Motorische Intelligenz. Zwischen Musik und Naturwissenschaft*, Berlin 2007.
- 15 Immanuel Johann Gerhard Scheller, *Imman. Joh. Gerhard Schellers ausführliches und möglichst vollständiges lateinisch = deutsches Lexicon oder Wörterbuch*, 5 Bde., Leipzig 1804, Stichworte: attentio, intentio, tendo, obtentio etc.
- 16 Husserl fasst diese Aspekte unter anderem unter den Begriffen »hyletisches Datum« (*Husserliana* [Anm. 8], Bd. III/1, S. 191–195, *Husserliana*, Bd. IV, S. 147–151) beziehungsweise »Empfindung« als Träger der Intentionalität (*Husserliana*, Bd. XIX/1, S. 361–363 und *Husserliana*, Bd. XIX/2, S. 596–631).
- 17 Gil, *Traité de l'évidence* (Anm. 1), S. 83–116: *De l'orientation à l'attention*.
- 18 Wolfgang Hogebe, *Metaphysik und Mantik. Die Deutungsnatur des Menschen*, Frankfurt a. M. 1992, S. 39.
- 19 Husserl, zur »Urdoxa« (*Husserliana* (Anm. 8), Bd. III/1, S. 104–105, S. 240–243); »Urempfindung«: Bd. X (Analyse des inneren Zeitbewusstseins), »Urimpression«: (Bd. X, § 11, S. 12, S. 31, S. 39 u. a.).
- 20 Hogebe, *Metaphysik und Mantik* (Anm. 18), S. 48.
- 21 Paul Klee, *Tagebücher: 1898–1918*, hg. v. Felix Klee, Köln 1957, S. 301: »Ich lasse jetzt die Arbeit. Es dringt so tief und mild in mich hinein, ich fühle das und werde so sicher, ohne Fleiss. Die Farbe hat mich. Ich brauche nicht nach ihr zu haschen. Sie hat mich für immer, ich weiss das. Das ist der glücklichen Stunde Sinn: Ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler.«
- 22 Husserl, *Husserliana* (Anm. 8), Bd. III/1, S. 56; Bd. III/2, S. 623; Bd. VIII, S. 44–50; Bd. XVI, S. 33–37, S. 85–98.
- 23 Husserl, *Husserliana* (Anm. 8), Bd. XI, S. 131 f., S. 398 ff.
- 24 Manfred Sommer hat diesen Aspekt in seiner Analyse des Horizontes geklärt: Manfred Sommer, *Suchen und Finden. Lebensweltliche Formen*, Frankfurt a. M. 2002, S. 88 f.
- 25 Edmund Husserl, *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, hg. v. Ludwig Landgrebe, Hamburg 1964, § 9.
- 26 Husserl, *Husserliana* (Anm. 8), Bd. III/1; Bd. XI; Bd. XIX/2.
- 27 Die Kategorie »Einstellung« mit der Husserl subjektive Habitualitäten kennzeichnet, trägt bei ihm gelegentlich auch eine fotografietechnische Nebenbedeutung.
- 28 Der intellektuelle Repräsentant der reinen Sichtbarkeit, Konrad Fiedler, kann nicht umhin, die enge Verknüpfung des sehenden Auges und der blinden Hand zu markieren, vgl. Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst*, Bd. I, München 1971, S. XXXVIII (Einleitung).–Michel Serres hat, auf der anderen Seite, ein lebhaftes Plädoyer für die Haut vorgetragen, in: Michel Serres, *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt a. M. 1993, S. 30 ff.
- 29 Franz Matsche, »Raphael ohne Hände«. Das konzeptualistische Ideal des Gedankenkünstlers und das Kunstwerk als Idee, in: *Schriften der Sudetendeutschen Akademie der Wissenschaften und Künste*, Bd. 20 (Vorträge und Abhandlungen aus geisteswissenschaftlichen Bereichen), München 1999, S. 241–283.
- 30 Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (Anm. 13), S. 318 f. »Die Transzendenz des Dinges zwingt uns zur Annahme, dass das Ding in Fülle ist, insofern es unerschöpflich ist, das heisst, wenn es nicht ganz aktuell im Blickfeld liegt – aber diese totale Aktualität verspricht es, weil es da ist ...« (ebd., S. 247).
- 31 Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, S. 19 f.
- 32 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Grammatik*, in: ders., *Schriften*, Bd. IV, hg. v. Rush Rhees, Frankfurt a. M. 1969, Abschnitt 113 f. (S. 163 f.); vgl. die Verknüpfungen, die Hans Lenk zwischen Schematismuslehre und Sprachspielkonzepten hergestellt hat. In: Hans Lenk, *Schemaspiele. Über Schemainterpretationen und Interpretationskonstrukte*, Frankfurt a. M. 1995, S. 16 ff., S. 243 ff.
- 33 Ernst-Gerhard Güse, Franz Armin Morat (Hg.), *Giorgio Morandi: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen*, München 1993 [Katalog zur Ausstellung »Giorgio Morandi: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen«, Saarland Museum, Saarbrücken, Gemäldegalerie Neue Meister und Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden, 1993].
- 34 Gottfried Boehm, *Spur und Gespür. Zur Archäologie der Zeichnung*, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen* (Anm. 31), S. 141 ff.
- 35 Hogebe, *Metaphysik und Mantik* (Anm. 18), S. 48.
- 36 Christian Müller, *Mardens Beschäftigung mit chinesischer Kalligraphie*, in: ders., *Brice Marden – Werke auf Papier im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel*, Basel 2007, S. 34 f. [Katalog zur Ausstellung »Brice Marden – Werke auf Papier«, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Basel 2007].
- 37 Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, übers. und hg. v. Heinrich Ludwig, Wien 1882, S. 56 f.

## Abbildungsnachweis

- 1 Peter Paul Rubens, Haupt der Medusa, um 1617/1618, 68,5 × 118 cm, Öl auf Leinwand, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. GG\_3834.
- 2 Jan van Goyen, Windmühle am Fluss, 1642, 29,4 × 36,3 cm, Öl auf Eiche, National Gallery, London, Inv.-Nr. NG2578, in: Christiaan Vogelaar (Hg.), Jan van Goyen, Leiden, 1996 [Katalog zur Ausstellung »Jan van Goyen«, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden, 1996/1997].
- 3 Brice Marden, After Botticelli, Radierung, 1991/92, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Basel, in: Christian Müller, Brice Marden – Werke auf Papier im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel, Basel 2007, S. 57, Abb. 50 [Katalog zur Ausstellung »Brice Marden – Werke auf Papier«, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Basel 2007].
- 4 Wassily Kandinsky, Gewichtsverteilung, 1926, in: ders., Punkt und Linie zu Fläche [1926], Bern 1969, S. 145, Bild 83.
- 5a Die Unähnlichkeit des Ähnlichen (fotografische Demonstration).
- 5b Die Unähnlichkeit des Ähnlichen (fotografische Demonstration).
- 6a Die Unähnlichkeit des Ähnlichen (fotografische Demonstration).
- 6b Die Unähnlichkeit des Ähnlichen (fotografische Demonstration).
- 7 Die Unähnlichkeit des Ähnlichen (fotografische Demonstration). (Fotografie und Bearbeitung: Paloma López, 2008.)
- 8 Paul Klee, es weint, 1939, 29,5 × 21,0 cm, Bleistift auf Papier, Paul Klee Stiftung, Bern, in: Paul Klee, Handzeichnungen, III: 1937 – 1940, Sammlungskataloge des Berner Kunstmuseums, Bd. 4, Bern 1979, S. 273, Abb. 705.
- 9 Piet Mondrian, Komposition mit Schwarz und Weiss/Komposition mit Linie, 1997, 108 × 108 cm, Öl auf Leinwand, Kröller-Müller Museum, Otterlo, in: Beat Wismer (Hg.), Ferdinand Hodler – Piet Mondrian: eine Begegnung, Aarau/Baden 1998, S. 220 [Katalog zur Ausstellung »Ferdinand Hodler – Piet Mondrian: eine Begegnung«, Aargauer Kunsthaus Aarau, 1998].
- 10 Max Ernst, Das Erdbeben, 1926, 50 × 32,5 cm, Lichtdruck nach einer Bleistiftfrottage, in: ders., Histoire Naturelle [1926], Teufen 1972 [Nachdruck].
- 11 Stilierte Frauenfigur aus Gönnersdorf (Deutschland), Länge: 15,5 cm, Stein, Archäologische Denkmalpflege, Rheinland-Pfalz, Koblenz, in: Yves Coppens et al. (Hg.), 5 miljoen jaar menselijk avontuur, Brüssel 1990, S. 180, Abb. 104 [Katalog zur Ausstellung »5 miljoen jaar menselijk avontuur«, Paleis voor de Schone Kunsten, Brüssel, 1990].
- 12 Höhlenmalerei aus Lascaux, in: Pierre Fanlac (Hg.), Lascaux en Périgord Noir. Environnement, art pariétal et conservation, Périgueux 1982, Tafel IV.
- 13 Giorgio Morandi, Fotografie der Modellanordnung, Malen in der Via Fondazza, Bologna.
- 14 Giorgio Morandi, Natura Morta, 1963, Öl auf Leinwand, 30 × 35 cm, Privatsammlung, Bologna, in: Werner Haftmann et al. (Hg.), Giorgio Morandi 1890 – 1964: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, Köln 1989, Abb. 134 (Gemälde) [Katalog zur Ausstellung »Giorgio Morandi 1890 – 1964: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen«, Kunsthalle Tübingen, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1989].
- 15 Giorgio Morandi, Natura Morta, Zeichnung, 1963, 24,2 × 16,6 cm, Bleistift, in: Ernst-Gerhard Güse, Franz Armin Morat (Hg.), Giorgio Morandi: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, München 1993, Abb. 94 (Zeichnungen) [Katalog zur Ausstellung »Giorgio Morandi: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen«, Saarland Museum, Saarbrücken, Gemäldegalerie Neue Meister und Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 1993].
- 16 Giorgio Morandi, Natura Morta, Zeichnung, 1962, 24,2 × 33 cm, Bleistift, in: Ernst-Gerhard Güse, Franz Armin Morat (Hg.), Giorgio Morandi: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, München 1993, Abb. 74 (Zeichnungen) [Katalog zur Ausstellung »Giorgio Morandi: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen«, Saarland Museum, Saarbrücken, Gemäldegalerie Neue Meister und Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 1993].
- 17 Giorgio Morandi, Natura Morta, Zeichnung, 1962, 19,3 × 27,2 cm, Bleistift, in: Ernst-Gerhard Güse, Franz Armin Morat (Hg.), Giorgio Morandi: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, München 1993, Abb. 76 (Zeichnungen) [Katalog zur Ausstellung »Giorgio Morandi: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen«, Saarland Museum, Saarbrücken, Gemäldegalerie Neue Meister und Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 1993].
- 18 Brice Marden, Hydra, 1987/88, 27,7 × 13,9 cm, Tusche, laviert auf Papier, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Basel (Sammlung Vischer-Wadler), in: Christian Müller, Brice Marden – Werke auf Papier im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel, Basel 2007, S. 39, Abb. 28 [Katalog zur Ausstellung »Brice Marden – Werke auf Papier«, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Basel 2007].
- 19 Andy Warhol, Rorschach, 1984 Synthetisches Polymer auf Leinwand, in: Lisa Phillips, The American century. Art & Culture, Part II: 1950 – 2000, New York 1999, Abb. 519.
- 20 Jackson Pollock, Untitled, 1951, 43 × 53 cm, Tinte auf pinkfarbigem Papier, Kupferstichkabinett Basel (Sammlung Vischer-Wadler), in: Jackson Pollock: drawing into painting, New York 1979, S. 63, Abb. 43 [Katalog zur Ausstellung Jackson Pollock: drawing into painting«, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Museum of Modern Art, 1979].

## **Sehen und Wirken**

Bernhard Waldenfels, Sebastian Egenhofer, Andreas Cremonini  
Christian Spies, Michael Wetzel



# Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder

Bernhard Waldenfels

Wahrnehmung beginnt damit, dass uns etwas auffällt, Denken damit, dass uns etwas einfällt, Begehren damit, dass uns etwas anzieht. Diese schlichten Sätze verweisen auf ein Geschehen, das nicht in unserer Macht steht. Der Umgang mit Bildern stellt uns vor ähnliche Fragen. Bilder fallen ins Auge wie alles, was wir sehen. Insofern wohnt ihnen eine eigene Wirkmacht und Wirkkraft inne, der wir als Sehende ausgesetzt sind. Um diese Wirkungen soll es im Folgenden gehen. Wir werden Bilder unter dem Gesichtspunkt der Aufmerksamkeit betrachten, einem Geschehen, das sich zwischen Gesehenem und Sehendem abspielt und das jeden Blick mit einem Gegenblick konfrontiert. Entscheidend ist dabei die Frage, wie Bilder als Bilder wirken, wie sie uns als Bilder überraschen. Mit der Umsetzung dessen, was uns auffällt, in Bildnisse, die ein anderer hervorbringt, erweitert sich das Aufmerksamwerden zu einem Aufmerksammachen. Die Phänomenologie der Aufmerksamkeit, auf die sich unsere Überlegungen stützen, erfordert ein Umdenken, vertraute Begriffe beginnen zu schillern. Sie bewegt sich zwischen der Skylla einer klassischen Bildaskese, die sich um eine ästhetische Eindämmung von Bildwirkungen bemüht, und der Charybdis einer panikonischen Bildeuphorie, die der Bilderflut freien Lauf lässt.<sup>1</sup>

## I Kontrollierte Macht- und Reizwirkungen

Soweit das traditionelle Denken sich an Gesamt- oder Grundordnungen orientiert, tendiert es dahin, Wirkungen, denen wir als endliche Wesen ausgesetzt sind, zu kontrollieren oder zu purifizieren. Doch Wirkungen, die einer vorgängigen Beurteilung und Bewertung unterworfen werden, haben etwas

zutiefst Zweideutiges. Wenn Wirkungen gut sind, so nicht kraft der Wirkung, die sie ausüben, sondern im Hinblick auf die Wirkungen, die sie erzielen oder zu denen sie beitragen. Dies gilt für Wirkung von Worten, von Lehrmethoden, Strafmaßnahmen, Medikamenten und eben auch für die Wirkung von Bildern. Wirkungen stehen im Schatten des Wahren, Guten oder Schönen. Bloße Wirkungen, die sich diesen Richtmaßen entziehen, dienen der Neugier, der Macht über andere, dem Eigendünkel oder der schlichten Kurzweil. Sie werden allenfalls geduldet, und ihre mögliche Pervertierung bedeutet eine permanente Gefahr. Die gute Wirkung bemisst sich an der Macht Gottes, an der Macht der Vernunft, an der Macht der Natur oder an der Macht der Geschichte,<sup>2</sup> während die bloße oder die üble Wirkung an schlichte Gefühle appelliert oder niedere Instinkte wachruft. Die Frage nach der Art und Weise, wie etwas auf jemanden wirkt, berührt bloße Modalitäten, die den Kern der Dinge nur indirekt berühren. Wirkungen sind eine Frage des bloßen Stils wie im Falle des pathetischen Ausdrucks oder eine Frage der Effizienz, verbunden mit Praktiken und Techniken, die ihr Richtmaß anderswo finden.

Als bevorzugtes Feld solcher Wirkungen gilt die Rhetorik, deren Status ebenso zweideutig ist wie ihre Wirksamkeit. Platon unterscheidet zwischen einer guten und einer schlechten Rhetorik. Die Rhetorik seines Gegenspielers Gorgias, die überredet, statt mit Gründen zu überzeugen, betrachtet er als eine Art Schmeichelei, die das Gute hinter dem Angenehmen verschwinden lässt. Ähnlich ablehnend äußert sich Kant. In der *Kritik der Urteilskraft* hält er der »Beredsamkeit« ihre Hinterlist vor, nur die »Wohlredenheit« im Sinne eines eloquenten Stils lässt er durchgehen.<sup>3</sup> Der wahre Redner schöpft als »Redner ohne Kunst« aus der »klaren Einsicht in Sachen« und aus dem »lebhaften Herzensanteil am wahren Guten«. Einzig den schönen Künsten wird zugestanden, mit dem Schein zu spielen, dies aber mit offenen Karten, so dass der Verstand daraus seinen Nutzen zu ziehen vermag.

Was für die Wirkmacht der Rede gilt, trifft auch auf die Macht der Bilder zu. Dies zeigt sich deutlich in der Vorgeschichte und der Geschichte der Ästhetik. Die archaische Form der *Bildmagie* lässt Bild und Ding, Bild und Person miteinander verschmelzen, so dass etwa von der Berührung eines Heiligenbildes reale Wirkungen ausgehen oder die Durchbohrung des Bildes eines Feindes diesem wirklichen Schaden zufügt. Der künstlich hervorgerufene *Bildzauber* täuscht Wirkungen vor durch eine trügerische Kunstfertigkeit, die Platon mit der Taschenspielerlei vergleicht. Dieser Zauber verfliegt, wenn man dem Zauberer auf die Finger schaut oder hinter die Kulissen blickt. Die Einführung religiöser, politischer oder alltäglicher *Bildsymbole* erlaubt es, den Bildberglauben und den Bildzauber zu brechen und die Bildwirkung auf geordnete Bahnen zu lenken. Die Eigenkraft, die den Bildern bleibt, wird institutionalisiert und reguliert. Allerdings gelingt die Kontrolle niemals völlig. Es gibt eine List der Bilder, die sich hinter dem Rücken der offiziellen Billigung abspielt, etwa in der Form so genannter heidnischer Relikte. Auch der Bilderglaube hat seine Ketzer.

Im Zuge der *Ästhetisierung*, wie sie im Europa des 18. Jahrhunderts einsetzt und wie sie bei Kant ihren maßgebenden Ausdruck gefunden hat, wird die Macht der Bilder in einen sublimen Kunstgenuss überführt, so dass

sie sich den Einflüsterungen der Sinne verschließt. Das interesselose Wohlgefallen lässt nur noch Raum für das allgemeine Interesse der Vernunft. So heißt es in der *Kritik der Urteilskraft*: »Der Geschmack ist jederzeit noch barbarisch, wo er die Beimischung der Reize und Rührungen zum Wohlgefallen bedarf, wohl gar diese zum Maßstabe seines Beifalls macht.«<sup>4</sup> Hinter diesem Verdikt steht ähnlich wie bei Platon und wie noch bei Nietzsche eine Abwehr gegen die Herzensergießungen einer pathetischen Kunst. Doch anders als bei Nietzsche verbindet diese Distanznahme sich mit einer Drosselung der Sinnlichkeit, die eine Hierarchisierung der Künste nach sich zieht. Schon die Musik, die anders als die Dichtung nichts »zum Nachdenken übrig bleiben lässt«, schafft mehr Genuss als Kultur; ihr »Gedankenspiel« ist bloß »die Wirkung einer gleichsam mechanischen Assoziation«.<sup>5</sup> Innerhalb der bildenden Kunst wird eine Auslese getroffen. Die Zeichnung, die durch ihre bloße Form gefällt, verdient den Vorrang gegenüber den Farben, die den »Abriß illuminieren« und sich den Reizen zugesellen, die als »Fremdlinge« im Reich des Schönen auftauchen und bestenfalls pädagogisch geduldet werden.<sup>6</sup> Die Bildkunst wird gleichsam einem transzendentalen Rorschachtest unterworfen, bei dem Formantworten vor Farbantworten rangieren. Die Entwirklichung der Bilder zum schönen Schein lässt ihre sinnliche Wirkung verblassen. Die Autonomie, die der Kunst ebenso wie der theoretischen und der praktischen Vernunft zugestanden wird, befreit sie zwar von aller äußeren Dienstbarkeit, doch ihre Horizonte schrumpfen.

Der *nachästhetischen Moderne* mit ihrer Freisetzung der farblichen, linearen und voluminösen Bildkräfte stellt sich bis heute die Aufgabe, den Künsten ein weiteres Umfeld zurückzugewinnen, ohne die künstlerische Eigenwirkung preiszugeben. Eine Rückgewinnung setzt voraus, dass herkömmlichen Bildpraktiken wie auch herkömmlichen Bildideen Möglichkeiten entlockt werden, die nicht auf der eingangs erwähnten Generallinie liegen; so ist zu erwarten, dass Altes in einem neuen Licht erscheint. Wir haben mit einem Heteron zu rechnen, auch mit einem Heteron an Wirkkraft, das nicht von außerhalb in die Bildwelt eindringt, sondern ihrem Inneren entspringt. Ohne eine solche Fremdheit, die inmitten des Eigenen ihre Widerstandskraft entfaltet, droht eine Verflüssigung des Gegensatzes von Bild und Realität, wie Jean Baudrillard sie seit langem beschwört; wir würden, um mit Hans Belting zu sprechen, bei einer »aufgeklärten Idolatrie« enden.<sup>7</sup> Hier liegt das Streitfeld, in dem eine Kritik der Bilder sich zu bewähren hat.

## II Das Wirken der Aufmerksamkeit

Zuvörderst stellt sich die Frage, was überhaupt unter einer Wirk- oder Bewegkraft von Bildern zu verstehen ist. Dieser Frage nähere ich mich, indem ich meine Ankündigung wahr mache und vom Aufmerksamkeitsgeschehen ausgehe und nicht wie üblich von der Wahrnehmung oder der Einbildungskraft, von der Zielhandlung oder der Wechselrede. Die Aufmerksamkeit betrachte ich als eine Form der *Initialerfahrung*. Es geht um die Urtatsache, dass etwas auftritt und nicht vielmehr nichts, dass dieses auftritt und nicht vielmehr jenes; ohne sie gäbe es schlechterdings nichts zu sehen oder zu hören. So besehen gibt es nicht nur ein Faktum der Vernunft oder der Freiheit, sondern auch ein Faktum der Erfahrung. Gleichzeitig gehört die Aufmerksamkeit zu einer

*Gesamterfahrung*, die intermodal verfasst ist und sich noch nicht auf verschiedene Sinnesmodi verteilt. Zwar dominiert jeweils eine bestimmte Modalität wie beim Knall, beim Blitz, beim Windstoß oder beim Erdbeben, doch es finden sich nirgends spezifische Aufmerksamkeitsdaten oder Aufmerksamkeits-effekte, die den Sinnesqualitäten und ihrer spezifischen Motorik gleichen. Dies bestätigen neuere, neurologisch unterbaute Untersuchungen zur audiovisuellen Interaktion, die beweisen, wie sehr Farb- und Gehöreindrücke einander verstärken, so dass etwa ein rot eingefärbter Zug gegenüber einem grün eingefärbten Zug bei den Testpersonen eine größere Lautstärke erzielt.<sup>8</sup> In eine ähnliche Richtung weist die haptische Kunst blinder oder sehbehinderter Künstler, die auf ihre eigene Weise das Gesamtsensorium aktivieren und so auch der Aufmerksamkeit neue Wege eröffnen.<sup>9</sup>

### 1. Auffallen und Aufmerken

Erfahrung, in der Überraschendes und Neuartiges auftritt, entstammt nicht dem intentional gerichteten und geregelten Akt eines Subjekts, das sein Augenmerk oder sein Gehör auf ein bestimmtes Objekt richtet, sie beginnt vielmehr mit einem Ereignis des Sichtbar- und Hörbarwerdens. Etwas macht sich bemerkbar. Ereignisse dieser Art sind untergründig auch dann wirksam, wenn es so aussieht, als nähme die Erfahrung lediglich ihren normalen Gang. Aufmerksamkeitsfelder pflegen sich allmählich zu ändern wie Reiselandschaften oder Sprachgewohnheiten. Das Initialereignis der Aufmerksamkeit stellt aber nicht nur keinen subjektiven Akt, sondern ebensowenig einen objektiven Vorgang dar, außer in der Beobachterperspektive, die *post festum* eingenommen wird. Wir haben es mit einem *Doppelereignis* zu tun: etwas fällt *mir* auf – *ich* merke auf.

Das Auffallen bezeichne ich als *Pathos*, als *Widerfahrnis* oder als *Affektion*. Dieses Pathos schließt gewisse Züge des Widrigen, Unerwünschten und auch des Verletzenden ein, wie es in alltäglichen Wendungen wie ›Ins Auge springen‹ (ähnlich frz. *sauter aux yeux*) oder ›Hervorstechen‹ anklingt. Ungewohntes kommt zumeist ungelegen.<sup>10</sup> Auf der anderen Seite hat das Aufmerken den Charakter einer *Response*, einer ›Erwiderung‹, die ebenfalls mehr ist als ein harmloses Füllsel. Das Doppelereignis von Pathos und Response unterscheidet sich grundlegend von einem funktional geregelten Kausalgeschehen, bei dem das Ursacheereignis sich unabhängig vom Folgeereignis beschreiben lässt, so wenn etwa das Steigen der Flut die Zerstörung eines Schutzdamms herbeiführt. Dass von Bildern eine physische Kausalwirkung ausgeht, ist ohnehin ausgeschlossen, da der Bildcharakter keine objektive Eigenschaft von Dingen oder Vorgängen darstellt. Die gemalte Sonne fügt der Strahlkraft der Sinne nichts hinzu, so wie ein Blumenphoto das pflanzliche Wachstum nicht beschleunigt. Pathos und Response sind als Ereignisse nicht voneinander zu trennen. Ich antworte auf etwas, das mir auffällt; etwas fällt mir auf, indem ich darauf antworte. Dieses *Indem* meint jedoch keine Koinzidenz, als wäre da etwas gegeben, das sich unter zwei Aspekten darstellt wie die Venus als Abend- und Morgenstern. Auffallen und Aufmerken bilden ebensowenig zwei Stämme einer einzigen Erfahrung, die gleich der Rezeptivität der Sinne und der Spontaneität des Verstandes in einem Dritten verbunden sind,

mag dieser Wurzelgrund auch noch so verborgen sein. Das fragliche Dritte erweist sich vielmehr als ein *Zwischen*, das zugleich trennt und verbindet, wie es der Bindestrich tut.<sup>11</sup>

Die gleichzeitige Ungleichzeitigkeit zweier Ereignisse besagt, dass diese raumzeitlich gegeneinander verschoben sind. Was uns auffällt und überrascht, kommt stets zu früh, während unsere Antwort stets zu spät kommt, gemessen nicht nach einer äußeren Uhr, die alles, was geschieht, auf einer einzigen Zeitlinie anordnet und ihm einen bestimmten Zeitraum zumisst, gemessen vielmehr an einer diachronen Rhythmik der Erfahrung, die jede Synchronie ausschließt. Das *Zu-früh* und *Zu-spät* verweist auf eine unmögliche Koinzidenz, die in ihrer Unmöglichkeit erfahren wird. Diese genuine Vorgängigkeit und Nachträglichkeit entspricht einem Auseinandertreten der Erfahrung, das ich als *Diastase* bezeichne. Wenn es eine spezifische Form der Bildwerdung gibt, so ist zu erwarten, dass sie von dieser genuinen Verspätung der Erfahrung nicht verschont bleibt.

### 2. Macht, Kraft und Gewalt

Was auf uns einwirkt, indem es uns auffällt, uns überrascht und unserer Initiative zuvorkommt, lässt sich als ursprüngliche Wirkung nur *in der Wirkung* fassen, die es ausübt. Hinter der substantivischen *Macht* steht das prozessuale *Vermögen*, das sich in der Tat beweist.<sup>12</sup> Aus der Beteiligtenperspektive betrachtet geht die Wirkung ihrer Ursache voraus, so etwa im Erstaunen oder im Erschrecken über ein unvorhergesehenes Ereignis. Das Pathos ist kein Etwas, das sich separat betrachten ließe wie ein Naturereignis, es bestimmt sich als das *Worauf* eines Getroffen- oder Affiziertseins, das sich in das *Worauf* eines Antwortens verwandelt. Der doppelten Bestimmtheit aufseiten des Erfahrenen entspricht aufseiten des Erfahrenden der doppelte Status eines *Patienten*, der etwas erleidet, und des *Respondenten*, der darauf recht und schlecht antwortet. Dieser zwiefache Spalt in der Erfahrung ist es, der die Erfahrung in Atem hält. Er schafft einen Hohlraum für eine Folge von Verarbeitungsschritten, wie wir sie aus der Psychologie und der Neurophysiologie der Emotionen kennen.<sup>13</sup> Er schafft außerdem Raum für ein Arsenal von Bildern, Symbolen und Medien, in denen die Erfahrung sich modalisiert. Wer der Erfahrung wirkende Substanzen, wirkende Subjekte oder entsprechende Modelle unterschiebt, führt Instanzen ein, die das Werk der Erfahrung bereits voraussetzen. Die Auffassung dessen, was uns widerfährt, *als etwas* und die Charakterisierung dessen, dem etwas widerfährt, *als jemand*, gehört bereits zur Verarbeitung von Widerfahrnissen und zur Ausarbeitung von Erfahrungsstrukturen.

Was nun die Wirkungen der Erfahrung angeht, so ist zu unterscheiden zwischen einer Machtwirkung, die *auf jemanden einwirkt*, und einer Kraftwirkung, die *etwas bewirkt*. Macht, so wie sie auch von Autoren wie Max Weber, Hannah Arendt und Michel Foucault verstanden wird, spielt sich zwischen uns ab; sie hat einen sozialen Charakter, selbst wenn ihre Ausübung weitgehend anonym bleibt, ganz im Gegensatz zum physischen Kräftespiel, dessen Einzelkräfte sich gegeneinander aufrechnen lassen. Allerdings sind soziale Einwirkung und physische Wirkung innerhalb unserer leiblichen Erfahrung eng miteinander verflochten. Dem Leib, der ich bin, entsprechen die

Machtwirkungen, dem Körper, den ich habe, die Kraftwirkungen. Eine Tat, die mich beschämt oder erbost, treibt mir die Scham- oder Zornesröte ins Gesicht und setzt, wie wir wissen, bestimmte Hormonprozesse in Gang; ein freudiges Ereignis ruft Herzklopfen hervor. Außerdem können Antworten, die ein intra- oder interpersonaler Konflikt uns abverlangt, sich in die Körpersprache der Symptome flüchten, etwa in der Ausbildung von Phobien, bei denen die Antwort sich von ihrem ursprünglichen Anlass abspaltet. Es kommt so zu einer besonderen Art der Antwortverschiebung. Wie die Schliche der Reklame zeigen, zehren Bildwirkungen immer auch von unbewussten Kräften, die sich unserer Kontrolle entziehen.

Von den Macht- und Kraftwirkungen ist schließlich die Gewalt zu unterscheiden, die einen hybriden Charakter aufweist. Die Ausübung von Gewalt bringt es mit sich, dass man *jemand als etwas* behandelt, betrachtet, benutzt, erniedrigt, um ihn im äußersten Falle zu vernichten. Es stellt sich die Frage, wie es zugeht, dass Bilder nicht nur zu Gewalt anstacheln, sondern geradezu die Qualität von Gewaltbildern annehmen. Natürlich ist die Darstellung von Gewalt nicht selbst gewaltsam, doch wo verlaufen die Grenzen zwischen Darstellung, Bezeugung und Verherrlichung der Gewalt? Die dringende Aufgabe begrifflicher Unterscheidungen wird erschwert durch den Umstand, dass traditionelle Begriffe wie *dynamis, potentia, potestas, vis, pouvoir, power, violence* oder *force* in vielen Farben schillern, und dass dahinter verschiedene Ordnungsvorstellungen zum Vorschein kommen, auch solche, die ein ontologisches Kontinuum voraussetzen.<sup>14</sup>

### 3. Primäre und sekundäre Aufmerksamkeit

Eine drohende Überdramatisierung der Erfahrung lässt sich vermeiden, wenn wir zwischen einer primären Aufmerksamkeit unterscheiden, die in erhöhtem Maße innovativ und kreativ auftritt, und einer sekundären Aufmerksamkeit, die weitgehend repetitiv und reproduktiv abläuft, da uns das, was in der gewöhnlichen Erfahrung zutage tritt, in seinen Grundzügen vertraut ist. Dass die Aufmerksamkeit in den meisten Erkenntnis- und Handlungstheorien so stiefmütterlich behandelt wird, hängt sicherlich damit zusammen, dass man sich allzu einseitig an das Gewohnte hält, so dass die Aufmerksamkeit sich am Ende dem Anknipsen eines Lichtschalters oder der Einstellung eines Scheinwerfers angleicht. Man rückt ins Licht, was schon da ist, man entdeckt, was man im Grunde schon kennt. Doch anders als die Installation eines Monitors beruht die lebendige Eingewöhnung auf Gewöhnungsprozessen, die erhebliche Probleme aufwerfen. Jede erprobte und erlernte Wachsamkeit hängt ab von wiederholbaren Auffälligkeiten, die aus der Gestalttheorie als Aufforderungscharaktere, aus der Ethologie als Auslöseschemata bekannt sind. Den Aufmerksamkeitsmerkmalen entsprechen dauerhafte Aufmerksamkeitseinstellungen, die von Fall zu Fall aktualisiert werden. In der Sprache Husserls bedeutet dies, dass die Ereignisse des Auffallens sich in wiederholbaren Qualitäten sedimentieren und die Ereignisse des Aufmerkens sich körperlich habitualisieren. So kommt es zu wechselnden Formen der Konzentration und der Zerstreutheit, speziell zur Ausbildung bevorzugter Merkwelten, in denen sich kollektive und individuelle Interessen spiegeln. Aufseiten des Auffälligen

stoßen wir auf erprobte Pathosgestalten, die sich in kulturspezifische Pathosformeln fassen lassen. Doch dies gehört bereits zur Bildwerdung der Erfahrung. Von allgemeiner Wichtigkeit ist der Umstand, dass starke Formen des Pathos, die den normalen Gang der Erfahrung durchbrechen, nur indirekt zu greifen sind, nämlich in der Abweichung vom Gewohnten und in der Form von Bewegungsüberschüssen, die den Rahmen bestehender Sinngefüge und Regelsysteme überschreiten. Pathetisch wird das Pathos erst, wenn dieser Kontrast sich abschwächt und das Pathische ungehemmt und ungeschminkt als *pathos pur* hervortritt.

### 4. Polarisierungen und Dissoziationen der Aufmerksamkeit

Das Aufmerksamkeitsgeschehen gleicht keinem ruhigen Fluss, vielmehr bilden sich Strömungen und Wirbel verschiedener Art. Schon das wechselnde Gewicht des pathischen und des responsiven Moments führt zu Polarisierungen, die den zeitlichen Charakter verändern. An dem einen Ende der Skala finden wir die *Plötzlichkeit des Schocks*, der unsere Abwehrkräfte überfordert, an dem anderen Ende den *Schlummer der Gewohnheit*, der in einem Motto wie *nil novi sub sole* seine Rechtfertigung sucht. Das erreichte Gleichmaß schließt allmähliche Änderungen nicht aus, doch diese vollziehen sich so unauffällig, dass sie erst aus dem zeitlichen Abstand heraus wahrgenommen werden. Oft geschieht dies in Form gelebter Anachronismen, die unsere Aufmerksamkeit in einen inneren Widerstreit verwickeln wie bei dem legendären Mönch von Heisterbach, der im Grübeln über Gottes Zeit seine eigene Zeit vergisst. Während sich in der Polarisierung lediglich die Gewichte verschieben, führen pathologische Dissoziationen dazu, dass das Aufmerksamkeitsgeschehen auseinanderbricht. Solche Dissoziationen lassen sich als Antwortstörungen oder Antwortblockaden begreifen. Einerseits müssen wir mit Fällen rechnen, in denen das Pathos *nahezu ohne Antwort* bleibt wie im Falle traumatischer Ereignisse, die den Patienten verstummen lassen; andererseits gibt es Fälle, in denen die Antwort *nahezu ohne Pathos* zustande kommt wie bei der neurotischen Anklammerung an stützende Rituale oder beim autistischen Kreisen um sich selbst. Das *Nahezu* markiert eine doppelte Barriere, die eine völlige Abspaltung von Pathos und Response verhindert. Würden Auffallen und Aufmerken sich ganz und gar voneinander lösen, so würde das Widerfahrnis in eine äußere Verursachung, die Response in einen reinen Reflex abgleiten, die Erfahrung würde absterben.

### III Augenfälligkeit der Bilder

Das Aufmerksamkeitsgeschehen nimmt spezifische Formen an, je nachdem, ob etwas ins Auge fällt, ob uns etwas zu Ohren kommt oder ob uns etwas in den Sinn kommt, uns einfällt, wie wir sagen. Dasselbe gilt auch für die verschiedenen Medien der Aufmerksamkeit. Uns geht es hier in erster Linie um das Verhältnis zwischen dem Augenfälligen und dem Bildhaften. Es ist zu erwarten, dass die zuvor erwähnte Urtatsache der Erfahrung in einer ähnlichen Urtatsache der Bilderfahrung ihre Entsprechung findet. Das Staunen darüber, dass es Bilder gibt, lässt sich durch noch so raffinierte Bildtheorien nicht ausräumen.

## 1. Wirken durch Bilder

Die Phänomenologie der Bilderfahrung macht seit Husserls Zeiten einen deutlichen Unterschied zwischen dem Sehen *von Bildern* als Bildobjekten und dem Sehen *in Bildern* als Medien. Die Grundformel des Bildsehens lautet: »Wir sehen etwas als etwas im Bilde.« Das Bild als das *Worin* des Sehens ist nicht geradewegs sichtbar; es zeigt sich nur indirekt als das, was das Bild *ding* zu einem *Bild* macht, und als das, worin das *Bildsujet* als *Bildsujet* auftritt. Die bildliche Differenz, mit der wir unterscheiden zwischen dem, was als Bild aufgefasst wird, und dem, als was es aufgefasst wird, besagt, dass das Bild sich nicht nur von etwas, sondern auch von sich selbst unterscheidet, sofern es sich auf etwas bezieht. Schon das fungierende Bild entzieht sich dem direkten Zugriff gleich dem fungierenden Blick, in dem es seine Wirkung entfaltet. Die Imagination bedeutet keine Erweiterung oder Verstärkung und auch keine Nichtung der Wahrnehmung, sondern eine Höhlung oder Faltung des Sichtbaren, wie Merleau-Ponty dies immer wieder nennt. Was wir sehen, sehen wir anders, aus einem schiefen Winkel oder aus einer unaufhebbaren Ferne. Auf die Bildwirkung trifft Ähnliches zu wie auf das Bildsehen. Wir haben zu unterscheiden zwischen dem Wirken *von Bildern* (frz. *par*, engl. *by*) und einem Wirken *durch Bilder hindurch*. Dieses *Durch* ist medial zu verstehen (frz. *à travers*, engl. *across* oder *through*) und nicht etwa instrumental, als würden wir eigenmächtig über die Bilder verfügen. Die zweite Grundformel lautet also: »Uns fällt etwas auf durch das Bild hindurch.«<sup>15</sup> Das wirkende Bild unterscheidet sich von der hervorgerufenen Wirkung, gleich wie das darstellende Bild sich vom Dargestellten unterscheidet. Diese Selbstdifferenz, die das Bildgeschehen abermals aushöhlt, schafft die nötigen Bedingungen für eine *originäre Bildlichkeit*, die nicht erst hinterdrein zu einer bildfreien Wirklichkeit und einer ebenso bildfreien Wirklichkeit hinzutritt. Kreative Bilder fügen sich nicht in eine zunächst bilderlose Welt ein, sie verleihen der Welt einen genuin bildlichen Charakter. Dem In-der-Welt-Sein entspricht ein ebenso grundlegendes Im-Bilde-Sein.

An dieser Stelle lohnt sich ein Seitenblick auf Probleme, wie wir sie ähnlich aus dem Bereich der Sprache kennen. Bekanntlich wird in Karl Bühlers Organonmodell dem *Appell* an den Hörer ein ebenso unersetzlicher Platz eingeräumt wie der Darstellung der Sache und dem Selbstausdruck des Sprechers. Doch die Rolle der Wirkung hält sich in Grenzen, zum einen deshalb, weil die Sprache unter Hinweis auf Platons *Kratylos* insgesamt als Instrument begriffen wird, zum anderen deshalb, weil die Wirkung der Rede einseitig aus der Perspektive des Sprechers betrachtet wird. Jemand erzeugt mittels der Worte bei jemand anderem eine Wirkung. Das konkrete Sprechereignis, auf das Bühler sich ausdrücklich bezieht, fügt sich in den Rahmen konventioneller Regelungen; einzig diese Regeln sind es, die das Sprachgeschehen über behavioristisch gefasste Wirkungszusammenhänge hinausheben. John Langshaw Austin geht in seiner Sprechakttheorie um einiges weiter, doch im entscheidenden Augenblick biegt auch er auf alte Wege zurück. Mit der illokutionären Kraft (*illocutionary force*) beschwört er eine Macht der Rede, die *in der Rede* selbst ausgeübt wird, indem sie mit Worten Sachverhalte und Verbindlichkeiten erzeugt, so etwa das Tragen eines Namens oder das Bestehen eines Vertrags. Diese Macht der Rede hängt ab von einem wechselseitigen Verstehen und von gemeinsamen

Regeln der Verständigung. Anders steht es mit der perlokutionären Wirkung (*perlocutionary effect*), die zwar *durch die Rede* (engl. *by*) erzielt wird, aber eben nicht auf konventionelle Weise, so dass außersprachliche Mittel denselben Dienst tun würden. Konventionelle Folgen werden streng von realen Wirkungen geschieden. Wer den Ball gegen eine Wand donnert, schießt kein Tor. Mit anderen Worten, es gibt eine Machtwirkung in der Rede, aber keine Machtwirkung, die sich durch die Rede hindurch vollzieht. Es gibt eine *performative*, aber *keine adressierte Macht*. Sprachliche Gewaltakte, die aus einem Ausfall der Rede resultieren und die gleich wie das Schweigen selbst einen sprachlichen Charakter haben, kommen erst gar nicht vor. Die Sprechakttheorie unterschlägt wie die meisten aktuellen Sprach- und Handlungstheorien die pathischen und responsiven Anteile der Rede. Ähnlich wie in der traditionellen Behandlung von Bildwirkungen wird der Kontrollbereich nicht verlassen, so dass die Wirkung der Sprache als Sprache zu kurz kommt. Bildtheoretiker sollten sich also dreimal umschaun, bevor sie sich an vorhandene Sprachtheorien anlehnen.<sup>16</sup>

Doch kehren wir zur Bildwirkung zurück. Wir müssen noch einen Schritt weiter gehen. Man könnte versucht sein, die beiden Grundformeln »Sehen im Bild – Wirken durch Bilder« schlicht zu parallelisieren und die Bildwerdung in einen Kreislauf aus Merken und Wirken einzufügen. Doch als Menschen leben wir nicht in einer vorgeprägten Umwelt, deren Bildervorrat sich aus schieren Lebenserfordernissen speist. Bilder gehören zu jenen schon erwähnten »Fremdlingen«, die Kant aus der reinen Bildsphäre zu verbannen sucht. Die Bildwirkung tritt nicht neben die Bildwahrnehmung, sie folgt ihr auch nicht nach, vielmehr rumort sie in ihr als eine permanente Beunruhigung. Deshalb lautet die zweite Grundformel nicht: »Durch Bilder hindurch fällt uns etwas als etwas ein«, als hätte das Pathos selbst einen Sinn. Das *Wovon* des Affiziertwerdens ist weder ein sichtbares noch ein bildhaftes Etwas, das wir wie einen unbekanntem Gegenstand daraufhin befragen können, *was* es ist. Besagtes *Wovon* ist nicht nur sinn- und regellos, es ist auch im strengen Sinne *bildlos*, selbst wenn es zur Verbildlichung drängt. Ein Widerfahrnis, das den gewohnten Gang der Dinge durchbricht, verschlägt uns nicht nur die Sprache, es übersteigt auch unsere Fassungskraft, es lässt sich nicht ausmalen wie eine ferne Vision. Hinter dem bekannten Gebot »Du sollst dir kein Bildnis machen!«, mit dem laut Kant das jüdische Volk, aber auch der Islam einen einzigartigen Ausdruck der Erhabenheit gefunden hat,<sup>17</sup> steht ein noch grundlegenderer Widerstand, der besagt: »Du kannst dir kein Bildnis machen« – außer hinterdrein, so wie ein Schiffbrüchiger als *superstite lupu di mare* den Lebensfaden wiederaufnimmt oder wie ein Erfinder mit Erstaunen seinen Fund betrachtet. Genau so wie die Anrede kein Bestandteil des Gesagten ist, genau so ist der Anblick kein Bestandteil des Gesehenen. Anrede und Anblick, aber auch die Anrührung sind Formen einer Affektion, wörtlich: eines Antuns, das sich allerdings nur bedingt auf eine persönliche Täterschaft zurückführen lässt.

## 2. Bildwirkung und Bildgestalt

Entscheidend ist nun die Frage, wie es dazu kommt, dass ein unsichtbares Pathos ins Auge springt und dass eine bildlose Wirkung ins Bild tritt, sich in Szene setzt. Hier geht es nicht mehr nur um die Sichtbarkeit des

Unsichtbaren, von der so oft die Rede ist, sondern um die Bildlichkeit des Bildlosen. Woher rühren die Paradoxe, von denen das Nachdenken über die Kunst der Bilder immer wieder aufgestört wird? Paradoxe sind das Salz des Denkens, erforderlich sind sie auch hier. Wenn wir uns nicht in den Nebeln des Unsichtbaren, Undarstellbaren und Unsagbaren verlieren wollen, so müssen wir ausgehen von dem, was wir vom Bild zu sehen bekommen, darunter die Materialität der Bilder, die wir mit Händen greifen oder mit den technischen Mitteln der Elektronik erzeugen. Der Versuch, eine Entstehung des Sichtbaren aus dem Unsichtbaren nachzuzeichnen, würde nicht auf eine Genealogie der Bilder hinauslaufen, sondern auf eine Ikonogonie, in der die mythischen Züge einer Kosmogonie wiederkehren. Wir haben immer schon Bilder vor uns, Gesehene und Geschaffene, offene und gerahmte. Das Wirken der Einbildungskraft begegnet uns einzig in den Bildern, die sie im Verborgenen erzeugt. Das Wovon des Getroffenseins bliebe auf ewig blind und stumm, blind wie der bloße Affekt im Sinne Kants,<sup>18</sup> wenn es nicht das Worauf des Antwortens gäbe, das sich in Zeichen und Bildern artikuliert – so wie es laut Goethe dem Dichter gegeben ist zu sagen, was er leidet. Wie schon beim Pathos, das uns aufmerken lässt, öffnet sich auch hier nur ein indirekter Weg. Die Differenz zwischen der *Bildwirkung*, die das Sehen in Bewegung setzt, und der *Bildgestalt*, in der es sich ausformt und verdichtet, tritt mit ins Bild. Nehmen wir nochmals den Blick. Der Blick, nicht zu verstehen als ein subjektiver Sehakt, sondern als Sehereignis, ist zu unterscheiden von dem Gesehenen. Sofern dieser Blick durch das Bild zu uns dringt, ist abermals zu unterscheiden zwischen dem *sehenden Bild*, das uns anblickt, und dem *gesehenen Bild*, das wir unsererseits sehen.<sup>19</sup> Selbst die Zeitverschiebung von Pathos und Response wiederholt sich hier. Das Bild, das wir vor uns sehen, bewahrt in sich die Spuren eines vergangenen Blickgeschehens, das niemals völlig gegenwärtig ist und war. Die Analyse des Bildes durchläuft mithin verschiedene Stufen, von der *Bildgestalt*, die ihre eigene Syntax, Semantik und Pragmatik erfordert, über die zeitliche *Bildverschiebung*, die im Herzen des Bildes aufklafft, bis zur *Bildwirkung*, die ihre Initialkraft im Blick entfaltet. Dieser abgestuften Sichtweise entspricht die Steigerungsfolge von Spiegel, Spur und Blick, die ich an anderer Stelle als bildtheoretisches Motto verwendet habe.<sup>20</sup> An dieser Stelle gilt das Interesse in erster Linie der pathischen Seite des Bildgeschehens und so auch dem Blick als einem Ersten, das nur in einem Zweiten oder Dritten zu fassen ist.<sup>21</sup> Alte Motive wie die Blendung des Blicks, der sich schutzlos dem Sonnenlicht aussetzt, der tödliche Schrecken des Schönen und natürlich auch der böse Blick geben dem Bildgeschehen etwas Abgründiges. Dieses fehlt auch nicht in Kants Ästhetik. »Das Überschwengliche für die Einbildungskraft [...] ist gleichsam ein Abgrund, in dem sie sich selbst zu verlieren fürchtet«, doch geleitet von der Vernunft gelangt die Einbildungskraft alsbald auf festen Grund.<sup>22</sup>

### 3. Pathosformen

Angesichts der Vielfalt von Bildformen lassen sich verschiedene *Pathosformen* oder *Affektionsweisen* auflisten, verbunden mit entsprechenden Antwortweisen. Sie finden ihre Entsprechung in wechselnden Intentionen wie Erfassen, Einschätzen, Fühlen, Begehren oder Entscheiden und in typischen

Sprechakten wie Wünschen, Versprechen, Drohen, Berichten oder Befehlen. Allerdings müssen wir uns davor hüten, das Pathos im Sinne der neuzeitlichen Gefühlslehre zu verstehen, als ginge es hierbei um die Beschreibung innerer, psychischer Vorgänge und Zustände, die lediglich in die Sprache physiologischer Vorgänge übertragen wird. Das Pathos als Widerfahrnis bewegt sich auf der Grenze zwischen der Welt der Dinge, dem Bereich des eigenen Selbst und dem der Anderen, und die verschiedenen Dimensionen der Erfahrung finden ihren Kreuzungspunkt in der Leiblichkeit.<sup>23</sup> Außerdem ist es nicht damit getan, dass wir uns auf typische Physiognomien und Charaktere beziehen, in denen sich Affekte wie Zorn, Gleichgültigkeit oder Leichtsinn verkörpern. Die Pathosformeln der Warburgschule gehen einen Schritt weiter, da sie körperliche Bewegungsformen und Energiesymbole wie das flatternde Haar oder den Faltenwurf eines Gewandes einem kulturgeschichtlichen Bildrepertoire zuordnen. Doch eine Ikonopathie, die der eingebürgerten Ikonologie eine zusätzliche Tiefendimension verleiht, indem sie von einem *Pathos des Logos* ausgeht, müsste noch elementarer ansetzen, indem sie Bilder stets auch als *Ereignisbilder* oder als *Erregungsbilder* thematisiert.<sup>24</sup> Ich selbst begnüge mich mit einigen Andeutungen, wie sie sich einer Phänomenologie der bildlichen Aufmerksamkeit aufdrängen. Die Grundkräfte der Aufmerksamkeit, mit denen sich die Phänomenologie der Aufmerksamkeit beschäftigt,<sup>25</sup> finden ihr Pendant in entsprechenden Bildkräften, die uns veranlassen, Aisthesis und Kinesis paarweise zu behandeln. Das alte Motiv der Kinästhesie käme damit zu neuen Ehren, falls darunter keine bloße Bewegungsempfindung verstanden wird, sondern ein Empfinden in Bewegung.

Den Ausgangspunkt der Bilddynamik bildet eine *Beunruhigung* des Blicks. Diese steht ganz und gar im Gegensatz zur Reinheit einer »Empfindungsart [...], die durch keine fremdartige Empfindung gestört und unterbrochen wird«; es bedarf jener störenden »Fremdlinge«, die Kant aus dem Reich des Schönen verbannen will.<sup>26</sup> Es ist die Unruhe, die den Spalt zwischen sehendem und gesehenem Bild offen hält. Dazu gehören jene aus *Attraktion* und *Repulsion* gemischten Bewegungen, die Kant dem Erhabenen vorbehält und der ruhigen Kontemplation des Schönen entgegengesetzt. Diese Unruhe findet sich wieder in den Grundelementen des klassischen Bildes. Die *Umrisse* der Zeichnung sind keine bloßen Grenzlinien, die eines vom anderen abteilen, sondern Risse und Spalten in der Bildfläche. Eine Linie, die keinem vorgegebenen Gesetz gehorcht, entfaltet ein Eigenleben, indem sie sich schlängelt, sich mit anderen Linien kreuzt oder in einem Gewirr von Linien verschwindet. Ähnlich ist auch die *Farbe* kein Füllsel. Ihre Strahlkraft, die sich bis ins Orphische steigern kann, missachtet die Grenzen, die ihr von den Dingen gesetzt werden. Das Sehen setzt sich um in ein Farbverhalten; das leibliche Selbst bewegt sich anders, wenn es Rot oder Grün sieht; das Farbsehen ist kinetisch durch und durch.<sup>27</sup> Außerdem bildet der kanonische Gegensatz von *Figur* und *Grund* kein friedliches Paar. Die Figur kann auf beängstigende Weise hervorspringen und sich vom Hintergrund ablösen, den Bildgrund bis zum Rande füllen, und umgekehrt kann der Grund sich in einen gähnenden Abgrund verwandeln. Bilder wie das *Schwarze Quadrat* von Malewitsch laden ein zu einer widerstreitenden Sichtweise je nachdem, ob das Schwarz als schwarze Fläche oder als schwarzes

Loch betrachtet wird. Goyas überlebensgroßer Gigant, der die Mondsichel zu einem schmalen, schüchternen Lächeln zusammenschrumpfen lässt, sprengt förmlich den Bildrahmen. Daneben gibt es Blicke, die den Betrachter umgarnen, ihn geradezu ins Bild hineinlocken wie in einen Lebens- oder einen Totentanz. Auf solche Weise wird der Blick des Betrachters von einer Blickbewegung erfasst, die er nicht beherrscht. Selbst die Beruhigung ist das Ergebnis einer Bewegung, die zum Stillstand kommt, also nie völlig stillhält, so wie das Stillschweigen spricht, indem es geheimhält, und wie sich noch in der Reglosigkeit des Stillebens etwas regt. Die Darstellung von Pathosmotiven wie Schrecken, Staunen oder Freude verfehlt ihr Thema, wenn sie sich an wiederkehrende Merkmale klammert und wenn das Pathos sich nicht in einem lebhaften, raumbildenden Bildgeschehen realisiert, sei es in dem Grün und Blau der monetschen Seerosen, sei es in dem hektischen Zeichenstrich und den stürmischen Schraffuren goyascher Radierungen. Dazu gehört die Kunst des Weglassens, die Blickräume freigibt, ohne sie auszufüllen. In den Grenzgängen der Kunst stößt das Apollinische immer wieder auf das Dionysische, das Schöne auf das Erhabene. Was sich hinter diesen herkömmlichen Unterscheidungen verbirgt, sind Urkontraste, die sich jeder Vereinigung widersetzen.

#### 4. Pathos im Schatten des *eidōs*

Die Geschichte der Bildbetrachtung und Bildverfertigung leidet unter einer hauseigenen Bildvergessenheit. Das Sehbegehren rückt in den Schatten der Bildgestalt, die alles Licht auf sich zieht. Das Augenfällige sinkt herab zum bloßen Augenschein. Dies rührt daher, dass die Schwelle, die das Wovon des Getroffenseins und das Worauf unserer Blickantwort von dem absondert, was wir jeweils im Bilde sehen, absinkt. Damit verliert sich das Sehereignis: der Anblick, der uns erregt, und der Augenblick, der immerzu blinkt und flackert,<sup>28</sup> in der Allsichtigkeit eines Panoramas. Das Sehen nähert sich einem Wiedersehen, für das alles sonnenklar ist, es verfestigt sich zu einem Gesehenhaben.<sup>29</sup> Das Bild wird veredelt zur Idee, aber damit wird es auch entsinnlicht.

Die Schlüsselwörter *eidōs* und *idea*, die ihrerseits eine lange Vorgeschichte haben, werden von Platon mit einer unvergleichlichen Bedeutungskraft aufgeladen, aber auch überfrachtet. Der sprachliche Bezug zum Sehen (gr. Stamm -ιδ, lat. *videre*) und zum Wissen (gr. εἰδέναι) bedeutet mehr als eine sprachgeschichtliche Reminiszenz. Gehen wir zurück in die vorplatonische Geschichte, so finden wir bereits bei Homer das Wort εἶδος, das für die Gestalt einer äußeren Erscheinung steht. »Es bezeichnet das, was man sieht, was in die Augen fällt, den Anblick in seiner Sichtbarkeit.« In der Euklidischen Geometrie dient εἶδος – im Gegensatz zu σχῆμα, das sich von der Tanzfigur herleitet und eine aus *Stücken* zusammengesetzte Figur bezeichnet – als Ausdruck für die »ornamentale Gestalt der Figur im *Ganzen*, und abgesehen von ihrer Größe«. Demgegenüber steht ἰδέα in der Literatur für die »äußere Erscheinung im Gegensatz zum eigentlichen Wesen des Gegenstandes«. <sup>30</sup> In Platons höchst facettenreicher Bildtheorie, in der auch das Sehbegehren, das Pathos, der Augenblick und der Bildzauber eine wesentliche Rolle spielen, kommt es alles in allem zu einer Sublimierung des Sehens, zu einem Sehen mit den Augen des Geistes oder der Seele, so dass die Differenz zwischen Sehen und Gesehenem

in der Synopsis, einer Gesamtschau, unterzugehen droht. Ideen sind die wahren Bilder. Bei Kant weicht die Sublimierung des Blicks einer Blickkontrolle. Wie schon erwähnt, wird die produktive Bildwerdung in der Einbildungskraft erkaufte mit der Eliminierung sinnlicher Regungen. Nur als moralische Achtung findet das Pathos Eingang in das Reich des Schönen, und die Gewaltbarkeit des Erhabenen kommt nur zur Geltung, soweit dieses »jeden Maßstab übertrifft«. <sup>31</sup> Das Pathos verträgt sich nicht mit den Ideen einer Vernunft, die ihren eigenen Interessen folgt. Um eine programmatische Formulierung aufzugreifen: Im Reich der Bilder läuft die Evidenz der Affektion den Rang ab.

#### 5. Indirekte Wirkungen in der Kunst

Wenn Künstler Bilder fabrizieren und inszenieren, geht das Aufmerksamwerden in ein *Aufmerksammachen*, die Blickanregung in eine Blicksteuerung über. Dies schließt nicht aus, dass auch die Einflußnahme auf den fremden Blick ihre pathischen Ursprünge hat, die ein Moment des »es malt« einschließen. Bildhersteller und Bildbetrachter sind ebenfalls in ein Zwischengeschehen verwickelt, das niemand, auch nicht der Bildner, völlig in der Hand hat. Die Aufteilung in Produzent und Rezipient ist ebenso vordergründig wie die zwischen Sender und Empfänger; sie geht von Positionen aus, die dem Sehbeziehungsweise dem Sprechgeschehen fix und fertig untergeschoben werden. Doch dies sind Probleme, die wir hier nur streifen können. <sup>32</sup>

Wir fragen uns abschließend nach dem Ort, den die gesteigerte Form künstlerischer Bildwirkung für sich beanspruchen kann. Dabei scheiden zwei Extreme aus, da sie die eigentümliche Wirkmacht künstlerischer Bilder schwächen oder gar auslöschen. Würde die Kunst sich auf den Dienst an lebensweltlichen oder sonderweltlichen Interessen verlegen, so würde sie sich selbst preisgeben. Sie würde allgemeine Funktionen wie Warnung, Alarmierung, Gedächtnisbildung, Belehrung oder Lustbefriedigung übernehmen oder sich für fremde Ziele wie politische Willensbildung, religiöse Glaubenserweckung, ökonomische Werbung oder alltägliche Unterhaltung einspannen lassen. Der bekannte Leitsatz »Krieg ist Politik mit anderen Mitteln« ließe sich mit allen erdenklichen Variationen auch auf die Kunst anwenden. Natürlich ist nicht ausgeschlossen, dass die Kunst eine Menge Nebenwirkungen erzielt, etwa in der Weckung eines politischen Bewusstseins, in der Gestaltung sakraler Räume oder in Form von Mal- und Bewegungstherapien. Es schließt ebensowenig aus, dass außerkünstlerische Produkte eine Bildwirkung entfalten, die weit über ihren Gebrauchswert hinausgeht. So können Weltkarten sich wie Ortsteppiche vor unseren Augen ausbreiten und zu einem kartographischen *orbis pictus* anwachsen. <sup>33</sup> Es braucht kaum der Erwähnung, wie sehr die traditionelle Kunst religiöse, politische und auch didaktische Elemente in sich aufgenommen hat, und dies sicher nicht zu ihrem Schaden. Doch die Frage nach der spezifischen Wirkung der Bilder lässt sich durch solche lebensweltlichen Bezüge ebensowenig beantworten wie durch den Hinweis auf den Reklame- und Versicherungswert der *Mona Lisa*.

Es gibt aber noch ein zweites Extrem, das auf andere Weise die eigentümliche Wirkmacht der Kunst verfehlt. Die Bildverfertigung kann sich darauf kaprizieren, Überraschungseffekte zu produzieren und das Auffällige durch das

Allzuauffällige zu überbieten. Damit avanciert das Seh- und Bildereignis selbst zum Bildgehalt. Aus Ereignisbildern, in denen etwas in den Blick und ins Bild tritt, werden pure Eventbilder, die eine Bildermaschinerie in Gang halten. Das Aufmerksammachen liefert sich bloßen Showeffekten aus, und die Response, die Antwort, die wir geben und immer wieder neu zu erfinden haben, sinkt herab zu einem momentanen Sehreflex. Dem Ereignisbegriff haftet eine unvermeidliche Zweideutigkeit an, die sich nicht ein für allemal bereinigen lässt. Natürlich hat es keinen Sinn, neuere Bildmedien für den Bildverschleiß verantwortlich zu machen, verantwortlich ist unser Umgang mit Medien und Apparaturen.

Eine Alternative zu der Selbstpreisgabe der Kunst findet sich, wenn wir auf einer *indirekten* Wirkweise beharren. Damit greifen wir die Unterscheidung zwischen einer primären, innovativen und einer sekundären, repetitiven Form der Aufmerksamkeit auf. Indirekte Wirkungen gehen zurück auf *Überschüsse* des Außerordentlichen und auf *Abweichungen* vom Ordentlichen. So wird die kulturelle Normalität verfremdet und zugleich als Normalität entdeckt.<sup>34</sup> Auf diese Weise entgehen wir dem kulturalistischen Zirkel, der dazu führt, dass alle kulturellen Stiftungen letzten Endes als Selbstausdruck einer Kultur verstanden werden. Phänomenologisch formuliert, bedarf es einer *ikonischen Epoché*, die an die Stelle der ästhetischen Katharsis und der sinnlichen Abstinenz tritt. Sie führt zu einer Verfremdung der natürlichen Erfahrung, indem sie den Blick anhält und das gewohnte Bildinteresse suspendiert. So lenkt sie den Blick nicht nur von dem, *was* sich zeigt, auf die Art und Weise, *wie* es sich zeigt, sondern darüber hinaus führt sie uns zurück zu dem, *wovon* der Bilderblick getroffen ist und *worauf* er zu antworten hat. Der Betrachter wird aufmerksam auf das Aufmerksamkeits- und Wahrnehmungsgeschehen infolge einer potenzierten Form der Attention. In diesem Sinne sind bildende Künste stets auch Aufmerksamkeitskünste, die dem Unauffälligen Raum geben.

## Endnoten

- 1 Die folgenden Überlegungen stützen sich auf die Voraussetzungen einer responsiven, pathisch grundierten Phänomenologie, wie sie an früherer Stelle entfaltet wurden. Vgl. vom Verf., Antwortregister, Frankfurt a.M. 1994 (Neuauf. 2007); Bruchlinien der Erfahrung, Frankfurt a.M. 2003; Phänomenologie der Aufmerksamkeit, Frankfurt a.M. 2004. Gleichzeitig wird eine Reihe von Bildstudien fortgesetzt, in denen das Rätsel der Sichtbarkeit, die Ordnung des Sichtbaren sowie die Beunruhigung des Blicks eine entscheidende Rolle spielen. Vgl. Der Stachel des Fremden, Frankfurt a.M. 1990; Sinnesschwellen, Frankfurt a.M. 1999; Spiegel, Spur und Blick, Köln 2003.
- 2 Zur Macht der Geschichte vgl. Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode, Tübingen 1965, S. 285. Die Wirkungsgeschichte spielt in dieser Hermeneutik eine zentrale Rolle, doch ohne dass der Wirkungsbegriff eigens entfaltet wird.
- 3 Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft [1790], Hamburg 2003, B 217 f. [Fortan als KU zitiert.]
- 4 Ebd., B 38.
- 5 Ebd., B 218. Die Bevorzugung des Logos gegenüber Harmonie und Rhythmus finden wir bereits im platonischen Bildungsprogramm (vgl. *Politeia* 398 d).
- 6 KU (Anm. 3), B 41 f.
- 7 Hans Belting, Die angenehme Leere der Bilder, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 29.12.1999.
- 8 Vgl. die Zeitschrift: Forschung 2, 2004, S. 13 f.
- 9 Verwiesen sei auf eine neuere Untersuchung von Volkmar Mühleis, Kunst im Sehverlust, München 2005; sie zeigt, wie die Blindheit das Sensorium nicht nur schwächt, sondern auch neu ordnet.
- 10 Dazu ein Schweizer Kommentar: »Doch d'Wält isch so perfid, dass sy sech sälten oder nie nach Bilder, wo'mer vore gmacht hei, richtet.« (Mani Matter, Liedtext aus: Chue am Waldrand, in: I han es Zündhölzli azündt, Bern 1973.)
- 11 Vgl. das englische Wort *hyphen*, das sich von dem griechischen Wort ὑφέν (wörtlich: »unter einem«) herleitet und eine ungewohnte Form der Einheitsbildung anzeigt.
- 12 Vgl. dazu *Politeia* (477 c–d): Vermögen ist eine »gewisse Art des Seienden, wodurch wir wohl vermögen (δύναμεθα), was wir vermögen. [...] Bei einem Vermögen aber sehe ich lediglich darauf, worauf es sich bezieht und was es bewirkt.« In *Sophistes* (247 d–e; ähnlich *Phaidros* 270 d) wird jedem Seienden das Vermögen (δύναμις), etwas zu tun oder etwas zu leiden, zugesprochen; somit ist das Seiende »nichts anderes als Vermögen, Kraft (δύναμις)«. Schleiermacher, von dem diese Übersetzung stammt, fügt erläuternd den Kraftbegriff hinzu. Fraglich ist jedoch Mehreres: 1. Die Ersetzung des Aktuellen durch eine Potenz (siehe die ominöse *vis dormitiva*), 2. die durchgängige Supposition eines Machthabers, 3. die Entschärfung des Pathos zu einem Leidensvermögen. Das Verb (δύνασθαι), das Platon auch in *Gorgias* (466 b) bei seiner Machtkritik verwendet, leistet solch fragwürdigen Deutungen weniger Vorschub als das Substantiv (δύναμις). Ähnliches gilt für das französische Verbalsubstantiv *pouvoir*, dem noch die *puissance* als Potenz gegenübersteht.
- 13 Ich verweise auf den Beitrag von Klaus Scherer in diesem Band. Die Operationalisierung der Emotionen schlägt nur dann in einen technologischen Operationalismus um, wenn Modelle der Erfahrung unterschoben werden, so dass der Ausdruck »Erfahrungen machen« seinen fruchtbaren Doppelsinn einbüßt.
- 14 Werden Begriffe wie Wirklichkeit und Möglichkeit, Aktualität und Potentialität auf jedwedes Seiende angewandt, so verringert sich der Unterschied zwischen Etwas und Jemand, zwischen Kraft und Macht; werden soziale und natürliche Prozesse einander angeglichen, so verschwindet das Unheilvolle der Gewalt. Betreffs der Problematisierung von Macht und Gewalt sei verwiesen auf mein Buch, Schattenrisse der Moral, Frankfurt a.M. 2006, Kap. VI–VIII.
- 15 Diese mediale Bildwirkung schwächt sich ab zu einer schlichten Bildwirkung, wenn bei Louis Marin der »Repräsentationseffekt« des Bildes die Oberhand gewinnt. Das, was repräsentiert wird, sind zwar primär »Kräfte« (*forces*), die den Zeichen eine »pathische und ästhetische Wertigkeit« verleihen, doch diese Kräfte werden durch das Bild »instrumentalisiert« und in Potenz (*puissance*) bzw. in Macht (*pouvoir*) verwandelt. Vgl. Louis Marin, Das Sein des Bildes und seine Wirksamkeit, in: Vera Beyer, Jutta Voorhoeve, Anselm Haverkamp (Hg.), Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin, München 2006, S. 18. Abgesehen von der unzureichenden Unterscheidung zwischen Macht- und Kraftwirkung (s.o.) scheint mir gegenüber der Repräsentationswirkung, die das Bild ausübt, die Wirkung, der es in der Repräsentation unterliegt, zu kurz zu kommen.
- 16 Zur Kritik an den Mängeln kommunikativer Sprachauffassungen wie denen von Bühler, Austin, Searle und ähnlichen Autoren verweise ich auf meine Ausführungen in: Antwortregister, 1. Teil (Anm. 1).
- 17 KU (Anm. 3), B 124 f.
- 18 Vgl. KU (Anm. 3), B 121.
- 19 Im Französischen könnte man unterscheiden zwischen einer *image voyante* und einer *image vue*; denn *voyant* bedeutet auch »auffallend«, »auffällig« oder »grell« wie im Falle einer besonders hervorstechenden Farbe. Ähnliches gilt für das lateinische Wort *conspicuus*, das sich von *conspicere* herleitet und das im Englischen als *conspicuous*, im Italienischen als *conspicuo* fortlebt. Aktiv und Passiv sind nicht so sauberlich voneinander getrennt, wie unsere schulphilosophische Weisheit es sich träumen lässt.
- 20 Vgl. vom Verf., Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes (Anm. 1).
- 21 Erstheit, Zweitheit und Drittheit sind bekanntlich Begriffe der peirceschen Semiotik, die von einer Semiose ausgeht, also von einer Zeichenwerdung und nicht von einem festgefügteten Zeichensystem.
- 22 KU (Anm. 3), B 98 f.
- 23 Vgl. dazu vom Verf., Der leibliche Sitz der Gefühle, in: Michael Staudigl, Jürgen Trinks (Hg.), Ereignis und Affektivität, Wien 2006.
- 24 Der Ausdruck »Erregungsbilder« findet sich in einer Studie von Werner Kaegi über das Werk Aby Warburgs von 1933; siehe den Artikel »Pathosformel« in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 7, Basel 1989.
- 25 Siehe vom Verf., Phänomenologie der Aufmerksamkeit (Anm. 1), S. 94–106.
- 26 KU (Anm. 3), B 39–41.
- 27 Vgl. Kurt Goldstein, Der Aufbau des Organismus, Den Haag 1934, S. 167–174, dazu das Kapitel über das Empfinden in: Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, Paris 1945, dt. Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966.
- 28 Vgl. den Augenblick als *clin d'œil* bei Jacques Derrida, La voix et le phénomène, Paris 1967, Kap. V.
- 29 Vgl. im Griechischen das perfektivische εἰδέναι (wissen = gesehen haben).
- 30 Alle Zitate Kurt von Fritz, Philosophischer und sprachlicher Ausdruck bei Demokrit, Plato und Aristoteles, Darmstadt 1963, S. 44–46.
- 31 KU (Anm. 3), B 85.
- 32 Zur spezifischen Dimension der Aufmerksamkeitslenkung verweise ich auf mein Buch, Phänomenologie der Aufmerksamkeit (Anm. 1), Kap IX.
- 33 Dies läge auf der Linie ältester Weltbilder.
- 34 Wenn Normalität auf Prozesse der Normalisierung zurückgeht, dann gibt es, anders als Kant meint, keine ästhetische »Normalidee«, deren Normalität ganz und gar durch ein »Urbild der Schönheit« abgesichert wäre (vgl. KU (Anm. 3), B 58 f.).

# Form und Differenz. Zu einer Topik der modernen Abstraktion

Sebastian Egenhofer

## **Ikonoklasmus und Erkenntniskritik**

Zu den wirkungsstärksten Begriffen der neueren Kunsttheorie, die das Verhältnis von Affekt und Evidenz reflektieren, gehört Friedrich Nietzsches antinomische Paarung des Dionysischen und des Apollinischen. Der Strom des Chaos und der formauflösende Rausch stehen gegen die Disziplin der Gestalt und die pazifizierende Kraft des Bildes oder des Imaginären, das dem Subjekt als Schutzschirm gegen das Chaos dient. Wenn man die Genealogie dieser Paarung bis zu Immanuel Kants Theorie der transzendentalen Subjektivität zurückverfolgt, öffnet sich der Resonanzraum auf die Grundunterscheidung von Ding-an-sich und Erscheinung – der phänomenalen Gegenständlichkeit, auf die das Subjekt als Erkenntnissubjekt bezogen ist, und der unverfügbaren Dimension der Gebung dieser Gegenstände, der »nichtsinnliche[n] Ursache«<sup>1</sup> der Erscheinung oder des noumenalen Seins, die topologisch Nietzsches *dionysischem Werden* entspricht. In der transzendentalen Perspektive durchläuft der Spalt, der die apollinische Erscheinung vom Werden trennt, das Subjekt selbst und scheidet sein Selbst- und Weltbewusstsein vom unbewussten Leben des Leibs, der den Andrang des Werdens, in das er eingelassen ist, in die Affektionen und Vorstellungsbilder des Subjekts von der Welt übersetzt. Die Gesamtheit dieser Bilder macht die Dimension der endlichen Evidenz des Bewusstseins aus. Sie ist der Gesichtskreis der Phänomenalität der Welt selbst. Deren Bezug zum Chaos oder zum noumenalen Sein ist als Abschirmung und Öffnung in Einem bestimmt, eine Doppelfunktion, die in elementarer Weise in der *Affizierbarkeit* des Subjekts realisiert ist. Im Schirm der Affizierbarkeit, der raum-zeitlichen Anschauung oder der Rezeptivität übersetzt sich

das affizierende Chaos in das geordnete, von der Einbildungskraft stabilisierte Gefüge der erkennbaren Welt.

Ich will mit Nietzsche und Kant diese Konstellation beleuchten, in der die Struktur des Subjekts mit der Konstitution seiner Welt sich verschränkt. Und ich will diese Konstellation mit bildtheoretischen und bildgeschichtlichen Überlegungen kreuzen, in deren Zentrum der *Formbegriff* steht. Mit Blick auf das Paradigma des rational-perspektivischen Bildes wird deutlich werden, dass auch in der vormodernen Kunst Form nicht, wie es die klassische Kunsttheorie will, als *comprehensio* eines Empfindungsmaterials, als die Unterwerfung sekundärer Dingqualitäten (Farbe, Stofflichkeit) unter die Disziplin des leeren Maßes bestimmt werden kann. Form ist, gerade von ihrer konstruktiven Einschreibung in den mathematischen Raum her gedacht, nur als *Grenze* bildlicher Evidenz und als ihr Bezug auf das Inkommensurable oder das Formlose denkbar. Im Weiteren soll die moderne Destruktion des Paradigmas der Perspektive, in dem der vorstellende und erkennende Bezug des Subjekts auf das Sein eine Reflexionsfigur fand, mit Nietzsches fundamentaler Erkenntnis- und Bewusstseinskritik verbunden werden, die den Welthorizont des Subjekts im Ganzen als Bezirk jener *Täuschung* bestimmt, die für das unbekannte Tier, den Menschen, der im Horizont dieser Täuschung das Werden als gegenständliche Welt erblickt, überlebensnotwendig ist. So wie die intentionale Evidenz der Welt hier an den Leib zurückgebunden wird, stürzt in der modernen Abstraktion die ideelle und illusionäre Bildtiefe in den Schirm der materiellen Malerei zurück. Es wird darum gehen, diese Analogie im Rahmen der skizzierten Topik zu situieren, die Bildkritik und Bewusstseinskritik verbindet. Ich will so eine Interpretation der modernen Abstraktion, besonders Mondrians und Malewitschs, vorbereiten, die sich ebenso den idealistischen, oder, mit Nietzsches Ausdruck, *platonistischen* Auslegungstendenzen entgegensetzt, wie sie die hartnäckige formalistische Ausblendung der *Metaphysik* der Abstraktion aufzubrechen versucht.

Nietzsche hat die Malerei der beginnenden Moderne nicht zur Kenntnis genommen. Die französischen Künstler seiner Generation tauchen in seinen Schriften und Briefen nicht auf. Der zeitlich nächste Künstler ist Eugène Delacroix. Delacroix aber ist »modern« in Nietzsches Sinn: verspätet, krank, *décadent* – ein Romantiker. »Wagner zum *kranken* Paris gehörig, eigentlich ein französischer Spät-Romantiker, wie Delacroix, wie Berlioz, alle mit einem fond von Unheilbarkeit auf dem Grunde und, folglich, Fanatiker des Ausdrucks ... «.<sup>2</sup> Nietzsche sieht nicht den Weg der Selbstgesundung, den die Moderne mit dem Impressionismus beginnt und auf dem sie den »fond von Unheilbarkeit« austrocknen wird, indem sie das *Phantasma* des Bildes, Delacroix' delirante, halluzinogene Welt, am Rahmen einer szientifischen Analyse des Sehens, des Lichts und der materiellen Farbe festmacht. Der Erscheinungsraum des Bildes wird – und Delacroix, der sich auf die Untersuchungen Eugène Chevreuls zum Simultankontrast bezog, macht hier einen Anfang<sup>3</sup> – an den materiellen Schirm der Malerei, der Vorstellungsraum des Subjekts an die Arbeit des Auges und der Nerven zurückgebunden. Mit dieser Insistenz des *Trägers* oder der *Produktionsmittel* im Bild beginnt die Eintrübung der repräsentationalen Dimension der Malerei, die in die Abstraktion der Moderne führt.

Die Affinität der szientifischen, in der impressionistischen Malerei implizierten Wahrnehmungsanalyse zu Nietzsches späten erkenntniskritischen Fragmenten ist leicht greifbar. Jeweils wird das (»apollinische«) Bildbewusstsein auf einen energetischen, strömenden Realitätsgrund zurückgeführt, der sich erst im Körper oder, wie Nietzsche sagt, im *Leib* des Subjekts in die phänomenale Gegenständlichkeit der Welt übersetzt. In Nietzsches explizit kunsttheoretischen Reflexionen zeichnet sich jedoch keine Transformation des Bildbegriffs ab, die der in der beginnenden Moderne geleisteten entspräche. Die *formschaffende Lüge*, die Nietzsche als Wesen und Aufgabe der Kunst begreift, scheint eine Transparenz der Dimension bildlicher Evidenz – die Zugriffsmöglichkeit auf die Plastizität der Welt – schon vorauszusetzen, die mit Blick auf seine eigene Erkenntniskritik wie auf die Malerei der beginnenden Moderne gerade keine Selbstverständlichkeit mehr besitzt. Die Begriffe der *strengen Form* und des *großen Stils*, die er in seinen späten Texten der »kranken« Romantik entgegensetzt, der emphatische Bezug auf die säkulare Renaissance Jakob Burckhardts und noch einmal auf die Griechen scheinen für die Rückkehr zu einem ästhetischen Konservatismus zu sprechen, der der Berauschung an Wagners Musik eine klassizistische Disziplinierung entgegensetzt. Doch fällt dieser Anschein hinter die Implikationen der skizzierten Topik zurück.

Im Rahmen der neuzeitlichen Kunsttheorie ist Form als Produkt einer autonomen Rationalität gedacht worden, die den passiv empfangenen Stoff der Sinnlichkeit dem Maß des geometrischen Raums unterwirft, in den sie spontan die Gestalt der Gegenstände einzeichnet. In diesem Begriff der Form ist eine Glättung und Verstetigung des affizierenden *Chaos* schon vorausgesetzt. Der vorgegenständliche energetische Strom, in den das Subjekt als Leiblichkeit eingelassen ist, ist zum *Stoff* der Empfindungsmannigfaltigkeit modifiziert, den das intentionale Bewusstsein als Kleid der sinnlichen Qualitäten seiner Gegenstände im Raum auslegt. Formgebung ist als die plastische Arbeit an diesem gegebenen Stoff gedacht, eine Transformation eher als ein Erschaffen von Formen. Radikal gedacht, muss die Formgebung jedoch das präsynthetische Chaos oder die Formlosigkeit selbst berühren und in sich den Konstitutionsprozess des intentionalen Bewusstseins und seines Welthorizonts wiederholen. Nietzsches Formbegriff muss im Rahmen dieser genealogischen Verschiebung interpretiert werden, in dem Form nicht mehr als Ausfluss einer intelligiblen Unendlichkeit, mit der das selbstgegenwärtige *cogito* kosubstanziell wäre, in den Raum der endlich-imaginativen Repräsentation, sondern als Produkt der Beziehung der synthetischen Kapazität des Bewusstseins oder der Einbildungskraft und also *zuerst* des Leibs zum affizierenden Chaos oder noumenalen Sein zu denken ist. Träger dieser Beziehung kann das Subjekt nur sein, sofern es selbst am Chaos partizipiert, das seine endliche Welt unterläuft und trägt. Nur aus dieser Teilhabe bezieht es die *Gegenkräfte*, die den Horizont des Bewusstseins und der phänomenalen Welt gegen den *Andrang* des Chaos aufrechterhalten. Formgebung ist in Nietzsches Begriff des *großen* oder *strengen Stils* als Selbstbegegnung des Chaos bestimmt. »Über das Chaos Herr werden[,] das man ist; sein Chaos zwingen, Form zu werden; Nothwendigkeit werden in Form: logisch, einfach, unzweideutig, Mathematik werden, *Gesetz* werden: das ist hier die große Ambition.«<sup>4</sup> Die Struktur dieser Selbstbegegnung kann nur

im Zuge einer Destruktion der Dimension des ästhetischen *Scheins* gedacht werden, in dem nach Nietzsche das Subjekt der Kunst sich selbst gefällt.

### Die Delimitation der Intensität

Die gerade Linie hat in der Moderne das Gesicht zerschnitten. Die unmittelbar responsive Beziehung zwischen dem Bildraum und dem organischen Selbstbild eines Sehenden ist aufgelöst. Wenn wir den Kubismus als eines der Initialereignisse der abstrakten Malerei begreifen – er ist das zweite, das erste ist die Erfindung der Fotografie –, ist es die Splitterung des Paradigmas der Perspektive, das die humanistische Malerei der Neuzeit getragen hat, die die Zerstörung des Gesichts in der Malerei bestimmt. Mit Gesicht ist hier nur unter anderem die Maske des Antlitzes gemeint, das aus dem Bild oder Spiegel zurückblickt. Allgemeiner geht es um die Struktur des Sehens und des Imaginären selbst, das im Bildraum der Renaissance, in dessen Einheitsfunktion sich die des Subjekts bestätigt sah, eine scheinbar widerstandslose Fortsetzung fand. Das Gezeigte der Bilder war Angebot unmittelbarer Identifikation, in demselben Raum ausgebreitet, den das Subjekt bewohnt, und in einer angehaltenen, aber homologen Zeit. Jedoch indiziert gerade das streng perspektivische Bild – ein Abrücken vom Augenpunkt genügt – den Scheincharakter nicht nur seiner eigenen Tiefe, sondern des perspektivisch erblickten Raums und der Wahrnehmungsbilder der Dinge überhaupt. In ihrer Früh- und Hochzeit, in der sie mit theologisch bestimmten Bildkonzepten konkurriert und koalitiert,<sup>5</sup> tritt die rationale Perspektive als Garant der Angleichung der Täuschung des flächigen Bildes an die Täuschung der aspekthaften Wahrnehmung auf – und damit zugleich als Instrument einer radikalen Kritik des sinnlich-unmittelbaren Weltbezugs des Subjekts. Als Regeln einer allgemeinen Optik zeigen die Regeln der Perspektivkonstruktion, dass die Form oder der Umriss der Dinge, die bildintern der *disegno* fixiert, der Effekt von deren kontingenter räumlicher Beziehung zum Auge ist, einem anderen räumlich situierten Ding. Unsere Wahrnehmungsbilder, die *imagines* zeigen, wie Spinoza sagt, in dessen *Ethik* die Optik das Paradigma einer Bild- und Erkenntniskritik darstellt, die wie bei Nietzsche, so auch hier die Kehrseite einer positiven Ontologie der Nicht-Erkentnis oder der Partizipation am Unendlichen ist, eher »den Zustand unseres Körpers« an als die »wahre Natur der äußeren Körper«, deren Bilder sie sind.<sup>6</sup> In der Perspektivkonstruktion werden diese *unwahren* oder nur *implizit wahren* Bilder an ihre *wahre Ursache*, die realen Raumverhältnisse von Körperraum, Bildebene und Auge zurückgebunden, die die *Pläne* als Schnitte durch den mathematischen Raum verzeichnen, von denen die Konstruktion des Bildaspekts ihren Ausgang nimmt.

Die Perspektive macht in ihrem *bildkritischen* Grundzug klar, dass das natürliche aspekthafte Sehen fast blind ist. Es sieht nur von einer einzigen Raumstelle aus, *einem* Punkt aus der unendlichen Vielzahl möglicher Blickpunkte, für die sich die sichtbaren Körper je unter anderen Bildern zeigen. Diese Fast-Blindheit ist Bedingung der Einschreibung der Raumgestalten der Gegenstände in die Grenzen ihrer jeweiligen visuellen Form. Die im geometrischen Raum exakt verortete Bildebene ist das Scharnier, an dem sich die Illusion der im Bildraum erblickten Formen und die Regularität ihrer

Konstruktion ausgehend von den Planschnitten berühren und trennen. Die Form oder der Umriss als die Stelle, an der sich der wahrgenommene Körper dem Sichtkegel des Blicks entzieht, ist die Grenze der endlichen Kapazität des Bildes, den Gegenstand zu zeigen, die Nahtstelle zwischen der bildlichen Evidenz und der unanschaulichen Wahrheit des mathematischen Raums. Nach »innen«, der unmittelbaren oder natürlichen Anschauung zugewandt, ist die Kontur daher *formgebend* und leistet die Disziplinierung der sekundären Dingqualitäten wie der von sich her ortlosen Farbe. Für eine Reflexion, die die – fast blinde – perspektivische Anschauung als Ablendung der Wahrheit des mathematischen Raums, der standpunktlosen Sichtbarkeit selbst begreift, ist die Form dagegen die Grenze der Evidenz des Imaginären – Limitation *im* Imaginären und Delimitation *des* Imaginären zugleich, eine Struktur, die in sich die kantische Topik des Erhabenen begreift: die Oszillation von Darstellung und Undarstellbarkeit.

Subjekt der Form ist daher nicht das selbstgewisse *cogito*, das den Bestand seiner Vorstellungen zusammenhält. Es ist ein *cogito* im Modus des Selbstentzugs und Selbstverlusts.<sup>7</sup> Im Umriss als Grenze bildlicher Evidenz berührt das sehende Subjekt die inkommensurable Sichtbarkeit selbst, die unendliche Summe möglicher Bilder, von denen es »erkennend« je eines realisiert. Die Destabilisierung der Repräsentation, die ihr von den stofflichen Qualitäten her droht – von den »femininen« Eigenschaften der fließenden Farbe, denen die kunsttheoretische Tradition die Zeichnung entgegensetzt –, ist gegenüber dieser konstitutiven Krise der endlichen Bildevidenz sekundär. Die Zeichnung, die *innerhalb* der Repräsentation die *Distinktion* der Eindrücke aufrechterhält, vermag dies nur als Ort des Entzugs der Anschaulichkeit auf das irrepräsentable Unendliche. Das Subjekt der Perspektive ist Subjekt dieses Entzugs, Subjekt einer Bewegung, die das Feld der intentional gelichteten Gegenstände überschreitet und die endlich-aspekthafte Repräsentation als geregelte Ablendung der standpunktlosen Sichtbarkeit begreift, die den abstandlosen Blick Gottes schematisiert. Nietzsches Begriff der Form als Selbstbegegnung des Chaos findet in dieser, zunächst rein mathematisch explizierten Bestimmung der Form oder des *disegno* eine erste Resonanz. Die Funktion des *cogito*, die in der endlichen Anschaulichkeit die unendliche Präzision der Form aufrechterhält, ist selbst blind: blinde Berührung der Formlosigkeit oder der unendlichen Durchdringung der Bilder im mathematischen Raum. Mit Blick auf den modernen Ikonoklasmus und auf Nietzsches Bewusstseinskritik wird es darum gehen, diese Konstellation in dynamischen oder energetischen Termini zu reartikulieren.

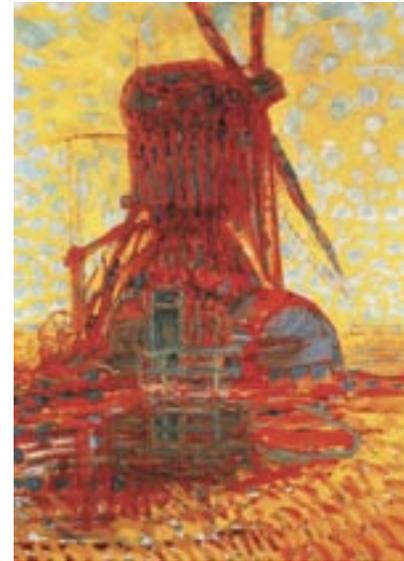
Im 19. Jahrhundert ist das konstruktive Verfahren der Perspektive in der *black box* der Kamera sedimentiert. Die Kamera ist die Gussform perspektivisch korrekter Bilder. Sie ist deren Neutrum, deren Möglichkeitsform. Sie nimmt das Lichtmaterial des Augenblicks auf und nimmt – im Negativ – dessen Prägung an. Der Abguss dieses Negativs ist das erscheinende Bild. Die Antwort der modernen Malerei auf diese Okkupation ihrer Aufgabe durch eine serielle Technik wird mit dem Impressionismus die Analyse der »Stofflichkeit« des Augenblicks selbst sein: die Untersuchung der Materialität des Lichts und des physiologischen Sehprozesses. Der Impressionismus versetzt die Arbeit der



1 Piet Mondrian,  
Geinrust Farm in Watery  
Landscape, 1905–06.

Malerei in den Moment der Produktivität des Sehens zurück. Das Licht ist nicht mehr Element der geradlinigen Konstruktion, sondern das trübe Wasser, in dem das Auge schwimmt und das erst die Nerven durch Filterung und Selektion in den transparenten Raum verwandeln, in dem die farbigen Dinge erscheinen. Der Impressionismus fragt nach der Konsistenz, die die Welt im Auge erst anzunehmen beginnt, an jener Schwelle, an der der objektive Wahrnehmungsraum den Atopos des lebendigen Körpers berührt, der sein *Träger* und seine *Grenze* ist und kein Objekt in ihm. Diese Schwelle, in der rationalen Perspektive als *Raumpunkt*, also bereits als *Grenze* des Raums selbst begriffen, ist nun als *Zeitbestimmung* gefasst. Nur von der konstituierten Objektivität aus ist das Auge rückläufig als die *Raumstelle* bestimmt, von der aus gesehen wird, in der sich der umfangende Lichtraum zum bildförmigen Sichtbaren bricht. Im Impressionismus geht es um die physiologische Arbeit, die auf der Rückseite dieses Punkts stattfindet, *ehe* das Bewusstsein seine im Raum exponierten Objekte – unter ihnen das eigene Körperbild – erblickt. Es geht um den Empfang der Impression und die Arbeit des Sehens, die dieses Negativ, den ›Schmerz‹ der Affektion in das imaginativ gebändigte Positiv, das extensive Bild des Objekts umstülpt. Die Reflexion auf die Krise und die Genesis des Bildes ist aus dem geometrischen Raum, in dem die perspektivische Konstruktion der Renaissance sie einschreibt, in die Zeit der Materie und des Körpers versetzt.

Der Impressionismus und systematischer der Divisionismus Seurats haben die neue epistemische Struktur des Bildes zugleich in eine neue Technik der Malerei übersetzt. Das spektral gebrochene Farbmateriale ist von den Oberflächen der Körper im Bildraum gelöst, wo es in der Tradition von Zeichnung und Tonalität festgehalten wird. Es ist aus der scheinbaren Bildtiefe in den Bildschirm aufgestiegen, der keine ideale Ebene mehr, sondern Replikat der Affektionen der Retina ist. Die Malerei bleibt methodisch bei der Reproduktion des Empfindungsmaterials stehen, oder, mit Kant gesprochen, auf der Stufe der Synthesis der Apprehension.<sup>8</sup> Die Versetzung der im Bildschirm fixierten Farbmateriale in den phänomenalen Raum, die Verwandlung



2 Piet Mondrian,  
Mill in Sunlight:  
The Winkel Mill, 1908.

der Empfindungsfarbe in Erscheinungsfarbe bleibt den *Anschauern* überlassen, die unter anderem in diesem Sinn, wie Marcel Duchamp betont, die *Bilder machen*: »was auf der Netzhaut flimmert und dabei Kunstwerk oder Frau ist, das machen wir selbst. Wir deuten die Frau aus unseren Sinnesreizen, unsere ganze Welt ist *man made*, von uns selbst gemacht.«<sup>9</sup>

Das räumliche Modell der Projektion, in das die Perspektive den Bildbegriff einschrieb, ist im Impressionismus dennoch nicht aufgelöst. Der Schnitt durch die Sehpyramide ist nur *zeitlich* verschoben. Der Bildschirm hält nicht das verspätete Resultat der Erscheinung fest, er fixiert und materialisiert, was im und mit dem Strom des Lichts ankommt, was auf das Sehen zukommt an affizierendem Material. Der Schnitt des Bildes ist in das *Zuvor* der physiologisch und physikalisch begriffenen Prozesse versetzt, aus denen das intentionale Sehen und seine Gegenstände erst nachträglich aufsteigen: als die Reflexe des energetischen Schwingungsdifferentials des Lichts im Spiegel der Nerven und des Gehirns. Die geglättete Einheit des Gegenstands löst sich so in ein Mosaik von raumlosen Intensitätspunkten auf, in dem es (noch) keine Form, keine Zeichnung oder Linie gibt. Dennoch bleibt das räumliche Modell der Bildprojektion grundsätzlich erhalten und gewinnt gerade bei Seurat seine paradigmatische Strenge zurück.

Erst mit der kubistischen Splitterung des Augenpunkts, der die Facettierung des Bildgegenstands entspricht, ist die strukturelle Synchronie von Sehen und erscheinender Bildwelt aufgelöst. Während der Impressionismus einen Schnitt durch die genetische Tiefe dieser Synchronie gelegt hat, zerstört der Kubismus ihren räumlichen Rahmen. Das in multiple Aspekte gesplitterte Bild ist der Form der *Selbstgleichzeitigkeit* des Bewusstseins nicht mehr gemäß. Die Bindung der Malerei an den Anblick der Erscheinungswelt ist nicht mehr bloß aufgeweicht, sondern systematisch gebrochen. Es ist dieser Bruch, der den Kubismus zum tiefsten epistemischen Einschnitt der Bildgeschichte der frühen Moderne macht – und zur Initiation des Werks des einzigen Malers der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, bei dem das radikal abstrakte Bild – und damit ist



3 Piet Mondrian,  
Composition in Oval with  
Color Planes 1, 1914.

eine Bildform gemeint, die in sich die Tiefenstruktur des aspekthaft-perspektivischen Scheins destruiert – eine tragfähige Form gewinnt: Piet Mondrian.

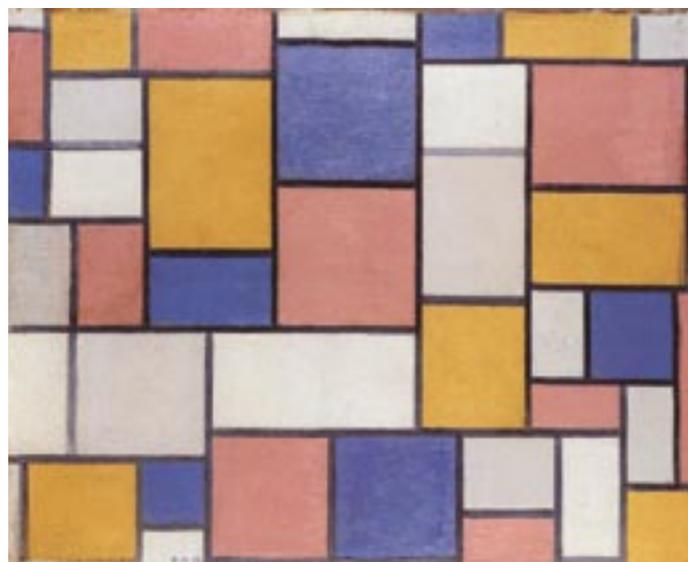
Nach einer bereits langen Arbeit, die in lockerer Treue zum perspektivischen Paradigma verschiedene Innovationen der internationalen Avantgarde – die symbolistische Straffung des Bezugs von Motivraum und Bildformat und die divisionistische Spektralisierung der Farbe – durchlaufen hat, [Abb. 1 und 2] ist es die Berührung mit dem Kubismus, die Mondrians Malerei aus der ›tragischen‹ Befangenheit im aspekthaften Erscheinungsbild befreit. ›Tragisch‹ ist in Mondrians Terminologie die in ihrer Struktur undurchschaute Endlichkeit des individuellen, standpunktgebundenen oder perspektivischen Bewusstseins, die das Begehren des Subjekts an die limitierten Formen der ›partikularen‹ Erscheinungen bindet. Das repräsentative Bild, das sich imitativ in den Erscheinungsraum vertieft, ist für Mondrian, der die auch bildkritische Funktion der rationalen Perspektive nicht erfasst, daher eine Falle, die das Subjekt in seinem ›tragischen‹ Weltbezug bestätigt und fixiert. Mit der impressionistischen und postimpressionistischen Einschreibung der Produktionsmittel der Erscheinung in die materielle Fläche des Bildes und verschärft mit der kubistischen Sprengung der zeit-räumlichen Einheit des Gegenüberseins von Auge und Welt ist diese Falle zum Ort der Analyse ihrer eigenen Funktion geworden. Auf dem Weg dieser Analyse, dem wir hier nicht folgen können, ist die kubistische Zerstörung der Kontur oder der limitierenden Form nur ein erster Schritt. [Abb. 3 und 4] In der Folge zieht Mondrian die kubistischen Schattenfacetten zu den geraden schwarzen Linien zusammen, in deren Maßwerk die voneinander getrennten Elementarfarben eingefügt werden. [Abb. 5 und 6] In der von den geraden und rechtwinkligen Linien stabilisierten Fläche werden die Grundfarben, die das Potential möglicher Erscheinungen in sich konzentrieren, so gegeneinander gestellt, dass sie der Tendenz, zum natürlichen Anblick zusammenzufließen, entgegen. Analog sind die elementaren Raumrichtungen der Fläche, die Senkrechte und die Waagrechte, der »zerfließenden Winkligkeit«<sup>10</sup> der natürlichen Formen



4 Piet Mondrian,  
Composition, 1916.

entzogen. [Abb. 7–9] So sind die Produktionsmittel des *Bildscheins*, nicht des *Bilddings*, aus dem Sog der perspektivischen Illusion befreit, die ein ›tragisch‹ in sich zentriertes Sehen in der materiellen Fläche des Bildes aushöhlt als seinen anthropomorphen Reflex.

In Mondrians, wie man meinte, *formalistischer* Malerei ist die umgrenzte visuelle *Form* der Gegenstände also gerade aufgelöst. Die orthogonale Linien halten die Pole des Farbigen in der Fläche getrennt, ihre Funktion bleibt der des *disegno* verwandt, aber sie schließen die Farben nicht in limitierte Formen ein. Das Liniengerüst, das nur für eine kurze Phase Ende der 1910er Jahre adäquat als ›Raster‹ beschrieben werden kann, komprimiert die elementaren – flachen und keiner schattierenden Modulation unterworfenen – Farben, aber umgrenzt sie nicht. »Real form is closed or round or curved in opposition to the apparent form of the rectangle, where lines intersect, touch at tangent, but continue uninterrupted.«<sup>11</sup> Die gerade Linie unterscheidet kein Innen und kein Außen, sie zielt vektoruell ins Unendliche und trennt zwei dadurch nicht hierarchisierte und (als Positiv und Negativ, Figur und Grund etc.) qualifizierte Seiten. So wird die räumliche Ausdehnung *unmittelbar* mit der Expansions-tendenz der Farbe kurzgeschlossen. »Because color appears as pure, planar, and separate, the new plastic directly expresses expansion, that is, directly expresses the basis of spatial appearance. Expansion – the exteriorization of active primal force – creates corporeal form by growth, addition, construction, etc. Form results when expansion is limited.«<sup>12</sup> In den Farbfeldern rührt die qualifizierte Extension der Erscheinung an die extensional nicht quantifizierbare Intensität – »the active primal force« –, der Mondrian auch den Namen des *Universalen* gibt.<sup>13</sup> Die so rigide und disziplinierte Bildform Mondrians ist dem Formlosen, der Intensität oder dem Andrang der präsynthetischen Welt, wie es sich im Schwingungsdifferential des Lichts im Neo-Impressionismus zeigt, und damit topisch dem ›dionysischen‹ Werden näher als jede ekstatisch-expressive Malerei. Was Mondrian das Universale nennt, liegt nicht als eidetische Struktur *hinter* dem Wechsel perspektivischer Erscheinung, wie es die hartnäckige

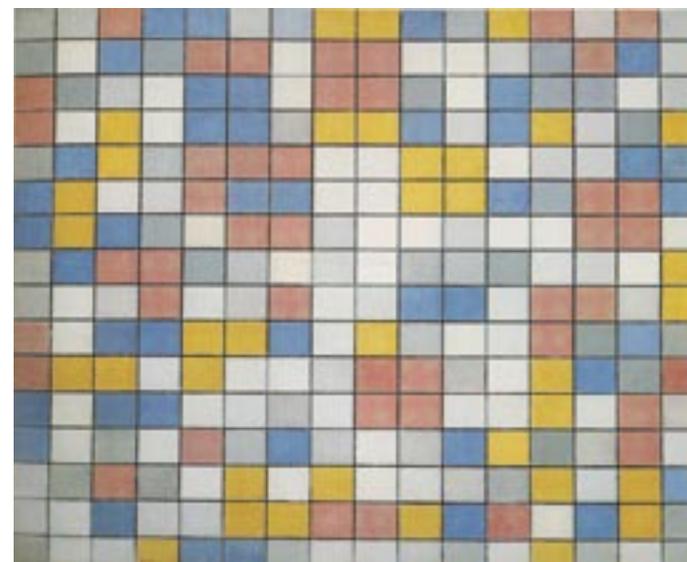


5 Piet Mondrian,  
Composition with Color  
Planes and  
Gray Lines 1, 1918.

›platonistische‹ Interpretation seines Werks will, es liegt diesseits der Bildebene. Das Universale ist die präphänomenale, präsynthetische und aperspektivische Intensität, der *Strom* des energetisch gedachten Lichts, der sich im Liniengerüst der Bildstruktur zu den erscheinenden Primärfarben expliziert. Diese Explikation ist hier im Moment der ersten, der *primären* Qualifizierung angehalten, *ehe* sich ein figurativer Raum konstituiert. Das Bildgerüst lässt die Primärfarben nicht weiterfluten und sich vermischen im phänomenalen perspektivischen Raum. Sie sind so als die Quellpole jeder möglichen farbig qualifizierten Sichtbarkeit und als Anschlussstellen an die energetische Intensität situiert. Das abstrakte Bild ist kein Durchblick auf eine eidetische Struktur *hinter* der aspekthaften Erscheinungswelt, es ist als *Stätte* der Produktion möglicher Erscheinung am Rand der Intensität bestimmt, die topisch mit dem zusammenfällt, was Nietzsche *Werden* und Kant *Noumenon* oder *Ding-an-sich* genannt hat. Diese Topik, in der ich die abstrakte Malerei Mondrians situieren will, gilt es im Weiteren zu präzisieren. Dabei steht vor allem das Paradox im Zentrum, dass hier die Sphäre des noumenalen Seins, die für Kant – wie auch für Mondrian – außerhalb des Bezirks der Anschauungsformen von Raum und Zeit fällt und damit scheinbar als ›unbewegt‹ gedacht werden muss, mit dem Begriff des Werdens zusammenzudenken ist. Dieses Paradox ist der Reflex des Selbstmissverständnisses des Bewusstseins, Reflex von dessen Selbstverkennung als Sphäre einer weltoffenen Transparenz, die sich der Ablendung der unendlichen Differenz des Seins zur Differenziertheit des Seienden verdankt.

### Das noumenale Werden

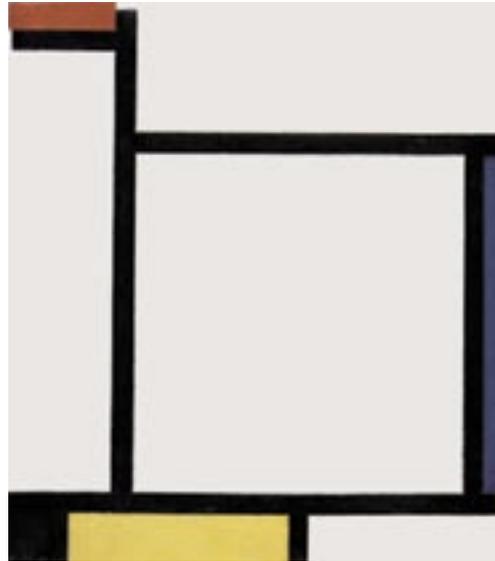
Dionysos ist Nietzsches Name für das, was ist, für das *Sein des Werdens*. Das Bewusstsein ist eine vom Körper des Subjekts beschirmte Höhlung in diesem Sein, in der sich die allseitige Wechselwirkung zwischen den Kraftzentren, also das als energetischer Strom gefasste präsynthetische Sein, durch Selektion und Hemmung als Erkenntnis realisiert – als Erkenntnis von stabilisierten und umgrenzten Objekten, von ›Seiendem‹. Das Bewusstsein ist



6 Piet Mondrian,  
Composition with Grid 9:  
Checkerboard  
Composition with Light  
Colors, 1919.

der Bezirk der primordialen Täuschung, die das Werden, dessen Moment und Produkt es ist, zur phänomenalen Welt beruhigt oder ›beständig‹.<sup>14</sup> Es ist in diesem Sinn der Bezirk jener Wahrheit, die die Daseins-Erhaltungsbedingung dieses ›missrathenste[n]‹ und ›interessanteste[n]‹ Tieres ist, als das Nietzsche den Menschen denkt.<sup>15</sup> Erst in der verzögernden und selektiven Reflexion des Bewusstseins erscheint das präobjektive Werden als die ins Bild und die ›Bilderrede‹<sup>16</sup> oder ›Zeichensprache‹<sup>17</sup> der Bewegung umgrenzter Körper übersetzte Welt – eine erkennbare, *weil* scheinbare Welt: *zurechtgemacht*, *logisiert*, auf *Kategorien* aufgefädelt.<sup>18</sup>

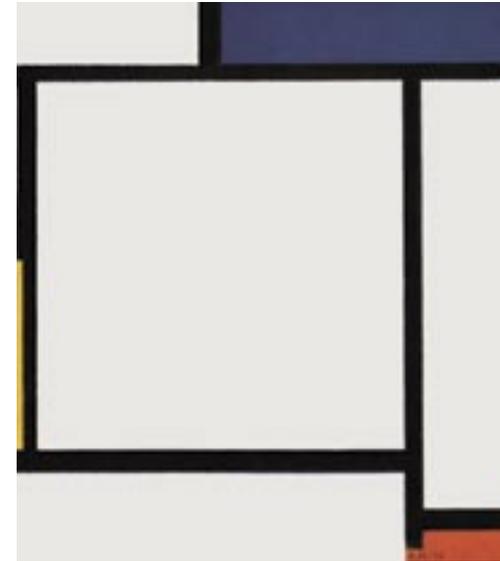
Die Konstitution des Bewusstseins als Bezirk transzendentaler Täuschung und möglicher empirischer Wahrheit hat Nietzsche in zwei Hinsichten beschrieben, in der tiefenhistorischen, die vor allem die Genealogie der Moral entfaltet, und in einer transzendental-biologischen, die er in den späten Fragmenten entwickelt. Es geht in beiden Fällen um die Konstitution des Zeithorizonts des Bewusstseins, der sich dem Werden, in das der Leib eingelassen ist, reaktiv entgegenstellt. ›Dem Menschen ein Gedächtnis machen...‹, wie die Genealogie der Moral formuliert, ›diesem theils stumpfen, theils faseligen Augenblicks-Verstande, dieser leibhaften Vergesslichkeit Etwas so ein [prägen], dass es gegenwärtig bleibt, [...] [d]ies uralte Problem ist, wie man denken kann, nicht gerade mit zarten Antworten und Mitteln gelöst worden; vielleicht ist sogar nichts furchtbarer und unheimlicher an der ganzen Vorgeschichte des Menschen, als seine Mnemotechnik. ›Man brennt Etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt: nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtnis‹ – das ist ein Hauptsatz aus der allerältesten (leider auch allerlängsten) Psychologie auf Erden.<sup>19</sup> Der bleibende Schmerz ist der Pflock, an dem das Gedächtnis im Strom des Werdens festgemacht wird. Es konstituiert sich nicht in der Intimität eines Selbstbezugs und seiner Ausfaltung zur Erinnerung. Die Konstanz einer Affektion, die dem Körper eingepägt wird, die Beharrlichkeit einer Empfindung im Wechsel der anderen ist der äußerliche, hypomnestische<sup>20</sup> Ursprung der zeitlichen Dehnung, die die Grundform des Bewusstseins ist.



7 Piet Mondrian, Composition with Red, Blue, Black, Yellow, and Gray, 1921.

Neben die phylogenetische Beschreibung dieser Konstitution tritt in den späten Fragmenten ein Schnitt durch die Schichtung der Bewusstseinsgegenwart selbst, wie wir sie in Bezug auf die impressionistische Verschiebung der Bildprojektion an der Achse der physiologischen Zeit skizziert haben. Eine Notiz zur »umgekehrte[n] Zeitordnung« ist charakteristisch für den szientifischen Stil, in dem Nietzsche die Genesis der Bewusstseinszeit untersucht. »Die ›Außenwelt‹ wirkt auf uns: die Wirkung wird ins Gehirn telegraphiert, dort zurechtgelegt, ausgestaltet und auf seine [sic!] Ursache zurückgeführt: dann wird die Ursache projiziert und nun erst kommt uns das Factum zum Bewußtsein. D. h. die Erscheinungswelt erscheint uns erst als Ursache, nachdem ›sie‹ gewirkt hat und die Wirkung verarbeitet ist. D. h. wir kehren beständig die Ordnung des Geschehenden um. – Während ›ich‹ sehe, sieht es bereits etwas Anderes.«<sup>21</sup> Im Hiatus der Verspätung des Bildes gegenüber seiner Ursache, der Erscheinung des Gegenstands gegenüber der Affektion des Leibs findet in einer messbaren Zeit jene Arbeit der Täuschung statt, die den Horizont des Bewusstseins, seiner Zeit und seines Raums konstituiert.

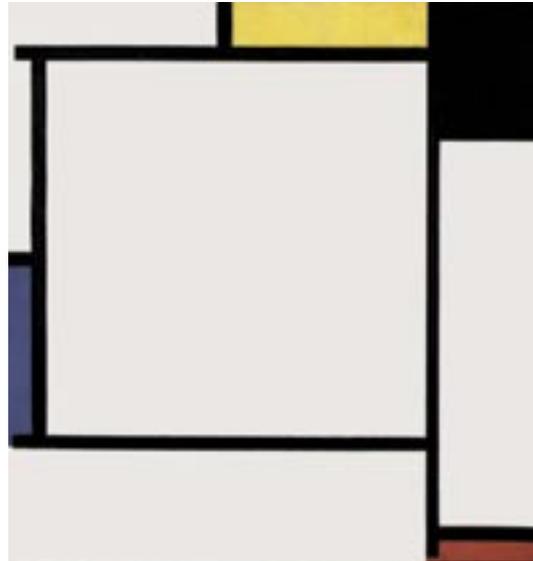
Nietzsche fasst die transzendente Konstitution der gegenständlichen Welt, die Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* analysiert, als innerzeitlichen Prozess. Die, wie Kant sagt, »nichtsinnliche Ursache«<sup>22</sup> der Erscheinung, die »es sieht«, während »ich« noch das (Nach-)Bild ihrer Vorgängerin betrachte, ist das Chaos oder das Werden, das den Leib des Subjekts affiziert. Die Schicht dieser Affektionen hat Kant als die sinnliche Mannigfaltigkeit bestimmt. Die Mannigfaltigkeit ist nicht das an sich *disperse*, differentielle oder kämpfende Chaos. Es ist das Chaos, sofern es in der Synthesis der Apprehension schon mit der Zähigkeit der Einbildungskraft in Berührung gekommen ist – jenem, man weiß nicht ob passiven oder spontanen, körperlichen oder geistigen »Vermögen« des Subjekts, »einen Gegenstand auch *ohne dessen Gegenwart* in der Anschauung vorzustellen«.<sup>23</sup> Die Dimension, in die auch Nietzsche die Ursache der Affektionen versetzt, die Dimension jener ›Außenwelt‹, die er in Anführungsstriche setzt, denn es ist keine Welt, sondern das



8 Piet Mondrian, Composition with Blue, Black, Yellow, and Red, 1922.

präsynthetische Chaos, hat Kant Ding-an-sich oder auch Noumenon, Gedankending, genannt.

Wohl vor allem auf Grund dieses Sprachgebrauchs wirft Nietzsche Kant das Festhalten an einer ›Ideenwelt‹ hinter den Erscheinungen, an einem intelligiblen Sein vor, dessen unzugängliche Gegenwart sich dem Subjekt als der Imperativ der Tugend auferlegt: »Die alte Sonne [der platonischen Idee] im Grunde, aber durch Nebel und Skepsis hindurch; die Idee sublim geworden, bleich, nordisch, königsbergisch«, wie es in der *Götzen-Dämmerung* heißt.<sup>24</sup> Dennoch ist evident, dass Nietzsches Denken der kantischen Topik näher steht, als er sieht und will. Das zentrale Anliegen der *Kritik der reinen Vernunft* ist die *Beschränkung* der reinen Verstandesbegriffe (Kategorien) auf genau die Funktion, die auch Nietzsche ihnen zuschreibt. Die Kategorien sind Werkzeuge zur Produktion einer erkennbaren Wirklichkeit, des Regelzusammenhangs der Natur. Sie stabilisieren und strukturieren den Horizont möglicher *Gegenstände der Erfahrung*, die dem Subjekt in der sinnlichen Anschauung *gegeben werden* müssen. Sie zeichnen der Einbildungskraft die Formen der Einigung vor, denen gemäß diese das Material der passiven Affektionen zu konstanten Gegenständlichkeiten ausgestaltet und normiert. Die Bestimmungskraft der Kategorien reicht daher nicht in die Dimension des An-sich-Seins der Dinge, wie sie einem absoluten Intellekt oder einer produktiven (nichtsinnlichen) Anschauung ansichtig würde. In diese Dimension des noumenalen Seins sendet Kant nur eine Art blinden Vertreter aus, den transzendentalen Gegenstand = X, der dem leeren Ego der Apperzeption korreliert, jenem »Ich, oder Er, oder Es (das Ding), welches denkt«,<sup>25</sup> das er im *Paralogismen*-Kapitel explizit von der »Seelensubstanz« und »personalen Identität« der tradierten rationalen Psychologie unterscheidet. In ihrer transzendentalen Schicht ist die Struktur der Erkenntnisbeziehung daher nicht als Verhältnis eines identischen Ich (der Seele oder des Subjekts, deren ›Vorurteil‹ Nietzsche bei Kant bestätigt sieht) zum vollen Bild des Gegenstands (dem ›seienden Ding‹) bestimmt, sondern als der Bezug zwischen dem transzendentalen Ich, der unbestimmten Denkfunktion, und



9 Piet Mondrian,  
TABLEAU 2, with Yellow,  
Black, Blue,  
Red, and Gray, 1922.

dem transzendentalen Gegenstand = X, den zwei formal leeren Fluchtpunkten des Reflexionsraums des Bewusstseins, deren Beziehung das *Bild* des Gegenstands in der Projektionsfläche der empirischen Anschauung aufrechterhält. Die beiden Fluchtpunkte sind keine substanzialen Verdopplungen ›hinter‹ dem empirischen Ich und seinem Objekt (der Erscheinung, dem Phänomen), es sind strukturelle Parameter, deren unaufhebbarer *Entzug* den Horizont der empirischen Gegenständlichkeit als solcher konstituiert. Das Außen oder das noumenale Sein aber ist es, das dieser Gegenständlichkeit die Widerständigkeit und Dichte gibt, die die *Grenze* des Seins des Subjekts markiert.

Sicher hat Kant in der terminologischen Tradition der rationalen Metaphysik die noumenale Sphäre auch als *intelligibel* bestimmt. Aber er hat klar gemacht, dass dieses Intelligible nicht nach Maßstäben des endlichen menschlichen Intellekts intelligibel ist, dass es nicht logisch verfasst und rational erschließbar ist. Das Kapitel über *Phaenomena und Noumena* ist diesbezüglich explizit. Die reinen Verstandesbegriffe haben keine privilegierte Korrespondenz zum Noumenalen. Sie sind aus keiner intelligiblen Substanz geschmiedet. Sie sind zunächst die bloßen Operatoren oder Gelenke der formal-logischen Denkfunktionen. Als solche heißen sie *Notionen*. Zu ontologischen Grundbegriffen werden sie erst mit ihrer durch den *transzendentalen Schematismus* hergestellten Beziehung auf Raum und Zeit als den *Formen der Rezeptivität* oder *Affizierbarkeit* des Subjekts, seiner Offenheit auf die Differenz des Außen. Erst der Schematismus gibt den Kategorien die *non-logische Extension*, die ihnen in diesem Außen zu schöpfen, es aufzufangen erlaubt. So sind die schematisierten Kategorien die Gussformen der Gegenständlichkeit überhaupt. Wenn sich in diese Gussformen das noumenale Chaos (das Außen, die Differenz) projiziert, geschieht das, was Kant ›Erfahrung‹ nennt. Die Gegenstände der möglichen empirischen Erfahrung werden den Kategorien und den von ihnen vorgezeichneten Verbindungs- und Wiederholungsregeln, Identitäts- und Konstanzgesetzen gemäß sein, weil sie von ihnen geprägtes und gerastertes Chaos *sind*. Über eine logische Verfasstheit der noumenalen Sphäre

ist damit nichts gesagt. Nichts spricht für ihre Kristallisation zum ›Ideenhimmel‹, die Nietzsche Kant unterstellt. Im Gegenteil: Dass erst die *Verzeitlichung* der Kategorien sie der Aufnahme des Noumenalen fähig macht, impliziert, dass dieses als in eigener Weise ›zeitlich‹ verfasst gedacht werden muss. In einer Weise, die es dennoch nicht in den Gesichtskreis der *Anschauungsformen* einbezieht und mit der Einbildungskraft in Berührung bringt. Die Zeitlichkeit des Noumenalen muss ohne Rückgriff auf die Bestimmungen der Bewusstseinsgegenwart gedacht werden, die aus der Ablendung der noumenalen Dimension überhaupt erst hervorgeht. Die noumenale Differenz ist von einer Bewegtheit gekennzeichnet, die undenkbar ist, sofern das Denken nur im Kohäsionsfeld der Einbildungskraft *etwas*, einen Gegenstand, zu denken vermag.

Eine analoge Unzugänglichkeit zeichnet Nietzsches Begriff des Werdens aus. Nur in der exoterischen »Bilderrede«<sup>26</sup> der Bewegung ist das Werden als Wechsel und Wandel im Gegensatz zum ideell-unveränderlichen Sein bestimmt. Dionysos als Sein des Werdens, eines Werdens, das die Effekte des ›Seins‹ – der kategorial-fixierten Gegenständlichkeit – in sich einfoldet und in den Verzögerungszonen der vom Leib abgeschirmten Bewusstseinsfelder mit sich führt, kann von der phänomenalen Bewegung aus so wenig gedacht werden, wie die spezifische Bewegtheit des kantischen Noumenon, der anderen »Hälfte«<sup>27</sup> des Phänomens, ausgehend von Zeit und Raum als den Anschauungsformen des Subjekts. Phänomenale Bewegung gibt es nur innerhalb des Horizonts einer in der akuten Reflexionsbeziehung von Ich und Jetzt zentrierten Zeit.<sup>28</sup> Sie läuft über den Spiegel einer Gegenwart weg, die der Bezug des transzendentalen Ego auf diesen empfindenden Körper konstituiert, auf den neutralen Grund der wechselnden Affektionen und einzigen Gegenstand, auf den das intentionale Bewusstsein sich *unmittelbar* bezieht. Das noumenale Werden wäre die Substanz dieses Spiegels, als der der affizierbare Leib sich bestimmt, nicht das Fließen der Bilder, die er trägt. Die zentrale Schwierigkeit, den Begriff dieses Werdens zu denken, liegt darin, eine Bewegtheit diesseits der innerzeitlichen und innerräumlichen Bewegung der ›apollinischen‹ Bilder

zu denken, die im Spiegel des Körpers für den Blick des Subjekts vorübergleiten. Diese Schwierigkeit verweist auf eine Spaltung des Zeitbegriffs selbst, eine *Heterochronie* im Herzen der Zeitkonstitution, die die Phänomenologie vergeblich vom Evidenzfeld des Bewusstseins aus zu denken versucht.

### Die Fabrik des Subjekts

Dass »alle meine Vorstellungen«, sofern sie meinem Bewusstsein »angehören«,<sup>29</sup> von einem *Ich denke* begleitet werden, auch wenn sie aktual im Halbschatten des Nicht-Bewussten liegen mögen (es geht um die *Möglichkeit* ihrer Bewusstwerdung), das ist »ein analytischer Satz«. <sup>30</sup> Stünde eine Vorstellung ganz außerhalb der möglichen Bewusstwerdung, würde sie »entweder unmöglich, oder wenigstens für mich nichts sein«, <sup>31</sup> sie wäre nicht *meine* Vorstellung. Diese »analytische Einheit der Apperzeption« ist aber, wie Kant sagt, »nur unter der Voraussetzung irgendeiner *synthetischen* möglich«. <sup>32</sup> Diese synthetische Einheit wird nicht in den empirischen Vorstellungen selber liegen, in denen sich die Diversität und Kontingenz des chaotischen Außen anzeigt. Sie liegt nicht im empirischen Bewusstsein, das an die Dinge ausgeteilt ist, »zerstreut und ohne Beziehung auf die Identität des Subjekts«. <sup>33</sup> Der empirische Rand des Bewusstseins, die Zone seines Kontakts mit dem Außen ist unendlich gefaltet und unterschiedlich gefärbt. Wäre das Selbstbewusstsein ein Aggregat dieser Eindrücke, mit dieser Haut der Monade koextensiv, so »würde ich ein so vielfarbiges verschiedenes Selbst haben, als ich Vorstellungen habe, deren ich mir bewußt bin«. <sup>34</sup>

Die Einheit des Selbstbewusstseins oder der *Apperzeption* als Vehikel und formales Zentrum des empirischen Bewusstseins muss in Konsonanz mit dessen Vielfarbigkeit und Mannigfaltigkeit gedacht werden, aber kann nicht von ihr herkommen. Die Synthese, die der analytische Satz (»Das *Ich denke* muss [...] begleiten können«) voraussetzt, liegt in dem, was die empirischen Vorstellungen zu den *meinen* macht, sie in den Horizont eines Bewusstseins schließt. Das ist die »Handlung«, durch welche »ich eine zur anderen *hinzusetze* und mir der Synthesis derselben bewußt bin«. <sup>35</sup> Die Einheit der transzendentalen Apperzeption realisiert sich nicht in der Ausrichtung auf die empirischen Vorstellungen selbst, sondern im Bewusstsein ihrer kontinuierlichen Synthesis, in der mehrfältigen, dynamischen und mathematischen *conjunctio*, deren logische Formen (die Kategorien) Kant der Urteilstafel entnimmt und in der *Analytik der Grundsätze* transzendental-ontologisch entfaltet. Diese synthetische Arbeit, in der sich die Apperzeption im vielfarbigem Stoff der Empirie realisiert, steht quer zur intentionalen Ausrichtung auf die Gegenstände selbst und quer zur Richtung ihrer Gebung. Sie sichert die Kontinuität des Horizonts der Welt, zu dem sich das Bewusstsein als empirisches gemäß seiner endogenen und exogenen Affektionen entfaltet. Die transzendente Synthesis garantiert die Konsistenz des ›Stoffs‹ dieses Horizonts, der Bewusstseinszeit. Mit einem Ausdruck Husserls ist sie eine Form der Längsintentionalität. <sup>36</sup> Sie ist in die Laufrichtung der Zeit erstreckt, sie spinnt die Kettfäden des Gewebes, das mit den Einschüssen der Empirie die Textur der Erscheinungswelt, das Gewirk der Wirklichkeit ergibt. <sup>37</sup>

So lässt sich in Grundzügen die Konstitutionsleistung der transzendentalen Subjektivität für die Gegenständigkeit der Welt umreißen, die Kant

in den beiden *Deduktionen* zu beschreiben versucht. In dem zitierten § 16 der zweiten Ausgabe der *Kritik*, der die Aufgabe der Deduktion ausgehend »[v]on der ursprünglich synthetischen Einheit der Apperzeption« (so der Titel des § 16) als dem »höchste[n] Punkt, an dem man allen Verstandesgebrauch, selbst die ganze Logik, und, nach ihr, die Transzendental-Philosophie heften muß«, <sup>38</sup> vorzeichnet, spricht Kant dabei noch nicht – wie in der Fassung der ersten Ausgabe von Beginn an – von der Einbildungskraft und von den Formen der Anschauung, Raum und Zeit. Erst mit diesem Bezug, mit dem der § 17 einsetzt, zeichnet sich die Lösung der Aufgabe der Deduktion, die apriorische Geltung der Kategorien für die Gegenstände der empirischen Erfahrung zu begründen, klar ab. Die Anschauungsformen – und besonders die Form des ›inneren Sinns‹, die Zeit, der *alle*, auch die räumlichen Anschauungen als »Modifikationen des Gemüts« <sup>39</sup> in letzter Instanz eingeschrieben sind – geben den Horizont ab, auf den sich die Einheit der Apperzeption bezieht. Das *Ich denke* ist von diesem Horizont gelöst, auf den es aber ›blickt‹, um in ihm mittels der Einbildungskraft die kategorial vorgezeichneten Verbindungslinien zu ziehen, denen gemäß die empirischen Gegenstände sich werden verhalten müssen, um Gegenstände des Bewusstseins zu sein. In dieser Konstellation kommt der vielleicht elementarste Gedanke der *Kritik der reinen Vernunft* zum Tragen, der einen epistemologischen Schnitt durch die Geschichte des europäischen Rationalismus legt. Kant denkt die Anschauung nicht in der Leibnizschen Tradition als *cognitio confusa*, als nur graduell, durch mangelnde Distinktion von der rationalen Erkenntnis aus *Gründen* verschieden. Er setzt sie als *Rezeptivität* der *Spontaneität* des Denkens entgegen und bestimmt sie so als den Boden und Horizont endlicher Erkenntnis überhaupt. »Auf welche Art und durch welche Mittel sich auch immer eine Erkenntnis auf Gegenstände beziehen mag, es ist doch diejenige, wodurch sie sich auf dieselben unmittelbar bezieht, und worauf alles Denken als Mittel abzweckt, die *Anschauung*«. <sup>40</sup> So setzt die *transzendente Ästhetik* ein, die in einer Folge von wenigen Sätzen die Bedingung der transzendentalen Dignität der Anschauung begründet, indem sie die *empirische*, von Empfindung und Heteroaffektion bestimmte Wahrnehmung auf ihren Ermöglichungsgrund, die *reine Anschauung* zurückführt, als deren Formen sich Raum und Zeit darstellen.

Zwischen das Denken und das noumenale Sein ist so die *Zeit* als (universelle) Anschauungsform eingezogen. Das Denken kann sich nur durch die Form der Zeit hindurch auf das Sein beziehen. Es ist daher wie die Anschauung selbst darauf angewiesen, dass ihm sein Zu-Denkendes *gegeben* wird. Das *Ich denke* bringt weder die Zeit noch den Zeit-Inhalt hervor. Es reicht in die noumenale Dimension der Gebung nicht zurück. Die Kategorien fließen als logische Denkformen aus der leeren Einheit des Selbstbewusstseins aus. Der Schematismus gibt ihnen jene zeitliche Extension, die ihre Einarbeitung in die Textur der Erfahrungswelt erlaubt, so dass sie sich als Aussageformen ontologischer Sätze legitimieren, die dann das gegenständlich Seiende betreffen, nicht das noumenale Sein. Die ›längsintentionale‹ Arbeit der Synthesis, durch die das *Ich denke*, die Einheit des Selbstbewusstseins oder der Apperzeption in der Mannigfaltigkeit des empirischen Weltbewusstseins realisiert, ist in den Horizont dieser Anschauungsform der Zeit gespannt. Inwiefern aber ist die

Zeit ein Horizont, inwiefern hat sie überhaupt eine ›Länge‹, die sich in die Vergangenheit und die Zukunft erstreckt? Im präphänomenalen Werden gibt es nur die Aktualität der allseitigen Übertragung der Kräfte, die im Bewusstsein einer ›jetzt‹ gegebenen Gegenständlichkeit, wie Nietzsche sagt, schon *gewirkt haben*. Die Zeit als Anschauungsform ist von *dieser* Aktualität geschieden. Sie ist als Abwesenheit von Affektionen, von Wirkungen, von jeder konkreten Gegenständlichkeit überhaupt bestimmt. Sie ist als die *leere* Form des Nacheinander eine Form des »Nichts«, »*ens imaginarium*« oder »Anschauung ohne Gegenstand«, wie Kant definiert. Ohne Gegenstand, ohne Empfindung, ohne Affektion, aber immer noch *Anschauung*, der ein *Angeschautes* zugehört: das *reine Mannigfaltige* des Nacheinander, das den ›Stoff‹ für die Schemata der Kategorien darstellt. Dieses Angeschaute muss der reinen Anschauung – sofern sie endliche, nicht-produktive Anschauung ist – *gegeben werden*. Das Rätsel dieser Gebung, die offenbar ohne Rekurs auf die leibliche Affektion gedacht werden muss, klingt in der *Kritik der reinen Vernunft* mehrfach an, ohne expliziert zu werden. So sind Raum und Zeit in der transzendentalen Ästhetik, auf die Kant in der Deduktion zurückverweist,<sup>41</sup> als »unendliche *gegebene* Größe[n]«<sup>42</sup> bzw. als »uneingeschränkt gegeben«<sup>43</sup> vorgestellt. Sie enthalten als *einzelne* Vorstellungen oder Anschauungen nicht wie Begriffe eine Vielheit von Vorstellungen *unter sich*, sondern als ihre Teile oder Einschränkungen *in sich*, so dass »die Einheit des Bewusstseins« in den Vorstellungen von Raum und Zeit »als *synthetisch*, aber ursprünglich angetroffen wird.«<sup>44</sup> Diese ursprüngliche, aller Verknüpfungsleistung des Verstandes voraus liegende Einheit von Zeit und Raum nennt Kant auch »die *Synopsis* des Mannigfaltigen a priori durch den Sinn«, der die »*Synthesis* [...] durch die Einbildungskraft« und die »*Einheit* dieser Synthesis durch die ursprüngliche Apperzeption«<sup>45</sup> beigeordnet sind. Die Einzelheit der reinen Anschauung korreliert daher mit der formal leeren Einheit des Ego der Apperzeption. Raum und Zeit als Formen des äußeren und inneren Sinns sind die sich kreuzenden Bahnen der synoptischen Öffnung<sup>46</sup> des Subjekts auf das noumenale Sein, das sich in diesen Horizonten als phänomenale Welt reflektiert. Worin ihre eigene nicht-empirische *Gegebenheit*, worin der nicht-seiende *Inhalt* der reinen Anschauung aber besteht, bleibt unbestimmt.

Der transzendente Konstitutionsprozess ist als Genesis der phänomenalen Welt bestimmt. Sein Grundzug ist die Phänomenalisierung des noumenalen Seins (des Chaos oder des Werdens). Sein erster Schritt aber ist das *Vergessen* dieses Werdens, das Vergessen, das den Bezirk der endlichen Evidenz des Bewusstseins – die Form der *Gegenwart* – allererst konstituiert. Das Vergessen reißt in der Dichte der Wirkungsmannigfaltigkeit des Seins den Horizont der Leere auf, in dem sich endliche Gegenständlichkeit zeigen kann. Das Angeschaute der reinen Anschauung – das empfindungsfreie Mannigfaltige von Raum und Zeit, die Kant als Formen des Nichts bestimmt – sind Effekte der ursprünglichen Kontraktion des Subjekts, seiner an-archischen *Trennung* vom *materialen Sein*. Das Vakuum der reinen Anschauung ist in das Maß dieses Rückzugs des Subjekts eingelassen. Dieser Rückzug ist repetitiv. Er ist der Taktschlag der Evidenzproduktion. Er ist an den Rhythmus des Leibs gebunden, an die Aktualität der Affektion und an den Zeitspalt der Nervenfrequenz, der dieser Aktualität das enge Maß gibt. In diesem Rhythmus trennen und

verzahnen sich die Zeit des Werdens und die Gegenwart der Reflexion. In dieser Verzahnung entsteht die filmisch-bewegte Erscheinung der Welt.

Die Genesis der Welt ist daher nur denkbar im Rekurs auf die Endlichkeit des Subjekts. Sie setzt die Abspaltung und Distanz eines Verstandes, der »nur denken«<sup>47</sup> kann, der ein unproduktives *Vermögen der Verbindung* ist, vom synoptischen Horizont der Anschauung voraus, die auf die Heteroaffektion angewiesen und also ebenfalls unproduktiv ist. In der intellektuellen Anschauung Gottes, die spinozistisch gesprochen mit der Selbstentfaltung der Substanz in ihre Attribute und Modi (die Einzeldinge) und deren Affektionen konvergiert, und die Nietzsche als den Sturz des Chaos in sich selbst denkt, als einen Sturz, der in keinem für das Bewusstsein fassbaren Sinn als stattfindend in Raum und Zeit gedacht werden kann, da er die Produktion von Raum und Zeit und jeder möglichen Stätte in sich schließt – in diesem ›absoluten Geschehen‹ gibt es keinen Horizont, da es in ihm keine Leere, Distanz und Nicht-Wirksamkeit gibt. Der Horizont der Bewusstseinsgegenwart ist eine Höhlung in diesem absoluten Geschehen, die Zone der reflexiven Beziehung des Ich auf seinen affizierbaren Körper, die den bleibenden Rahmen für den Wechsel der Bilder abgibt. Die Gegenwart, auf die das Ego der Apperzeption bezogen ist und in deren Feld die Einbildungskraft die vorüber gleitenden Affektionen zum Strom des Bewusstseinslebens verknüpft, muss abgeschirmt sein von dem ›absoluten Geschehen‹ des Werdens. Der Hof der Bewusstseinsgegenwart ruht auf dem primordialen *Vergessen*, das seinen äußeren Rand glättet und von den Besetzungen der Affektionen in jedem Augenblick wieder löst. Das primordiale *Vergessen* konstituiert den Horizont der Gegenwart, indem es die Zeit des Bewusstseins von der Zeit des Werdens trennt und die Bilder im Spiegel der Gegenwart beweglich hält. Es ist die Umklappung des Sturzes des Werdens zum Horizont oder Hof des dann, im Bewusstseins-Innenraum, retentional und protentional gedehnten Stroms oder »Urwandels«<sup>48</sup> der Zeit als der Grundform der Subjektivität. Erst über diesem glatten Wasser steigt der Stern des transzendentalen Ego der Apperzeption auf, des formalen Zentrums der Denkfunktionen, von dem Kant im *Paralogismen*-Kapitel zeigt, dass in ihm »nichts« gedacht ist, sowenig wie in seinem Gegenüber, dem transzendentalen Gegenstand = X, der jenseits des Spiegels das noumenale Werden ins Spiel perspektivischer Bilder entstellt.

Was *wirklich ist*, ist der Spiegel selbst, der »Schild der Nothwendigkeit«, mit dem Wort, das Nietzsche in den *Dionysos Dithyramben* der Ewigen Wiederkehr gibt. »Ewiger Bildwerke Tafel! / Du kommst zu mir? – / Was Keiner erschaut hat, / deine stumme Schönheit, – / wie? sie flieht vor meinen Blicken nicht?«<sup>49</sup> Was *wirklich ist*, der Schild oder der Spiegel, der sich für den sinnlichen Blick, »für's Auge«, zur Flucht perspektivischer Bilder entstellt, ist die aktuelle Schnittfläche der »Welt von Wirkung[n]«,<sup>50</sup> die den lebendigen Körper durchläuft und deren phänomenale Seite die Selbstgegenwart des Bewusstseins und seiner Bilder ist. Ein anderer Name für diesen Spiegel ist das Gehirn. Das Bewusstsein entsteht am Rand des Gehirns, im Gefälle der Kraftdifferenzen. Das Gehirn, das Nervensystem, der Leib mit seinen affizierbaren Oberflächen, seinen Speichern und Transformatoren ist der in dieses Gefälle gebaute Apparat, der die ihn durchlaufenden Energiequantitäten, den Strom des Werdens,

so apprehendiert, akkumuliert und normiert, dass die pazifizierte Oberfläche der Erscheinungswelt entsteht, in die das intentionale Bewusstseins sich einspannen kann. Die Zeitgestalt des Bewusstseins steht senkrecht zum Gefälle des Werdens, das es nur in der »Bilderrede«<sup>51</sup> der Spiegelungen erfasst, die in seinem Horizont vorüberziehen. Sie steht senkrecht zur Arbeit und zum Alter des Leibs, der in die Tiefe einer anarchischen Vergangenheit zurückreicht, die sich nie aus der Erinnerung an gewesene Gegenwarten, an »Erlebnisse« rekonstituieren lässt, da diese Vergangenheit nie gegenwärtig war. Die Selbstgegenwart des Bewusstseins, die in den Horizonten der Affizierbarkeit des unbekanntes Körpers auf die Welt geöffnet ist, ist der Moment der Trennung von Spiegel und Bild, der Moment des Unsichtbarwerdens des Spiegels *vor* dem Bild.

### Form und Differenz bei Nietzsche und in der Abstraktion

Nietzsche hat die Kunst als eine Wiederholung der Arbeit der transzendentalen Täuschung verstanden, die das Chaos oder das Werden soweit schematisiert, dass es die Einheitsform des Bewusstseins nicht zerstört. Diese Arbeit der Täuschung muss *als Arbeit* das Chaos *wirklich* berühren. Der transzendente Schematismus, den Kant »eine verborgene Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele«<sup>52</sup> nennt, ist keine Umfälschung von Bildern in Bilder, da er die scheinbare Welt oder die Welt der Erscheinungen als solche erst konstituiert. Wenn die Kunst diese ursprüngliche Produktion wiederholt, wird in ihr das Bild kein Abbild, kein Bild eines Bildes, auch keines Urbildes sein, sondern das *Trugbild* einer erscheinenden Form, in der sich das noumenale Chaos expliziert und tilgt.<sup>53</sup>

Unweigerlich ist diese Form phänomenal. Die primordiale Produktion der Kunst ist aber nicht der transformierende Bezug auf eine solche, dem Bewusstsein schon vorliegende Form. Die Arbeit der Täuschung, die wirkliche Berührung des Chaos findet auf der leiblichen Rückseite des Bewusstseins statt. Element und Antrieb der künstlerischen Produktion ist für Nietzsche daher der *Rausch*. Der Rausch als die verstärkte Erregung der »ganzen Maschine«,<sup>54</sup> die den Körper tiefer ins Chaos eingreifen lässt und so die plastische Fähigkeit des Bewusstseins erst voll auslastet, drückt sich in der künstlerischen Übersetzung ins Bild als *Schönheit* aus. Die Schönheit der apollinischen Form ist von der leiblichen Partizipation an der Bewegung des Chaos getragen. »Das wesentliche am Rausch ist das Gefühl der Kraftsteigerung und Fülle. Aus diesem Gefühle giebt man an die Dinge ab, man *zwingt* sie von uns zu nehmen, man vergewaltigt sie, – man heißt diesen Vorgang *Idealisieren*. [...] Der Mensch dieses Zustandes verwandelt die Dinge, bis sie seine Macht widerspiegeln, – bis sie Reflexe seiner Vollkommenheit sind. Dies Verwandeln *müssen* in's Vollkommene ist – Kunst.«<sup>55</sup> Künstlerisch ist »der Wille, der alles das *unterstreicht* (und das Übrige eliminiert), was ihm an einem Objekte dazu dient, *mit sich selbst zufrieden und harmonisch zu sein* / die *Erdichtung und Zurechtmachung einer Welt*, bei der wir selbst in unseren innersten Bedürfnissen *uns bejahen*«. <sup>56</sup> Und noch einmal strikt anthropozentrisch die *Götzendämmerung*: »Im Grunde spiegelt sich der Mensch in den Dingen, er hält Alles für schön, was ihm sein Bild zurückwirft: das Urtheil »schön« ist seine *Gattungs-Eitelkeit*.«<sup>57</sup>

In diesen Texten setzt Nietzsche offenbar nicht wie in der *Geburt der Tragödie* auf die Zurücknahme der Individuation zugunsten eines dionysischen All-Einen, auf die Auflösung der Handlung und der Form im *Fond* einer unheilbar konturlosen Musik. Die dionysische Partizipation übersetzt sich in die affirmative Beziehung des Individuums auf den Gesichtskreis seiner Welt, die ihm sein gesteigertes Bild zurückwerfen soll. Der hier leitende Schönheitsbegriff bleibt scheinbar in der Dimension eines narzisstischen Imaginären gefangen. Er setzt die Konstitution eines Ich voraus, das sich in der Integrität seiner Gestalt schon gefunden hat.<sup>58</sup> Das Urteil des Schönen ist ein Urteil der Selbstaffirmation des Lebens der Gattung Mensch im Medium des Bildes. Der Horizont dieses Mediums aber ist von der transzendentalen Arbeit des Leibs unterlaufen, der im dionysischen Chaos die Dimension der Welt primordial gebildet hat. Der Leib, der an der noumenalen Bewegtheit des Chaos partizipiert, ist der Spiegel, in dem sich die Welt als Kollektion der synthetisch verknüpften Trugbilder – darunter das Bild seiner selbst als Phänomen – allererst konstituiert. Die Reflexionsbeziehung zwischen dem Menschen und der innerweltlichen Gestalt der Kunst ist von der Dynamik der Selbstbejahung des Lebens durchlaufen. Deren Antrieb machen die *aktiven* Kräfte des Werdens aus, die noch nicht in die Falle des reflexiven Bewusstseins gelaufen sind, sondern den im Rausch auf sie geöffneten Leib ergreifen. So bleibt zwar die Spiegelung von Mensch und Welt als Beziehung von Bild zu Bild begriffen und der Spiegel selbst bleibt unsichtbar, von einem Gegenwartshorizont durchschnitten, der erst das Produkt der Kunst des Schematismus wäre. Aber die Berührung des Chaos findet im Rücken dieser Beziehung statt und schreibt sich in diesem Bildraum als das »ungeheure(s) *Heraustreiben* der Hauptzüge«, <sup>59</sup> als Typisierung der Formen ein, als jene Vergewaltigung der Phänomene, die »man *Idealisieren* heißt«. <sup>60</sup> Der *strenge Stil*, den der späte Nietzsche der ebenso ozeanischen wie mikroskopischen <sup>61</sup> Formlosigkeit der Wagnerschen »Romantik« als Mittel und Zeichen der Gesundung entgegensetzt, unterwirft sich keinem klassizistischen Ideal. Der *Typus* des strengen Stils ist in keine ewig-unveränderliche Proportionalität eingelassen, die Form, die er prägt, zeichnet die Linie eines akuten Kraftverlaufs nach. »Über das Chaos Herr werden[,] das man ist; sein Chaos zwingen, Form zu werden; Notwendigkeit werden in Form [...], Gesetz werden –: das ist hier die große Ambition.«<sup>62</sup>

In dieser noch immer disziplinierenden Selbstbeziehung des Chaos ist der Formbegriff aus der christlich-platonischen Opposition von Ratio und Sinnlichkeit, von *morphe* und *hyle* und Zeichnung und Farbe herausgedreht. Wenn das Bewusstsein zu den Werkzeugen des Leibs gehört, der eine »Welle im Strom des Chaos«<sup>63</sup> ist, dann ist nicht die Bändigung eines Stoffs, der als apprehendierte und reproduzierte Materie oder als *Qualität* schon im Raum der Sinnlichkeit erschienen ist, das Geschehen der Formgebung, sondern der transzendente Primärprozess, der diesen Raum als solchen konfiguriert. Die Selbstprägung des Chaos bleibt mit der Konstitutionsbewegung des Evidenzfelds des Bewusstseins überhaupt verschränkt. Die Formen der Kunst fallen aus dem Kontakt mit dem Chaos nicht heraus. Jeder Umriss fluchtet als innerer Horizont des Phänomens auf den Rand der konstituierten Welt. Diese Struktur – in der Bestimmung des *disegno* im Paradigma der Perspektive

artikuliert – ist bei Nietzsche als dynamische Beziehung gefasst. Warum aber muss der Selbstbezug des Chaos überhaupt durch den Welthorizont hindurch? Warum den Täuschungsbezirk der Phänomenalität in der Kunst duplizieren? In Nietzsches Begriff der Bildenden Kunst bleiben die griechische Klassik und die Renaissance leitend, die er aus der Konzeption des dionysischen Grunds heraus neu interpretiert, indem er die Züge, die allgemein und bis heute der Rationalität, der Kontrolle des Subjekts und der Stasis mathematischer Proportionen zugeschrieben werden, dynamisch reinterpretiert. Das »Gesetz« des strengen Stils ist ein gewordenes, ein im Werden Grund fassendes Gesetz.

In diesem Rahmen kann die Abstraktion der Moderne als alternative Realisierung einer anti-platonischen Kunst gedacht werden, die das Sein nicht als Eidos, sondern als Differenz bestimmt. Bei Seurat steigt der Andrang des Chaos – des energetischen Stroms – in die Bildfläche auf. In einem bereits antiromantischen Stil ist so die exogene Affektion, gegen die die phänomenale Welt und der konstituierte Bildraum, der ihre Struktur dupliziert, »eine Art Defensiv-Maßregel«<sup>64</sup> sind, gesteigert. Schon die frühe Moderne hat den Raum der vollzogenen Synthesis – die ideelle, geometrisch strukturierte Leere des Bildraums, in dem Schatten und Zeichnung die farbigen Körper an ihre Plätze fesseln – destabilisiert und die Bildfläche als Replikat der Empfindungsmannigfaltigkeit bestimmt. Sie hat den Schnitt der Bildprojektion an die Grenze zum Präphänomenalen verlegt, in den Moment, da das Material der Empfindung auf das Auge noch zukommt, es trifft und blendet. Das Bild ist nicht mehr als Rahmen des Durchblicks auf eine konstituierte phänomenale Welt begriffen, sondern als Ort ihrer Produktion. Die Abstraktion hat diesen Ort der Produktion aus seiner Verschränkung mit dem Paradigma der perspektivischen Projektion herausgenommen. Sie hat den doppelten Bezug des Bildes auf den Augenpunkt und Horizont des Sehens abgeschnitten. Nicht die Diaphanie des Scheins wird bei Mondrian analytisch zerlegt und auf ihre Elemente umgebrochen, oder vielmehr ist das nur ein erster Schritt. Nachdem auf diesem Weg, nach der Spektralisierung der Farbe im Impressionismus und der Zusammenfassung der Farben im Raster der Bildebene, diese als der Ort der Produktion des Scheins errichtet ist, kehrt sich die Blickrichtung um und die reinen Bildmittel erscheinen nicht mehr als Endpunkte der Abstraktion vom Erscheinungsbild, sondern als die *ersten* Explikationen der noumenalen Intensität zum qualifizierten Phänomen. In den in diesem Sinn primären Farben, die die unmittelbare Übersetzung der Intensität im Gefüge der Bildebene sind, hat das abstrakte Gemälde die Dichte jenes Spiegels gewonnen, der für das im perspektivischen Imaginären gefangene Subjekt unsichtbar ist, weil es allein die in ihm, die vor und hinter ihm erscheinenden Bilder erblickt.

Die Destruktion der Bilddimension in der Moderne hat so den anthropo-perspektivischen Reflex ausgelöscht: jenen Horizont der Illusion, den der Mensch als Bezirk seiner »Erkenntnis« und seines möglichen Handelns – möglicher Partner- und Beutesuche, wie Malewitsch sagen würde – im *Gegenstandslosen* um sich zieht. Das abstrakte Bild öffnet sich nicht mehr auf die Trugbilder der phänomenalen Welt, die diesen Horizont auskleiden. Es stellt ein Dispositiv der Phänomenalisierung der Differenz selbst dar, das topologisch in Analogie zum lebendigen Körper steht, der in Nietzsches

Denken – und implizit auch bei Kant – die Schwelle zwischen der unbewussten Partizipation am Werden und seiner Objektivierung im Gesichtskreis des phänomenalen Bewusstseins ist. Es ist ein Schnitt nicht durch den Raum des Bewusstseins, sondern durch die Zeit des Gehirns. Wenn wir so das abstrakte Bild in die Nietzscheanische Topik der transzendentalen Lüge einschreiben, scheint es, dass hier die Lüge der Phänomenalisierung zurückgenommen wird zugunsten der Exposition der Produktionsmittel des Scheins. Die dynamische Beziehung des Chaos auf sich selbst, die bei Nietzsche den Horizont des Bildbewusstseins ebenso unterläuft wie konstituiert und die sich in die *große Form* der Kunst übersetzt, ist in das Gefüge der Bildelemente zurückgenommen. Der Horizont, der Rand der erscheinenden Welt, ist in den Körper des Bildes zurückgestürzt. In diesem Körper, in der Fläche, wird das Diagramm jener Kräfte verzeichnet, die Nietzsche in der Beziehung des Menschen auf seinen anthropomorphen Reflex als Kräfte des Lebens bestimmt, die den apollinischen Bildraum durchqueren. Das abstrakte Bild ist so als Ort der Beziehung von Differenz (Intensität) und phänomenaler Form bestimmt.

Diese Interpretation des modernen Ikonoklasmus, die im abstrakten Bild nicht den Bezug auf ein transphänomenales *Eidos*, sondern den strukturierten Ausdruck einer präphänomenalen *Dynamis* sieht – sagt umgekehrt auch, dass Nietzsches Form schaffende Lüge die Kunst nicht als Maskenspiel oder als Gleiten referenzloser Signifikanten zu denken gibt. Die »postmoderne« Berufung auf Nietzsche geht fehl. Die Lüge ist transzendental. Sie ist der Konstitutionsprozess des Bezirks endlicher Wahrheit oder des Gesichtskreises der Welt, wie sie einem auf diese Art der Lüge angewiesenen Lebewesen erscheinen muss. Die Produktion dieser Lüge ist Berührung des Chaos und ist damit Berührung der Grenze der endlichen, perspektivischen Evidenz oder Entborgenheit der Welt. Sie ist eine Berührung der Unwahrheit oder der Verbergung, die das *Unendliche* ist. Hier führt die Reflexion in die Bahnen der Heideggerschen Meditation zum Verhältnis von Wahrheit und Kunst. Es scheint mir angezeigt, diese in »metaphysischen« Termini zu reartikulieren, um sie aus ihrer idiomatischen Isolation zu befreien. So entscheidend es bleibt, dass Heidegger die endliche Wahrheit – die als erstrittene Unverborgenheit (*aletheia*) in die umgreifende Verbergung oder die Lethe eingelassen ist – aus den Bahnen der transzendental-subjektiven Reflexion befreit und als Geschehen und Geschichtlichkeit unter anderem des Kunstwerks zu denken erlaubt hat, so wesentlich ist es, rückläufig die Kontinuität dieser Struktur mit der Tradition wiederherzustellen, was ich hier mit Blick auf Kant und Nietzsche und im Hintergrund Spinoza versucht habe. Die Lethe und das Chaos, die sich-verschließende »Erde« und das Unendliche sind struktural kongruent. Die Offenheit der Welt – die Dimension des Zeigens, ob sie in einen Bildraum eingelassen ist, oder sich im Umraum eines Werks entwirft – ist als deren *Abblendung* auf die Dimension des Unendlichen oder des Außen bezogen. Die Wahrheit der Kunst ist die Explikation dieser Beziehung des Scheins auf das Chaos, das Unendliche oder die Verbergung, die der Schein überdeckt. Die *Form* ist der Grat dieser Explikation und die Grenze der phänomenalen Evidenz, deren das Bild und das Subjekt fähig sind.

## Endnoten

- 1 Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft [1781], Hamburg 1971 (ab hier zitiert als KrV; A = Paginierung der ersten Originalausgabe, B = Paginierung der zweiten Originalausgabe), A 278/B 334.
- 2 Brief an Ferdinand Avenarius, 10.12.1888, in: Friedrich Nietzsche, Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1986, Bd. 8, S. 518.
- 3 Siehe exemplarisch: Max Imdahl, Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich, München 1988, S. 127 ff.
- 4 Friedrich Nietzsche, Kritische Studienausgabe, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, Bd. 13, S. 247 (ab hier zitiert als KSA mit Band und Seitenangabe; Kursivierungen hier und in allen folgenden Nietzsche-Zitaten im Original gesperrt).
- 5 Siehe Alexander Perrig, Masaccios »Trinità« und der Sinn der Zentralperspektive, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 21. Bd., 1986, S. 11–43 (mein Dank an Matteo Burioni, München, für den Hinweis auf diesen Text).
- 6 Siehe Baruch de Spinoza, Ethik in geometrischer Methode dargestellt, Hamburg 1999, S. 141 (= Eth. II, prop. 16, c 2). Die perspektivtheoretische Reflexion behandelt die notwendige Genesis (vgl. S. 171 f. = Eth. II, prop. 36) auch der verworrenen oder verzerrten Ideen, zu denen die Wahrnehmungs- und Vorstellungsbilder gehören. Sie untersucht, nach Spinozas Formel, was die unwahren imagines »an sich selbst betrachtet« oder in Wahrheit sind: endliche Ausdrucksformen der unendlichen Substanz (siehe Eth. II, prop. 32, 33 u. 35).
- 7 Jacques Derrida hat in *Cogito und die Geschichte des Wahnsinns* (in: ders., Die Schrift und die Differenz, Frankfurt a. M. 1994, S. 53–101) die Struktur dieses »blinden« cogito in einer trotz Michel Foucaults philologisch durchschlagender Erwiderung (Michel Foucault, Mein Körper, dieses Papier, dieses Feuer, in: ders., Dits et Ecrits. Schriften, Bd. II, Frankfurt a. M. 2002, S. 300–331) gültigen Weise umrissen. In verschiedenen Texten hat Marcus Steinweg die Struktur dieses prekären Subjekts als Subjektsingularität bestimmt (Marcus Steinweg, Subjektsingularitäten, Berlin 2004).
- 8 Zur Ordnung der dreifachen Synthesis der Einbildungskraft (Synthesis der Apprehension, der Reproduktion und Rekognition) KrV (Anm. 1), A 98 ff.
- 9 Marcel Duchamp, Interviews und Statements, übers. und hg. v. Serge Stauffer, Stuttgart 1992, S. 126 (Kursivierung im Original unterstrichen). Eine der Schichten der Duchamp'schen Theorie der Nachträglichkeit des Bildes ist diese quasiphysiologische, die er der neo-impressionistischen Bildepisteme entnimmt.
- 10 Piet Mondrian, The New Art – The New Life. The collected writings of Piet Mondrian, übers. und hg. v. Harry Holtzman und Martin S. James, London 1987 (ab hier zitiert als NANL), S. 37.
- 11 Ebd., S. 138.
- 12 The New Plastic in Painting (1917), zitiert in: NANL (Anm. 10), S. 38.
- 13 Ausführlicher zu dieser Interpretation von Mondrians Grundbegriff: Sebastian Egenhofer, Die Abstraktion und die Topik des Imaginären, in: Claudia Blümle, Armin Schäfer (Hg.), Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften, Zürich/Berlin 2007, S. 269–295.
- 14 Vgl. Martin Heidegger, Nietzsche I, Stuttgart 1998, S. 496 ff.
- 15 Nietzsche, KSA (Anm. 4), Bd. 6, S. 180.
- 16 Ebd., Bd. 13, S. 260.
- 17 Ebd., S. 302.
- 18 Ebd., Bd. 12, S. 382, 384 ff., 395 f.
- 19 Ebd., Bd. 5, S. 295.
- 20 Siehe Jacques Derrida, Dem Archiv verschrieben, Berlin 1997.
- 21 Nietzsche, KSA (Anm. 4), Bd. 11, S. 437.
- 22 Kant, KrV (Anm. 1), A 278/B 334.
- 23 Ebd., B 151.
- 24 Nietzsche, KSA (Anm. 4), Bd. 6, S. 80.
- 25 Einleitung zum Paralogismen-Kapitel, Kant, KrV (Anm. 1), A 346/B 404.
- 26 Nietzsche, KSA (Anm. 4), Bd. 13, S. 260.
- 27 So spricht Gilles Deleuze von den zwei »asymmetrische[n] ›Hälften« des Dings, das sich ins aktuelle Phänomen – mit seiner Extension und seinen Qualitäten – und in das Noumenon teilt, das ins Chaos oder das Virtuelle eingetaucht bleibt: die ›dunkle‹ Rückseite des Phänomens (bes. Gilles Deleuze, Die Methode der Dramatisierung, in: ders., Die einsame Insel, Frankfurt a. M. 2003, S. 139–170, S. 146 ff.).
- 28 Der Biologismus, den Heidegger zu exorzieren versucht, um Nietzsches Ontologie freizulegen, gehört in diese exoterisch-phänomenale Schicht. Nietzsche schwankt zwischen der biologischen

Beschreibung des Schematismus, der im und gegen den Strom des Werdens Erkennbares (Konstanz, Regularität, einen Gegenwartshorizont) produziert, und einer esoterischen, der ontologischen oder metaphysischen, die keinerlei Rückübertragung der konstituierten raum-zeitlich ausgelegten Begriffe auf den Prozess der Konstitution erlaubt. Diese Schwankung ist irreduzibel. Das Leben, das in sich das Werkzeug des Bewusstseins ausbildet, ist nicht das individuelle Leben, das der Biologie im Brechungswinkel eben dieses Bewusstseins zum partikularen Gegenstand einer Forschung macht – und es ist dennoch nichts Anderes. Das Leben, das den Reflexionsraum des Bewusstseins trägt, ist jener Schlaf, in dem der Leib am Werden oder am Chaos partizipiert und dessen Reflex die Schlaflosigkeit des Bewusstseins ist (vgl. Pierre Klossowski, Nietzsche und der Circulus vitiosus dei, München 1986, bes. S. 53 ff.). Sofern es sich selbst in dieser Reflexion als Objekt betrachtet, ist es durch die Zeit- und Raumformen des Bewusstseins phänomenalisiert, in die »Bilderrede« (Nietzsche, KSA [Anm. 4], Bd. 13, S. 260) der Bewegung übersetzt. Biologisch ist Nietzsche, wo er die exoterische Sprache der Wissenschaft spricht, die dem so belichteten und intersubjektiv ausgelegten Raum angehört. Der Biologismus ist die notwendige Allegorie seiner antiplatonischen Metaphysik.

- 29 Kant, KrV (Anm. 1), B 133.
- 30 Ebd., B 135.
- 31 Ebd., B 132.
- 32 Ebd., B 133.
- 33 Ebd.
- 34 Ebd., B 134.
- 35 Ebd., B 133.
- 36 Siehe Edmund Husserl, Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins, Husserliana X, hg. v. Rudolf Boehm, Den Haag 1966, S. 379 f.
- 37 Man muss präzisieren, dass jene Achse der transzendentalen Synthesis, die Kant in den »Antizipationen der Wahrnehmung« (Kant, KrV [Anm. 1], A 166 ff./B 207 ff.) behandelt, nicht die Vorzeichnung der Verbindungsregeln der Gegenstände, sondern die notwendige Anschlussfähigkeit des Gewebes für den Einschlag der Empirie, der Empfindung, die ihm allein Realität, d. h. Sachhaltigkeit verleiht, bezeichnet. Die Synthesis der Apprehension, die in den »Antizipationen der Wahrnehmung« formalisiert ist, ist querintentional auf die affizierende Differenz gerichtet. Die »Antizipationen der Wahrnehmung« beschreiben die apriorische Notwendigkeit dieses Gerichtetseins selbst.
- 38 Kant, KrV (Anm. 1), B 134.
- 39 Ebd., A 99.
- 40 Ebd., A 19/B 33.
- 41 Ebd., B 136.
- 42 Ebd., B 39.
- 43 Ebd., A 32/B 48.
- 44 Ebd., B 136.
- 45 Siehe ebd., A 94 (auch 97).
- 46 Zum Begriff der Synopsis als der ersten, gleichsam noch präsynthetischen Einigungsform des Mannigfaltigen der Anschauung siehe ebd., A 94 und 97.
- 47 Ebd., B 135.
- 48 Vgl. Husserl, Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (Anm. 36), S. 368 ff.
- 49 »Ruhm und Ewigkeit«, Nietzsche, KSA (Anm. 4), Bd. 6, S. 402–405, S. 404 f.
- 50 Ebd., Bd. 13, S. 257.
- 51 Ebd., S. 260.
- 52 Kant, KrV (Anm. 1), A 141/B 181.
- 53 Zur Korrelation von Explikation und Tilgung (der noumenalen Differenz im Phänomen, der Intensität in der Extension) siehe Gilles Deleuze, Differenz und Wiederholung, München 1992, bes. das 5. Kap., »Asymmetrische Synthese des Sinnlichen«, S. 281 ff. Zum Begriff des Trugbildes siehe ders., Trugbild und antike Philosophie, in: ders., Logik des Sinns, Frankfurt a. M. 1993, S. 311 ff.
- 54 Nietzsche, KSA (Anm. 4), Bd. 6, S. 116.
- 55 Ebd.
- 56 Ebd., Bd. 12, S. 226.
- 57 Ebd., Bd. 6, S. 123.
- 58 Siehe Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, in: ders., Schriften I, Weinheim/Berlin 1996, S. 61–70.

## Endnoten/Abbildungsnachweis

- 59 Ebd., S.116.  
60 Nietzsche, KSA (Anm.4), Bd.6, S.116.  
61 Vgl.ebd., Bd.6, S.417 f.  
62 Ebd., Bd.13, S.247.  
63 Heidegger, Nietzsche I (Anm.14), S.512.  
64 Nietzsche, KSA (Anm.4), Bd.12, S.395.

## Abbildungsnachweis

- 1 Piet Mondrian, Geinrust Farm in Watery Landscape, 1905–06, 48,5×67 cm, watercolor, crayon and pastel on gray paper, Haarlem, Frans Halsmuseum, in: Piet Mondrian. Catalogue Raisonné, Vol. I–III, hg. v. Robert P. Welsh und Joop M. Joosten, Blaricum/Paris 1998 (A=Vol. I, »Naturalistic Work [until early 1911]«; B=Vol. II, »Work of 1911–1944«), A 441.
- 2 Piet Mondrian, Mill in Sunlight: The Winkel Mill, 1908, 114×87 cm, Öl auf Leinwand, Gemeentemuseum, Den Haag, in: Piet Mondrian. Catalogue Raisonné, Vol. I–III, hg. v. Robert P. Welsh und Joop M. Joosten, Blaricum/Paris 1998 (A=Vol. I, »Naturalistic Work [until early 1911]«; B=Vol. II, »Work of 1911–1944«), A 654.
- 3 Piet Mondrian, Composition in Oval with Color Planes 1, 1914, 107,6×78,8 cm, Öl auf Leinwand, The Museum of Modern Art, New York, in: Piet Mondrian. Catalogue Raisonné, Vol. I–III, hg. v. Robert P. Welsh und Joop M. Joosten, Blaricum/Paris 1998 (A=Vol. I, »Naturalistic Work [until early 1911]«; B=Vol. II, »Work of 1911–1944«), B 53.
- 4 Piet Mondrian, Composition, 1916, 119×75,1 cm, Öl auf Leinwand, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, in: Piet Mondrian. Catalogue Raisonné, Vol. I–III, hg. v. Robert P. Welsh und Joop M. Joosten, Blaricum/Paris 1998 (A=Vol. I, »Naturalistic Work [until early 1911]«; B=Vol. II, »Work of 1911–1944«), B 80.
- 5 Piet Mondrian, Composition with Color Planes and Gray Lines 1, 1918, 49×60,5 cm, Öl auf Leinwand, Privatsammlung, Schweiz, in: Piet Mondrian. Catalogue Raisonné, Vol. I–III, hg. v. Robert P. Welsh und Joop M. Joosten, Blaricum/Paris 1998 (A=Vol. I, »Naturalistic Work [until early 1911]«; B=Vol. II, »Work of 1911–1944«), B 92.
- 6 Piet Mondrian, Composition with Grid 9: Checkerboard Composition with Light Colors, 1919, 86×106 cm, Öl auf Leinwand, Gemeentemuseum, Den Haag, in: Piet Mondrian. Catalogue Raisonné, Vol. I–III, hg. v. Robert P. Welsh und Joop M. Joosten, Blaricum/Paris 1998 (A=Vol. I, »Naturalistic Work [until early 1911]«; B=Vol. II, »Work of 1911–1944«), B 103.
- 7 Piet Mondrian, Composition with Red, Blue, Black, Yellow, and Gray, 1921, 39,5×35 cm, Öl auf Leinwand, Gemeentemuseum, Den Haag, in: Piet Mondrian. Catalogue Raisonné, Vol. I–III, hg. v. Robert P. Welsh und Joop M. Joosten, Blaricum/Paris 1998 (A=Vol. I, »Naturalistic Work [until early 1911]«; B=Vol. II, »Work of 1911–1944«), B 125.
- 8 Piet Mondrian, Composition with Blue, Black, Yellow, and Red, 1922, 39×34,7 cm, Öl auf Leinwand, Privatsammlung, in: Piet Mondrian. Catalogue Raisonné, Vol. I–III, hg. v. Robert P. Welsh und Joop M. Joosten, Blaricum/Paris 1998 (A=Vol. I, »Naturalistic Work [until early 1911]«; B=Vol. II, »Work of 1911–1944«), B 135.
- 9 Piet Mondrian, TABLEAU 2, with Yellow, Black, Blue, Red, and Gray, 1922, 55,6×53,4 cm, Öl auf Leinwand, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, in: Piet Mondrian. Catalogue Raisonné, Vol. I–III, hg. v. Robert P. Welsh und Joop M. Joosten, Blaricum/Paris 1998 (A=Vol. I, »Naturalistic Work [until early 1911]«; B=Vol. II, »Work of 1911–1944«), B 146.

# Was ins Auge sticht. Zur Homologie von Glanz und Blick

Andreas Cremonini

»Doch gibt es nicht minder ein passives, blickloses Sehen, wie etwa das eines blendenden Lichtes, das keinerlei objektiven Raum vor uns entfaltet, worin das Licht aufhört, Licht zu sein, und nur mehr auf schmerzhaft Weise in unser Auge selbst sticht.«

Maurice Merleau-Ponty

Bilder können vieles. Sie zeigen uns die Welt, wie sie ist oder wie sie sein könnte. Sie lassen uns Dinge sehen, die wir uns nicht vorstellen konnten (oder so vielleicht nicht vorstellen wollten). Sie vermitteln uns einen Eindruck davon, wie es gewesen wäre, dabei zu sein. Kurz: Bilder geben zu sehen, sie machen sichtbar. Das ist jedoch nur ein Aspekt dessen, was Bilder tun, wenn auch ein wichtiger. Ein anderer ist: Bilder tun etwas. Sie verfügen, so könnte man sagen, über eine eigentümliche Handlungsform.<sup>1</sup> Begeben wir uns in die Rolle des Betrachters, dann müssen wir sogar sagen: Bilder tun etwas mit uns. Die eigentümliche Wirkung, die Bilder entfalten, geht nur zum Teil auf das Konto des Dargestellten – das so genannte *sujet*. Ebenso wichtig wie die Wirkung der dargestellten Sache ist der Nachhall, den die Darstellung im psychischen Resonanzboden des Betrachters findet. So können sich Bilder in unser Gedächtnis *einbrennen*, sie können unsere Vorstellungen *kolonisieren*, unsere Einbildungskraft *fesseln*.

Die folgenden Überlegungen gehen dieser eigentümlichen Quasi-Handlung der Bilder an einem ganz bestimmten Phänomen – dem Glanzreflex in seinen verschiedenen Erscheinungsformen – nach. Die These, die ich dabei vertrete, ist die, dass zwischen dem Blick, verstanden als dem Ausdruck fremder Subjektivität, und dem Glanz eine enge sachliche Verwandtschaft besteht. Diese sachliche Affinität von Glanz und Blick hat sprachgeschichtliche Spuren hinterlassen – die Verwandtschaft etwa zwischen engl. *glance* (Blick) und dt. ›Glanz‹ oder zwischen ›Blick‹ und ›Blitz‹ –, und sie ist kulturgeschichtlich gut belegt – man denke etwa an die im Mittelmeerraum verbreiteten apotropäischen Praktiken des bösen Blicks und die dabei verwendeten Materialien wie Spiegel oder andere glänzende Gegenstände. Sie ist aber auch in der Bilderwelt der

aktuellen Werbung allgegenwärtig. Wenn ich im Folgenden einen eher theoriegeladenen Zugang wähle, dann etwa nicht deshalb, weil ich diese kulturgeschichtlichen Zusammenhänge gering schätzen würde, sondern weil sich bei Theoretikern wie Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre und Jacques Lacan bereits Grundsätzliches dazu vorgedacht findet. Insbesondere die von Lacan versuchte triebtheoretische Fundierung der fesselnden, bindenden Wirkung, die von Glanz und Blick in gleicher Weise ausgeht, scheint mir der theoretischen Aufmerksamkeit wert. Ihr Vorzug liegt darin, dass sie einen energetischen, triebökonomischen Gesichtspunkt auch für den Gesichtssinn geltend macht, der in der auf die Renaissance zurückgehenden Tradition stets als Paradigma für das rationale und konstruktive Vermögen des Menschen gedeutet wurde.

In Hinblick auf diesen energetischen Aspekt ist auch der Titel zu verstehen. Glanz und Blick teilen – neben vielem anderem – eine aggressive Komponente. Was glänzt, so sagen wir, ›sticht‹ oder ›springt‹ ins Auge. Etwas drängt mit Macht ins Gesichtsfeld, es ›erregt‹ unsere Aufmerksamkeit. Diese stimulierende Wirkung, die vom Glanz ausgeht, steht in einem engen Zusammenhang mit den organischen Bedingungen unserer Wahrnehmung. Wie jedes Wahrnehmungsorgan, so ist auch das Auge in eine energetische Realität von Licht- und Erregungsquanten eingebettet. Das heißt: Sehen geschieht unter der Bedingung, dass unser Wahrnehmungsapparat durch Lichtreize in Erregung versetzt wird. Diese Reize können in einem mittleren Bereich hinsichtlich ihrer Intensität variieren, die Tatsache, dass Sehen überhaupt stattfindet, wird jedoch durch organisch definierte Reizschwellen festgelegt. Ein Zuwenig an Licht hat ebenso den Ausfall der visuellen Wahrnehmung zur Folge, wie ein Zuviel an Licht diese stören, ja wie im Fall der Blendung zerstören kann. Die aggressive Pointe des Glanzes rührt von dem Umstand her, dass der Glanz an der oberen Grenze unserer Wahrnehmung operiert. Die Aufmerksamkeit, die der Glanz zu mobilisieren versteht, gründet in einer Art ›Augenangst‹, die sich aus seiner Nähe zur Blendung ergibt. Der Glanz ›sticht‹ darum ›ins Auge‹, weil sich in ihm ein Sehen *Jenseits des Lustprinzips*, ein Sehen jenseits der organischen Schmerzgrenze ankündigt.

Neben dieser aggressiven Komponente des Nexus von Glanz und Blick lassen sich kulturgeschichtlich auch gegenläufige Tendenzen ausmachen, die auf eine Domestizierung dieses Erregungspotentiales zielen. Menschen unterschiedlicher Kulturen und Zeiten haben sich Gedanken darüber gemacht, welche Materialien mithilfe welcher Techniken dazu gebracht werden können, Glanzträger zu sein, das heißt, die Eigenschaften zu haben, Licht zu *brechen*, zu *sammeln*, zu *reflektieren*. Das Feuer geschliffener Diamanten, der milde Glanz des Goldes oder der kühle Schimmer von Edelsteinen tragen nicht unwesentlich zum Wert bei, der diesen begehrten Objekten zugeschrieben wurde und noch immer zugeschrieben wird. Bei aller materialen Vielfalt dieser kulturgeschichtlichen Zeugnisse scheint mir doch wesentlich die ihnen innewohnende Tendenz, die aggressiv-intrusive Dimension des Glanzes zu domestizieren, zu kultivieren, abzuschirmen. Die kulturelle Arbeit am Glanzreflex steht – mit Aby Warburg gesprochen – im Dienste der *sophrosyne*.<sup>2</sup> Sie manifestiert sich triebökonomisch in einer Kompromissbildung: Die Faszination des Glanzes beruht auf der fiktiven Möglichkeit einer lokalen Blendung, dem Paradox einer eingeschränkten Entgrenzung des Sehens.

Ich werde im Folgenden so vorgehen, dass ich die zentrale These der Glanz-Blick-Homologie in den Abschnitten zwei bis vier theoretisch entwickle. In diesem Hauptteil unternehme ich den Versuch, meine Überlegungen in *phänomenologischer* (2. Abschnitt), *intersubjektiver* (3. Abschnitt) und *triebtheoretischer* (4. Abschnitt) Hinsicht zu profilieren. Jeder dieser drei Abschnitte untersteht einem (oder mehreren) ›Schutzheiligen‹, der (bzw. die) Gestus und Inhalt der Analyse nachhaltig beeinflusst haben. Flankiert werden diese vorwiegend theoretischen Analysen durch zwei stärker deskriptiv verfahren- de Abschnitte, die das komplexe Ineinandergreifen von Blick und Glanz an Beispielen aus der Kosmetik und Mode-Werbung (1. Abschnitt) und an einem berühmten Kunststück des Malers Johannes Vermeer (4. Abschnitt) zu überprüfen suchen.

### I Exkurs: Glanz und *glamour*

Es fällt nicht schwer, in der aktuellen Werbung Beispiele für Aufmerksamkeitsstrategien zu benennen, die auf Glanz-Effekte setzen. Insbesondere in der Mode- und Kosmetikbranche scheint das Spiel mit Licht und Glanz zum festen Repertoire der visuellen Kommunikation und der ihr eigentümlichen Rhetorik zu gehören. Die folgenden Betrachtungen vermögen das weite Feld, das sich hier der visuellen Analyse eröffnet, nicht auszuschreiten. Sie sind selektiv und zielen aufs Exemplarische. Sie dienen einzig dem Zweck, der anschließend theoretisch bearbeiteten Konjunktion von Blick und Glanz an einigen ausgesuchten Beispielen zu anschaulicher Evidenz zu verhelfen und die Aktualität der ihr zugrundeliegenden bildnerischen Strategie zu bezeugen.

Dabei wird es jedoch unumgänglich sein, auf einige Resultate der Analyse vorzugreifen. Um den ›Lichtspielen‹ der Werbung in angemessener Weise Rechnung zu tragen, ist es notwendig, zwischen der *natürlichen Negativität des Glanzes* und der *spezifischen Negativität des Blicks* zu unterscheiden. Unter der natürlichen Negativität des Glanzes werde ich all diejenigen Aspekte des Glanzreflexes zusammenfassen, die in der Konstitution des realen Gegenstandes nicht aufgehen. Der Glanzreflex besitzt also – das werden die phänomenologischen Analysen des Glanzsehens näher ausführen – neben seiner indexikalischen noch eine Dimension, die sich der Einbindung in eine gegenständlich gedeutete Welt entzieht. Von dieser natürlichen Negativität, die dem Glanzreflex eignet, werde ich im Folgenden eine spezifische Negativität unterscheiden, die dem Phänomen des Blicks vorbehalten ist. Unter ›Blick‹ verstehe ich (in Übereinstimmung mit einer ganzen Reihe französischer Philosophen) die Erfahrung des Angeblicktwerdens. Der Blick ist in dieser Betrachtungsweise also niemals meiner, sondern er wird verstanden als lebendiger Ausdruck der Subjektivität des Anderen.

Für die von mir behauptete Homologie von Blick und Glanz ist nun wesentlich, dass sich die beiden unterschiedenen Formen der Negativität im Bild überlagern können. Die *natürliche* Unsichtbarkeit des Glanzes kann als Medium für jene *spezifische* ›Unsichtbarkeit‹ fungieren, die das Innenleben des Anderen charakterisiert.<sup>3</sup> Die Betonung liegt hier aber auf dem *können*, denn das Interessante an der Überlagerung von Blick und Glanz ist, dass sie sich nicht zur Substitution steigern lässt. Der Glanz bleibt bei all seiner Offenheit

für Blickhaftes ein durchaus eigenständiges Phänomen. Nicht jeder Glanz ist blickhaft und auch ein blickhafter Glanz bleibt zunächst einmal ein Glanz. Auf der anderen Seite ist auch der Blick nicht identisch mit dem Glanzreflex, er scheint ihn im Bild lediglich zu ›bewohnen‹. Ich wähle diese schwache Formulierung, um anzuzeigen, dass der Glanz ein bevorzugtes Medium des Blicks ist, aber keineswegs ein natürliches oder notwendiges.<sup>4</sup>

Dass die Werbestrategen ihre Produkte bevorzugt mit Licht- und Glanzeffekten ins Bild setzen, scheint bis zu einem gewissen Grad in der Sache selbst zu liegen. In einer weitgehend medialisierten Welt ist Aufmerksamkeit bekanntlich ein kostbares Gut. Da das Auge mit einer natürlichen Sensibilität für Licht ausgestattet ist, liegt es nahe, die visuelle Botschaft so zu gestalten, dass sie an die natürliche Empfänglichkeit oder Irritierbarkeit des Organs anknüpft. An Beispielen für ausgeklügelte Glanzchoreographien in allen Bereichen der Produktwerbung herrscht deshalb kein Mangel.<sup>5</sup> Diese allgemeine Bedeutung des Glanzes als Aufmerksamkeitsreiz sei daher als evident vorausgeschickt.

Im engeren Bereich der Mode- und Kosmetikwerbung lässt sich eine etwas spezifischere Strategie beobachten. Hier geht der Glanz zuweilen über seine Funktion des rein optischen Stimulus hinaus und entfaltet eine zusätzliche metonymische Dimension. Für diese ist charakteristisch, dass sich der Glanz der beworbenen Produkte und die persönliche Ausstrahlung der werbenden Personen in der Wahrnehmung des Betrachters so überlagern, dass das eine als Ausdruck des anderen verstanden werden kann. Wir haben es also mit einer Verschiebung der Zuordnung, d.h. der Interpretation des Betrachters zu tun. Dazu passt, dass die Darstellerinnen dieser Werbung meist ›Stars‹ der Filmwelt sind, denen so etwas wie natürliche Ausstrahlung, Charisma oder eben *glamour* – eines der gut zwanzig englischen Wörter für Glanz – zugeschrieben wird.

Als einigermaßen willkürlich herausgegriffenes Beispiel für diese Figur kann eine Dior-Werbung aus dem Jahr 2006 dienen. [Abb. 1] Die auf das Zeitschriftenformat bezogene Zweiteiligkeit der Werbung erzeugt formal eine



einfache Gegenüberstellung: auf der einen Seite der (phototechnisch manipulierte) Glanz der Produktlinie, auf der anderen Seite der (phototechnisch nicht weniger manipulierte) *glamour* eines Stars (Sharon Stone). Die damit transportierte inhaltliche Suggestion ist einigermaßen deutlich: Der Glanz des Stars verdankt sich dem Glanz des Produktes. Die Evidenz dieser Botschaft – die einigermaßen erstaunliche Tatsache, dass sie ›einleuchtet‹ – beruht auf einer aufwändigen Licht- und Glanzchoreographie, die zunächst nicht ohne weiteres wahrgenommen wird. Zwar setzen die der Gegenlichtsituation geschuldeten Strahl- und Überblendungseffekte das Gesicht der Schauspielerin theatralisch in Szene, doch werden sie bei aller Künstlichkeit auf den ersten Blick nicht als solche gesehen (vielleicht nicht einmal auf den zweiten).<sup>6</sup> Was unmittelbar ins Auge springt, ist die strahlende Präsenz des Stars, die das Auge des Betrachters *ein*fängt, *erobert*, *kapert* (so die verschiedenen Bedeutungen von englisch *to capture*).

Ein anderes Beispiel für eine Werbekampagne, die großzügig mit einer Glanzchoreographie arbeitet, ist die, welche der Bekleidungskonzern Hennes & Mauritz im Frühjahr 2007 mit der Sängerin Kylie Minogue lanciert hat. [Abb. 2 und 3] Die Kampagne mit dem Titel *H&M loves Kylie* bringt ausgiebig Glanzeffekte aller Art zum Einsatz. Wie im Beispiel von Dior geht es auch hier darum, den *glamour* des Stars, seine persönliche Ausstrahlung, sinnfällig in Szene zu setzen, um die beworbenen Produkte im Lichte derselben als begehrenswert erscheinen zu lassen. Aus den insgesamt acht Plakaten greife ich zwei heraus, an denen sich exemplarisch Aussagen illustrieren lassen, die im Kontext der Klärung des Verhältnisses von Glanz und Blick gemacht werden. Die Analyse wird also auch hier von Theoremen Gebrauch machen, die erst zu einem späteren Zeitpunkt begrifflich entwickelt werden.

Einer der Gründe, warum die H&M-Werbekampagne hier überhaupt interessiert, ist, dass sie mittels einer regelrechten Orgie von Glanzeffekten die These von der Spaltung von Auge und Blick in einer ganzen Bandbreite von Spielformen ins Bild setzt. Ich beginne mit der naheliegenden, weil an unser

1 Dior, Capture Totale, Zeitschriftenanzeige, 2006.

2 Nächste Seite: Hennes & Mauritz, Werbekampagne »H&M loves Kylie«, Online-Anzeige, 2007.



alltägliches Verständnis von Auge und Blick anknüpfende Weise, diese Spaltung zu konzipieren, mit der Vorstellung nämlich, dass der Blick etwas sei, dass sich am Auge des Anderen manifestiere. Der Blick löst sich vom Auge ab, er scheint vor es zu treten, sagt Sartre. Damit meint er, dass die lebendige Manifestation der Subjektivität des Anderen nicht auf ein gegenständliches Merkmal (das Auge) reduziert werden kann, sondern eine Art ›Mehr‹ beinhaltet, dessen Erscheinen sich vom Auge abzulösen scheint.

Eine einfache Weise, Sartres Behauptung zu überprüfen, besteht bekanntlich darin, sich dem sonnenbrillenbewehrten Blick Anderer auszusetzen. Was solche Gesichter ›cool‹ oder irgendwie überlegen aussehen lässt, ist der Umstand, dass der Blick, wie Sartre sagt, auf dem Hintergrund der Zerstörung der Augen erscheint.<sup>7</sup> Der ebenso schlichte wie populäre Kunstgriff findet sich denn auf beinahe allen Photographien der Minogue-Kampagne. Er ist auf einer jedoch besonders deutlich in Szene gesetzt. [Abb. 2]<sup>8</sup> Die großen dunklen Gläser verbergen die Augen des Stars. Der Ort, an den wir uns wenden, wo wir den Zugang zur Subjektivität des Anderen erwarten, ist eigentümlich versperrt. Stattdessen lassen die dunklen Flächen einen anonymen Blick erscheinen, der durch die zwei Glanzreflexe zusätzlich akzentuiert wird. Deutlich ist die Anspielung lesbar: Die beiden Glanzsterne, die von einem eigentümlichen ›Sternenmeer‹ von Glanzreflexen begleitet werden, vertreten die ›Augensterne‹ des Stars. Die motivische Anbindung von Blick und Auge ist hier über den Ort und die Paarigkeit der Glanzreflexe motiviert.

Diese motivisch gesteuerte Koppelung von Auge und Blick ist jedoch von einer gewissen Zweideutigkeit. Denn das Phänomen des Blicks lässt sich nicht ausschließlich an den beiden Glanzpunkten festmachen. Der Grund dafür liegt in dem impliziten Holismus des Bildsehens. Da unser Auge Farbwerte derselben Valenz in einer gewissen Gleichzeitigkeit wahrnimmt, stehen die beiden ›Augensterne‹ in einer steten Spannung zu den lebhaften Lichtreflexen, die im Hintergrund auf der Wasseroberfläche spielen. Im Bilde gesprochen: Die Augensterne des Stars drohen vom Sternenmeer aufgesogen, in einem anonymen Glänzen neutralisiert zu werden. Es ist allein die motivische Zuordnung des Betrachters, die diesem Sog einen Widerstand entgegensetzt. In gewisser Weise scheint die Photographie noch mit dieser metonymischen Zuschreibung zu rechnen. Denn die Glanzwerte auf der Sonnenbrille sind gerade so weit zurückgenommen, dass sich eine Balance der Kräfte einstellt zwischen der identifizierenden (imaginären) Bereitschaft des Betrachters, den Anderen in der Gestalt von Seinesgleichen zu suchen, und den gegenläufigen exzentrischen Strebungen des Bildes, die den Blick vom Motiv des Auges ablösen und ihn in einem anonymen Blicken zerstreuen.

Auf diese Spannung zwischen identifizierendem gegenständlichem Sehen (Auge) und einem passiven Überrascht- und Geblendet-Werden (Blick) scheint die Kampagne ganz allgemein abzuzielen. Wir finden sie in verschiedenen Abstufungen und Modalitäten. Die Photographien sind zum einen eine Einladung an das Auge, sich an den herausragenden Merkmalen des ausgestellten *sujets* zu weiden, im selben Zuge wird diese Konzentration auf die identifizierbare Gestalt von dynamischen Lichtimpulsen und exzentrischen Irritationen durchkreuzt. In einem triebökonomischen Vokabular ließe sich der Gegensatz

von Auge und Blick als der Gegensatz zwischen (imaginär) gebundener und frei flottierender (realer) Triebenergie reformulieren. Wobei gerade von den nicht gebundenen, irritierenden Erregungsquanten der Eindruck der Lebendigkeit des dargestellten *sujets* ausgeht.

Vergegenwärtigen wir uns diesen Zusammenhang an einem zweiten Beispiel. [Abb. 3] Deutlich bietet sich der lasziv räkelnde Frauenkörper dem Blick des Betrachters an, gibt sich zu sehen. Die Künstlichkeit der Pose ist von kaum zu überbietender Offensichtlichkeit. Der Effekt dieser Aufnahme – Roland Barthes würde sie wohl als »einförmige« Photographie beschreiben<sup>9</sup> – geht jedoch nicht in dieser Schaufenstersituation auf. Das *sujet* ist hier, wie Lacan sagen würde, lediglich der Köder, der dem Auge des Betrachters einen Ort bietet, seinen Blick im Bild zu deponieren, sein Begehren in die dargebotene prägnante Gestalt zu investieren. Dass die Gestalt aber als begehrenswert erscheint, dass sie visuelle Erregung freisetzt, hat seinen Grund darin, dass sie in einem gleißenden ›Lichtbad‹ schwimmt, das in seiner Blend- und Glanzwirkung kaum noch übertroffen werden kann. Dieser liquide Hintergrund aus anamorphotischen Lichtreflexen lässt sich in seiner ganzen Lichtfülle jedoch nicht still stellen. Er entzieht sich dem identifizierenden Sehen weitgehend. Als eine Art ›Erregungspool‹ umspielt er die Formen des *sujets*, lädt sie auf und generiert, ohne selbst etwas Sichtbares zu sein, die gesteigerte Sichtbarkeit des Stars.

## II Vom Eigenleben des Glanzes. Phänomenologische Annäherungen

Ich wende mich nun der phänomenologischen Analyse des Glanzes zu, d. h. einer Analyse des Glanzes, so wie er in unserer alltäglichen Wahrnehmung der Dinge dieser Welt erscheint. Zunächst ist entscheidend, dass wir uns klar machen, dass der Glanz als Thema unserer Wahrnehmung nicht der natürlichen Einstellung entspringt, mit der wir den Gegenständen begegnen. Im praktischen alltäglichen Umgang mit den Dingen erscheint der Glanz als solcher in der Regel nicht. Es ist dies die Unauffälligkeit, die Beiläufigkeit des Glanzreflexes. Glanzreflexe werden stets (wie Beleuchtung, räumliche Position, Abschattung und anderes auch) *mit*wahrgenommen, sie fallen uns selten um ihrer selbst willen auf. Glanzreflexe ›leiten‹ unseren Blick, sagt Merleau-Ponty, sie halten ihn (in der Regel) nicht fest.<sup>10</sup> Das lässt sich an einem Beispiel leicht überprüfen. Nehmen wir eine beliebige metallische Oberfläche, etwa die verchromten Beine eines Bürostuhls, so ließ sich darauf eine Vielzahl von Glanzreflexen beobachten. Wir bemerken sie in der Regel aber nicht, weil wir die spezifische Glanzverteilung auf verchromten Stangen als Weise wahrnehmen, wie solche Stangen eben erscheinen.

Treten wir nun gleichsam einen Schritt zurück und achten wir auf den Glanz als solchen. Der Glanz ist, so meine Behauptung, als ein Sonder- und Grenzfall der Spiegelung zu beschreiben. Es sind drei Gemeinsamkeiten, die mich zu dieser Annahme führen. Da ist, erstens, die Beobachtung, dass der Glanz wie bei der Spiegelung die Materialität seines Trägers auslöscht. Jedenfalls der Tendenz nach. Für das ›harte‹ Glanzlicht jedenfalls, das ich hier als exemplarisch verstehen möchte, trifft zu, dass die Intensität des Lichts den materiellen Träger, an dessen Oberfläche das Licht sich bricht, überstrahlt.



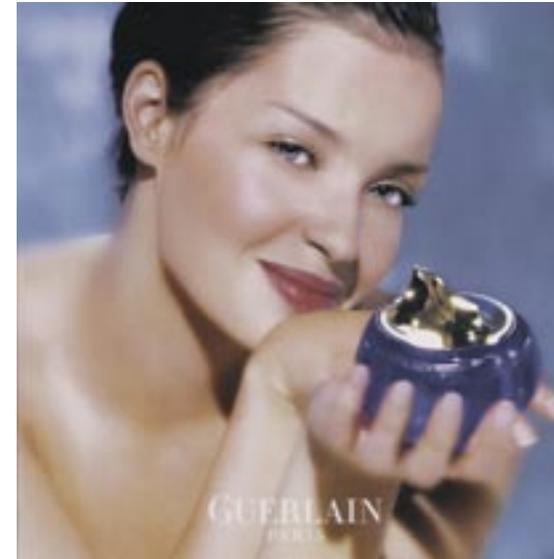
3 Hennes & Mauritz, Werbekampagne »H&M loves Kylie«, Online-Anzeige, 2007.

Aufgrund dieses Sachverhaltes tritt der Glanz als eine Art ›Lichtung‹ in der gegenständlichen Welt der Dinge in Erscheinung.

Der zweite Vergleichspunkt von Spiegel und Glanz liegt in der räumlichen Tiefe, die beiden Phänomenen eigentümlich ist. So wie ich ›in den Spiegel‹ eintauchen kann, um den Raum hinter der Spiegeloberfläche sehend zu erkunden, so kann ich beispielsweise auch in die Tiefe eines Glanzreflexes eintauchen und etwa das Fensterkreuz, das sich in der Glasur meiner Teetasse spiegelt, fokussieren. Deutlicher als beim Spiegel artikuliert sich im Glanz jedoch eine gewisse Gegenläufigkeit der Sehbewegung: Ich kann mit dem Blick in die Tiefe des Glanzes eindringen und die Lichtquelle ›hinter‹ der glänzenden Oberfläche zu erfassen suchen; umgekehrt scheint aber auch das Licht aus der Tiefe des Glanzes mich anzustrahlen, scheint auf mich zuzukommen. Der Tiefe des Glanzes eignet somit eine gewisse Richtungs-Ambivalenz.

Als dritte Gemeinsamkeit sei schließlich auf das *anamorphotische Potential* von Spiegel und Glanz verwiesen. Entgegen unserem geläufigen Verständnis ist der Spiegel nicht nur als Planspiegel ein Spiegel. Auch nicht-plane Spiegelflächen wie konkave oder konvexe Spiegel spiegeln die Umgebung (im physikalischen Sinne) korrekt wieder. Der springende Punkt jedoch ist, dass wir das aufgrund der Komplexität der beteiligten Faktoren nicht mehr in jedem Fall so wahrnehmen. Dieses anamorphotische Potential des Spiegelbildes ist nun vor allem für den Glanz relevant, denn Glanzreflexe bilden sich oft gerade auf Wölbungen, Kanten, Ecken von reflektierenden nicht-regelmäßigen Gegenständen, wodurch die Spiegelung nur noch als verzerrte, ja zum Teil nicht mehr als eine Spiegelung im Sinne einer Punkt-zu-Punkt-Zuordnung wahrgenommen wird. In dieser ›Irrationalität‹ eines komplexen Glanzreflexes liegt ein irrales Potential, das sich einer realistischen Interpretation des Glanzes versperrt.<sup>11</sup> [Abb. 4]

Haben wir mit der *Auslöschung der Materialität*, der *räumlichen Tiefe* und dem *anamorphotischen Potential* wichtige Aspekte des Glanzsehens gestreift, so bleibt der, wie ich meine, für das phänomenale ›Eigenleben‹ des



4 Guerlain, Issima, Zeitschriftenanzeige, 2006.

Glanzes springende Punkt damit noch gar nicht erfasst. Er tritt erst in Erscheinung, wenn wir eine weitere fundamentale Tatsache des menschlichen Sehens berücksichtigen: das Faktum der Zweiäugigkeit unserer visuellen Welterschließung. Insbesondere Merleau-Ponty hat darauf hingewiesen, in welchem Maße unsere Auffassung von der pragmatischen Verlässlichkeit, Dichtigkeit und Erreichbarkeit der Welt aus der synthetischen Verschmelzung zweier Ansichten derselben hervorgeht. Dass wir dies in der Regel nicht bemerken, hängt damit zusammen, dass wir es hier mit einer präreflexiven, präthemativen Eigenleistung unserer Wahrnehmung zu tun haben, deren ›stummer Logos‹<sup>12</sup> sich in der sinnlichen Interaktion mit den Gegenständen der Welt erst allmählich herausbildet. Für das Eigenleben des Glanzes ist die Tatsache der menschlichen Diplopie insofern von Bedeutung, als die extreme Positionsabhängigkeit der Glanzverteilung (insbesondere bei konkaven oder konvexen Oberflächen) dazu führt, dass die Reflexmuster in den beiden um den Augenabstand voneinander differierenden Ansichten starken Abweichungen unterliegen kann. Diese potentielle Divergenz der Reflexmuster der beiden Versionen eines Gegenstandes zeigt an, dass der Glanz nicht oder nur unvollständig in die Wahrnehmungssynthese des Gegenstandes einzugehen vermag. Mit (und gegen) Merleau-Ponty gesprochen heißt das: Die weltlosen Gespenster der Monoplopie werden vom binokularen, synthetischen Gegenstand nur unvollständig absorbiert.<sup>13</sup> In der weltlosen Untiefe des Glanzes sucht stets ein Zug von Unheimlichkeit die »leibhafte [...] Gegenwart«<sup>14</sup> des Gegenstandes heim.

Das lässt sich an einem einfachen Beispiel gut überprüfen. Nehmen wir ein leeres Weinglas und stellen es in mittlerer Distanz vor uns auf den Tisch. Wenn wir nun, ohne den Kopf zu bewegen, abwechselnd das linke und das rechte Auge schließen und auf die Glanzverteilung im einen und im anderen Falle achten, werden wir feststellen, dass sie zum Teil erheblich voneinander abweichen. Durch die Rundungen des Glases sind die Spiegelreflexe – vor allem im Bereich von Kelch und Rand – stark abhängig von dem Winkel, unter dem sie betrachtet werden. Bereits eine kleine räumliche Verschiebung in der Größe

des Augenabstandes führt deshalb zu einer starken Abweichung der Verteilung der Glanzeffekte. Wenn wir diese voneinander abweichenden Reflexmuster nun wieder mit der normalen zweiäugigen Ansicht des Glases vergleichen, so zeigt sich, dass die Glanzverteilung in der gewöhnlichen Wahrnehmung ein instabiler Kompromiss aus zwei inkompatiblen Ansichten ist. Mit etwas Übung ist es sogar möglich, mit offenen Augen einmal die eine und einmal die andere Perspektive in den Vordergrund zu bringen und so den dynamischen Spielraum, der der diplopischen Synthese innewohnt, auszuloten. Das einfache Beispiel macht jedoch deutlich, dass das Phänomen des Glanzsehens eine irreal, un-weltliche Dimension beinhaltet, die in der Funktion eines pragmatischen Zugriffs auf die Dinge der Welt nicht aufgeht.

Versuchen wir ein Fazit dieser flüchtigen phänomenologischen Analyse: Sie hat ergeben, dass das Glanzphänomen sowohl realistisch-indexikalische, d. h. die natürliche Weltsicht bekräftigende, wie auch irreal, die natürliche Weltsicht relativierende Aspekte umfasst. Zu den unrealen, unheimlichen Aspekten des Glanzsehens, die dem Phänomen ein von der Gegenstandskonstitution abgehobenes ästhetisches ›Eigenleben‹ sichern, gehört das anamorphotische Potential des Glanzes sowie die nicht integrierbaren Reste der Monopolie. In ihnen zeigt sich, was man die natürliche Negativität des Glanzes nennen könnte. Die Negativität vermag gleichwohl die Faszination, die vom Glanz ausgeht, nicht erschöpfend zu klären. Der Grund für dieses Ungenügen liegt im Ansatz der Phänomenologie bei einer als Wahrnehmung ausgewiesenen originären Gegebenheit. So vermag die Phänomenologie das Glanzphänomen nur bis zu jenem Punkt aufzuschließen, in dem es sich von der Sichtbarkeit der natürlichen Einstellung abzulösen beginnt. Die Unsichtbarkeit, mit welcher der Glanz als anamorphotischer Reflex oder als Rest der synthetischen Aktivität des Blicks das Sehen irritiert, bleibt an diese vorausgesetzte Sichtbarkeit *via negationis* gebunden: Sie ist dessen Kehrseite.

Vieles spricht jedoch dafür, dass die Einbindung des subjektiven Lebens in die gemeinsame Welt geteilter Bedeutungen kein Geschehen ist, das anhand der Unterscheidung sichtbar/unsichtbar sinnvoll beschrieben werden kann. Martin Heideggers Ereignis der »Lichtung«<sup>15</sup> als Voraussetzung allen Verstehens von Sein oder die von Lacan zur Grundlage des Begehrens erhobene »symbolische Kastration«<sup>16</sup> besitzen keinen privilegierten Bezug zum Sehen als einem eigenständigen welterschließenden Vermögen. Lassen wir diese für einen bestimmten Typus der Phänomenologie charakteristische Beschränkung fallen, so ist damit zu rechnen, dass das visuelle Begehren, das im Glanz Anhalt und Resonanz findet, strukturelle Voraussetzungen hat, die zwar Sichtbarkeit in einem emphatischen Sinne zu generieren vermögen, selbst jedoch nichts genuin Sichtbares sind. Das Phänomen des faszinierenden Glanzes wäre somit kein erstes, das in seiner schlichten Gegebenheit aufzunehmen wäre, sondern seinerseits Effekt eines strukturellen Spiels von Signifikanten, das als ›es selbst‹ dem Modus der Gegenwärtigkeit entzogen bliebe.

An die Stelle eines Aufweises originärer Präsenz wird daher im Folgenden eine Analyse von Präsenzeffekten treten, in denen Glanzreflexe in je unterschiedlicher Weise Verbindungen mit Signifikanz eingehen. Terminologisch werde ich diesen Übergang so gestalten, dass ich ›Glanz‹ als Ausdruck für die

phänomenale Seite beibehalte und ›Blick‹ als Ausdruck für eine spezifische Signifikanz von Glanzphänomenen einführe. Dabei lassen sich typologisch zwei Weisen des ›Blicks‹ unterscheiden, je nachdem, ob die signifikante Auszeichnung des Glanzes *intersubjektiv* (wie bei Sartre und Merleau-Ponty) oder *intrasubjektiv* (wie bei Lacan) begründet wird. Im Falle Sartres wird der Blick als Ausdruck des subjektiven Lebens des Anderen, bei Lacan wird der Blick als triebhaftes Eigenleben im Anderen in Erscheinung treten.

### III Der Blick als Ausdruck des subjektiven Lebens des Anderen (Sartre, Merleau-Ponty)

Wenn wir uns in alltäglichen Situationen an Andere wenden – jemanden um etwas bitten, jemanden ansprechen, uns entschuldigen etc. –, so schauen wir diesen Anderen in der Regel in die Augen. Diese nicht-triviale Tatsache unseres alltäglichen Umgangs mit Anderen ist mehr als eine bloße Konvention. Zwar gilt es als ausgesprochen unhöflich, einen Blick nicht zu erwidern – etwa bei der Entgegennahme von Geld, beim Grüßen oder auch im Gespräch –, doch steht hier mehr als das Befolgen sozialer Etikette auf dem Spiel. Das zeigt sich daran, dass wir den Blickkontakt mit dem Anderen auch dann suchen, wenn es die Umstände nicht erfordern oder sogar als nicht ratsam erscheinen lassen. Wer am Steuer eines Wagens in eine lebhaftere Konversation verwickelt ist, wird von Zeit zu Zeit den starken Impuls verspüren, sich seinem Gesprächspartner zuzuwenden – auch wenn dies die Verkehrsbedingungen nicht immer erlauben.

Dieser alltäglichen Praxis des Sich-Adressierens und Sich-vom-Anderen-Ansprechen-Lassens liegt ein bestimmtes Menschenbild zugrunde, das in Goethes Formel von den Augen als den ›Fenstern der Seele‹ beispielhaft auf den Punkt gebracht ist. Wir suchen mit unserem Blick die Augen des Anderen in der Erwartung, dass hier das subjektive Leben, die Innerlichkeit des Anderen, seinen lebhaftesten Ausdruck finde. Wie bedeutend auch immer wir den Beitrag anderer Zugänge einschätzen – sprachliche, soziale oder symbolische –, es ändert nichts an der Tatsache, dass wir den Anderen dort suchen, wo er uns einer anderen Redewendung folgend im ›Spiegel seiner Seele‹ entgegentritt.

Legen wir dieses in unseren alltäglichen Praktiken und Überzeugungen stark verankerte Bild zugrunde, dann neigen wir zu einer Auffassung, welche den Zusammenhang von Auge und Blick als ein Verhältnis des natürlichen Ausdrucks interpretiert. Der Blick des Anderen, seine Subjektivität, manifestiert sich in seinen Augen – die Augen bringen umgekehrt diese Subjektivität zum Ausdruck. Gegen dieses natürliche Bild von Auge und Blick hat in den 40er Jahren des letzten Jahrhunderts Sartre energisch Einspruch erhoben. Sartre kritisiert, dass es der intuitiven und apodiktischen Gewissheit, die wir vom Anderen haben, nicht gerecht wird. Denn die Sicherheit, mit der wir davon ausgehen, dass der Andere, so Sartre, ein lebendiges, unserem eigenen vergleichbares Innenleben besitzt, lässt sich nicht aus empirischen Beobachtungen ableiten. Wäre dies der Fall, dann besäße die plötzliche und unabwendbare Erfahrung der Präsenz des Anderen den Status eines Indizienbeweises. Das aber widerspricht der Lebhaftigkeit, mit der ich diese Präsenz verspüre, wenn ich vom Anderen angeblickt werde.

Aufgrund dieser Überlegungen gelangt Sartre zu dem Schluss, dass das natürliche Verhältnis von Auge und Blick umgekehrt werden muss. Nicht das Auge – verstanden als das Sehorgan des Anderen – manifestiert den Blick als Inbegriff der Subjektivität des Anderen, sondern umgekehrt: Der Blick – und das heißt bei Sartre immer: der auf mich gerichtete Blick des Anderen – setzt seine ›Augen‹ ein. Infolge dieser Umkehrung gerät unsere natürliche Semantik von ›Auge‹ und ›Blick‹ durcheinander. Denn unter Auge versteht Sartre nicht mehr das Sehorgan, sondern nunmehr terminologisch den »Träger des Blicks«. <sup>17</sup> Zwar kann das Sehorgan nach wie vor Träger des Blicks sein, wie Sartre festhält, doch ist es dies nicht notwendigerweise. Alles kann »Auge« und das heißt: »Träger des Blicks« werden, wenn ich die Erfahrung des Erblicktwerdens an ihm mache. In einem entscheidenden Passus formuliert das Sartre so:

»Jeder auf mich gerichtete Blick manifestiert sich in Verbindung mit dem Erscheinen einer sinnlichen Gestalt in unserem Wahrnehmungsfeld, aber im Gegensatz zu dem, was man glauben könnte, ist er an keine bestimmte Gestalt gebunden. Was am häufigsten einen Blick manifestiert, ist sicher das Sichrichten zweier Augäpfel auf mich. Aber er ist ebensogut anlässlich eines Raschelns von Zweigen, eines von Stille gefolgt Geräuschs von Schritten, eines halboffenen Fensterladens, der leichten Bewegung eines Vorhangs gegeben.« <sup>18</sup>

Ohne auf die weitreichenden Implikationen von Sartres Argumentation näher einzugehen, möchte ich zwei Punkte festhalten, die mir für die in Frage stehende Sache wichtig scheinen: Erstens, Sartre fasst das Verhältnis von Blick und Auge als eine rein *negative* Beziehung. Der Blick erscheint, so Sartre, indem er das »Auge« zerstört. Ich möchte das so übersetzen, dass die triviale Sichtbarkeit von etwas (einem »Auge« in Sinne Sartres), von einer emphatischen Signifikanz (einer Bedeutsamkeit für das Subjekt) oder eben dem »Blick« heimgesucht wird. Diese Heimsuchung äußert sich darin, dass die innerweltliche Sichtbarkeit der Augen in den Hintergrund tritt. Der Blick scheint sich vor die Augen zu schieben, er scheint ihre innerweltliche Existenz zu löschen. Zweitens, der Blick im Sinne Sartres ist kein im strikten Sinne *visuelles* Phänomen: Ein Rascheln von Zweigen, eine Stille, ein halboffener Fensterladen vermögen in gleicher Weise zu Trägern des Blicks zu werden wie die organischen Augen eines anderen Menschen. Diese ästhesiologisch neutrale Bestimmung des Blicks hängt damit zusammen, dass Sartre unter »Blick« die unmittelbare affektive Realisierung der Gegenwart des Anderen versteht. Der Andere erreicht mich im Blick gewissermaßen direkt – nicht durch eine sinnlich qualifizierbare Welt hindurch. Es ist dies ein Problem, das uns noch im Kontext von Lacan näher beschäftigen wird.

Die entscheidende Frage ist natürlich, was sich aus all dem für die Frage nach der Faszination des Glanzes gewinnen lässt. Mir scheint: ziemlich viel – und ich werde versuchen, diese Affinität von Blick und Glanz an einem Gemälde Vermeers zu illustrieren. Zuvor möchte ich jedoch das Thema des Blicks nochmals aus der Perspektive des Glanzes angehen. Es scheint nämlich, dass es einen Übergang vom Blick zum Glanz und vielleicht auch wieder

zurück gibt, der meines Wissens bisher wenig beachtet worden ist. Gehen wir daher nochmals zu der natürlichen Auffassung zurück, dass die lebendige Innerlichkeit des Anderen sich in seinen Augen ausdrücke. Was gibt uns eigentlich Anlass dazu, dies zu glauben? Woher nehmen wir die Gewissheit einer solchen intuitiven Zuschreibung? Ich möchte die Behauptung wagen, dass dem Glanz im Auge des Anderen bei der Entstehung dieser Gewissheit keine geringe Rolle zukommt. Wie geschliffenes Glas, poliertes Metall oder ein Spiegel ist das Auge ein natürlicher Glanzträger. Es gibt kaum einen Winkel oder eine Perspektive, in der auf den Pupillen meines Gegenübers nicht vielfältige Glanzreflexe spielen. Hinzu kommt, dass auch die von Sartre hervorgehobene affektive Komponente des Blicks für den Augenglanz geltend gemacht werden kann: Glänzende Augen affizieren unmittelbar, sie haben einen unmittelbar leibhaften Einschlag. Dass wir diesen Glanzpunkt in unserem alltäglichen Umgang zumeist nicht wahrnehmen, hängt mit der bereits angesprochenen prätthematischen Unauffälligkeit des Glanzphänomens zusammen. Merleau-Ponty hat diesem Glanzpunkt im Auge des Anderen (und seiner künstlerischen Darstellung) eine glänzende Beschreibung gewidmet:

»Es brauchte eine jahrhundertelange Geschichte der Malerei, ehe jener Reflex im Auge entdeckt wurde, ohne den es stumpf und blind bleibt wie auf den Bildern der Primitiven. Offenbar wird der Reflex, da er so lange unbemerkt bleiben konnte, nicht für sich gesehen, und hat doch seine unstreitige Funktion in der Wahrnehmung, da seine Abwesenheit genügt, Gegenständen und Gesichtern den lebendigen Ausdruck zu nehmen. Der Reflex ist nur aus den Augenwinkeln gesehen. Er begegnet nicht als etwas, worauf die Wahrnehmung thematisch abzielte, er dient ihr nur als Hilfe und Vermittlung. Er ist nicht selbst gesehen, er lässt vielmehr das übrige sehen.« <sup>19</sup>

An dieser präzisen Beschreibung überrascht – neben ihrer Schönheit – eigentlich nur, mit welcher Selbstverständlichkeit Merleau-Ponty den Glanzpunkt nicht nur dem Auge vorbehält, sondern seine belebende Kraft auch den Gegenständen ganz allgemein zugesteht. Wie Sartre scheint auch Merleau-Ponty davon auszugehen, dass der Blick – wenn ich einmal den Glanz als dessen Signifikanten einsetze – sich exzentrisch zum Auge situiert. Zugleich zieht Merleau-Ponty eine radikale Zweideutigkeit in Sartres Unterscheidung ein, markiert doch der *gemalte* Glanzpunkt im Auge eines Portraitierten nicht den totalen Einbruch einer fremden Freiheit, sondern lediglich einen Umschlagpunkt, einen Ort der visuellen Transitivität, sodass zwischen *Affektion durch den Anderen* und *Selbstaffektion*, zwischen *Inter-Affektivität* und *Intra-Affektivität* nicht mehr zweifelsfrei unterschieden werden kann. Die Aufmerksamkeit, die Merleau-Ponty dem medialen Aspekt des Glanzes bzw. Blicks widmet, sprengt somit den gesamten bewusstseinstheoretischen Rahmen von Sartres Konzeption. Die Erfahrung meiner eigenen Passivität im Moment des Erblicktwerdens ist nicht schon, wie Sartre meint, eine Begegnung mit der Subjektivität des Anderen, sie ist auch eine Begegnung mit einem Anderen meiner selbst. Die Vertiefung und Ausarbeitung dieser Einsicht wird Lacans Überlegungen zum Blick als Triebobjekt vorbehalten bleiben.



5 Jan Vermeer,  
Mädchen mit rotem Hut,  
ca. 1665.

#### IV Der Blick als Eigenleben im Anderen (Lacan)

Lacan hat sich vor allem im *Seminar XI*, das den vier Grundbegriffen der Psychoanalyse gewidmet ist, mit dem Thema des Blicks als Triebobjekt sowie dem darin implizierten Verhältnis zur Malerei auseinandergesetzt. Nun ist Lacan bekanntermaßen ein extrem anspruchsvoller Theoretiker, und seine Äußerungen zu Blick und Malerei gehören in einen größeren Kontext, der sich zum einen aus seiner langjährigen Beschäftigung mit Freud, zum anderen aus seiner Auseinandersetzung mit dem Strukturalismus ergibt. Ich werde jedoch im Folgenden diesen internen Arbeitskontext ausblenden, um die Sache nicht unnötig zu verkomplizieren. Zudem werde ich mich ausschließlich auf diejenigen Aspekte seiner Bildtheorie beschränken, die sich an die mit Merleau-Ponty und Sartre bereits herausgearbeitete Fragestellung anschließen lassen. Es sind vier Gesichtspunkte, von denen aus ich Lacans Begriff des Blicks als Triebobjekt kurz beleuchten möchte, bevor ich den Versuch unternehme, die phänomenale Triftigkeit dieses Begriffs an Vermeers Meisterstück, dem Gemälde *Mädchen mit rotem Hut*, zu plausibilisieren. [Abb.5] Als diese vier Gesichtspunkte unterscheide ich, erstens, die Divergenz von Auge und Blick; zweitens, die Affinität von Blick und Licht;

drittens, die mediale Brechung des Blicks und viertens, die Spannung von Begehren und Trieb.

#### 1. Die Divergenz von Auge und Blick

Malerei, so schreibt Lacan programmatisch, »gibt zu sehen«. Sie ist, so heißt es weiter, »eine Gabe«, die ebenso »befriedigend« wie »befriedend« wirkt.<sup>20</sup> Gegeben wird jedoch nicht so sehr dem Blick, wie man zunächst meinen könnte, sondern vielmehr dem Auge.<sup>21</sup> Malerei ist infolgedessen eine Augenweide.<sup>22</sup> Anhand dieser elementaren Bestimmungen wird bereits deutlich, dass Lacan die Begriffe »Auge« und »Blick« in einem Sartres Definition fort-schreibenden Sinne verwendet. »Auge« scheint Lacans Hauptwort für intentionales, gegenständliches Bewusstsein überhaupt zu sein. Unter dem Stichwort »Auge« fasst Lacan deshalb den gesamten auf Wiedererkennbarkeit angelegten, illusionistisch-realistischen Aspekt der Malerei. Demgegenüber bezeichnet der »Blick« jenen Rest, der aus der inneren Heterogenität des Sehens – einerseits kognitive Instanz, andererseits Triebimpuls – hervorgeht. Mit »Blick« zielt Lacan auf den Umstand, dass es Anteile des Sehens gibt, die über die bloße Identifikation von Gegebenem hinausgehen. Im Gemälde lassen sich infolgedessen

zwei Orte unterscheiden: ein *Ort der Sichtbarkeit*, der für das Auge geschaffen ist, und ein *Ort der Signifikanz*, von dem aus der Betrachter angegangen, angeblickt wird. Lacans kunstphilosophische Pointe besteht in der Behauptung, dass sich der Ort der Signifikanz (das Register des Blicks) zum Ort der Sichtbarkeit exzentrisch verhalte. »Du erblickst mich nie da, wo ich dich sehe«<sup>23</sup> – das ist die blickhafte Botschaft des Gemäldes an das Auge.

## 2. Die Affinität von Blick und Licht

Der exzentrische Ort der Signifikanz im Gemälde besitzt nun interessanterweise eine Affinität zum Licht:

»Was Licht ist, blickt mich an [*me regarde*], und dank diesem Licht zeichnet sich etwas ab auf dem Grund meines Auges – nicht einfach jenes konstruierte Verhältnis, das Objekt, bei dem der Philosoph hängenbleibt – sondern die Impression, das Rieseln einer Fläche, die für mich nicht von vorneherein auf Distanz angelegt ist. Dabei kommt etwas ins Spiel, was beim geometralen Verhältnis elidiert wird – die Felddtiefe mit all dem, was sie an Zweideutigem, Variablem und durch mich in keiner Weise Beherrschten umfasst. In der Tat ist eher sie es, die mich ergreift, mich in jedem Augenblick erregt [...].«<sup>24</sup>

Greifen wir als Stichworte das »Rieseln einer Fläche«, die »Distanzlosigkeit« und die den Betrachter ergreifende Erregung heraus und kehren wir damit zu der eingangs besprochenen H&M-Kampagne zurück. [Abb. 3] Der gleißende Hintergrund aus liquiden Lichtreflexen, der die hingestreckte Frauengestalt umspielt, scheint wie dafür gemacht, um die Aussagen Lacans zu bestätigen. Er widersetzt sich einem identifikatorischen, fokussierenden Sehen, bietet diesem jedenfalls nur geringen Anhalt. Zwar lassen sich Details, wie etwa die Wellenmuster oder einzelne Tropfen, durchaus fixieren und damit auch räumlich einordnen, doch entfaltet diese Fläche ihre größte Wirkung, wenn wir sie gerade nicht fokussieren. Erst wenn sich unser Auge auf das dargestellte *sujet* einstellt und damit vom Hintergrund absieht, tritt jenes bewegliche Fluidum aus Licht und Undurchdringlichkeit in Erscheinung, das in einer eigentümlichen Distanzlosigkeit vor der eigentlichen Bildfläche zu schweben scheint. Dieses seltsam gebrochene Licht, das uns (zu) nahe tritt, wenn wir von ihm absehen, das sich wieder zurückzieht, wenn wir es zu fassen versuchen, bildet eine Art Reservoir visueller Erregung, das durch keine Blickeinstellung des Betrachters ausgeschöpft werden kann.

## 3. Die mediale Brechung des Blicks

Wenn Lacans Theorie des Blicks in der Malerei auch an die Begrifflichkeit von Sartre anschließt, so übernimmt er damit gleichwohl nicht Sartres Theorie des Blicks. Wie Merleau-Ponty unterscheidet Lacan die Distanzlosigkeit des Licht-Blicks, der vom Gemälde ausgeht, von der Anwesenheit eines anderen Bewusstseins. Was den Blick des Gemäldes auszeichnet, ist, dass er in einer spezifischen medialen Brechung erscheint. Der Blick des Anderen trifft mich also nicht direkt, er erscheint auf einem Schirm (frz. *écran*).

»In dem, was sich mir als Raum des Lichts darstellt, bedeutet Blick immer ein Spiel von Licht und Undurchdringlichkeit. Es ist immer dieses Glänzen [*miroitement*], [...] es ist immer das, was mich zurückhält, an jedem Punkt, weil es Schirm [*écran*] ist, und so das Licht als ein Schillern [*chatoiement*] erscheint, das über diesen Schirm läuft. Um alles zu sagen: diesem Blick-Punkt eignet stets etwas von der Ambiguität eines Juwels.«<sup>25</sup>

Unter »Schirm« ist somit der Ort einer spannungsgeladenen Synthese zweier gegensätzlicher Funktionsbestimmungen zu verstehen, die jedes Element des Bildes mit einer fundamentalen Ambivalenz versieht. Als Angebot an das Auge löscht sich die Materialität der Farbe zugunsten des Dargestellten aus – sie geht im *sujet* im konventionellen Sinne auf. Als Blick hingegen insistiert jener Rest von Materialität, der sich nicht in Richtung auf das Dargestellte aufheben lässt. In diesem Rest artikuliert sich Lacan zufolge ein anderes *sujet*, das *sujet de l'inconscient*. Lacan, so scheint es, überträgt hier lediglich seine strukturalistische Sprachtheorie auf die Struktur des Gemäldes. Auch die Sprache ist ein medialer Schirm, auf dem semantische Aspekte (»Auge«) und Aspekte idiosynkratischer Signifikanz (»Blick«) einander überlagern.

## 4. Die Spannung zwischen Begehren und Trieb

Für ein Verständnis des Blicks als Triebobjekt ist es nun entscheidend, sich klar zu machen, dass Lacan im *Seminar XI* den Begriff des Triebs als einen Gegenbegriff zum Begehren einführt. Der Grund für diesen terminologischen Wechsel in Lacans Lehre liegt in einer veränderten Einschätzung des Begehrens selbst. Schien das Begehren in den 1950er Jahren das utopische Vehikel der Befreiung des Sprechens, so legt Lacan zu Beginn der 1960er Jahre den Akzent entschieden anders. Das Begehren erscheint nun als von Grund auf narzisstisch strukturiert, als ein neurotischer Versuch, sich im Anderen (im Sinne des anderen Subjekts) wiederzugewinnen. Von dieser reflexiv-intersubjektiven Struktur der Reziprozität ist der Trieb radikal verschieden. Er zielt nicht darauf ab, sich im Anderen zu spiegeln, sein Ziel ist es, seine Kreisbahn zu schließen und damit die Triebenergie auf den Eigenleib des Subjekts zurückzulenken. Die Schließung der Kreisbahn des Triebs geschieht jedoch nicht von selbst, sie kann auch nicht antizipiert werden, sie bedarf eines Impulses im Anderen, der ausbleiben oder eintreten kann. Der für meine Zwecke entscheidende Unterschied zwischen den beiden Formationen ist jedoch, dass der Trieb sich nicht an den Anderen (im Sinne des Anderen als Gleichen) wendet, also nicht die Antwort *des* Anderen, sondern die Antwort – man sollte vielleicht eher von *response* sprechen – *im* Anderen sucht.

Ich möchte nun abschließend versuchen, diese Verschränkung von Trieb und Blick an einem der vielleicht berühmtesten Kunststücke Vermeers aufzuweisen, dem in Washington aufbewahrten *Mädchen mit rotem Hut*.<sup>26</sup> [Abb. 5] Vieles von dem, was an Beispielen aus der Werbung aufgezeigt wurde, ließe sich auch an diesem Bildnis nachvollziehen. Die benannten Effekte sind hier jedoch in einer gesteigerten und einer den Mitteln der Malerei angemessenen Form am Werk. So ist die bereits beobachtete Kräfte-Balance



6 Jan Vermeer,  
Mädchen mit rotem Hut,  
ca. 1665 (Detail).

zwischen Augenreflex und konterkarierenden Lichteffekten hier in einer Virtuosität und Rigorosität umgesetzt, die alle Vergleiche zur Photographie zu sprengen scheint: Die wohl kalkulierte, farblich nuancierte Auszeichnung der Augen steht in einer dynamischen, räumlich kaum auslotbaren Spannung zu den Glanzreflexen auf Ohrgehänge, den Lippen und der Nase. Dieses subtile Spiel der Glanz- und Lichtwerte im Bereich des Gesichts der jungen Frau wird von einer Reihe von Lichteffekten getragen, die sich auf einer anderen Bildebene zu bewegen scheinen: Die moiréartigen Reflexe, mit denen das Licht auf dem Faltenwurf des blauen Umhangs spielt, die ›Spritzer‹ weißer Farbe auf dem roten Hut, wie auch das gleißende Licht des Foulards, das unter dem Kinn der jungen Frau hervorschießt, sind allesamt unscharf und in verschwommener Malweise wiedergegeben. Die Wirkung, die diese kunstvolle Unschärfe auf den Betrachter besitzt, gelangt hier besonders deutlich zum Ausdruck: Das Bemühen, die leuchtenden Flecken scharf und damit ruhig zu stellen, d. h. sie in den Rahmen eines realistisch gedeuteten *sujets* zu integrieren, scheitert notgedrungen und erzeugt eine stete Quelle der visuellen Erregung.

Während diese Effekte jedoch durch das *sujet* im konventionellen Sinne gerahmt, d. h. zur imaginären Einheit eines persönlichen Ausdrucks zusammengefasst werden, gibt es eine Stelle im Bild, die von dieser Spiegel- und Alteritäts-Logik weitgehend frei ist: der so genannte Löwenkopf in der rechten unteren Ecke des Bildes. [Abb. 6] Kaum ließe sich hier ein Tierkopf oder überhaupt eine Figur vermuten, gehörte nicht der mit einem geschnitztem Löwenkopf verzierte Stuhlknäuf zum festen Inventar von Vermeers Bildsprache. Für sich selbst betrachtet ist das Dargestellte jedoch ein abenteuerliches Stück Malerei. Auf einer dunklen, braun-schmutzigen Farbmasse, die die zerfurchte Oberfläche des Holzes von fern erahnen lässt, sitzen schummerige Glanzpunkte, die zwar so etwas wie die Andeutung eines Profils erkennen lassen, zugleich aber jede Ähnlichkeit mit Bekanntem in der Eigengesetzlichkeit ihres Scheinens zerstreuen. Wenn also in Vermeers Bild eine Stelle ist, die der psychischen Realität des Blicks im Sinne Lacans Körper und Dichte verleiht, ohne

ihn »zu substantifizieren«,<sup>27</sup> so ist es dieser sich gegen den Sog der Farbmasse behauptende Glanz. Auch hier besitzt die konstitutive Unschärfe des Glanzes die Funktion eines Reservoirs: Sein Leuchten speist sich aus einer nicht-empirischen Tiefe, in die das Auge nicht wirklich einzudringen vermag, aus der heraus es jedoch unaufhörlich ›angegangen‹ wird. Solange wir sie direkt fixieren, entpuppen sich die vom Pinsel gelegten Spuren grau-brauner Farbe, die sich stellenweise zu gleißenden Flecken weißer Farbe lichten, als verschwommene Farbtupfer auf dunklem Grund: Nichts, was dem Betrachter hier entginge. Versuchen wir jedoch, wie es die natürliche Einstellung nahelegt, dem Glanz *gemäß* zu sehen, so verliert sich unser suchender Blick in der Untiefe der schwarzen Farbmaterie, während die verschwommenen weißen Farbpunkte *vor* die Bildfläche zu treten scheinen: Der Blick rückt uns auf den Leib. In dieser Zweideutigkeit von etwas, das einerseits *dort* auf der Leinwand, zum anderen aber auch *hier*, in einer nicht-fixierbaren Nähe und darin gewissermaßen zu nahe ist, artikuliert das Gemälde jene Extimität des Blicks, die Lacan zufolge das Objekt klein *a* auszeichnet.

Dass wir diese Stelle nicht sogleich bemerken, hängt damit zusammen, dass auch das Begehren des betrachtenden Subjekts das ›Begehren des Anderen‹ ist. In der faszinierenden Autonomie dieses Anderen ist das prä-ödipale Triebobjekt ›zu Grunde‹ gegangen, ihr wurde es ›geopfert‹. Das Auge des Betrachters sucht also zunächst das Auge von seinesgleichen, es adressiert sich an den Anderen, weshalb die nicht weniger spektakulären Lichteffekte, welche das Gesicht des jungen Mädchens umflackern, nicht einen beunruhigenden, sondern einen ›belebenden‹ Effekt (im Sinne Merleau-Pontys) haben: Sie werden als Ausdruck der Lebendigkeit der dargestellten Person übertragen. In dieser Übertragung manifestiert sich die für das Begehren insgesamt charakteristische reflexive Verdoppelung: Der verführerische Glanz auf Augen, Lippen und Nase ist ebenso Ausdruck des Begehrens der jungen Frau wie sie diese auch begehrenswert erscheinen lassen. Die imaginäre Rahmung durch das *sujet* (im konventionellen Sinne) verhindert somit, dass die den Mitteln

der Malerei eigentümliche Zweideutigkeit von Zeigen und Verdecken, Sichtbarmachen und Löschen ins Auge sticht, da sie durch die ›natürliche‹ Zweideutigkeit der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des Anderen (im Sinne des anderen Subjekts) überlagert wird.

Versuchen wir ein Fazit: Sehen ist Begehren und Begehren ist Begehren des Anderen, d. h. Begehren nach Präsenz. Diese als Blick eines anderen Subjekts gedeutete Präsenz ist, wie sich an verschiedenen Bildern herausgestellt hat, durchaus eine künstliche: Sie beruht auf einer Übertragung. Der Agent dieser Übertragung ist der Betrachter. Er überträgt die Wirklichkeit des Bildes auf die Wirklichkeit des Dargestellten und ist somit an der Erscheinung jener strahlenden Präsenz, durch die er sich faszinieren lässt, selbst beteiligt. Darin liegt die verkennende Dimension des Begehrens oder des Bildes im Allgemeinen. Mit dem Begriff des Triebs versucht Lacan demgegenüber eine dem Begehren vorgeordnete Realität zu benennen. Die Reflexivität des Triebs zielt nicht darauf, sich in der grandiosen Gegenwart eines Anderen zu spiegeln, sondern sucht einen *response* im Anderen. Verstehen wir das Auge, wie es die Psychoanalyse tut, als ein Trieborgan, dann strebt das Sehen nach einem Lichtimpuls. In diesem Impuls liegt für das Sehen eine basale Bestätigung seines Vermögens oder seine spezifische ›Organlust‹.

Folgen wir der von Lacan im *Seminar XI* entwickelten Terminologie, so bezeichnet der Glanz die triebhafte, ökonomische Realität des Bildes, der Blick (im Sinne des Blicks des Anderen) dessen Begehrensseite. Entscheidend für die pazifizierende Wirkung, die vom Bild ausgeht, ist jedoch der Umstand, dass der Glanz nicht das Licht selbst ist, sondern dessen Repräsentation. Darin liegt eine Möglichkeit der Sublimierung, die die eigenste Dimension des Bildes ist. Der im Bild freigesetzte, der im Bild gebundene Glanz ist Garant dafür, dass jenes blendende Licht, das mit Merleau-Ponty gesprochen, »keinerlei objektiven Raum vor uns entfaltet, worin das Licht aufhört, Licht zu sein, und nur mehr auf schmerzhaft Weise in unser Auge selbst sticht«,<sup>28</sup> dass dieses gleißende und verführerische Licht nicht das Auge aussticht.

## Endnoten

- 1 Ich verwende hier ›Handlung‹, weil mir der Begriff der Wirkung zu unspezifisch erscheint, bin mir allerdings bewusst, dass auch dieses Wort der Sache nicht wirklich gerecht wird. Der Handlungs- und Subjektivitätscharakter eines Bildes ist daher strikt virtuell zu verstehen, er bezeichnet eine *Als-ob*-Realität, die in der Wahrnehmung des Betrachters allerdings eine große Rolle spielt.
- 2 Aby Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. v. Dieter Wuttke, Baden-Baden 1992.
- 3 Auch hier wären weitere Präzisierungen notwendig. Die Formulierung scheint den cartesianisch-phenomenologischen Topos von der Unzugänglichkeit des Fremdpsychischen zu bedienen (der für Sartre tatsächlich von großer Bedeutung ist). Mir geht es hier lediglich darum, die Tatsache zu betonen, dass unser Zugang zu Anderen weder auf beobachtbares Verhalten noch auf eine gegen Zuschreibungen und Missverständnisse immune Grammatik reduzierbar ist. Eine solche Auffassung scheint mir auch mit Äußerungen des späten Wittgenstein vereinbar.
- 4 Hier eröffnen sich eine ganze Reihe schwieriger Fragen, wie etwa die, wie die Auszeichnung, die dem Glanz als Blickträger vor anderen Medien zukommt, genauer zu fassen sei. Ist sie eine ›Erfindung‹ der europäischen Malerei, d. h. in ihrem Wesen historisch konventionell? Oder besitzt sie den Status des signifikanten Details, an dem sich die Subjektivität des Betrachters bricht? Letzteres würde den Glanz in die Nähe von Barthes' Begriff des *punctum* rücken (vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1985). Ich bin mir jedoch nicht sicher, ob damit der Nexus von Glanz und Blick nicht unterbestimmt bliebe. Vor allem der enge Bezug des Glanzes zur energetischen Realität des Sehens scheint mir ein Hinweis darauf, dass hier ein strukturelles Verhältnis vorliegt, das sich nicht auf bestimmte Wahrnehmungsinhalte beschränkt, sondern mit den (triebökonomischen, realen) Bedingungen der Wahrnehmung selbst verknüpft ist.
- 5 Der Glanz behauptet in der für Reinigungs- und Hygieneartikel verwendeten Werbe-Rhetorik einen festen Platz. Er dient hier als *demonstratio ad oculos* für die außerordentliche Kraft des beworbenen Produktes. Aber auch die Werbung für Automarken oder alkoholische Getränke macht in der Regel ausführlichen Gebrauch von Glanz-Effekten.
- 6 Jedenfalls scheint es hier Grade der visuellen Wahrscheinlichkeit zu geben. Lassen sich die durch das Gegenlicht erzeugten Glanzeffekte noch relativ einfach als akzidentelle (künstliche) Darstellungsmittel entschlüsseln und gedanklich vom Objekt abziehen, so fällt dies bei dem auf Gesicht und Hals spielenden Schimmer oder den Augenreflexen schon um einiges schwerer. Besonders bemerkenswert in dieser Hinsicht: der dicke Pinselstrich weißer Farbe auf der Unterlippe. Haben wir diesen Fleck einmal entdeckt, so geht von ihm eine bleibende Irritation aus – er scheint einer anderen Realitätsebene anzugehören.
- 7 Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, hg. v. Traugott König, übers. v. Hans Schöneberg und Traugott König, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 466.
- 8 Aus technischen Gründen beziehe ich mich im Folgenden auf die Internetversion der Kampagne: [www.hm.com](http://www.hm.com) (April 2007). Die Photographien werden deshalb in einer für den Internetzugriff aufbereiteten Version präsentiert. Auf die sichtbaren Merkmale dieser Aufbereitung gehe ich im Folgenden jedoch nicht ein.
- 9 Barthes, *Die helle Kammer* (Anm. 4), S. 51.
- 10 Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 359.
- 11 Auch in der anamorphotischen Dimension des Glanzes liegt ein Blick-Potential, das die Werbe-photographie geschickt zu nutzen weiß. Eine Guerlain-Werbung aus dem Jahr 2006 [Abb. 4] präsentiert ein Blick-Objekt, dessen Faszinosum von dem eigentümlichen Zugleich von räumlicher Nähe (am Betrachter) und irrealer (anamorphotischer) Untiefe ausgeht.
- 12 Vgl. Gottfried Boehm, *Der stumme Logos*, in: Alexandre Métraux, Bernhard Waldenfels (Hg.), *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*, München 1986, S. 289–304.
- 13 Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung* (Anm. 10), S. 272.
- 14 Ebd., S. 270.
- 15 Vgl. Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes* [1950], in: ders., *Holzwege*, Frankfurt a. M. 1980, S. 1–72, S. 29.
- 16 Vgl. dazu Andreas Cremonini, *Die Durchquerung des Cogito. Lacan contra Sartre*, München 2003, S. 141 ff.
- 17 Sartre, *Das Sein und das Nichts* (Anm. 7), S. 466.
- 18 Ebd., S. 465.
- 19 Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung* (Anm. 10), S. 358.

## Endnoten/Abbildungsnachweis

- 20 Jacques Lacan, *Das Seminar. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (1972–1973)*, hg. v. Norbert Haas, Hans-Joachim Metzger, übers. v. Norbert Haas, Weinheim / Berlin 1987, S. 107.
- 21 Ebd., S. 108.
- 22 Ebd., S. 107.
- 23 Ebd., S. 109.
- 24 Ebd., S. 102.
- 25 Ebd., S. 103.
- 26 Die im Folgenden analysierte Engführung von Glanz und Blick lässt sich auch an anderen Gemälden Vermeers belegen (vgl. dazu auch Andreas Cremonini, *Über den Glanz. Der Blick als Triebobjekt nach Lacan*, in: Claudia Blümle, Anne von der Heiden (Hg.), *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Berlin 2005, S. 217–248). Sie äußert sich in diesem Bild in einer besonderen Dichte.
- 27 Lacan, *Das Seminar. Buch XI* (Anm. 20), S. 79.
- 28 Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung* (Anm. 10), S. 365.

## Abbildungsnachweis

- 1 Dior, *Capture Totale*, Zeitschriftenanzeige, 2006.
- 2 Hennes & Mauritz, Werbekampagne ›H&M loves Kylie‹, Online-Anzeige, 2007. (Fotografie: Solve Sundsbo, 2007.)
- 3 Hennes & Mauritz, Werbekampagne ›H&M loves Kylie‹, Online-Anzeige, 2007. (Fotografie: Solve Sundsbo, 2007.)
- 4 Guerlain, *Issima*, Zeitschriftenanzeige, 2006.
- 5 Jan Vermeer, *Mädchen mit rotem Hut*, ca. 1665, The National Gallery of Art, Washington, USA, in: Arthur K. Wheelock (Hg.), *Vermeer. Das Gesamtwerk*, Stuttgart / Zürich 1995, S. 162.
- 6 Jan Vermeer, *Mädchen mit rotem Hut*, ca. 1665 (Detail), The National Gallery of Art, Washington, USA, in: Arthur K. Wheelock (Hg.), *Vermeer. Das Gesamtwerk*, Stuttgart / Zürich 1995, S. 162.

# Topologien des Unanschaulichen. Gerhard Richters Vorhangbilder

Christian Spies

Beim ersten Blick auf die hochformatige Leinwand bleibt das kleine Bild eher unbestimmt. [Abb. 1] Man sieht vertikale Streifen, die jeweils nahtlos zwischen dunklem Schwarz und hellem Grau changieren und die man sowohl den Experimenten der abstrakten Farbfeldmalerei als auch den Täuschungen in Op-Art-Manier zuordnen könnte. Erst beim genaueren Blick auf den unteren Bildrand erkennt man auch wieder, worum es sich handelt: um einen bodenlangen Vorhang, dessen untere, wellenförmige Kante die fein modulierten Vertikalstreifen als Faltenwurf erkennen lässt. Die wenigen horizontalen Pinselstriche am unteren Bildrand erweisen sich als Bodenfläche des Raums, in dem der Vorhang hängt. Zugleich jedoch bilden sie einen Gegensatz zu den weichen Farbübergängen der Vertikalstreifen und heben die Illusion des gemalten Faltenwurfs, die sich an der gewellten Unterkante zu erkennen gibt, auch sogleich wieder auf: In den schroffen Farbspuren trifft der Blick auf die mit dem Pinsel aufgetragene Farbmaterie, wodurch die effektiv vorgetäuschten Stofffalten mit der Oberfläche der pastosen Ölfarbe und Leinwand konfrontiert werden.

Der prosaische Titel von Gerhard Richters 1965 entstandenem Bild *Vorhang*<sup>1</sup> ist nur bezeichnend für den kleinen, sogar banalen Ausschnitt, der einerseits die Illusion eines Vorhangs erwecken möchte und andererseits seine Gemachtheit in der Malerei keinesfalls versteckt. In erster Linie erscheint das Bild so nüchtern und klar wie die vertikalen Vorhangfalten, die auf die horizontalen Pinsellinien der Bodenfläche stoßen. Der Gegensatz ist unspektakulär aber doch eindeutig: Weder tritt der wiedererkennbare Ausschnitt hervor, in dem Vorhang und Bodenkante als gemalte Oberflächen ins Bild reichen. Noch



1 Gerhard Richter,  
Vorhang, 1965.

wird die Oberfläche des Bildes mit jener radikalen Geste zur Schau gestellt, die von der modernen Malerei, spätestens seit den gestischen Abstraktionen und dem Informel in den 1950er Jahren vertraut ist, und mit der sich das Bild von einer Dominanz des Wiedererkennbaren emanzipieren müsste. Beide Bildebenen bleiben im direkten Sinne des Wortes ›hinter dem Vorgang‹ verdeckt, der seit jeher ein Emblem des Bildes ist, das er hier lakonisch vor Augen führt: Das Bild als *velum*, das sich als Verhüllung seiner selbst zeigt, wobei am unteren Rand seine Transparenz partiell überdeckt ist. Der Vorhang ist als Motiv wiedererkennbar. Er liegt unmittelbar offen, er zeigt sich, um in dieser Anschaulichkeit auch zugleich etwas zu verbergen und zur Unanschaulichkeit zu degradieren.

Natürlich mag man sich fragen, was sich hinter dem Vorhang befindet. Sofort denkt man an ein Fenster, das den Blick in einen anderen

Sichtbarkeitsausschnitt freigibt. Zumindest gibt der Vorhang das Signal und den Anreiz, dahinter zu schauen, um dort zu sehen, was vorderhand verdeckt wird. Insofern muss Gerhard Richters gemalter Vorhang unweigerlich an den antiken Malerwettbewerb zwischen Zeuxis und Parrhasios erinnern: Nicht die täuschend echten Trauben des Zeuxis, an denen die Vögel picken, sondern die Täuschung, die der gemalte Vorhang des Parrhasios auslöst, brachten diesem den Sieg als Künstler ein: »Als Zeuxis ungeduldig bat, diesen doch endlich beiseite zu schieben, um das sich vermeintlich dahinter befindliche Bild zu betrachten«, schildert uns Plinius, »hatte Parrhasios den Sieg sicher, da er es geschafft hatte, Zeuxis zu täuschen. Der Vorhang war nämlich gemalt.«<sup>2</sup> Er täuscht vor, dass etwas dahinter sei, ohne überhaupt darauf hinzuweisen. Denn tatsächlich ist er nichts anderes als die Täuschung seiner selbst. Will man

also einen Menschen täuschen, schlussfolgert Jacques Lacan draus, »braucht man ihm nur das Bild eines Vorhangs vor Augen zu halten, das heißt das Bild von etwas, jenseits dessen er zu sehen verlangt.«<sup>3</sup>

So führt Gerhard Richters kleines Vorhangbild unmittelbar auf diese Einsicht zurück, die Lacan an dem antiken Mythos interessiert hat: Das Bild enttäuscht gerade nicht, indem der Vorhang partiell aufgezogen wird und dort einen ernüchternden Blick freigibt. Wie sollte er auch? Der Vorhang bleibt sogar demonstrativ zugezogen. Genauso, wie sich am unteren Bildrand die Oberfläche der bemalten Leinwand zeigt, um Widerstand gegen die Illusion des gemalten Vorhangs zu leisten, war auch Zeuxis in dem Augenblick enttäuscht worden, als er seinen Konkurrenten darum gebeten hatte, den Vorhang vor dessen Bild zu öffnen. In diesem Augenblick, so Lacan, realisiere sich das Bild als materieller Träger. Es leistet der Illusion gerade dadurch Widerstand, indem es sich als deren Grundlage zeigt. Die bemalte Leinwand markiert eine Ebene, die einer wiedererkennbaren Illusion und dem Anreiz eines transparenten Durchblicks immer bereits zugrunde liegen muss.

Angesichts dieser Deutung des antiken Mythos ist Richters kleines Vorhangbild besonders interessant, weil das Durchkreuzen der täuschenden Illusion durch den Bildträger hier nicht allein in ein blickzähmendes Moment mündet, das in der ›reinen Evidenz‹ der materialen Oberfläche greifbar werden soll.<sup>4</sup> Solche Momente der Desillusionierung waren mit dem aufklärerischen Impetus der Moderne durchgesetzt worden. Richter wählt mit seinem Vorhang dagegen ein Motiv, mit dem er unweigerlich auf den altbekannten Topos von ›Augentäuschung und Blickzähmung‹<sup>5</sup> verweist und an ihm partizipiert. Die Illusion des gemalten Vorhangs wird mit der schmalen Kante am unteren Bildrand keinesfalls demonstrativ durchgestrichen. Vielmehr stehen beide Bildteile einander gegenüber, so dass die Evidenz der materialen Oberfläche auch im unmittelbaren Wechselverhältnis mit dem Affekt steht, der in der täuschenden Illusion begründet liegt.



Im Folgenden soll nachvollzogen werden, wie dieses Gegenüber von zwei gegensätzlichen Impulsen des Bildes gerade im historischen Kontext von Richters Vorhanggemälden in den 1960er Jahren zum irritierenden und damit umso eindrücklicheren Merkmal wird.

2 Gerhard Richter,  
Tisch, 1962.

### 1. Evidenz der Oberfläche

Fast ist man überrascht, wie unaufgeregt, unverfälscht und beinahe naiv die gegenständliche Illusion hier in einem Bild von 1965 mit der malerischen Geste zusammenkommt. Eigentlich erwartet man einen deutlichen Gegensatz: Entweder kennt man aus Gerhard Richters Malerei der frühen 1960er Jahre die übersteigerte Abbildlichkeit der fotorealistischen Bilder, in denen das gemalte Bild zum *trompe l'œil* der vorgefundenen Fotografie wird. Oder Illusion und Malerei sind in den frühen Bildern zunächst deutlich polarisiert: Der Tisch etwa, den Richter als ersten Eintrag seines Werkverzeichnisses führt,<sup>6</sup> [Abb. 2] markiert durch wenige einfache Hell-Dunkel-Effekte eine tiefenräumliche Öffnung der vertikalen Bildtafel über die horizontale Tischplatte. Zugleich ist das Motiv durch malerische Gesten ausgelöscht und plakativ auf die vertikale zweidimensionale Fläche zurückgeführt. Das aus einer Möbelzeitschrift entnommene und fotorealistisch wiedergegebene Foto ist demonstrativ durchgestrichen. Ein Nebeneinander und noch viel mehr ein ergänzendes Wechselverhältnis von gegenständlicher Illusion und malerischer Geste sind so von vornherein unterbunden. Beide Momente sind im Zentrum des Bildes auszumachen und konkurrieren gegeneinander um den Blick, der auf sie gerichtet ist.

Die Irritation besteht bereits darin, dass Gerhard Richter als junger Künstler in den frühen 1960er Jahren, als die Malerei als Leitmedium des Bildes in Frage gestellt wird,<sup>7</sup> überhaupt malt. Noch viel mehr ist man überrascht, dass er sogar gegenständlich malt. Mindestens würde man – wie bei dem Tischbild – erwarten, dass er gerade die wiedererkennbaren Motive demonstrativ durch die Gesten der malerischen Faktur auslöscht. Damit reagiert Richter

auf eine Polarisierung von Illusion und malerischer Geste, mit der er sich als Maler an der Düsseldorfer Kunstakademie, im Kontext des europäischen Informel und der gestischen Abstraktion US-amerikanischer Provenienz besonders dringlich konfrontiert sieht:<sup>8</sup> Nicht nur war die über lange Zeit etablierte und oft diskutierte Relation von Bildillusion und malerischer Umsetzung seit dem Beginn der Moderne im 20. Jahrhundert nochmals grundsätzlich in Frage gestellt worden. Gerade in der jüngsten Vergangenheit war jede gegenständliche Illusion nochmals demonstrativ diskreditiert, womit der uralte Zweifel am Bild, jenes platonische Misstrauen gegenüber seiner täuschenden Ähnlichkeit einmal mehr auf die Spitze getrieben und endlich sogar erledigt zu sein schien.

Mit der gestischen Abstraktion der 1950er Jahre und der Reduktion des Bildes auf seine materiale Oberfläche am Anfang der 1960er Jahre ging es darum, jede verweisende Dimension, jede Scheinhaftigkeit in der Anschaulichkeit der sichtbaren Oberfläche aufzuheben. Eine Wiedererkennbarkeit und noch vielmehr eine täuschende Illusion waren nun mit einem aufgeklärten Bildverständnis unvereinbar oder mussten gar als reaktionäre Provokationen verstanden werden. Der demonstrative ›Aufstand gegen den Schein‹,<sup>9</sup> wie ihn Adorno noch kritisch als Emanzipation vom Harmoniebegriff beschreibt, ist nun zum Diktum einer Kunst geworden, die sich in der Dinghaftigkeit, ihrer eigenen materialen Evidenz begründet wissen möchte.

Das herkömmliche Bild, in dem Evidenz genau umgekehrt in der Anschaulichkeit des transparenten Durchblicks vermittelt war, muss nun seine Glaubwürdigkeit verlieren, weil die Verbindung zwischen Vorbild und Abbild endgültig für obsolet erklärt ist.<sup>10</sup> Jeder Verweis aus dem Bild heraus droht nur noch ins Leere zu führen und dort auch den Betrachter verunsichert zurückzulassen. Die Kritik an dem überwältigenden Schein führt zunächst zu seiner Dekonstruktion im Fragment und schließlich auf jene vermeintlich objektive Ebene zurück, auf der jede Öffnung des Bildes für einen Blick hindurch mit der Materialität seiner Bildfläche verschlossen wird. Diese Oberfläche wird nun demonstrativ als Kriterium ihrer Evidenz in den Blick gestellt.

Maurice Denis hatte es am Anfang des 20. Jahrhunderts noch für nötig befunden, darauf hinzuweisen, dass dem ›Schlachtrösser‹ und der ›nackten Frau‹, die das Bild dem beeindruckten und begehrenden Blick vorzuführen vermag, die »glatte, mit Farben in einer bestimmten Anordnung bedeckte Fläche« vorausgehe.<sup>11</sup> Fünfzig Jahre später ist diese Einsicht für die New Yorker Maler der 1950er Jahre bereits zum Dogma geworden. Die Motive sind ganz aus ihren Bildern gewichen. Nun stellen sich die übergroßen Leinwände dem Betrachter selbst als beeindruckende und begehrenswerte ›Körper‹ in den Blick. Ansprechen dürfen die Bilder jetzt nur noch unmittelbar, ganz aus sich selbst heraus. An die Stelle des Verweisraums, den das Bild vorher geöffnet hatte, ist seine Oberfläche getreten, die von Clement Greenberg beschworene »pristine flatness of the stretched canvas«,<sup>12</sup> die als ›aufgespannter Schirm‹ zunehmend zum Emblem einer Verweigerung gegenüber der Bildillusion geworden war: »The picture plane itself grows shallower and shallower, flattening out and pressing together the fictive picture planes of depth until they meet upon the real and material plane which is the actual surface of the canvas.«<sup>13</sup>

»What you see is what you see!« lautet schließlich das Motto Frank Stellas,<sup>14</sup> in dem der tautologische Rückverweis auf sich selbst zum bestimmenden Maßstab dieses Bildes geworden ist. Das Bild ist mit sich selbst identisch, so dass seine Ausdrucksebene ganz in seiner Evidenz als sichtbares Objekt aufzugehen scheint. Es ist nicht mehr das Ähnliche, das Angenäherte, das auf seiner Oberfläche den Blick durch diese hindurch öffnet und so an ein Begehren des Blicks appelliert. Die Oberfläche wird vielmehr selbst zur Schau stellt, sie wird selbst zum Objekt einer Begierde, das auf die Evidenz des Faktischen zielt.<sup>15</sup>

In dieser programmatischen Entwicklungslinie des Modernismus musste allerdings schnell klar werden, dass eine unmittelbare und unverfälschte Adressierung des Auges, die ein solches Bild versprach, nur schwerlich, gewissermaßen nur auf seiner ›Vorderseite‹ eingelöst sein konnte. Je mehr nämlich die Anschaulichkeit seiner makellosen Oberfläche zum Maßstab für ein überzeugendes Bild erklärt wurde, umso mehr musste auch jede Fehlstelle als Spur jener Wirkungsdimension des Unanschaulichen aufscheinen, die man gerade ausgelöscht zu haben meinte: Weder konnte das Bild von einem ›Außen‹ abgeschirmt werden, noch konnte der Betrachterblick auf die vordergründige Evidenz der Oberfläche fixiert werden.

So sehr die Bilder zugunsten ihrer sichtbaren Oberfläche ›entblößt‹ sind, und so sehr man den repräsentierten ›Geschichten‹, die man zu suchen gewöhnt ist, ihre »plastische Nacktheit«<sup>16</sup> entgegengesetzt, so sehr bleiben auch die verdeckten Stellen, die die Evidenz der materialen Oberfläche stören und die den Blick über die eng gesteckten Grenzen des Bildes hinaus ablenken. Stellenweise löst sich das Bild von seiner aufgespannten Oberfläche. Es öffnet neue Verweiseräume und legt die von Jacques Lacan beschriebenen ›Fallen‹, von denen der Betrachterblick angelockt und eingefangen wird.<sup>17</sup> Gerade dieser Rest einer affektiven, d. h. verweisenden und den Betrachterblick herausfordernden Dimension des Bildes, der bei allen Bemühungen um die materiale Evidenz seiner Oberfläche doch bestehen bleibt, ist bezeichnend. Darin zeigt sich zugleich der Reflex von Außen, der sich nun zwangsläufig in die bereinigte Oberfläche einschreibt und dort für den Betrachter den gegensätzlichen Impuls einer ›andere Illusion‹<sup>18</sup> markiert.

Selbst die Programmbilder für eine solche Evidenz der Bildoberfläche, die Anfang der 1960er Jahre datieren, sind dadurch bestimmt: Die schwarzen Leinwände Frank Stellas von 1959 bleiben in ihrer inhärenten Konstruktionslogik auf den widerständigen Rest einer malerischen Handschriftlichkeit der schwarzen Pinselspuren angewiesen, die noch das Paradigma der gestischen Abstraktion bedienen. Ebenso sind die perfekt verarbeiteten Hochglanzoberflächen von Donald Judds Objekten durch die Reflexe ihrer Umgebung geprägt. Trotz solcher Eingeständnisse, die im Rahmen einer modernistischen Entwicklungslogik gemacht werden mussten, schien für viele Künstler klar, dass man hinter diesen Entwicklungsschritt zu Gunsten einer ›Literalisierung des Bildes‹ nicht mehr zurück konnte. Sie war umfassend theoretisch abgesichert und zeigte sich in der Evidenz der offengelegten Oberfläche auch unmittelbar plausibel.

Dieser Utopie einer ›reinen‹ Sichtbarkeit, in der die Evidenz des Bildes nicht mehr auf seine Transparenz sondern auf seine Opazität zurückgeführt

wird, verweigert sich die Malerei Gerhard Richters jedoch von Anfang an: Richter begnügt sich weder mit den Resten einer Illusion,<sup>19</sup> um sie noch als letzten Spielraum einer selbstreflexiven Malerei kultivieren zu können. Noch begnügt er sich mit dem Reflex von Außen, der sich als Index auf der Oberfläche einschreibt. Schließlich ergreift er auch nicht Partei für eine der beiden Seiten, Illusion oder Selbstreflexion, die in der Malerei der Moderne zu einander ausschließenden Alternativen erklärt worden waren. Vielmehr knüpft er selbstbewusst an das herkömmliche Paradigma der Illusionen und des täuschenden Scheins an, ohne dabei allerdings die vorausgegangenen Bemühungen um ein selbstreflexives Bild außer Acht zu lassen. Aus der Krise des Modernismus, in der das Bild für den jungen Künstler zu einer untrennbaren Einheit komprimiert war, entwickelt sich nun eine neue Dialektik.<sup>20</sup> Dem Bild kommt damit, wie Klaus Krüger schreibt, eine neue Relevanz zu, in der die Differenz zwischen Schein und Werk weder als Augentäuschung aufgehoben, noch zugunsten der ›reinen Sichtbarkeit‹ übersteigert wird: Die Evidenz der Bildoberfläche wie auch der Affekt, der in der Illusion entsteht, werden in ein Spannungsverhältnis gesetzt, »in der die Selbsterfahrung eines ›doppelten Blicks‹ bewusst gehalten wird und die unmittelbare Gegenwärtigkeit des Dargestellten immer zugleich als Schein ihrer Gegenwärtigkeit erfahren wird.«<sup>21</sup>

Einerseits musste eine solche Malerei in der Mitte der 1960er Jahre provozieren, schon deshalb, weil dem traditionellen Bildmedium grundsätzlich der Verdacht des Reaktionären anhaftete, noch mehr aber, weil die Malerei ganz offensichtlich wieder als Medium der Abbildung genutzt ist. Andererseits gibt sich dieses neue ›Nachdenken‹ über Repräsentation im Medium der Malerei avanciert und reflektiert, indem die Malerei nun keinesfalls nahtlos an das Paradigma des verloren geglaubten Scheins anschließt.<sup>22</sup> Sie ist sich ihrer veränderten Aufgabe bewusst, indem sie dies vor allem durch die Auseinandersetzung mit dem fotografischen Bild deutlich macht. Weder versucht sie sich effektiv der Erscheinungsweise des außerbildlichen Gegenstandes und einer tiefenräumlichen Illusion anzunähern noch stellt sie sich demonstrativ bloß. Sie geht immer bereits von dem vorgefundenen Bild des Gegenstandes, von seinem fotografischen Abbild aus. Damit nähert sich das gemalte Bild als ein Bild zweiter Ordnung an das schon bestehende fotografische Bild an und behauptet sich damit sowohl gegenüber der modernistischen Selbstbezüglichkeit als auch gegenüber der herkömmlichen Forderung nach einem getreuen Abbild. Letzteres scheint zunächst sogar noch mit dem Paradigma des fotografischen Abbilds bedient.

Indem sich das gemalte Bild jedoch als Abbild des Abbildes erweist, kann in der Differenz von Fotografie und gemalter Fotografie zugleich auch die Malerei selbst zum Ausdruck kommen, die sich erneut in die fotografische Referentialität einschreibt. Dabei markiert die Fotografie bereits die eigene Evidenz einer Oberfläche, die vorgibt, ein neutraler Speicher von Sichtbarkeit zu sein. Auf ihr hat sich ein Abdruck jener außerbildlichen Sichtbarkeit eingeschrieben, der zum Maßstab des gemalten Bildes wird. Die Leinwandoberfläche nähert sich an die fotografische Oberfläche an. Sie bleibt jederzeit auf die Evidenz des fotografischen Abbilds rückführbar und durchbricht diese doch zugleich in ihrer malerischen Faktur.<sup>23</sup>

## 2. Zwischen Leinwand und Vorhang

Nochmals anderes verhält es sich mit dem kleinen Vorhangbild, das sich gegenüber den effektvollen und medienkritischen Fotomalereien gerade in seiner lakonischen Erscheinungsweise behauptet: Die Serie der Vorhangbilder, die um 1965 entsteht und 1967 erneut aufgegriffen wird, basiert erstmals seit Anfang der 1960er Jahre nicht mehr auf fotografischen Vorbildern.<sup>24</sup> Die Bilder partizipieren zwar an den Stilmitteln der fotografischen Abbildung, wie Richter schreibt, ohne tatsächlich vom Vorbild einer Fotografie auszugehen: »Irgendwann befriedigte es mich nicht mehr, Fotos abzumalen; ich nahm die Stilmittel der Fotos – Genauigkeit, Unschärfe und Illusionshaftigkeit – und machte damit Türen, Vorhänge und Röhren.« Der Faltenwurf in Richters kleinem Bild erinnert nun sogar an Grisaillemalerei, an jene einfache und effektive Illusionstechnik, die in ihren weichen Farbübergängen nicht nur dem Pinselduktus der gestischen Abstraktion denkbar weit entfernt ist, sondern sich auch umso mehr über die rigiden Prinzipien der modernistischen Selbstbezüglichkeit hinwegsetzt. Die Illusion beschränkt sich allein auf die vorgetäuschte Plastizität der Gegenstände. Sie bleibt farblos, ist gar nicht auf einen naturalistischen Eindruck aus, sondern schafft eine Distanz zum Gegenstand, indem sie ganz auf die Modulationen im Grau beschränkt bleibt. Analog zur herkömmlichen Grisaille, die vornehmlich zur Wiedergabe von Skulpturen eingesetzt wurde, kommt damit umso mehr die Illusion des Oberflächenreliefs zum Ausdruck. Der Vorhang tritt aus der gespannten Leinwandfläche, auf die er gemalt ist, heraus und schafft damit einen eigenen, neuen Verweisraum. Malerei und wiedererkennbarer Gegenstand, die Anschaulichkeit der bemalten Oberfläche und der Anschein eines anderen Blickausschnitts treten in ein unmittelbares Wechselverhältnis.

Dabei bleibt der Vorhang keinesfalls nur die vertraute rhetorische Bildfigur des Verhüllens und Verbergens, auf die er in der langen Traditionslinie der Malerei oft plakativ reduziert worden war. Er markiert nicht nur die Grenze zwischen Bild und Illusion, die die Anschaulichkeit seiner Oberfläche und den überwältigenden Blick durch diese Fläche hindurch voneinander trennt. Ganz im Sinne des antiken Malerwettstreits, in dem der Vorhang des Parrhasios zum eigentlichen Element der kunstvollen Täuschung in der Malerei wird, ist er auch in Richters kleinem Bild genau diejenige Ebene, die zwischen Bild und Illusion unterscheiden lässt und die dieses Wechselverhältnis allererst anschaulich macht.

Natürlich kann diese enge Verschränkung von bemalter Stofffläche (Leinwand) und gemalter Stofffläche (Vorhang) in der Mitte der 1960er Jahre auch mit ähnlichen Bildstrategien verglichen werden, die man zur gleichen Zeit bei den mit Richter befreundeten Malerkollegen Blinky Palermo [Abb. 3] und Sigmar Polke [Abb. 4] findet: Auch dort werden diese vertrauten Kategorien dadurch irritiert, dass andere Stoffe ins Bild gesetzt werden und in Konkurrenz zur neutralen Leinwand treten: In den Stoffbildern Sigmar Polkes wird der Vorhang als Vorhangstoff zum Bildträger erklärt. Samt den kleinbürgerlichen Ornamenten werden die bedruckten Gebrauchsstoffe zur Leinwand, und die Bilder werden zu ›Tüchern‹,<sup>25</sup> auf denen wiederum andere Motive gemalt sind. So werden die vertrauten Figur-Grund-Relationen außer Kraft gesetzt. Bei Blinky Palermos Stoffbildern sind die Keilrahmen nach einem ähnlichen Prinzip mit



3 Blinky Palermo, o. T., 1970.

Stoffen bespannt, wobei sich die zusammengenähten, einfarbigen Stoffbahnen hier auf das Prinzip der Farbfeldmalerei beziehen, deren monochrom bemalte Oberflächen noch mit der darunter liegenden Leinwand eng geführt werden. Der Stoff ist bereits Farbfläche, der sich dem vertrauten Verhältnis von neutralem Bildgrund und darauf aufgetragener Darstellung entzieht.

Während diese Verschränkungen von Leinwand und Stofffläche bei Polke und Palermo den Prinzipien des *ready made* folgen, indem der Gebrauchsstoff zur gespannten Leinwand wird und damit eine neue Funktion im Bild übernimmt, markiert Richters Vorhangbild zunächst eine vertraute Differenz zwischen der gespannten Leinwand und dem darauf gemalten Vorhang. Die leichten Schwingungen der dargestellten vertikalen Falten lösen ihn von der Bildfläche, und er tritt in ein Wechselverhältnis mit den horizontalen Pinselstrichen am unteren Bildrand. Damit rekurriert der gemalte Vorhang auf das herkömmliche Paradigma der Bildillusion. Er öffnet einen flachen Bildraum, der sich in die dunklen Einwölbungen seiner Falten einschreibt und bleibt an der Unterkante des Bildes doch unmittelbar in der Bildfläche verankert. Er wird zum *velum*, das den Blick durch das Fenster noch in Erinnerung ruft und an dessen unterer Kante Illusion und Desillusion haarscharf aufeinander stoßen.

Jedoch ist das *velum* hier nicht straff gespannt, wie es ehemals die Bildebene sein musste, damit auf ihr die perspektivische Ordnung des Durchblicks sichtbar werden konnte. Das *velum* liegt in Falten und muss dem Zweck eines gespannten, transparenten Schirms, auf dem sich ein Ausschnitt der sichtbaren Umgebung abzeichnen kann, von vornherein widersprechen. Es bildet Wölbungen und Buchtungen aus, die der darauf hergestellten Illusion nicht nur vorausgehen, sondern auch weiter durch diese hindurch scheinen.<sup>26</sup> Damit wird der Vorhang zu einer jener »empfindlichen Oberflächen«, die Georges Didi-Huberman in Anlehnung an Aby Warburg als »pathetische Werkzeuge« beschrieben hat, zum »dynamorphen Feld«, in dem sich eine Figuration ausbilden kann.<sup>27</sup>

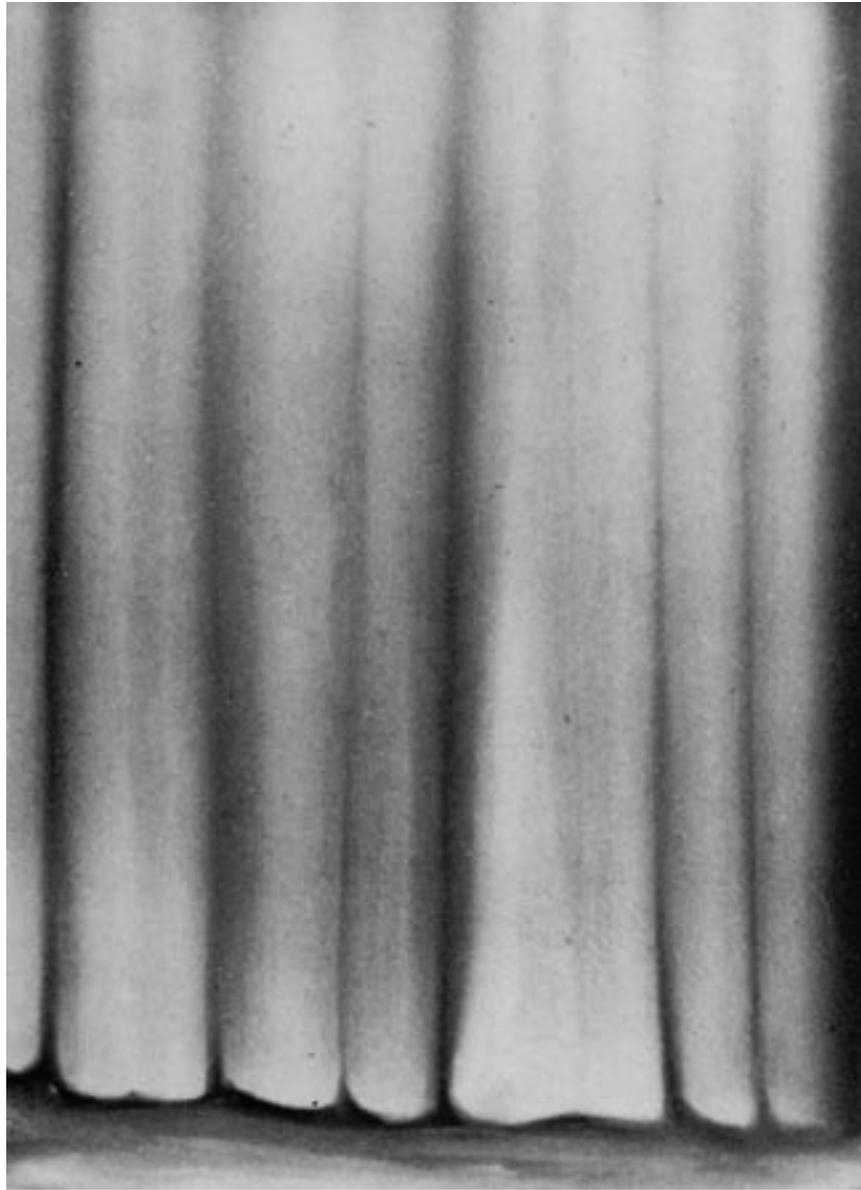


4 Sigmar Polke, Weißes Kästchen, 1970.

Der Vorhang ist hier einerseits vor jene beeindruckenden Szenerien und begehrenswerten Preziosen gezogen, die er in der herkömmlichen Malerei einmal enthüllt hatte. Als Motiv verdeckt er andererseits auch jene Leinwand, die die modernistische Malerei kurz vorher so effektiv entzaubert und offen gelegt zu haben meinte. Hinter ihm verbergen sich sowohl die überwältigenden Durchblicke in eine andere Sichtbarkeit, als auch die materiale Stofflichkeit, mit der das Bild selbst in den Blick rückt. Von beidem sind nur noch Spuren vorhanden: einerseits in der Illusionsmalerei des Faltenwurfs, andererseits in den horizontalen Pinsellinien am unteren Bildrand. Der Vorhang verdeckt beide Bildebenen und wird so zu dem Ort im Bild, an dem beide in ein Wechselverhältnis gesetzt sind. Er wird zu der anschaulichen Ebene, auf welcher der schmale Raum vor ihm und das Unsichtbare dahinter verbunden werden.

In dem kleinen Vorhangbild handelt es sich also weder um jene malerische Subtilität, die man noch in einem früheren, dem Stillebenmaler Giorgio Morandi gewidmeten Bild von Richters Vorhangserie findet.<sup>28</sup> [Abb. 5] Noch muss die gemalte Illusion mit einem vordergründigen Ausstellen der malerischen Faktur eingeholt werden, wie es etwa in dem frühen Tisch-Bild der Fall ist. Beide Ebenen des Bildes, diejenige des Durchblicks, mit der es noch unweigerlich am Paradigma des Bildes als Fenster partizipiert, als auch die entgegengesetzte der opaken Bildfläche, mit der es sich in den Blick stellt, werden hier – fast beiläufig – aus ihrem historisch verfestigten Antagonismus herausgelöst: Der überwältigende Blick durch das Bild hindurch, an den der gemalte Vorhang nur noch entfernt – aber umso nachhaltiger – erinnern kann wie auch der enttäuschende Blick auf die Leinwand, der in der modernistischen Entwicklungslogik etabliert worden war, sind nun in dem engen Raum, der sich zwischen Leinwand und Vorhang öffnet, zusammengeführt.

Beide Ausdrucksebenen des Bildes, die im Vorhang und der Bodenfläche repräsentiert sind, bleiben zunächst verhalten und nüchtern, wie der kleine Bildausschnitt selbst. Zwischen beiden ist ein Gleichgewicht hergestellt, in dem jedoch ihre Differenz nicht aufgelöst, sondern deutlich markiert ist.



5 Gerhard Richter,  
Vorhang (Morandi), 1964.

Die Illusion des Vorhangs und die Sichtbarkeit der bemalten Leinwand sichern sich in ihrer Unterscheidbarkeit sogar gegenseitig ab: Einerseits gegen die Dominanz der Illusion und den darin begriffenen affektiven Verweis, den die malerische Oberfläche zu vergessen machen glaubt, andererseits gegen den Topos der Evidenz des Bildes auf seiner Oberfläche, die jede Illusion auslöschen muss. Mit der Partizipation an der fotografischen Bildsprache werden beide Bildebenen schließlich sogar gegen jene Bankrotterklärung abgesichert, die ihnen unter dem aufgeklärten Label vom »Ende der Malerei« abverlangt wurde.

Wieder ließe sich dabei das Spannungsverhältnis anführen, in dem Gerhard Richters Malerei meist diskutiert worden ist: Einerseits sei sie »immer noch in einen verzweifelten Aufklärungsversuch verwickelt, die Geschichte der malerischen Möglichkeiten und die Notwendigkeiten ihres Verlustes zu

verstehen.«<sup>29</sup> Andererseits stelle sie »den Versuch einer Restitution der ästhetischen Illusion unter nachmodernen Bedingungen [dar].«<sup>30</sup> Umso mehr kann die kleine Leinwand von 1965 samt der Serie der frühen Vorhangbilder jedoch über diese einfache Polarität hinausführen, in der sie allein auf den systemimmanenten Kommentar über Malerei reduziert wird: Das Oszillieren des Bildes zwischen der affirmativen Illusion auf der einen Seite und der decouvrierenden Geste malerischer Selbstreferenz auf der anderen führt im Vorhang unmittelbar zu der Frage nach dem Wechselverhältnis der unterschiedlichen Wirkungsweisen des gemalten Bildes in den 1960er Jahren, in dem seine besondere Potentialität begründet liegt.

Kurz gesagt: Der Vorhang markiert in Richters Bild eine Topologie seiner gegensätzlichen Wirkungsmomente. Auf der einen Seite übernimmt er

die für die Moderne charakteristische Funktion der undurchdringlichen Oberfläche, indem er den Blick durch sie hindurch versperrt. Auf der anderen Seite macht er umso deutlicher, dass diese Leinwand nie auf ihre reine Sichtbarkeit, auf die Evidenz ihrer Oberfläche reduziert werden kann, sondern sich darin buchstäblich immer neue ›Falten‹ des Bildes öffnen. Der Vorhang ist eine gemalte Oberfläche, ein Ding, das im Bild sichtbar gemacht wird. Und doch bleibt er zugleich mit dem Unsichtbaren verbunden. Er bleibt sinnliches Material, das in der vagen Bestimmung des stofflichen Faltenwurfs vor Augen tritt. Insofern bleibt er im Bild immer auch zugleich auf seine eigene Bedingung bezogen. Der Vorhang markiert ein Bild, das den Raum für eine Vorstellung öffnet und den Blick animiert, dahinter zu schauen. Und doch zeigt das Bild dabei auch unweigerlich auf sich selbst. Man sieht das Abbild eines Vorhangs, wie auch das bereits nicht mehr vorhandene Bild, das dahinter verdeckt und in den unscharfen Konturen verwischt ist. Darin begründet sich ein solches Bild, indem es sich im Gezeigten auch selbst zeigt, sowohl vorausgehend als auch nachträglich. Es bietet eine Basis, auf der Sichtbares zum Ausdruck gebracht werden kann und so den ›stofflichen‹ Grund der Leinwand in die Illusion des Vorhangs öffnet.<sup>31</sup>

An der gewellten unteren Kante des Vorhangs treten sowohl das wiedererkennbare Motiv als auch der Kontrast zur gemalten Oberfläche am unteren Bildrand klar hervor. Die Kante des Vorhangs wird zur Linie, zur Grenzlinie, die zwischen der Oberfläche des Bildes und der darauf sichtbaren Stofffläche besteht. Dass diese Linie in Kurven verläuft, scheint emblematisch: Im Wechsel zwischen den schroffen Pinselspuren des Bodens und den weichen, übergangslosen Falten des Vorhangs werden die beiden Ebenen einander wieder angenähert. Die Oberfläche erschöpft sich weder in ihrer offen liegenden Materialität, noch in der Wiedererkennbarkeit des Gegenstandes. Damit wird der Vorhang zum Paradox einer ›tiefen Oberfläche‹<sup>32</sup> wie einer ›oberflächlichen Tiefe‹ die sich nur über ihre anschauliche Evidenz in die Wirkungsräume des Sichtbaren ›entfalten‹ kann.

So wie das farblose Relief des Vorhangs in ein Spannungsverhältnis zur glatten Oberfläche der Leinwand tritt, ist auch die Tiefe nicht allein das Ergebnis des Illusionseffekts, der auf vertraute Bildtechniken des *trompe l'œil* recurriert. Tiefe ist hier vielmehr das Ergebnis der Interferenz der Oberflächen, die in den Wölbungen und Buchtungen des Vorhangs als räumlicher wie als zeitlicher Wirkungsmoment zum Ausdruck kommt. Es handelt sich um eine Tiefe, die sich durch Komprimierungen, Dehnungen, Biegungen und Verzerrungen als Raum öffnet und die sich letztlich immer auch den Brüchen und Überlappungen, in Form von Differenzen als Ungleichzeitigkeit einschreibt. Dass diese Ebene des Vorhangs von den hellen Streifen der nach vorne gewölbten Falten immer zugleich in die dunkle Unsichtbarkeit der Falten zu entgleiten scheint, ist dabei nur zu bezeichnend für die Unentschiedenheit zwischen affirmativer Anverwandlung und abweisender Geste. Daran wird das Fragile ihres Wechselverhältnisses unmittelbar deutlich.

### 3. Analogien zum Unanschaulichen

Mit diesem Blick auf Richters kleines Vorhangbild befindet man sich also unmittelbar im Zentrum der Frage, die der vorliegende Band stellt: Es geht

um eine aktive Rolle, die das Bild als überzeugendes wie als überwältigendes Gegenüber einnimmt; und vor allem darum, die jeweilige Ebene seiner Sichtbarkeit herauszustellen, die sowohl in der bloßen Funktionalisierung auf eine affektive Illusion als auch in einer demonstrativen Evidenzbezeugung durch übermühte Selbstreflexion der Malerei droht: Werbebild und Reportagefotografie, die emphatische Medienreflexion der Malerei wie auch die Anverwandlung der fotografischen Oberflächen, die historische Bezugnahme ebenso wie der Verweis auf eine Bildautonomie und schließlich das Insistieren auf den Prinzipien der malerischen Selbstreflexion, das auch zugleich wieder ad absurdum geführt wird – all diese ›Bausteine‹ setzt Gerhard Richter in seiner Malerei ein, ohne daraus ein fest gefügtes Mauerwerk zu konstruieren. Vielmehr sind seine Bilder fragile Konstruktionen, in denen das Gleichgewicht zwischen der selbstbezüglichen Evidenz des Bildobjekts und seiner verweisenden Ausdruckskraft ständig neu ausgehandelt werden muss.

Fast demonstrativ kann Richters kleiner Vorhang in den Wölbungen und Einfaltungen auch jenes ›Zwischen‹ markieren, das sich in der Polarität von Affekt und Evidenz ergibt: Zwischen der Ansichtigkeit der Leinwand und der Wiedererkennbarkeit des Vorhangs öffnet und schließt sich ein Zwischenraum, der sich nicht im sichtbar Anschaulichen erschöpft, sondern der dort einen Wirkungsraum des ›Unanschaulichen‹ einschreibt. Denn wie Richter selbst schreibt, bedeutet Malerei für ihn »die Schaffung einer Analogie zum Unanschaulichen und Unverständlichen, das auf diese Weise Gestalt annehmen und verfügbar werden soll.«<sup>33</sup> Es geht also um das gemalte Bild, das in seiner Anschaulichkeit weniger die Ähnlichkeit zum wiedererkennbaren Gegenstand sucht, sondern dort zugleich seine Unähnlichkeit als Unanschaulichkeit ausstellt.

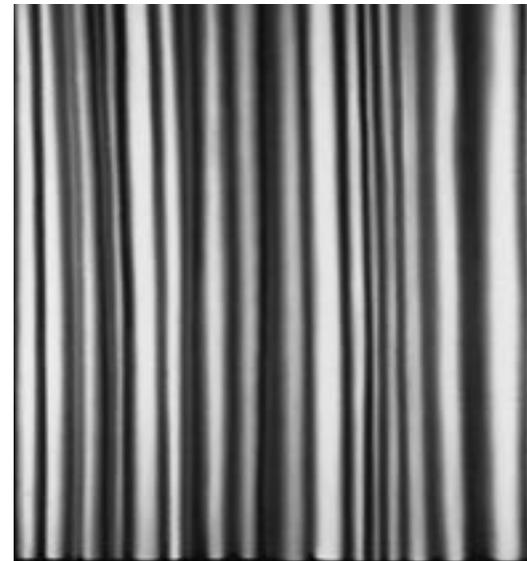
Gegenüber der medienkritischen und selbstreflexiven Position seiner Malerei musste Richter diese oftmals als reaktionär abgewiesene Dimension seiner Bilder immer wieder verteidigen. Bezeichnenderweise tut er dies jedoch nicht in Form einer rechtfertigenden Entschuldigung, sondern verweist selbstbewusst auf seine Tätigkeit als Maler und vor allem auf das Bild, das zum Maßstab dieser Erfahrungsdimension des ›Anderen‹ werden muss: Auf die Frage Benjamin Buchlohs nach einer solchen Wirkungsweise seiner Bilder etwa, die der Kunsttheoretiker als eine utopische Referenz an die Romantik<sup>34</sup> abweist, antwortet Richter ebenso eindeutig wie schlicht: Er arbeite nicht wie ein Romantiker, »Nein wie ein Maler. Und ich argumentiere deshalb nicht ›gesellschaftlich‹, weil ich ein Bild herstellen will und keine Ideologie. Und das Gute an einem Bild ist eben nie das Ideologische, sondern immer das Faktische.«<sup>35</sup> Dieses ›Faktische‹ des Bildes ist deshalb auch für die Frage nach den unanschaulichen Momenten des bildlichen Ausdrucks und der damit verbundenen affektiven Wirkung maßgeblich.

Weder ist dieses Faktische vorschnell auf die Objektivität und die materiale Oberfläche zu reduzieren. Noch liegt die Wirkung, die Richter davon ausgehend denkt, in der Illusion und Wiedererkennbarkeit der dargestellten Gegenstände, in dem Verweis auf das Andere, seiner symbolischen und Präsenz stiftenden Macht begründet. Die vertrauten Grenzen zwischen Bild und Abbild sind für Gerhard Richter im direkten Sinne des Wortes unscharf

geworden und in den verwischten Konturen der gemalten Fotografie zusammengeführt.<sup>36</sup> Das Abbild wird in der Malerei, wie Richter selbst formuliert, »aufgesplittert«, ihm wird jenes Faktische, das real Greifbare zugefügt, das das fotografische Abbild vermissen lässt.<sup>37</sup>

Bezeichnenderweise erinnert Richters Argumentation hier abermals deutlich an die Programmatik der modernistischen Malerei, wo die *flatness* ebenfalls als irreduzible Basis des Bildes ausgewiesen worden ist. Selbst der von Richter genutzte Begriff des »Aufsplitters« erinnert an Clement Greenbergs Beschreibungen des modernen Bildraums in der kubistischen Malerei: »Realistic space cracks and splinters into flat planes which come forward, parallel to the picture plane surface«, schreibt dieser in seinem *Newer Laocoon*, »As we gaze at a cubist painting of the last phase we witness the birth and death of three-dimensional pictorial space.«<sup>38</sup> Und doch sind Richters Bilder alles andere als die von Greenberg beschriebenen kristallinen Räume der kubistischen Bilder. Teils halten sie sehr wohl am dreidimensionalen Bildraum fest. Ebenso wenig verfolgen sie die modernistischen Maßgaben der Purifizierung des Bildes zugunsten einer reinen Sichtbarkeit auf seiner Oberfläche. »Aufsplittern«, das kann bei Richter, wie im Fall der Verwendung einer fotografischen Vorlage, sehr wohl das Festhalten an den herkömmlichen Prinzipien von Illusion und Abbildlichkeit bedeuten. Jedoch geht es dann darum, diesem vermeintlichen Durchblick einen umso stärkeren Widerstand im Faktischen des gemalten Bildes entgegenzusetzen. Aufsplittern bedeutet hier zu allererst ein In-Beziehung-Setzen auf der Ebene des gemalten Bildes.

Gerade der lapidare Blick auf den Vorhang, der einerseits wie ein simpler Abklatsch der fotografischen Illusion daherkommt und der sich seiner Bildhaftigkeit andererseits doch unmittelbar bewusst ist, erlaubt es, hier nach der besonderen Leistung des Bildes zu fragen. Das Bild öffnet sich als Wirkungsraum, der nicht allein auf ein Außen rekurriert. Ebenso wenig grenzt er sich davon ab. Er liegt vielmehr in dem spezifischen Wechselverhältnis der beiden Ebenen von Sichtbarkeit zueinander begründet. Deshalb kann dieser Antrieb



6 Gerhard Richter, Vorhang III, 1965.

auch nur dort gesucht werden, wo das ikonische Wechselverhältnis seinen Ausgang nimmt; in jenem Grund, den Jean Luc Nancy analog zu Richters Überlegungen zum Faktischen der Malerei anspricht: Das Bild selbst sei eine Evidenz, schreibt er, es ist »klar und distinkt«, indem es sich selbst zur Schau stellt. Zugleich reicht es darüber hinaus, ist es die »Evidenz des Unsichtbaren«, indem es nicht Gegenstand bleibt, sondern sich darin für eine weitere Sichtbarkeit öffnet.<sup>39</sup> In seiner überzeugenden An-sichtigkeit, die es an seiner sichtbaren Oberfläche offen legt, ist immer auch seine überwältigende Durch-sichtigkeit begründet. »Im Bild unterscheidet sich der Grund, indem er sich verdoppelt. Er ist zugleich die Tiefe eines möglichen Schiffbruchs und die Oberfläche des leuchtenden Himmels. [...] Das Bild rührt an dieser Ambivalenz, durch die der Sinn (oder die Wahrheit) sich endlos vom Verweiszusammenhang unterscheidet, von dem es sich jedoch niemals völlig ablöst.«<sup>40</sup>

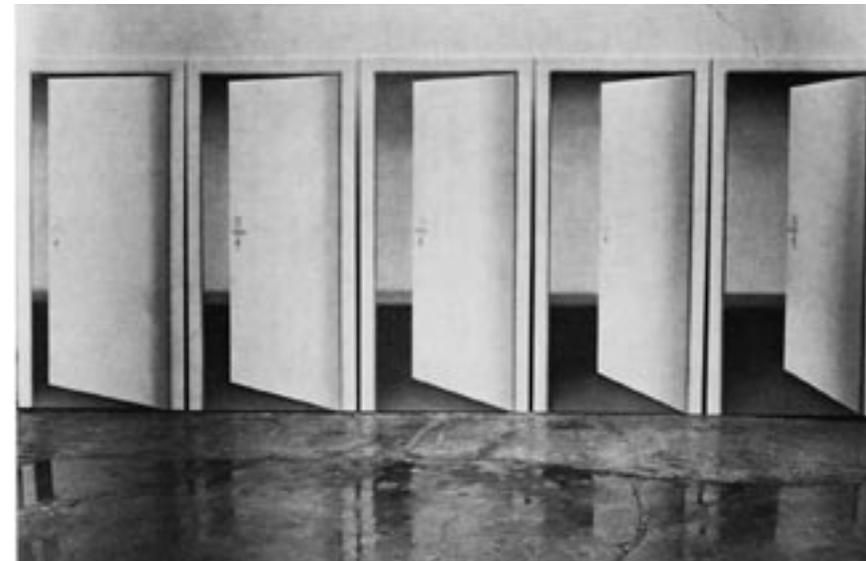
#### 4. Facetten des Objekts

Nicht von ungefähr sind die vier großen, annähernd quadratischen Vorhangbilder,<sup>41</sup> die in Richters Werkverzeichnis unmittelbar vor dem kleinen Vorhangbild stehen, immer wieder zur Gruppe der abstrakten Bilder gezählt worden.<sup>42</sup> Der Faltenwurf ist in diesen größeren Bildern regelmäßig. Anstatt der leicht geschwungenen Wellen und der malerischen Textur des Vorhangstoffs finden sich streng vertikale Falten mit einer glatten Oberfläche des gemalten Stoffs. Nur die Abfolge der vertikalen Streifen weist noch Unregelmäßigkeiten auf, teils schmale, dicht gedrängte Stoffbündel, teils breitere Falten samt der Einwölbungen, die sich an den stärkeren Dunkelfärbungen abzeichnen. Der maßgebliche Unterschied wird hingegen an der unteren Bildkante deutlich, wo die einfarbige Fläche in den großen Bildern bis auf einen schmalen, dunklen Streifen reduziert ist. Man sieht nur noch die gewellte untere Kante des Vorhangs. Eine Wand- oder Bodenfläche, wie man sie in dem kleinen Vorhangbild ausmachen kann, fehlt hier fast vollständig. Der ohnehin bereits geringe Tiefenraum, der in dem kleinen Bild durch diese Bodenkante markiert ist, wird

dadurch noch weiter reduziert. Jetzt schreibt er sich nur noch in den Falten des Stoffs ein.

Umgekehrt fällt mit dieser reduzierten Illusion von Tiefenraum aber auch der Gegenpol zu dem gemalten Vorhang weg, der in dem kleinen Vorhangbild in den horizontalen Pinselstrichen der Bodenkante besteht. In dem *Vorhang III* von 1965<sup>43</sup> etwa sind alle Pinselspuren in den weichen Übergängen der verwischten Malerei neutralisiert und der Widerstand, den die Bodenkante in dem kleinen Bild zum *trompe l'œil* des gemalten Vorhangs markiert, fehlt bis auf eine Abdunklung an der unteren Bildkante fast vollständig. [Abb. 6] Damit hat der Vorhang gänzlich seine vertrauten Bildfunktionen verloren: Sowohl als Motiv für das Öffnen und Verbergen des Bildraums wie als rhetorische Figur, die zwischen der opaken Bildoberfläche und dem transparenten Durchblick steht, erscheint er nun überflüssig: Er gibt keinen Hinweis mehr auf etwas anderes, das er verdecken oder zeigen könnte. Der Vorhang ist ganz auf sich selbst reduziert. Er füllt das Bildfeld nahtlos aus und bleibt dabei, genauso wie die Öffnung in einen dreidimensionalen Tiefenraum, auf seinen Faltenwurf beschränkt. Der gewellte Vorhang, der sich auch hier von der gespannten Leinwand löst, sie umspielt und die Bildebene nach vorne und hinten öffnet, wird auch sogleich wieder auf diese Leinwand zurückgebunden. So sehr also einerseits die Illusion des Blicks durch die transparente Leinwand hindurch erzeugt wird, so sehr verschließt der Vorhang diesen Durchblick zugleich selbst wieder. Nicht einmal an seinen Rändern öffnet er sich noch für einen Blick hindurch. Vielmehr fallen Vorhang und Leinwand in eins und der Vorhang wird paradoxerweise selbst zu derjenigen opaken Fläche, die eigentlich in der Leinwand besteht.

Das gleichgewichtige Gegenüber von gegenständlicher Illusion und bemalter Oberfläche, wie es in dem kleinen Vorhangbild zum Ausdruck kommt, scheint in der größeren Leinwand zunächst vollständig zugunsten der Illusion des Vorhangs verschoben. Nur auf den ersten Blick ist damit jedoch eine Transparenz im Sinne einer herkömmlichen Bildillusion erreicht. Denn



7 Gerhard Richter,  
5 Türen, 1967.

zugleich führt sich diese Illusion auch wieder selbst ad absurdum, indem sie ihren Bildträger keinesfalls vergessen machen kann, sondern sogar mit ihm in Deckungsgleichheit gebracht ist. Nicht zuletzt durch die unscharfe Modulation der Grauwerte wird der gewellte Vorhangstoff in die glatte und einheitliche Oberfläche der Leinwand zurückgebunden. Der Gegenstand ist nun nicht mehr in seiner Differenz zum Bildträger erkennbar, er ist selbst zum Bildträger geworden. Gerade indem der Vorhang auf den ersten Blick einen überwältigenden Effekt zeigt und sich bis zur Augentäuschung vom Bildträger, auf den er gemalt ist, ablöst, bestätigt er diese Fläche umso mehr.

Wie bei den *5 Türen* von 1967,<sup>44</sup> durch die man in den dahinter angedeuteten Raum hindurchtreten möchte, [Abb. 7] mag man auch hier zunächst versucht sein, den Vorhang wegzuziehen. Denn bereits die Illusion des Vorhangs verspricht viel für den Durchblick, den man dahinter erwartet.<sup>45</sup> Umso enttäuschender ist diese Illusion dann jedoch, wenn sie dieses Dahinter von vornherein vermissen lässt, wenn sie dem Begehren des Blicks, das sie zunächst gezielt geweckt hat, nicht entspricht. Genauso, wie man beim Hindurchtreten durch die Tür, gegen die Leinwand stoßen würde, lässt sich der Vorhang nämlich gar nicht wegziehen – nicht einmal virtuell –, weder für den Blick durch das Fenster, den man dahinter vermuten mag, noch für den aufgeklärten und entlarvenden Blick auf die bemalte Leinwand. Vorhang und Bild sind so eng miteinander verbunden, dass hinter dem Vorhang auch kein Bild mehr bleibt, das sich in einen anderen Sichtbarkeitsschnitt öffnen könnte.

Damit wird der Unterschied zur herkömmlichen Illusion im *trompe l'œil* deutlich, wo dieses Gegenüber von täuschendem Schein und scheinhafter Enttäuschung immer bereits als maßgeblicher Ausdruck des Bildes kalkuliert ist. Dort, etwa in dem bestechenden Blumenstillleben Adriaen van der Spelts von 1658,<sup>46</sup> [Abb. 8] verbergen die Vorhänge immer nur partiell, um das Verdeckte auch bereits partiell zu zeigen und so den Blick hinter den Vorhang unmittelbar herauszufordern. Bei Richter wird dieses Begehren des Blicks zwar ebenso provoziert, jedoch keinesfalls eingelöst. Der Blick bleibt auf der Stofffläche



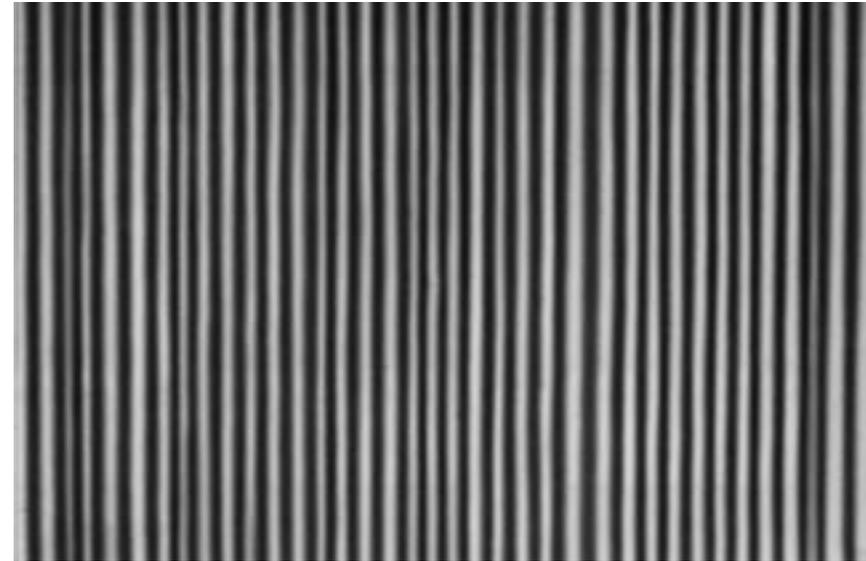
8 Adriaen van der Spelt, Blumenstilleben, 1658.

des Vorhangs verhaftet und kann allenfalls in die dunklen Falten eindringen. An keiner Stelle hat er aber die Möglichkeit, einen noch so kleinen Einblick in den Raum dahinter zu erlangen. Der *trompe l'œil*-Effekt, der eigentlich eine Identität zwischen Darstellung und Dargestelltem suggeriere, so Klaus Krüger, »führt den Betrachter auch hier in Paradoxien, insofern die Bilder mimetisch etwas darstellen, was sie zugleich selbst sind.«<sup>47</sup>

Das Faktische, jene greifbare Materialität des gemalten Bildes, von der Gerhard Richter spricht, ist hier also aufs Engste mit der darin entstehenden Illusion verbunden. Die Evidenz des Bildträgers und der Affekt, der im Durchblick begründet liegt, fallen in eins und schaffen damit einmal mehr jene Analogie zum Unanschaulichen, die Richter in seiner Malerei erreichen möchte.

Im Unterschied zu einem »aufgeklärten« Bildmodell der Moderne, in dem das Ausdruckspotential des Bildes in der Evidenz seiner Oberfläche offen gelegt ist, erschließt Richter dieses Faktische in seinen Vorhangbildern gerade über den bestechenden Eindruck der Illusion. In der modernistischen Programmatik ging es von vornherein um das Anerkennen der Oberfläche des Bildes als seiner medialen, sprich materialen Grundbedingung. In den Vorhangbildern ist es dagegen zunächst die bestechende Negation eben dieser Oberfläche mit den herkömmlichen Mitteln der Illusion. Trotz der Provokationen, die diese Malerei in einem durch Abstraktion geprägten Umfeld der 1960er Jahre auslösen musste, kommt sie letztlich zu einem ähnlichen Ergebnis: Über die gemalte Illusion des Vorhangs tritt auch hier die Oberfläche des Bildes in den Blick, und das Bild erfährt unweigerlich eine Tendenz zum Objekthaften.

Mit dem letzten seiner Vorhangbilder, führt Richter diese Tendenz, das Bild zum Objekthaften zu steigern, dann auch noch einmal deutlich weiter. Die 1967 entstandene, breitformatige Leinwand<sup>48</sup> zeigt abermals das Changieren zwischen hellem und dunklem Grau, das erneut als die Illusion einer gewellten Stoffoberfläche gesehen wird. [Abb. 9] Nochmals stärker handelt es sich um einen streng vertikalen Faltenwurf. Vor allem aber ist die Stofffläche



9 Gerhard Richter, Grosser Vorhang, 1967.

nun an allen vier Seiten vom Bildrand angeschnitten. Nirgends sieht man mehr eine Abschlusskante des Vorhangs, so dass es sich zunächst nur allgemein um eine gewellte Oberfläche handelt.

Bezeichnenderweise ist dieses Bild dann auch nicht nur als der *Große Vorhang* gesehen worden, der im Titel benannt wird, sondern auch gleichzeitig als *Großes Wellblech*, wie es auf der Rückseite der Leinwand vermerkt ist. Nicht nur chronologisch und in der Abfolge des Werkverzeichnisses,<sup>49</sup> sondern auch in seiner Erscheinungsweise gehört das Bild also in die unmittelbare Nachbarschaft zu der gleichzeitig entstandenen Gruppe der Wellblechbilder. Die »stoffliche« Qualität des geschwungenen, weichen Vorhangs ist nun zu einer harten, beinahe regelmäßig gewellten Oberfläche geworden, die den Durchblick durch das Bild starr und unverrückbar verstellt.

Durch den veränderten Ausschnitt mit der vollständig fehlenden Bodenkante ist ein Wiedererkennen des Gegenstandes erschwert, indem die vertikalen Falten zugleich als ungegenständliche Bildelemente gelesen werden können. Gleichwohl ist die Engführung von Bildoberfläche und Illusion nochmals gesteigert. Die Differenz, die vorher zwischen der gespannten Leinwand und dem in Falten hängenden Vorhang bestand, ist nun vollständig aufgehoben. Die Oberfläche des Bildes erscheint selbst als gewellte Fläche. Weder ist eine räumliche Verortung des Vorhangs möglich, noch bleibt die Bildfläche als Gegenpol zur gemalten Illusion sichtbar. Das Bild zeigt keinen Vorhang, bei dem man noch versucht sein könnte, ihn wegzuziehen. Die Bildoberfläche wird selbst zum *Großen Vorhang* beziehungsweise zum *Großen Wellblech*, das unverrückbar im Bild sitzt und zum Objekt geworden ist. Der Grund des Bildes ist nun unmittelbar an seine Oberfläche gelangt, wo nicht einmal mehr die tiefen dunklen Einfaltungen und Wölbungen noch jenen Verweisraum ins Unsichtbare öffnen. Die gewellte Oberfläche liegt offen und scheint somit die Evidenz ihrer Objekthaftigkeit demonstrativ auszustellen.

Allerdings befindet man sich dort noch keineswegs auf jenem vermeintlich sicheren Terrain der Bildoberfläche, das in der modernistischen

Malerei kurz vorher zum Maßstab der Evidenz erklärt worden war. Gerade im Unterschied zu den schwarzen und silbernen Bildern Frank Stellas etwa, die den Wellblechbildern Richters auf den ersten Blick verwandt erscheinen,<sup>50</sup> wird dies deutlich: Bei Stella sind die Streifen nüchterne Rückverweise auf das mechanische Auftragen der schwarzen oder silbernen Farbe. Alle räumlichen Illusionen werden in der stupenden Regelmäßigkeit aufgehoben, und die Unregelmäßigkeiten, die an den Rändern der einzelnen Streifen entstehen, legen nur die Handschriftlichkeit, das heißt die malerische Faktur an der Bildoberfläche offen. In Richters Wellblechbildern und seinem *Großen Vorhang* ist eine solche Evidenz der zweidimensionalen Oberfläche dagegen gezielt unterbunden. Die Streifen bleiben hier keine Pinselspuren, sondern fügen sich wieder in die Illusion einer Oberfläche ein.

So undurchdringlich diese Oberfläche zunächst erscheint und so eng sie mit der tatsächlichen Bildoberfläche der Leinwand zusammengeführt wird, so unbestimmt bleibt dieses Terrain dennoch für einen Blick, der darauf eine sichere Basis wähnt. Die unmittelbare Nähe zu den ›Täuschungen‹ der Op-Art, die zur gleichen Zeit Konjunktur hatten, mag dafür besonders bezeichnend sein: Der Blick auf das Bild verunsichert gerade dadurch, dass die Sicherheit, die die ansichtige Oberfläche einerseits vermittelt und gleichzeitig wieder durch die täuschende Illusion des gewellten Materials verunsichert ist. So kann der Blick hier im direkten Sinne des Wortes ins ›Taumeln‹ geraten. Vor allem am oberen und unteren Bildrand wird mit den angeschnittenen Falten ein Ausgreifen dieser Oberflächenillusion des Bildobjekts in den umliegenden Raum deutlich, wenn die eigentlich scharfen Kanten entsprechend der gemalten Wellenstruktur auf der Oberfläche ebenfalls optisch als gewellte Linien erscheinen. Während die hellen Streifen in das Weiß der dahinter liegenden weißen Wand auszugreifen scheinen, enden die dunklen, grauen Streifen abrupt mit der Leinwandkante. An der Bildkante entsteht so der gleiche Welleneffekt, den man auch in dem dargestellten Vorhang bzw. der Wellblechstruktur sieht.



### 5. Zwischen Fotografie und Leinwand

Entsprechend dieser eigentümlichen Verschränkung von Objektivität und Illusion auf der Bildoberfläche hat Gerhard Richter seinen *Großen Vorhang* anfangs auch selbst inszeniert: Wie verschiedene andere seiner Bilder taucht das Gemälde in eigenen Fotografien Richters und in zwei Tafeln seines Atlas auf.<sup>51</sup> Auf vier Fotos ist das Bild gegen Ende der 1960er Jahre in Richters eigener Düsseldorfer Wohnung zu sehen, einmal als Querformat mit vertikalen Streifen hinter einem Esstisch mit Stühlen und dreimal als Hochformat mit horizontalen Streifen an eine Wand gelehnt und von verschiedenen Möbelstück verdeckt. Bereits die unterschiedliche Ausrichtung des Bildes unterstützt hier den Eindruck des Bildobjekts. Durch seine Position im Hintergrund des fotografierten Raums wird es zugleich in die zweidimensionale Fläche der Wand im Foto integriert.

Eine größere Bedeutung bekommt diese fotografische Inszenierung des *Großen Vorhangs* dann in einer weiteren Fotografie, die im Katalog von Richters Ausstellung 1971 in der Kunsthalle Düsseldorf abgedruckt ist. [Abb. 10] Im abschließenden Teil des Katalogs werden einzelne Gemälde in einem räumlichen Kontext gezeigt. Dabei handelt es sich entweder um Ausstellungsansichten oder um Fotografien aus Richters Atelier and Wohnung.<sup>52</sup> So auch der *Große Vorhang*, der wieder als Querformat hinter dem Esstisch erscheint. An der rechten unteren Bildecke sieht man eine runde Tischplatte mit einem ornamental gemusterten Tischtuch, dahinter die Lehnen zweier Bugholzstühle, deren oberer Rand über die untere Kante des Bildes reicht, das an der Rückwand des Raumes hinter dem Tisch hängt. Die vertikalen Vorhangfalten sind auch in der Fotografie streng vertikal ausgerichtet, wohingegen die horizontale Ober- und Unterkante nach rechts fluchtend eine Öffnung in die Bildtiefe beschreiben.

Mit der Fotografie des Gemäldes im Raum wird zunächst wieder dessen Objektivität vorgeführt. Gerade die schräge Ansicht mit den fluchtenden Horizontalen macht aus der Illusion des Vorhangs auf dem Bildträger

10 Gerhard Richter, *Grosser Vorhang*, Fotografie in der Wohnung Gerhard Richters, 1971.

nun abermals ein Objekt in einem Raum. Dieser Raum beruht auf der fotografischen Illusion. Die gemalte Illusion wird dagegen entsprechend zurückgestuft, indem die gewellte Oberfläche des Vorhangs, beziehungsweise des Wellblechs nun als Täuschung bloßgestellt ist. Wieder einmal erscheint die Fotografie damit als unbestechliches Medium der Evidenz, in der die täuschende Illusion der Malerei decouvriert wird. In ihr ist die Evidenz wieder ganz auf den Topos der Transparenz zurückgeführt, die in der indexikalischen Struktur des fotografischen Bildes begründet ist und somit über die Kritik an der male- rischen Illusion des Scheins erhaben scheint.

Vergleicht man das Foto des *Großen Vorhangs* nochmals mit den *5 Türen*, [Abb. 7] die im Katalog ebenfalls im räumlichen Kontext des Ateliers gezeigt sind, dann erweist sich diese Verschränkung von Fotografie und fotografiert Malerei dort weniger als Gegensatz der beiden Illusionsebenen, denn als Steigerung: Wie eine Kulisse werden die fünf Türen in die Fotografie »eingepasst«, so dass die beiden Rahmen der äußeren Türen nahtlos an die Ränder der Fotografie stoßen und auch die Bodenfläche unmittelbar in die gemalte Bodenfläche hinter der Türöffnung übergeht. Das gemalte *trompe l'œil* wird mit dieser suggestiven Illusion in der Fotografie nochmals gesteigert. Bis hin zu der Spiegelung der Türen in den nassen Bereichen des von Rissen durchzogenen Betonbodens ist diese Inszenierung perfektioniert. Umso irritierender wirken deshalb auch einzelne Details wie etwa der leicht unebene Boden, der an der Nahtstelle zur aufrecht stehenden Leinwand deutlich wird oder der Riss an der Wand hinter dem Bild. Wie ein Riss im Bild erscheint dieser nun in der rechten oberen Ecke der Fotografie.

Im Vergleich zu dieser Synthese von fotografischer und gemalter Bildillusion erweist sich die Abbildung des *Großen Vorhangs*, die im Ausstellungskatalog auf der nächsten Seite folgt, tatsächlich zunächst wie eine Konfrontation der beiden Bildebenen: Umso deutlicher zeigen sich bei genauerem Hinsehen aber auch erneut Verbindungen zwischen dem gemalten Vorhang und den anderen fotografierten Gegenständen im Raum. Während die Fotomalereien Richters bereits von einem Spannungsverhältnis der fotografisch reproduzierten Räumlichkeit und ihrer Umsetzung in eine gemalte Bildräumlichkeit bestimmt sind, handelt es sich in der Fotografie des gemalten Bildes im Raum nochmals um eine weitere Potenzierung dieses Wechselverhältnisses: Die gemalte Fotografie wird nun in Fotografie rückübersetzt:<sup>53</sup> Dabei entsteht eine überraschende Verbindung zum gemusterten Tischtuch insofern, als die vertikalen Streifen der Leinwand ebenfalls als ein zweidimensionales Flächenmuster erscheinen und ihre Illusionswirkung partiell einbüßen. Genau umgekehrt wird das Gemälde als Objekt in die räumliche Anordnung aus Tischplatte, Stuhllehnen und Wandfläche integriert.

So kann der gemalte Vorhang im häuslichen Kontext auch wieder eine andere Wirkung erzielen als im nüchternen Ausstellungsraum: Sehr wohl könnte man sich das Bild hinter dem Tisch nämlich dort auch als realen Vorhang vorstellen, der eine dahinter liegende Fensteröffnung verdeckt. Insofern wird dem gemalten Vorhang auf dieser Ebene jene Suggestionskraft wieder hinzugefügt, die ihm vorher in seiner Reduktion auf die Objektivität und die Bildoberfläche entzogen war: Im gemalten Bild ist die Differenz

zwischen Bildobjekt und Darstellung bis auf ein Minimum reduziert. In der fotografischen Inszenierung wird diese Differenz dagegen wieder neu erzeugt, nun jedoch als eine Differenz, die in der Diskrepanz zwischen dem gemalten Bildobjekt und seiner Wiedergabe innerhalb der Fotografie entsteht. In dem Kontext des fotografierten Raums wird die besondere Potenzialität der bemalten Leinwand als Bild im Bild unmittelbar deutlich: als eine Oberfläche, deren Evidenz des Faktischen auch zur Analogie des Unanschaulichen werden kann.

Als Objekt, das auf seine Oberfläche reduziert wird, ist das Bild des *Großen Vorhangs* zunächst nichts anderes als die kleine Steckdose, die neben der rechten unteren Bildecke ebenfalls an der Wand hinter dem Tisch zu sehen ist. Und doch markiert seine Fläche mit der Illusion des Faltenwurfs eine »sensible« Oberfläche. Sie bleibt kein bloßes Objekt im fotografierten Raum, sondern entwickelt eine besondere Potentialität, auf der unterschiedliche Modi von Sichtbarkeit miteinander in Beziehung gesetzt werden. Auch als abgebildete Fläche behält die Leinwand ihre Kapazität, unterschiedliche Ebenen von Sichtbarkeit miteinander in Beziehung zu setzen.

Gleiches gilt für die Bildfläche der Fotografie, die eben nicht – wie sonst in Ausstellungskatalogen üblich – »bloß« als Reproduktionsmedium verwendet ist, sondern als eben jenes Bildmedium, in dem das gemalte Bild mit dem Blick in den Raum in eine Wechselbeziehung tritt: Einerseits wird dem idealtypischen Durchblick, den die fotografische Oberfläche zu bieten scheint, der Blick auf die opake Oberfläche des Bildobjekts gegenübergestellt. Andererseits treten der gemalten Illusion auch andere Oberflächen gegenüber, die weißen Wände und das gemusterte Tischtuch. Wie durch zwei Klammern werden diese verschiedenen Bildebenen mit den Stuhllehnen zusammengefasst. So wird dann schließlich auch die kleine Steckdose zwischen Bild und Tischdecke in dieses Wechselverhältnis eingegliedert. Das Gebrauchsobjekt, das aus dem Ausschnitt der Fotografie nicht zu entfernen war, tritt nun – wahrscheinlich völlig unbeabsichtigt – in die Wechselbeziehung der verschiedenen Bildebenen ein. Mit der Evidenz, die ihr im fotografischen Abbild zwangsläufig zukommen muss, markiert sie in eben diesem Bild eine Zäsur, in der zugleich ganz andere Momente von Sichtbarkeit freigesetzt werden können.

Es handelt sich um eine Evidenz des Bildes, die weder in der Objektivität des fotografischen Abbilds noch in der Materialität der Bildoberfläche gründet. Genauso wenig sind es die bestechenden Kunstgriffe der gemalten Illusion, in der der wiedererkennbare Gegenstand unmittelbar fassbar zu werden scheint. Richters Bild ist weder der konkrete Verweis, noch die überwältigende Illusion. Es ist die »Schaffung einer Analogie zum Unanschaulichen und Unverständlichen, dass auf diese Weise Gestalt annehmen und verfügbar werden soll«.<sup>54</sup> Bei dieser Analogie schreibt sich in der Evidenz der Bildoberfläche immer auch der Affekt als Reflex von Außen ein. Er wird zum Impuls inmitten des Bildes, der den Betrachter in der Illusion herausfordert. In dem beeindruckenden Durch-Blick und dem Begehren, den der gemalte Vorhang auslösen kann, schlägt auch umgekehrt die Evidenz der bildlichen Sichtbarkeit durch.

## Endnoten

- 1 Gerhard Richter, Vorhang, 1965, 65 × 47 cm, WV 58–1.
- 2 C. Plinius Secundus, *Naturalis Historia*/Naturkunde, lat.-dt, hg.v. Roderich König, Düsseldorf 1973, Buch XXXV, 64.
- 3 Jacques Lacan, Was ist ein Bild/ Tableau, in: Gottfried Boehm (Hg.), Was ist ein Bild?, München 1994, S. 82.
- 4 So bezeichnet Michael Lüthy Lacans Interesse an dem Mythos des Malerwettstreits: »Das blickzählende Moment, das den Betrachter die Augen öffnen lässt, liegt folglich in dessen reiner Evidenz, die ihn frohlocken lässt, dass für einmal nichts dahinter ist.« Vgl. Michael Lüthy, Relationale Ästhetik. Über den ›Fleck‹ bei Cezanne und Lacan, in: Claudia Blümle, Anne von der Heiden (Hg.), Blickzählung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie, Zürich/Berlin 2005, S. 285. Vgl. dazu auch: Nicola Suthor, Triumph, über das Auge, des Blicks, in: Johannes Endres, Barbara Wittmann, Gerhard Wolf (Hg.), Ikonologie des Zwischenraums, München 2005, S. 37 f.
- 5 Vgl. Claudia Blümle, Anne von der Heiden (Hg.), Blickzählung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie, Zürich/Berlin 2005.
- 6 Gerhard Richter, Tisch, 1962, 90 × 113 cm, WV 1. Das Gemälde *Strich* zeigt eine ähnliche Polarisierung, die dort allerdings nicht vom wiedererkennbaren Gegenstand ausgelöst ist. Der Hintergrund der hochrechteckigen Leinwand zeigt einen Farbverlauf von dunklem Schwarz ins helle Grau, der dem Bildträger eine tiefenräumliche ›Atmosphäre‹ verleiht. Darauf ist mit schroffen Pinselstrichen eine vertikale, nicht gegenständliche Formation gemalt, die im deutlichen Gegensatz zu dem weichen Farbverlauf des Hintergrundes steht (Gerhard Richter, *Strich*, 1968, WV 1949–9).
- 7 Die Kritik am Leitmedium Malerei ist in der zweiten Hälfte der 1960er Jahren unter ganz verschiedenen Vorzeichen geäußert worden. So etwa: 1965 von Donald Judd, der mit seinen *specific objects* eine transmediale Kategorie einführen möchte, die sich vor allem gegen die herkömmliche Dominanz des gemalten Tafelbildes richtet. 1968 von Wolf Vostell im Rahmen seiner Kritik an der Documenta 4, wo er eine unzulässige ›Vorherrschaft des Tafelbildes‹ gegenüber den alternativen Kunstformen, wie Fluxus, Happening und Environment benennt. 1969 von Joseph Kosuth, der die Aufgabe der Kunst nicht mehr in der Reflexion über das Leitmedium Malerei sieht, sondern eine grundlegende Reflexion über den Kunstbegriff in der *conceptual art* anstrebt.
- 8 Nach seinem ersten Malerstudium an der Kunstakademie Dresden von 1951–1955, dem bereits eine Ausbildung zum Werbe- und Bühnenmaler vorausgegangen war, studiert Richter von 1961–1964 an der Düsseldorfer Kunstakademie in der Klasse von Karl Otto Götz. In diesem Kontext musste seine gegenständliche Malerei zwangsläufig eine Irritation auslösen.
- 9 Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, in: ders., Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1986, S. 154.
- 10 Ein in der rhetorischen Tradition verankerter Begriff der Evidenz ist freilich genau durch diese Beziehung von Transparenz und Evidenz bestimmt. Eine Evidenzerfahrung tritt ein, wenn eine Sache anschaulich vor Augen tritt, wenn eine Durchsichtigkeit des Trägers, wie beim Topos der *finestra aperta*, den Blick auf die Sache freigibt. So bedeutet eine Störung dieser Transparenz durch stellenweise oder vollständige Opazität in diesem herkömmlichen Begriffsverständnis dann auch konsequenterweise ein Fehlen von Evidenz in der Störung.  
Die Malerei der Moderne hat dieses Verhältnis von Evidenz und Transparenz genau umgekehrt. Transparenz wird nun als Merkmal des Illusionsparadigmas abgelehnt, wodurch die Opazität als Verweis auf die materiale Oberfläche des Bildes nun als Evidenzkriterium verstanden wird.
- 11 Maurice Denis, zit. nach Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, München 1965, S. 50.
- 12 Clement Greenberg, Towards a Newer Laocoon, in: ders., The Collected Essays and Criticism, Vol. 1, Perceptions and Judgements 1939–1944, hg. v. John O’Brian, Chicago/London 1986, S. 36.
- 13 Ebd., S. 35.
- 14 So lautet die allseits bekannte Antwort, die Frank Stella 1973 im Interview auf Bruce Glasers Frage gibt, der wissen möchte, was nach den vielfältigen Bemühungen um die Purifizierung des Bildes überhaupt noch als Problemstellung der Malerei bestehen bleibe. Vgl. Questions to Stella and Judd, Interview with Bruce Glaser, in: Gregory Battcock (Hg.), Minimal Art. A Critical Anthology, Berkeley 1995, S. 158.
- 15 W. J. T. Mitchell beschreibt den Purismus der Moderne genau in dieser Paradoxie eines Begehrens. Einerseits sei mit der Moderne die herkömmliche Form des Begehrens im Bild abgeschlossen. Abstrakte Bilder wollen keine Bilder mehr sein, sie wollen vom Bildermachen befreit sein, schreibt er. Ein Begehren jedoch, kein Begehren zu zeigen, so Mitchell mit Bezug auf Lacan, sei jedoch auch eine Form des Begehrens. Vgl. W. J. T. Mitchell, What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images, Chicago 2005, S. 44.
- 16 So formuliert Jean Francois Lyotard diese bildliche Entblößung für die Malerei Barnett Newmans. Vgl. Jean Francois Lyotard, Der Augenblick, Newman, in: ders., Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit, Wien 1989, S. 144.
- 17 Vgl. Jacques Lacan, »Linie und Licht«, in: Boehm (Hg.), Was ist ein Bild? (Anm. 3), S. 61 f.
- 18 Diese andere Form einer nicht tiefenräumlichen Illusion denkt zumindest Clement Greenberg 1962 ab, wo er in Modernist Painting auf die jüngsten Entwicklungen der New Yorker Malerei reagiert. Er hält dort zwar weiter an der Teleologie zugunsten eines selbstreflexiven Bildes fest, dass jede verweisende Illusion in der Flachheit seiner Oberfläche eliminieren müsse. Um dabei jedoch nicht zum bloßen Objekt zu werden, müsse es eine Form von Illusion (*optical illusion*) implizieren, die in dieser Oberfläche begründet liegt. »The flatness towards which modernist painting orients itself can never be an absolute flatness. [...] it does and must permit optical illusion.« Clement Greenberg, Modernist Painting, in: ders., The Collected Essays and Criticism, Vol. 4: Modernism with a Vengeance: 1957–1969, hg. v. John O’Brian, Chicago/London 1993, S. 90.  
In ähnlicher Weise beschreibt auch Adorno in der Ästhetischen Theorie die Krise des Scheins, die sich in der Differenz zwischen der Sache und ihrem ästhetischen Schein ergebe. In der Entwicklungslinie der Moderne habe sich eine Empfindlichkeit gegenüber dem Schein herausgebildet, die in dem Wunsch einer Bloßlegung seiner Dinghaftigkeit gründe. Adorno stellt eine Illusion dagegen, die auch den nicht abbildenden Kunstwerken inhärent sei. Er beschreibt eine Konsequenz des Illusorischen im Kunstwerk, in der der Schein sich als notwendige Bedingung ergebe. Vgl. Adorno, Ästhetische Theorie (Anm. 9), S. 155.
- 19 Vgl. dazu die ausführlicheren Überlegungen in Christian Spies, ›Das läßt nicht mehr allzu viel übrig‹. Bildreste der Moderne, in: Andreas Becker, Saskia Reither, Christian Spies (Hg.), Reste. Umgang mit einem Randphänomen, Bielefeld 2005, S. 201–220.
- 20 Vgl. Denys Zacharopoulos, Die Figur des Werkes, in: Gerhard Richter, Ulrich Loock und Denys Zacharopoulos (Hg.), Gerhard Richter, Ulrich Loock und Denys Zacharopoulos, München 1985, S. 14.
- 21 Vgl. Klaus Krüger, Der Blick ins Innere des Bildes. Ästhetische Illusion bei Gerhard Richter, in: Pantheon 53, 1995, S. 155.
- 22 Für einige seiner Bildserien, vor allem die in der romantischen Tradition stehenden Landschaftsmotive und die umstrittene Serie *S. mit Kind* von 1995 konnte dies Gerhard Richter jedoch gerade mit Blick auf die modernistische Reinheitsdebatte immer wieder vorgeworfen werden. Vgl. dazu Julia Gelshorn, Aneignung der Kunstgeschichte. Strategien der Wiederholung bei Gerhard Richter und Sigmar Polke, Dissertation Uni Bern 2003, insb. das Kapitel »Kritik am ›reinen‹ Bild – Erweiterte Referenzen?«.
- 23 Zum Begriff der Faktur in Richters Malerei, primär der abstrakten Bilder vgl. Benjamin H. D. Buchloh, Richters Faktur: Zwischen Synekdoche und Spektakel, in: Benjamin H. D. Buchloh, Peter Gidal, Birgit Pelzer (Hg.), Gerhard Richter, Bd. 2: Texte, Stuttgart 1993, S. 59–65 [Katalog zur Ausstellung »Gerhard Richter«, Bundeskunsthalle, Bonn, Musée d’Art Moderne, Paris, Moderna Museet, Stockholm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 1993/1994].
- 24 Dies legt zumindest die Auswahl und Reihenfolge in Richters Werkkatalog samt den eigenen Äußerungen nahe.
- 25 So lautete die Klassifizierung der Stoffbilder, die Götz Adriani anlässlich der Polke-Retrospektive 1972 in der Kunsthalle Tübingen einführt.
- 26 Zur Figur des eingefalteten *velums* vgl. Wolfram Pichler, Ralph Ubl, Enden und Falten, in: Neue Rundschau 113/4, 2002, S. 66 ff.
- 27 Georges Didi-Huberman, Ninfa moderna. Über den Fall des Faltenwurfs, Zürich/Berlin 2006, S. 24. Allerdings ist er mit den vertikalen Falten, die sich streng in das hochrechteckige Bildformat einpassen, viel weniger anschaulich für die ›dynamischen Umkehrungen‹ als die Stoffe und Faltenwürfe der Renaissance, die Warburg und Didi-Huberman beschreiben. Nur die geringen, kaum merkbaren Schwingungen der vertikalen Falten bieten Ansatzpunkte für eine solche Dynamisierung, die jedoch sogleich wieder in den streng vertikalen, dunklen Einwölbungen aufgehoben werden und nur den dumpfen Eindruck hinterlassen, den auch der vollständig geschlossene Vorhang bietet.
- 28 Gerhard Richter, Vorhang (Morandi), 1964, 90 × 65 cm, WV 58.
- 29 Benjamin H. D. Buchloh, Pandora Malerei: Vom Versagen der Abstraktion zur heroischen Travesie, in: Buchloh, Gidal, Pelzer (Hg.), Gerhard Richter, Bd. 2: Texte (Anm. 23), S. 77.

## Endnoten

- 30 Krüger, Der Blick ins Innere des Bildes (Anm. 21), S. 156.
- 31 Für dieses Mit- und Gegeneinander von Imagination, Vorbild, Abbild und Nachbild vgl. die Überlegungen, die Jean Luc Nancy in der Auseinandersetzung mit Kant und Heidegger entwickelt. Jean Luc Nancy, Die Einbildungskraft hinter der Maske, in: ders., Am Grund der Bilder, übers. v. Emanuel Alloa, Zürich/Berlin 2006, S. 135–163.
- 32 Vgl. dafür die Beiträge zum thematischen Schwerpunkt ›Tiefe Oberflächen‹ in: Neue Rundschau 113/4, 2002.
- 33 Gerhard Richter, Notizen 1981, in: Hans-Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text, Frankfurt a.M. 1993, S. 91.
- 34 Mit der Romantik bezieht sich Buchloh an dieser Stelle vor allem auf Richters Landschaftsbilder, die eine oft beschriebene Nähe zur romantischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, insbesondere zu Caspar David Friedrich aufweisen.
- 35 In dem Interview, das Benjamin H.D. Buchloh 1986 mit Gerhard Richter geführt hat, wird dieser Konflikt deutlich, zwischen einer ideologiekritischen Lesart, die für Buchlohs intensive Auseinandersetzung mit Richter immer maßgeblich gewesen ist, und dem Anspruch der Malerei, der für Gerhard Richter die Motivation für seine Bilder darstellt. Vgl. Benjamin Buchloh, Interview mit Gerhard Richter, in: Buchloh, Gidal, Pelzer (Hg.), Gerhard Richter, Bd. 2: Texte (Anm. 23), S. 95.
- 36 »Wenn ich Begrenzungen auflöse, Übergänge schaffe, tue ich es nicht, um die Darstellung zu zerstören, nicht, um sie künstlerischer oder undeutlicher zu machen. [...] Ich verwischte, um alles gleich zu machen, alles gleich wichtig und gleich unwichtig. Ich verwischte, damit es nicht künstlerisch-handwerklich aussieht, sondern technisch, glatt und perfekt. Ich verwischte, damit alle Teile etwas ineinanderrücken. Ich wische vielleicht auch das Zuviel an unwichtiger Information aus.«; Notizen 1964–1965, in: Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text (Anm. 33), S. 31.
- 37 So beschreibt Gerhard Richter 1991 in einem Interview mit Jonas Storsve das Verhältnis von Fotografie und Malerei in seinen Bildern. »Das Bild ist das Bild, und die Malerei ist die Technik dazu, um es aufzusplittern. [...] Die Fotografie hat fast keine Realität, ist fast nur Bild. Und die Malerei hat immer Realität, die Farbe kann man anfassen, sie hat Präsenz; sie ergibt aber immer ein Bild – egal, wie gut oder schlecht.« Richter verweist in diesem Zusammenhang auf seine partiell übermalten Fotografien, die dieses Gegenüber von glattem fotografischem Abbild und malerischer Textur teils plakativ zum Ausdruck bringen. Vgl. Gerhard Richter im Interview mit Jonas Storsve 1991, in: Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text (Anm. 33), S. 216.
- 38 Greenberg, Towards a Newer Laocoon (Anm. 12), S. 35.
- 39 Vgl. Nancy, Am Grund der Bilder (Anm. 31), S. 26.
- 40 Ebd., S. 27 f.
- 41 Dabei handelt es sich um die Vorhangbilder I–IV von 1965 mit den Werkverzeichnisnummern 54–57.
- 42 Vgl. Reinhard Spieler, Ohne Farbe, in: ders. (Hg.), Gerhard Richter – ohne Farbe, Ostfildern 2005, S. 16 [Katalog zur Ausstellung »Gerhard Richter. Ohne Farbe«, Museum Franz Gertsch, Burgdorf 2005].
- 43 WV 56.
- 44 WV 158, siehe auch WV 158–1, 159.
- 45 Eigentlich spricht sich Richter vehement gegen die Illusion aus: »Illusionismus hat mich nie interessiert.« Die Vorhangbilder bezeichnet er dabei jedoch als Ausnahme, »mit Ausnahme des Vorhangbildes, der ›Fünf Türen‹ und des vierteiligen Fensterbildes.«, Gerhard Richter im Interview mit Peter Sager 1972, in: Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text (Anm. 33), S. 66.
- 46 Adriaen van der Spelt, Blumenstilleben, 1658, 47 × 64 cm, Öl auf Holz, The Art Institute, Chicago.
- 47 Krüger, Der Blick ins Innere des Bildes (Anm. 21), S. 160.
- 48 WV 163–1.
- 49 Die Reihenfolge des Werkverzeichnisses entspricht nicht zwangsläufig den Entstehungsdaten der einzelnen Bilder, sondern wird von Richter nachträglich festgelegt. Vgl. Robert Storr, Gerhard Richter. Forty Years of Painting, in: Gerhard Richter. Forty Years of Painting, New York 2002, S. 24 [Katalog zur Ausstellung »Gerhard Richter. Forty Years of Painting«, Museum of Modern Art, New York 2002].
- 50 Dies gilt vor allem für die aus mehreren Tafeln zusammengesetzten Wellblechbilder, auf denen die parallelen Wellenstrukturen in Form von steigenden und fallenden Diagonalen aneinandergesetzt sind. (WV 161, 162 und 193) Diese Strukturen sind den schwarzen und vor allem den silberfarbigen Leinwänden Frank Stellas von 1959–1965 durchaus ähnlich.

## Endnoten/Abbildungsnachweis

- 51 Tafel 86, Fotoexperimente, 1969, 36,7 × 51,7 cm; Tafel 87, Fotoexperimente, 1969, 51,7 × 66,7 cm.
- 52 Vgl. Gerhard Richter, Düsseldorf 1971 [Katalog zur Ausstellung »Gerhard Richter«, Kunsthalle Düsseldorf 1971], Katalognummern 158 und 163/1. Die Aufnahmen stammen aus dem Negativarchiv von Gerhard Richter und sind von ihm selbst aufgenommen. Für die Informationen danke ich Dietmar Elger, Gerhard Richter Archiv, Dresden.
- 53 In einer Notiz aus den Jahren 1964 bis 1965 zeigt sich Richter dieses Wechselverhältnisses unmittelbar bewusst: »Das Photo berichtet über reale Räumlichkeit, hat aber als Bild keine Räumlichkeit. Indem ich wie das Photo über realen Raumberichte, aber dabei male, entsteht eine besondere Räumlichkeit, die sich aus der Durchdringung und Spannung zwischen dem Dargestellten mit dem Bildraum ergibt.«, vgl. Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text (Anm. 33), S. 32.
- 54 Notizen 1981, in: Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text (Anm. 33), S. 91.

## Abbildungsnachweis

- 1 Gerhard Richter, Vorhang, 1965, 65 × 47 cm, Öl auf Leinwand, Privatsammlung, WV 58–1.
- 2 Gerhard Richter, Tisch, 1962, 90 × 113 cm, Öl auf Leinwand, San Francisco Museum of Modern Art (Dauerleihgabe), WV 1.
- 3 Blinky Palermo, o. T., 1970, 200 × 200 cm, Baumwollstoff auf Leinwand, MOMA New York.
- 4 Sigmar Polke, Weißes Kästchen, 1970, 90 × 70 cm, Dispersion auf Stoff, Sammlung Lambrecht Schadeberg im Museum für Gegenwartskunst Siegen.
- 5 Gerhard Richter, Vorhang (Morandi), 1964, 90 × 65 cm, Öl auf Leinwand, Privatsammlung, WV 58.
- 6 Gerhard Richter, Vorhang III, 1965, 200 × 195 cm, Öl auf Leinwand, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, WV 56.
- 7 Gerhard Richter, 5 Türen, 1967, 205 × 500 cm, Öl auf Leinwand, Museum Ludwig, Köln, Atelierfotografie.
- 8 Adriaen van der Spelt, Blumenstilleben, 1658, 47 × 64 cm, Öl auf Holz, The Art Institute, Chicago, in: Eckhard Hollmann, Jürgen Tesch, Die Kunst der Augentäuschung, München 2004, S. 23.
- 9 Gerhard Richter, Grosser Vorhang, 1967, 200 × 280 cm, Öl auf Leinwand, Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut, Frankfurt a.M., WV 163–1.
- 10 Gerhard Richter, Grosser Vorhang, Fotografie in der Wohnung Gerhard Richters, in: Gerhard Richter, Düsseldorf 1971 [Katalog zur Ausstellung »Gerhard Richter«, Kunsthalle Düsseldorf 1971].

**»Da ist keine Stelle, die dich nicht sieht«.  
Das Bild als Schauplatz einer inframedialen Torsion des Blicks**

Michael Wetzel

Wie aktuell die Frage nach dem Bild und seinen Wirkungen ist, haben nicht zuletzt zwei Ausstellungen im Sommer 2006 unter Beweis gestellt. Zwei namhafte Frankfurter Museen, Die Schirn Kunsthalle Frankfurt und das Österreichische Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst (MAK), widmeten ihr genau genommen unter ikonographischen und ikonoklastischen Gesichtspunkten zwei ganz unterschiedlich ausgelegte Schauplätze von Kulturgeschichte: Einmal ging es unter dem Motto ›Nichts‹ darum, die Abwesenheit von Sichtbarem in Form von bloßen Klanginstallationen oder von leeren Leinwänden bzw. anderen Bildträgern zum Ereignis eines potenzierten Sehens oder Einsehens werden zu lassen; zum anderen hatte man in einer eindrucksvollen Zusammenstellung der unterschiedlichsten Beispiele für das populäre Phänomen ›Souvenir‹ plastisch vor Augen gestellt, wie der reliquienhafte bis fetischistische Gehalt von Bildern bis in die Jetztzeit überlebt hat. Beides mal ging es um eine durchaus sinnliche und damit im alten kantischen Sinne »afifizierende« Erfahrung der Macht des Bildes, in seiner bloßen Daseinsweise nämlich zu berühren, d. h. vor seiner semantischen oder informellen Funktionsweise als Datenträger. Derjenige Sinn, an den sich aber das Bild wendet, ist der Sehsinn, der in abendländischer Tradition auf den Augensinn eingeschränkt oder – im Sinne etwa der Polemik von Ulrich Sonnemann gegen die »Okulartyrannis« – eingeengt wird. Aber gibt es noch ein anderes Sehen als das mit Augen oder von Augen? Oder ist das Bild überhaupt auf ein Sehen oder auf Augen angewiesen? Am Anfang soll daher eine zunächst vielleicht naiv erscheinende Frage stehen, nämlich: »Was sieht man beim Sehen?«

Freilich soll damit nicht der Schauplatz einer rein sinnesphysiologischen oder wahrnehmungspsychologischen Untersuchung eröffnet werden. Es geht vielmehr um eine *ästhetische* Verständnisweise des Sehens, d.h. um das *Sehen von Bildern* als Artefakte bzw. bewusst an einen Betrachter oder Empfänger dieser *Seheindrücke* adressierte Kunstwerke. Neuerdings ist der Begriff der *neuronalen Ästhetik* in Mode gekommen,<sup>1</sup> aber so interessant die Frage eines Bezugs von Bildräumen auf Hirnfunktionen auch ist, so muss sie doch hier außer Betracht bleiben, da es im Folgenden weniger um die subjektiven Faktoren des Sehens gehen soll, als vielmehr um die gegenständliche Gegebenheit von Bildlichem selbst. Letztlich zielt die Frage nach dem Sehen beim Sehen auf so etwas wie die *Gabe des Sehens*, ohne jedoch diese Gabe zum göttlichen Geschenk eines inspirativen Genies verklären zu wollen, sondern die ganze Aufmerksamkeit auf die Daten eines *historischen Aprioris* zu lenken: nämlich die *geschichtlich generierten Gegebenheiten von Sichtweisen als gesellschaftlich generalisierte Gnosis*.

Diese anagrammatische Wortkaskade ist natürlich eine ironische Übertreibung, aber in ihrem Übermaß begrifflicher Gabe kommt dennoch eine Einsicht zur Geltung. Was in der Gabe des Sehens nämlich gegeben wird, ist weder die Wiedergabe eines wie auch immer gearteten Abbilds der Realität noch der privilegierte Einblick in einen Archetypus der Idee. Gegen die aristotelische Tradition einer *Mimesis* wie gegen die platonische Tradition einer *Eidologie*, die beide nämlich keine originäre Macht des Bildlichen, sondern nur eine von außen verliehene anerkennen, gilt es vielmehr eine mediologische Bildanalyse in dem Sinne stark zu machen, wie das *Medium* selbst als autonome Mitte seine Message generiert. Mit *Medium* ist dabei keine abstrakte Armatur gemeint, die sich im heideggerschen Sinne des »Gestells« sozusagen ins Blickfeld stellt, sondern es geht konkret um optische Technologien der Herstellung von Sichtbarkeit als »Technologies of the Observer«, wie Jonathan Crary es in seiner gleichnamigen Studie genannt hat, die neben den Arbeiten von Barbara Stafford zum »Body Criticism« Medientechniken auch auf dem ästhetischen Schauplatz künstlerischer Produktion von Sichtbarkeit ausgemacht hat.<sup>2</sup> Am Anfang steht also nicht Seh- oder Sichtbares, das Visuelle als objektiver Inhalt. Sehen gleicht eher einem *Tasten*, das in diesem Prozess metaphorischen *Begreifens* des Blicks als *Medium* des Erblickens teilhaftig wird, das mit anderen Worten vom Blick berührt wird, der nicht in ihm als subjektive Kompetenz ruht und der nicht zum Überblick führt, so sehr bleibt er historisch getrübt, d. h. perspektivisch beschränkt durch die Jeweiligkeit dessen, was man im Sinne Friedrich Nietzsches seine temporal-lokale *Optik* nennen könnte.

Die Gabe des Sehens im Sinne eines Geschenks von Präsenz ergäbe sich folglich im *Blick*, der als gegeben zwischen Sehendem und Gesehenem eine mediale Dimension der Sichtbarwerdung oder Evidenzerfahrung des Auftauchens aus dem Meer der Unsichtbarkeit einrückt, die Vermittlung einer Reziprozität der Blickrichtungen, die jedoch nicht mit Sartres Duell der Blicke des Anderen zu verwechseln ist,<sup>3</sup> sondern als Geschenk der Sichtbarkeit im Bild, als Präsent, das im Sinne Heideggers immer auch Präsenz und Präsenz, aber auch das unverfügbare Ereignis–oder »Eräugnis«–des Augen-Blicks als »im Blicken zu sich rufen« beinhaltet.<sup>4</sup> Mit einer solchen

*mediologisch* genannten Auffassung des Bildes vollzieht sich also eine Wende vom passiven Objektcharakter ikonologischer Zeichensysteme hin zur Ereignishaftigkeit eines fortlaufenden und vielschichtigen Ausdrucksgeschehens. Das Bild als *Medium* lässt sich am besten mit dem vergleichen, was Heidegger unter dem Topos des »Zeit-Spiel-Raum«<sup>5</sup> als aleatorisches Zugleich von Verzeitlichung und Verräumlichung der Signifikation angedacht hat und was zugleich den Appell an eine Lesbarkeit der Bilder im Sinne der Erschließung einer semantischen Tiefendimension einschließt. Dieser Zusammenhang soll in einem ersten, gewissermaßen begriffsanalytischen Teil als Bild-Text-Relation definiert werden, bevor in einem zweiten, mehr kunstwissenschaftlich auf den theoretischen Ansatz von Georges Didi-Huberman ausgerichteten Teil die im engeren Sinne bildwissenschaftlichen Konsequenzen einer Umkehrung des Blicks als nicht auf das Bild gerichteten, sondern aus dem Bild kommenden zur Sprache gelangen und schließlich in den affektiven Bildern der poetischen Sprache von Rilkes *Archaischer Torso Apollos* gespiegelt werden.

Es soll also um Bilder gehen, wobei allerdings der strenge Begriff des *Tableaus* hinsichtlich einer räumlichen und medialen Erweiterung zur plastischen Bildhauerei und zu Bildreproduktionen und -projektionen zu modifizieren ist. So wie dem Sehen als Funktion des Auges, Sehdaten zu sammeln, nicht von vornherein ein Erblicken eignet, so ist auch das Bild nicht per se mit Sichtbarkeit gleichzusetzen. Etymologisch leitet sich »Sehen« von der indogermanischen Wurzel *sek\** ab, deren eigentliche Bedeutung »folgen, verfolgen, spüren, wittern« ist (vgl. lat. *sequi*).<sup>6</sup> Das Wort »Blick« dagegen stammt von *blic\** gleich »Glanz, Lichtstrahl, Blitz« ab, dem Moment der Erhellung oder auch Enthüllung, ganz im Sinne von Heideggers Exegese des griechischen Wortes für Wahrheit: *alétheia* als Unverborgenheit, die das Sehen zum Wahr-Nehmen werden lässt (vgl. französ.: *re-garder*). Philosophisch ist ja überhaupt die Unterscheidung zwischen den beiden Dimensionen der *Perzeption* und der *Apperzeption* aufschlussreich, wie die immer noch empfehlenswerte Arbeit von Albert Langen zur Rahmenschau als Anschauungsform des Rationalismus im 18. Jahrhundert eindrücklich in Erinnerung gerufen hat: Erst der Rahmen, den die Apperzeption als gewissermaßen Fokussierung des Sehens im Gesichtsfeld markiert, gewährt Anschauung (während, wie oft vergessen wird, Sehen ein passiver Vorgang der Sammlung/Scannen optischer Reize ist).<sup>7</sup>

Es geht also um die Dekonstruktion eines naiven Begriffs von Visualität zugunsten einer reflexiven Komplexität des Bildkonzeptes und in diesem Sinne um die *Materialität* des Bildes einschließlich nicht zuletzt der oft vergessenen Dimension des Bildträgers. Gerade im Kontext einer Mediendiskussion sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass neben den wichtigen Fragen der *software* auch die Momente der *hardware* ihr Recht bekunden. Dies gilt aber schon für das traditionelle *Medium* der Malerei, die lange bevor ein Maler wie Cézanne den Terminus der *réalisation* geprägt hat und ungeachtet des *Paragone* zwischen pikturaler und plastischer Werkform sich immer auch als Produktion eines materiellen Bildträgers und damit der Erzeugung des Bildes als *Gebilde* in seiner ontologischen Eigenwertigkeit begriff. Rilke hat dies im Zusammenhang seiner Begegnung mit dem Werk Cézannes als das eigentlich »Überzeugende, die Dingwerdung, die durch sein eigenes Erlebnis an dem Gegenstand

bis ins Unzerstörbare hineingesteigerte Wirklichkeit« des Bildes beschrieben.<sup>8</sup> Aber es hat auch mit der zugrunde gelegten Formel von *Arbeit* im thermodynamischen Sinne der Physik des 19. Jahrhunderts zu tun, indem sich ein energetisches Potential von Sehweisen im Bild-Werk manifestiert. Dekonstruktion will dieses Potential aus der an der Oberfläche geronnenen Form wieder freisetzen und in diesem genealogischen Sinne, und zwar aus der Materialität des Bildes als Spur, die Vielzahl der Blickrichtungen und Sehweisen als Macht des Bildes wieder spürbar werden lassen.

Für den Bereich der Malerei hat Derrida seine Überlegungen ebenfalls an einer Formel Cézannes festgemacht, die sich in einem Brief an den Malerkollegen Bernard findet: »Je vous dois la vérité en peinture« um den ganzen Polylog oder besser Widerstreit abendländischer Diskurse um eben diese Wahrheit der Malerei als Wahrheit des Malerischen und nur qua Malerei ausdrückbaren Wahrheit *revue* passieren zu lassen. Die Engführung dieser Problematik einer »Wahrheit in der Malerei« bietet das gleichnamige Buch im Kapitel über die *Restitutions en peinture*, d.h. die Wiederherstellung der Wahrheit nach dem Maß von Schuhgrößen, das sich mit dem Streit zwischen Heidegger als Interpret eines Van-Gogh-Bildes von angeblichen Bauernschuhen und dem amerikanischen Kunsthistoriker und Van-Gogh-Kenner Meyer Shapiro beschäftigt. Schon der Argumentationsverlauf der Diskussion beider Positionen macht deutlich, dass – um es kantisch zu formulieren – rein intuitive Anschauungen nicht ohne diskursive Zusammenhänge funktionieren und daher das vom Fundamentalontologen bloß Geschaute bäuerlicher Erde unter den Sohlen der gemalten Schuhe vor dem Hintergrundwissen eines *catalogue raisonné* über den Entstehungszusammenhang der einzelnen Bilder und Bildfassungen schnell sich auf Abwegen der Pariser Boulevards befindet, wo Van Gogh nämlich die Sohlen des von ihm gemalten Schuhpaars abgetreten haben soll.<sup>9</sup> Derrida hat dabei schon früh Bezug genommen auf die Semiologie Charles Sanders Peirces bzw. auf dessen integrales Modell einer Dreidimensionalität kultureller Zeichenwerte:<sup>10</sup> D.h. die im engeren Sinne ästhetische Seinssphäre des *icon*, die informative Verweisungsrelation des *index* und die genauer sprachlich ausdifferenziertere Struktur des *symbol*; eine viel zitierte Unterscheidung, die eigentlich nur verschiedene semiotische Bezüge von z. B. Bildern verdeutlicht, ohne diese etwa auf einen zu reduzieren. Die abendländischen Kulturgeschichten der Konkurrenz etwa von *poesis* und *pictura* (oder Dichter und Maler, Autor und Künstler) lassen zu schnell die ursprünglich implikative oder supplementäre Struktur eines *Chiasmus* von »stummer Dichtung« und »blinder Malerei« vergessen. Schon in der antiken Legende von der Tochter des Butades als Erfinderin der Zeichnung geht es genau genommen um die *Delimitation* des bildlichen Darstellens in der dreifachen Bewegung des zeichnenden Stäbchens, mit dem die Umrisse des scheidenden Geliebten festgehalten werden als in der nach außen gerichteten Berührung noch gewährte und schon im für sich bestehenden und sprechenden Supplement verlassene objektive Referenz. Im Festhalten selbst stößt die Abtrennung an eine immanente Grenze, an der sich das Supplementieren im symbolischen Zeichen als Differenzieren restituiert, wie Derrida nicht zuletzt hinsichtlich seines eigenen Konzepts der aufschiebenden »*différance*« diesen Mythos kommentiert:

»Im Unterschied zum gesprochenen oder geschriebenen Zeichen trennt sie sich nicht vom begehrten Körper dessen, der umreißt, oder vom unmittelbar wahrgenommenen Bild des anderen. Zweifellos ist auch das ein Bild, was da am Ende des Stäbchens sich abzeichnet; aber ein Bild, das sich selbst noch nicht ganz von dem, was es repräsentiert, getrennt hat; das von der Zeichnung Gezeichnete ist beinahe präsent, leibhaftig, in seinem Schatten, der Abstand des Schattens oder des Stäbchens ist beinahe nichts. Diejenige, die umreißt, das Stäbchen jetzt in den Händen hält, berührt beinahe, was beinahe der andere selbst ist, bis auf die winzige Differenz; diese kleine Differenz – die Sichtbarkeit, die Verräumlichung, der Tod – ist zweifellos der Ursprung des Zeichens, der Abbruch der Unmittelbarkeit; aber gerade in ihrer äußersten Reduzierung zeichnen sich die Konturen der Bedeutung ab. Man denkt dann das Zeichen von seiner Grenze her, die weder der Natur noch der Konvention zugehört.«<sup>11</sup>

Diese Differenz zwischen dem Abdruck (als *index*-Schatten) und dem Zeichen (als *icon*-Gebilde) versucht eine dritte Position zur *Entscheidbarkeit* zu verhalten, die als Ort des Symbolischen im weiteren, über Peirce hinausgehenden Sinne auch an Walter Benjamins berühmte Formulierung aus dem Trauerspielbuch von der zackigen Grenzlinie zwischen Physis und Bedeutung erinnert, die dort im Zeichen des Todes bzw. des Totenschädels als Emblem markiert wird bzw. die überhaupt neben der Verräumlichung der Distanz an die Zeitlichkeit von Dasein gemahnt.<sup>12</sup> In dieser Hinsicht ist es lohnenswert, auch Gotthold Ephraim Lessings Diskussion des Konkurrenzverhältnisses von Bild und Text im *Laokoon* nicht als solches zu lesen, sondern aus der chiasmatischen Verschlingung der Darstellung durch nebeneinander geordnete Zeichen, also von Körperlichem durch Figuren und Farben, mit der Darstellung von linearen Verläufen durch aufeinanderfolgende Zeichen, also von Handlungen durch artikulierte Töne in der Zeit zu verstehen.<sup>13</sup> Die berühmte Formel vom »einzigem« fruchtbaren »Augenblick«, der gewissermaßen im Bild einen furchtbaren Abgrund mittelbarer Mehrdeutigkeit oder Nachbildlichkeit aufreißt,<sup>14</sup> gewinnt dann einen ganz anderen Sinn – durchaus auch in der Bedeutung des französischen *sens* als *Richtung*: insofern nämlich durch die Erstarrung des Bildes hindurch sich der Blick in ein anderes Leben des Abgebildeten als *Bild*, eine Reanimierung z. B. *en peinture* und damit ein Fortleben in der Zeitlichkeit der Bilderzählung öffnet (ebenso wie übrigens umgekehrt der Zeichenstrom von Sprache und Schrift sich nicht ergießt, ohne zugleich die geschilderten Handlungen zu verkörpern).

Diese chiasmatische Lesart überführt also die Bedeutungs-Generierung einer *Torsion* des Blicks, einer Wendung oder Wende im Medium, das als angeblicktes im Zurückblicken sprechend wird. Die vermittelnde, symbolisch genannte Struktur kann dabei neben den semiotischen Gegensätzen des Ikonischen und Indexikalischen sowie den poetologischen des bildlich Simultanen und narrativ Sukzessiven auch auf die von Jacques Lacan psychoanalytisch buchstabierte Dualität von *Metapher* und *Metonymie* verweisen, wobei die ikonischen Körperaugenblicke in diesem Sinne dem paradigmatischen

Genießen im Übergang vom Signifikanten zum Objekt »a«, die indexikalische Handlungsfolge aber dem syntagmatischen Begehren in seiner Signifikanten-Substitution entsprechen.<sup>15</sup> Hierdurch wird noch einmal deutlich, dass das Bild sich eben nicht auf die einmalige, endgültige und damit erstarrte Form einer Verkörperung (qua Objekt des Genießens) reduzieren lässt, sondern seine Macht, seine Faszination und affektive Spannung gerade aus seiner immanenten oder *intentionalen* (d. h. gespannten und gerichteten) Selbst-Transzendenz im Sinne eines Begehrens gewinnt, das über das Sichtbare hinaus auf latente Transfigurationen, Metamorphosen, und zwar des Blicks in seiner metonymischen Ortlosigkeit, verweist.

Festzuhalten bleibt aber zunächst die grundsätzliche Reziprozität der nicht voneinander trennbaren Verhältnisse von Bild und Text, wie auch gerade die medialen Diskussionen zeigen: angefangen schon bei William Henry Fox Talbots immer wieder gern zitierter Photo-Metapher vom *Pencil of Nature*<sup>16</sup> über die obsoletere Doppelung von *Linguistic Turns* und *Pictorial Turns* prädestiniert bis hin zum Dogma von den zwei Weisen des Erzählens, etwa in den einschlägigen Arbeiten von Roland Barthes, John Berger oder Jacques Derrida<sup>17</sup> mit ihren Doppelmarkierungen von optischer Denotation ohne Code und kultureller Konnotation, von visueller und sprachlicher Kommunikation und vom Recht auf Einsicht und dem auf Lesbarkeit.

Welche Möglichkeiten der Begegnung mit Bildern als Bildern eröffnen sich vor diesem weiten Horizont kulturgeschichtlicher Referenzen, wie lässt sich eine Sichtbarkeit des Blicks im Bild als Recht auf Einsicht begründen? Oder anders gefragt: Was macht der Kunstexperte vor einem Bild?

Interpretieren natürlich! Dass dies jedoch nicht ganz so einfach abläuft, hat der französische Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman nachhaltig in Erinnerung gerufen. Seine Bücher mit so suggestiven Titeln wie *Vor einem Bild* oder *Was wir sehen blickt uns an* beginnen oft mit der Beschreibung einer Paradoxie verstörend widerstreitender Empfindungen angesichts künstlerischer Bildbeispiele und enden mit der Beschwörung einer allen logischen Ordnungswillen überwältigenden Überfülle visueller Ereignisse, vor denen wir unsere Angst verlieren sollen, vor allem die Angst davor, etwas nicht zu wissen.

Didi-Huberman ist bekannt geworden vor allem durch seine bahnbrechenden Studien über die photographische Ikonographie der Hysterie in den entsprechenden Dokumentationen Alfred Londes für Charcots Archiv der Salpêtrière sowie über das Verhältnis von Unähnlichkeit und Figurati- on bei Fra Angelico.<sup>18</sup> In ihnen entfaltet sich bereits sein Grundthema: Die Hinterfragung der künstlerischen Repräsentation hinsichtlich einerseits einer *medialen Materialität* des Bildes und andererseits einer psychoanalytisch verstandenen *Symptomatik*, in der die von Sigmund Freud bis Lacan wiederholt beschriebene metaphorisch-verdichtende und metonymisch-verschiebende *Rücksicht auf Un-/Darstellbarkeit* sich manifestiert. In diesem Sinne wendet der Autor seine Einsichten auf die Geschichte der Kunstgeschichte selbst und damit auf die methodologischen Voraussetzungen seiner eigenen wissenschaftlichen Tätigkeit an, wobei – wie schon an der Wahl der Beschreibungskategorien deutlich wird – besonders psychoanalytische Gesichtspunkte vor allem

in der Tradition der von Lacan eingeleiteten Inversion der Sichtweisen zum Tragen kommen.

Neu ist nicht die Erschütterung des naiven Selbstvertrauens ins Verstehen dessen, was man sieht. Die sich immer wieder neu stellende Frage nach dem: »Was ist ein Bild?« gehört schließlich zur Pflichtübung kunstwissenschaftlicher Ausbildung. Insofern *erinnert* Didi-Huberman nur an all die bekannten Motive des Fragens, Forschens, des Suchens nach Sinn im bloßen Ausgeliefertsein an die optische Herausforderung einer bildlichen Botschaft. Neu ist die Radikalität, mit der hier die *Ungewissheit*, das *Nicht-Wissen*, ja letztlich die Sprachlosigkeit angesichts von Bildern aufrechterhalten wird. Bei Didi-Huberman wird der Schauplatz vor dem Bild zum Ort einer Erfahrung, in der das betrachtende Subjekt sich als *zerrissen* erlebt, als gespalten oder nicht mehr Herr im eigenen Hause der Ikonographie, nicht zuletzt im Sinne einer Annäherung an jenen »anderen Schauplatz«, den Freud für seine Dezentrierung des Subjekts im *Unbewussten* der Wünsche und Träume in Anspruch nahm.<sup>19</sup> Wogegen Didi-Huberman auch polemisiert, ist eine allzu glatte Übersetzung von Zeichen in Bedeutung, die nämlich von einer Entscheidbarkeit zwischen Sichtbarkeit/Nicht-sichtbarkeit, Lesbarkeit/Unlesbarkeit, letztlich also von wahr/falsch ausgeht und sich dem Prozessualen, Medialen und damit auch dem Raum-Zeitlichen des Sehens und Interpretierens verweigert. Daher der Appell an eine andere Haltung des Sehens, in dem auch die Wirksamkeit von »übermitteltem und zerlegtem Wissen, von erzeugtem und umgewandeltem Nicht-Wissen zum Zuge kommt«, an einen Blick, der Distanz wahrt bzw. in der Annäherung offen bleibt für das Andere und das Ereignis als Unberechenbares. Oder, wie Didi-Huberman unter Berufung auf Freuds zentralen Topos der psychoanalytischen Kur ausführt:

»So etwas wie eine schwebende Aufmerksamkeit, ein längeres Hinausschieben des Augenblicks, da Schlüsse gezogen werden, damit die Interpretation Zeit genug hätte, um sich über mehrere Dimensionen zu erstrecken, zwischen einem erfassbaren Sichtbaren und der auferlegten Prüfung einer Verzichtleistung. Es wäre dann mit dieser Alternative ein – für den Positivismus schier undenkbarer – dialektischer Schritt gegeben, der darin bestünde, nicht vom Bild Besitz zu ergreifen, sondern sich vielmehr vom Bild ergreifen zu lassen: also sich sein Wissen über das Bild wegreifen zu lassen.«<sup>20</sup>

Es ist noch zu früh, um schon von Benjamins dialektischem Bild zu reden, aber die Grundfigur einer Reziprozität des Verhältnisses von Subjekt und Objekt wird hier schon in der expliziten Situation vor einem Bild evoziert. Der dabei postulierte Agnostizismus ist gleichwohl nicht mystizistisch misszuverstehen, als träumten wir vor Bildern oder verfielen angesichts des Visuellen in einen *somnambulen* oder *hypnoiden* Zustand. Nicht Verstummen oder Verblenden des Blicks: Was seine Analysen des kunstgeschichtlichen Umgangs mit Bildern vielmehr vorantreibt, ist das Bewusstsein für eine Grenze der Sinngebung, an der sich die Macht der Medialität des Bildes artikuliert – und auch *entzieht*. Nicht also ein *Weniger*, sondern ein *Mehr* an Interpretation, denn was der Kunstwissenschaftler seinem Fache vorwirft, ist eine Abschließung, ein

Zurückweichen vor dieser Grenze, das den *Entzug* der bildlichen Bedeutung zum *Rückzug* aufs abgesicherte Feld des Wissens, auf letztlich bildferne und -fremde meta-physische Begriffe und Ideen verkehrt.

Es geht also um jene Dimension der Bilderfahrung, in der sich die *visuelle Wirklichkeit* der Bildmaterie mitteilt, und zwar als ein der Entscheidbarkeit zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sich entziehender, nicht feststellbarer oder -legbarer »Fluss aus lichtvollen Partikeln«, eine Virtualität von Bedingungen des Blickens und Erblicktwerdens, eine »geheimnisvolle, virtuelle Matrix unzähliger Geschehnisse« visueller Sinngebung, die Didi-Huberman auch in dieser Potentialität als das »Visuelle« bezeichnet und hinsichtlich ihrer unverfügbaren Doppelung von Latenz und Manifestation bzw. als »plötzlich manifest gewordener Knotenpunkt einer vielfachen Verzweigung aus Assoziationen oder Sinnkonflikten« mit dem psychoanalytischen Konzept des *Symptoms* vergleicht: als »jenes unregelmäßige Netz aus Ereignis-Symptomen [...], die das Sichtbare als Spuren und Splitter oder als »Aussagemarkierungen«, als Anzeichen erreichen.«<sup>21</sup> Ausgehend von der in der französischen Semantik des *regarder* angelegten Doppeldeutigkeit von *Angesehen-Werden* und *Betroffen-Sein* verweist Didi-Huberman auf die aktiv stiftende Funktion des Bildes in der Vermittlung zwischen manifest *Sichtbarem* und latent bedingenden *Visuellem* anhand zweier Figuren der modernen Kunst, dem gläubigen Sehen des Künstlers und dem tautologischen Sehen des Sehens.<sup>22</sup> Das dabei tragende Konzept des *Visuellen* ist allerdings nicht einfach zu verstehen, läuft es doch zunächst einmal der geläufigen Sinnerwartung entgegen und wird nicht synonym mit *Sichtbarem* verstanden, sondern vielmehr auf den Bereich bezogen, in dem sich die Fleischwerdung des Bildes, die Inkarnation der materiellen Bedingungen des Sehens, der »Präsentation« und »Gestaltbarkeit« des Bildes vollzieht. Sichtbarkeit wird durchgängig mit »Tyrannei« konnotiert, einer Tyrannei des Wissens, das sich wie ein Schleier über das Bild legt, einer Tyrannei der Idee, die letztendlich eine Durchstreichung des Bildes als sinnliches Erscheinen intendiert, und schließlich, last but not least, einer Tyrannei des Benennbaren und Lesbaren, die gerade den fundamentalen »Riss« zwischen »Sehen« und »Anblicken« verschließt, in dem sich etwas zwischen Repräsentieren und Präsentieren im Bild abspielt, »das mich aber dennoch in der Sichtbarkeit eines Gemäldes heimsucht wie ein kurzlebiges und partielles Blickereignis«: die Begegnung nämlich mit der wesentlichen Visualität des Bildes in den Resten bzw. Spuren seines Blickmaterials, d. h., »seinem Blickvermögen, dem Vermögen, angeblickt zu werden und zugleich uns anzublicken, uns einzukreisen, uns zu treffen.«<sup>23</sup>

Ganz basal für diese paradoxe Vorstellung einer potentiellen *Latenz* oder *Virtualität* (im Sinne des Vermögens) ist das Modell der Spur, des Restes, das Didi-Huberman an seinem Paradebeispiel eines solchen Prozesses indexikalischer Phänomenologie des Blicks, Fra Angelicos *Verkündigung* und *Madonna der Schatten* im Florentiner Kloster San Marco demonstriert. Seine Neugier gilt gerade nicht den »repräsentationalen Details«, der Dechiffrierung jener *istoria*, die im Sinne der Renaissance-Malerei die Sichtbarkeit des Bildes bestimmt. Er fragt vielmehr weiter nach dem *Unsichtbaren*, *Unaussprechlichen* dieser einfachen Szene zwischen dem Engel und der Jungfrau, nach dem Geheimnis einer nur der schwebenden Aufmerksamkeit oder freien Assoziation

sich mitteilenden, frei nach Barthes genannten »Ikonologie ohne Code«. Denn es ist die materielle Mitteilung in dem bewusst christologisch formulierten Paradigma der »Fleischwerdung«, der *leibhaftigen Malerei* des Stigmas als Mal oder »dem Fleisch zugefügten Wunde«, wie sie Didi-Huberman seit seiner früheren Studie zum *Unerkannten Meisterwerk* von Balzac bis hin zum Ausstellungsprojekt *Ähnlichkeit und Berührung* fasziniert, in der sich der Riss oder die Öffnung ereignet und möglich macht, »das Sichtbare auf die Arbeit des Visuellen hin zu *öffnen* und das Lesbare auf die Arbeit der Exegese bzw. einer überdeterminierten hin.«<sup>24</sup>

Demgegenüber erweist sich für Didi-Huberman die Restitution von *Sichtbarkeit* durch ikonologische Repräsentation als Trug einer Transparenz, als *Projektion* einer ikonoklastischen Buchgelehrsamkeit und Begriffsgeschichte auf die manifeste Oberfläche des immer abstrakter werdenden Bildmediums. Als Beginn dieses szientifischen Machtdispositivs von Lesbarkeit werden ganz traditionell Giorgio Vasaris *Viten* der berühmten Renaissancekünstler als Selbsterfindung der Kunstgeschichte aus dem Geiste eines idealistisch wiedergeborenen Künstlertums ausgemacht. In diesen *Künstlerlegenden*, die im Zeichen der beiden Schlüsselbegriffe des *disegno* und der *idea* die Emanzipation der Maler, Bildhauer und Architekten von ihrer handwerklichen und höfischen Tradition vollziehen, wird zugleich die neue metaphysische Lesart von Kunstwerken im Rahmen einer symbolischen Ordnung des Wissens begründet. Das geistige Band, das die *Künstlergenies* mit seiner Rückbindung an ein absolutes Wissen literarischer Provenienz von der Materialität ihres Schaffens befreit, »vernäht« aber den Spalt zwischen Sehen und bildlicher Wahrheit, deren Movers oder Macht emotionaler Erschütterung und Ergriffenheit gewissermaßen exorziert oder mortifiziert wird. Die Gleichsetzung von Sichtbarkeit und Idee stellt damit das implizite Ende der lebendig sich entwickelnden Kunst auf die Dauer einer Unsterblichkeit im Geisterreich.<sup>25</sup> [Abb. 1]

Das zeigt sich besonders beim großen Erneuerer dieser Tradition, Erwin Panofsky, der Kants erkenntniskritische Neudifferenzierung zwischen *mimesis* und *idea* mit Cassirers Funktionalisierung des Begriffs vom Symbolischen zu seinem Konzept von *Ikonologie* als einer Logik der Bilder in der Gleichsetzung von Begriff, Geist, Bedeutung und literarischen Quellen verband.<sup>26</sup> Im Sinne des kantschen *Schematismus* vermittelt nun eine Doppelbewegung vom Bild zum Begriff und vom Begriff zum Bild und überbrückt so den Einschnitt, der für Didi-Huberman zwischen einem Wissen ohne Sehen und einem Sehen ohne Wissen klappt. In diesem Sinne ersetzte Panofsky das freudsche *Unbewusste* einer in Verdrängungen und Verwerfungen des Wissens sich entziehenden, überdeterminierten Konstellation visueller Intensität des Bildes durch das epistemologisch-transzendente *Ungewusste*, dessen limitative Indikation nur auf die Kompensation durch das potentielle Wissen zu warten scheint. Aus diesem bleibt aber alles ausgeschlossen, was dem intellektuellen Bedeutungs-Ideal widerspricht, wie Didi-Huberman am Beispiel der prominenten Dürer-Interpretation Panofskys zeigen kann. Der dort zentrale Topos der *Melancholie* reduziert sich auf den geschlossenen Interpretationszusammenhang von »Künstler-Gelehrter-Genie« und blendet alle mittelalterlichen »Symptome« einer leidenschaftlich patho-logisch-piktographischen Fleischwerdung aus, wie sie



1 Richard Krautheimer,  
Rekonstruktion von  
Brunelleschis erstem Per-  
spektiv-Experiment.

dennoch in Form der *Imitatio am Christus-Schmerzmann* und seinen Verweigerungen gegenüber der Repräsentation im Werk Dürers gegeben sind.<sup>27</sup>

Panofsky gilt so als Beispiel, wie man die emotional pathologische Ebene einer Betroffenheit durch Bilder und die in ihnen sich manifestierenden unbewussten, traumartigen oder pathologischen Symptome aus dem Bedeutungszusammenhang metaphysischen Überwissens ausblendet. Die Grenze der Kunsthistoriker offenbart sich so im *Symptom* als Ort des Nichtwissens:

»Zwar haben sie ihre Augen geschärft, ihrer Praxis zu einem ›Be-  
wußtsein‹ verholfen, alle Naivitäten [...] widerlegt. In Bildern der  
Kunst haben sie nach Zeichen, Symbolen oder der Erscheinung  
stilistischer Numina gesucht, aber selten nur haben sie das Sym-  
ptom angeblickt, weil der Anblick des Symptoms bedeutet hätte,  
daß sie ihre Augen im zentralen Riß der Bilder, jener unheimlichen  
Wirkungskraft, aufs Spiel setzen. Weil es bedeutet hätte, den Druck  
des Nicht-Wissens zu akzeptieren, also sich selbst um eine zentrale  
und vorteilhafte Position zu bringen, die machtvolle Position eines  
*Subjekts, das weiß.*«<sup>28</sup>

Die hier der Kunstgeschichte diagnostizierte Abwehr des Nichtwis-  
sens als Verleugnung der *visuellen Macht* des Bildes in der »Verneinung des  
Symptoms«<sup>29</sup> spielt zugleich im Sinne von E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*  
als Geschichte von einem, der auch Angst um seine Augen hatte, unterschwellig  
auf die *Kastrationsangst* an,<sup>30</sup> die Freud anhand dieser Novelle als die Quelle des  
Unheimlichen der Angst vor dem Verlust der Augen oder besser des Augenlich-  
tes erkannte.<sup>31</sup> Gegen diese obsessive Erektion des Wissens im Zeichen eines  
gewissermaßen ödipal ermächtigten Subjekts fordert Didi-Huberman eine An-  
erkennung der offenen Strukturen und Überdeterminiertheiten, ohne wieder  
wortreich die Lücke des Unverständlichen mit neuem Überwissen zu schließen.  
Es geht vielmehr darum, den Blick auszuhalten – auch in seiner »Kraft des Ne-  
gativen«, die in Motiven der *Blendung* oder des *Blinden* die *Arbeit des Visuellen*

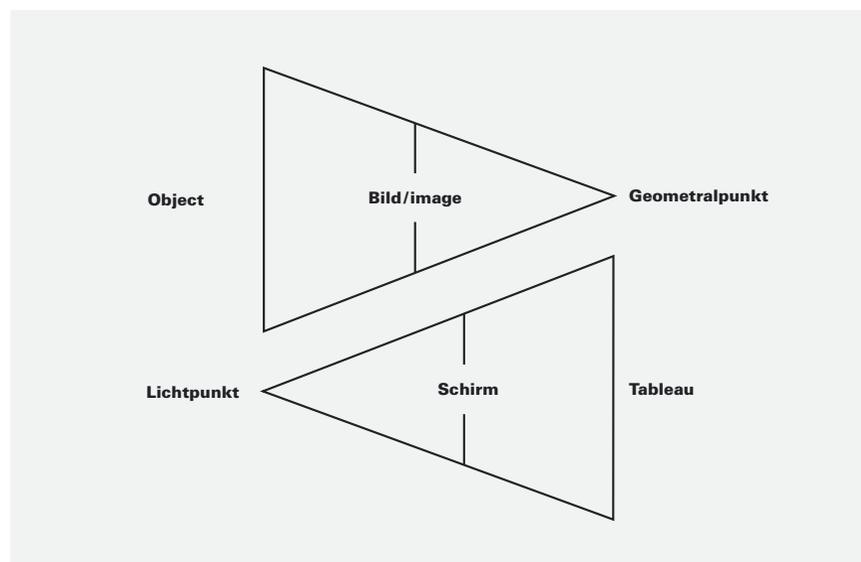
als »Arbeit des Negativen« spürbar werden lässt: als symptomatische Intensität  
dank einer zugleich das Zeitliche im Bildraum eröffnenden, wellenförmigen  
bzw. »anadyomenischen« Bewegung fortwährenden Auftauchens im Sinne ei-  
ner dem unabschließbaren, nicht-kalkulierbaren und ganz virtuellen Bild ei-  
genen Prozessualität.<sup>32</sup>

Bei seinem Engagement für die prägende Kraft des Bildes und seine  
jede Sinnentscheidung aufschiebende Temporalität kann sich Didi-Huberman  
wesentlich auf Lacans Analyse des Blicks als libidinöses Partialobjekt stützen,  
durch die Freuds Theorie vom Ich, das nicht Herr im eigenen Haus ist, auch auf  
das sehende Subjekt übertragen wurde, das die Macht des Überblicks verliert.  
Lacans Grundeinsicht in den visuellen Machtverlust des Subjekts: »ich sehe nur  
von einem Punkt aus, bin aber in meiner Existenz von überall her erblickt«, ver-  
dankt sich ebenfalls und in paradigmatischer Weise der Doppeldeutigkeit des  
französischen *regarder*, um die Betroffenheit vom Anblick eines Bildes in dessen  
aktiver Blickdimension zu verorten.<sup>33</sup> Das Angeblickt-Werden von Bildern lässt  
den Blick nicht nur als Attribut von Subjektivität erscheinen, sondern auch zum  
Objekt der Besetzung werden. Daher die fundamentale *Spaltung von Auge und  
Blick*, die das Verhältnis von Sehen und Gesehenwerden nicht nur zu einem re-  
ziproken macht, sondern in der Bildermacht zugleich den blendenden Blick als  
Abwesenheit des anderen zur Kastrationsandrohung werden lässt:

»Der Blick erscheint für uns allein in Form einer befremdlichen Kon-  
tingenz, Symbol dessen, was wir in unserm Gesichtskreis finden, gesto-  
ßen gleichsam durch unsere Erfahrung: jener konstitutive manque/  
Fehl der Kastrationsangst.

Auge und Blick, dies ist für uns die Spaltung, in der sich der Trieb  
auf der Ebene des Sehfeldes manifestiert.«<sup>34</sup> [Abb. 2]

Schon in Lacans frühen Studien zum Spiegelstadium, die er ab  
den 1950er Jahren mit den physikalischen Experimenten des umgekehrten Blu-  
menstraußes erweiterte, ging es um die Anwesenheit von etwas Abwesendem



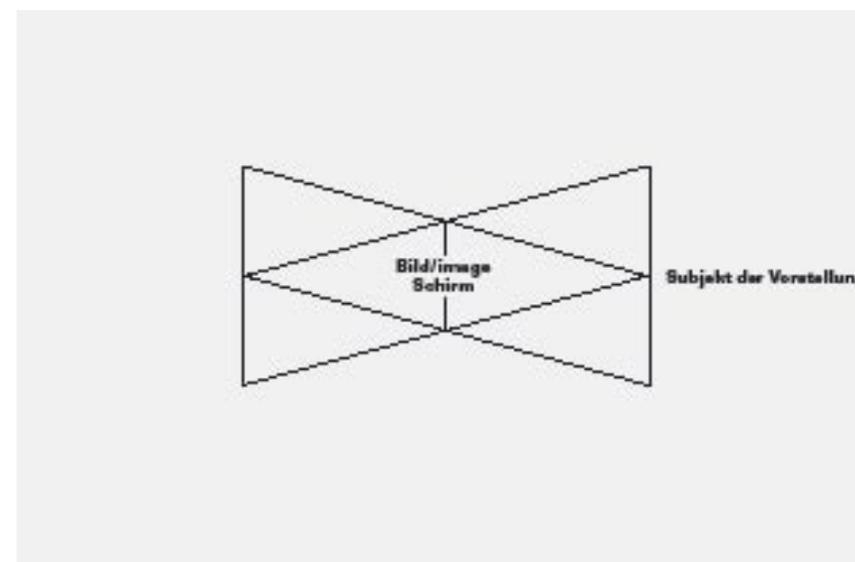
2 Bild-Schirm nach Lacan, 1973.

bzw. nur Imaginärem, mit dem sich das Ich als illusorische Vorspiegelung seiner Allmacht, und zwar nicht wieder erkennend, sondern *projektiv*, identifiziert. Die symbolische Desillusionierung des vermeintlichen Spiegelbildes als Anspruch des anderen in der Frage nach dem eigenen Begehren wendet die Projektion gegen das Subjekt selbst und bedroht so jede Evidenzerfahrung mit dem affektiven Intensitätsgrad der Blendung qua Kastration, dem phantasmatischen Ausreißen der Augen à la Hoffmanns *Der Sandmann*, um sie wie Projektile ins Bild stürzen zu lassen. Die Entmachtung des abendländisch perspektivisch privilegierten Subjekts als das »punktförmige Wesen« im zentralen »geometralen Punkt« des Sehfelds gibt dem Auge zwar weiterhin Bilder zu sehen, aber nur in der Weise, wie das sehende Subjekt »im Tableau«, also sprichwörtlich *im Bilde* ist, aber um den Preis, dass es als vom Licht Angeblicktes sich in die Feldtiefe »in ihrer ganzen Doppeldeutigkeit, Variabilität, auch Unbeherrschbarkeit« verliert.<sup>35</sup>

Angesichts dieses Szenarios einer Begegnung des Sehens mit einem Blick, der ihm erst die Augen öffnet, indem er es gewissermaßen ins Bild hineinzieht und in der Tiefe des vielschichtigen Bedeutens absorbiert, versteht es sich, dass eine wesentliche *mediale* Funktion in der buchstäblichen Mitte oder Vermittlung liegt, die sich im Deutschen an der Doppeldeutigkeit des Begriffs vom *Bildschirm* illustrieren lässt. Gegen den gleißend blendenden Blick aus der Tiefe des Bildes schützt dessen übertragend gesprochen »abblendende« Oberfläche, auf der die Sonnenflecken dionysisch eruptiver Entladung gewissermaßen apollinisch geläutert werden: durch eine streuende Brechung der Lichtstrahlen auf der abschirmenden Oberfläche des Mediums, das in einer anderen Bedeutung von (ab)blenden (französ.: *blinder*) auch das Schützen durch einen »Panzer« meint:

»In dem, was sich mir so als Raum des Lichts darstellt, bedeutet Blick immer ein Spiel von Licht und Undurchdringlichkeit. Es geht stets um ein Spiegeln [...] stets ist etwas da, was mich zurückhält, an jedem Punkt, weil es Schirm ist, und so das Licht als ein Schillern erscheint,

Michael Wetzel



3 Bild-Schirm nach Lacan, 1973.

das über diesen Schirm läuft. [...] Und sollte ich etwas sein, in diesem Bild/tableau, dann auch in der Form dieses Schirms, den ich eben »Fleck« nannte.«<sup>36</sup> [Abb. 3]

Was Lacan hier Fleck nennt, erinnert an den blinden Fleck im Auge, eine Leerstelle im Zentrum des Sehens, die sozusagen den Nerv des Sehens betrifft, aber auch – im Sinne des Schillerns – an eine prominente Kompromissfigur, die Freud in der Ersatzleistung des *Fetischismus* erkannte: eine Art des »Triumphes über die Kastrationsandrohung« durch die »perverse«, d. h. umgekehrte Perspektive eines Blicks (engl. *glance*) auf den abwesenden Phallus als im »Glanz« aufscheinende, in der verschobenen Partialität des Fetischs absolute, also ablösbare und somit zirkulierende Erscheinung.<sup>37</sup> Strukturell geht es aber bei diesem Ersatz *pars pro toto* um all die Umkehrungen, Dreh- oder Kippfiguren einer Topologie der Verwindung, die geometrisch als *Torsion* bezeichnet wird: Räumlich als Windung einer ebenen Fläche oder – wie bei dem ebenfalls durch Lacan populär gemachten Beispiel des Moebiusbandes – als Ineinanderverschlingung von Ober- und Unterseite, zeitlich als der filmisch legendäre *Vertigo*-Effekt eines spiralförmigen *reentry*s des Anfangs am Ende, eine kompliziert verwickelte und durchtriebene (französ. *retors*) Figuration, die Lacan auch in Richtung der komplexen Mathematik der Knoten weiterverfolgt hat. Die Torsion des Blicks beherrscht das Sehfeld in seiner wechselseitigen Dezentrierung des Wahrheitsgeschehens, eine Drehung oder Verschraubung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, die an der Leerstelle des anderen den Kern des Eigenen entdecken lässt, wie Lacan es mit dem Modell der beiden sich gegenseitig durchdringenden *Torus*-Körper erklärt.<sup>38</sup> Das Bild im übertragenen Sinne nicht einer konkreten Trägermaterialität für visuelle Daten oder einer Apparatechnik der Aufzeichnung von Lichtempfindlichkeiten, sondern eines Dispositivs jener eingangs genannten Gabe des Sehens, sozusagen als virtuelle Bedingung Möglichkeit von Sichtbarkeit, bildet also einen *Knoten*, der Subjekt und Objekt miteinander in der Weise verbindet, dass im Innern des Sehens

»Da ist keine Stelle, die dich nicht sieht.«  
Das Bild als Schauplatz einer inframedialen Torsion des Blicks

sich die Leerstelle des anderen öffnet, die im sprichwörtlichen Sinne das Subjekt betrifft, indem es ihm die ›Augen verdreht‹.

Didi-Hubermans Ausführungen verdanken sich aber nicht allein einer kunsthistorischen Problemstellung, sondern die ›Reibungsfläche‹ zwischen Visuellem und Verbalem ist schon seit der abendländischen Tradition des Widerstreites *ut pictura poesis* heftig umstritten. Innerhalb der Poetologien erfährt dieser *Paragone* der Arten des Erzählens gegen Ende des 19. Jahrhunderts nicht zuletzt unter dem Einfluss der industriellen Revolution der neuen Informationsmedien einen signifikanten Bruch. Berühmte Beispiele wie Stéphane Mallarmés avantgardistischer Ansatz des *Coup de Dés*-Gedichtes oder Hugo von Hofmannsthals *Lord-Chandos*-Brief zeugen aber nicht nur von einer Krise des Erzählens oder des Verses, sondern auch von einer fruchtbar inspirierenden Begegnung der Dichter mit der zeitgenössischen Kunst der so genannten *Klassischen Moderne*.<sup>39</sup>

In diesen Zusammenhang gehört vor allem aber Rainer Maria Rilke, der Autor unter anderem des ersten deutschen Avantgarderomans *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in dem es ganz fundamental um die Entwicklung einer neuen Schreibweise nach dem Ende des Erzählens geht. Was diese epochale Figur an der Jahrhundertwende in Paris, der – mit Benjamin gesprochen – Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, als Flaneur solitaire nämlich bewegt, ist eins nur: Nicht erzählen, sondern sehen lernen. Rilke ist der große Poet des Sehens am Beginn des 20. Jahrhunderts. Schon biographisch prädestiniert durch ein kurzes Studium in Berlin (neben Simmel) bei Herman Grimm und seine Verbindung zur Künstlerkolonie von Worpswede, kommt es in Paris vor allem zur prägenden Begegnung mit drei wichtigen Künstlern, neben den Werken von Van Gogh und Cézanne nämlich auch der persönlichen mit Auguste Rodin. Die Gespräche mit diesem finden in seinem poetischen Denken an der Grenze von Sehen und Sichtbarkeit, von Erlebnis und Blick ihr Echo und geben auch dem Programm des Dinggedichts eine neue Wendung, in der sich das Spuren-Sammeln – »mit raschen Fangbewegungen« von unbedeutsam



4 Torso des Diskuswerfers, ca. 2. Jh. n. Chr.

vorübergehenden Momenten, »kurze aufblitzende Aufschlüsse« – zu einer »Intensität unseres Sehens« verdichtet, indem diese – wie er an seine Frau Clara Westhoff schreibt – in einem sachlichen und sprachlich ungedeuteten Bild zusammenfallen:

»Das Anschauen ist eine so wunderbare Sache, von der wir so wenig wissen; wir sind mit ihm ganz nach außen gekehrt, aber gerade wenn wirs am meisten sind, scheinen in uns Dinge vor sich zu gehen, die auf das Unbeobachtetsein sehnsüchtig gewartet haben, und während sie sich intakt und seltsam anonym in uns vollziehen, ohne uns, – wächst in dem Gegenstand draußen ihre Bedeutung heran, ein überzeugender, starker, – ihr einzig möglicher Name, in dem wir das Geschehnis in unserem Innern selig und ehrerbietig erkennen, ohne selbst daran heranzureichen, es nur ganz leise, ganz von fern, unter den Zeichen eines eben noch fremden und schon im nächsten Augenblick aufs neue entfremdeten Dinges begreifend –.«<sup>41</sup>

Rilke war es auch, der in diesem Sinne einer Korrespondenz von Anschauen und innerlicher Ergriffenheit Franz Hessel – vermittelt über die Theorie Benjamins und dessen Rezeption der gemeinsamen Einflüsse des französischen Symbolismus – gewissermaßen das *Schau*-Motto des Flanierens indirekt souflierte, nämlich: »Nur was uns anschaut, sehen wir.«<sup>42</sup> Nirgends aber kommt die neue Einsicht in so gedrängter Fülle und Eindringlichkeit zur Sprache wie in dem 1908 erschienenen Gedicht *Archaischer Torso Apollos*, ein Gedicht, das nachgerade paradigmatisch den affektiven Aspekt einer an Bildwerken erlebten Evidenz artikuliert. Zugleich beschreibt die zentrale Formel vom Blick als Inversion / Intensivierung des Sehens, d. h. der dem Sehen vom Gegenstand her begegnet und die Augen öffnet, die Bewegung der Torsion, »denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht«. Rilke bezieht sich angeblich auf einen Apollo-Torso im Louvre, [Abb. 4] dessen Fragmentarität ihn gerade im Sinne einer Überschreitung der lessingschen Grenzen des Raumes zur Verkündigung/

Verweisung eines abwesenden, eines präsent-absenten Blicks wird, in dem sich die ganze Message des Mediums offenbart.

»Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,  
darin die Augenäpfel reiften. Aber  
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,  
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,  
sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug  
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen  
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen  
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.  
Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz  
unter der Schulter durchsichtigem Sturz  
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;  
und bräche nicht aus allen seinen Rändern  
aus wie Stern: denn da ist keine Stelle,  
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.«<sup>43</sup>

Das Gedicht, das zwar in der Tradition emphatisch enthusiastischer Ekphrasis steht, wie man sie seit Winckelmann, Heinse oder Hoffmann kennt, stellt aber zugleich eine Zäsur, eine Krise dieses Anspruchs auf verbale Vergewärtigung von nichtsprachlichen Kunstwerken dar. Denn eigentlich geht es ja um die Beschreibung von Nichts, von etwas, das nicht da und grundsätzlich unbekannt ist, die Beschreibung einer Abwesenheit, einer Leere, die aber gleichzeitig zum gesteigerten Erleben von Präsenz und Betroffenheit wird. Der Blick des Torsos kommt nicht eigentlich aus einem Jenseits, das es durch archäologisches oder antiquarisches Wissen zu restituieren gilt, sondern ist Evidenz im affektiven Erlebnis von Undarstellbarkeit. Die Bezeichnung ›Dinggedicht‹ darf hier nicht missverstanden werden, als ginge es um eine reifizierte Präsenz des Beschriebenen, vielmehr werden die Grenzen bloßer Sichtbarkeit und klarer Sagbarkeit gerade im *Archaischen Torso* paradigmatisch überschritten oder besser in Frage gestellt durch eine das Sehen suggerierende Supplementierung von Leer-›Stellen‹ (›Haupt«, ›Mitte«, ›Ränder‹) als ›paradoxe Bewegung des Ding-Entzuges‹.<sup>44</sup>

Diese konstitutive Bewegung des Entzugs von Präsenz und zugleich von Vollendung in einem Werk klassischen Zuschnitts stellt Rilke eher in die ›Tradition des modernen Fragmentarismus‹, die seit der Frühromantik mit der ästhetischen Aufwertung des Bruchstücks zur Allegorie des Ganzen eine neue Intensität des Kunsterlebens entdeckt, eine Intensität der Zeit als einer ›zeitigenden Zeit‹, deren Gegenwärtigkeit sich als Vergangenheit und Zukunft entzieht.<sup>45</sup> Die damit ins Spiel kommende Figur einer Verflochtenheit von Erinnerung und Erwartung in dieser doppelten Intention, nämlich von – phänomenologisch gesprochen – *Re-* und *Protention*, beschreibt wiederum eine Torsion, die im Torso als ›Epiphanie der Stärke im Licht‹ buchstäblich in ›unerhörter Verdichtung‹<sup>46</sup> zum Ausdruck kommt. Folgt man der Überschrift von Rilkes Gedicht, so handelt es sich zugleich um einen Torso des Apoll, also des antiken Sonnen- oder Lichtgottes, die im Blick geborgene Potenz des Fragments offenbarte sich also als Emanation eines Lichtes, dessen blendende Kraft aus einer

Vergangenheit destruktiver Entladung in der Zukunft eines gerichteten Blicks ›anweste‹. Auf diese Weise erfüllt sich das Desiderat von Vollkommenheit nur in dieser Verstümmelung des Torsos, übersetzt gesprochen des *Stumpfes* oder *Strunkes*, als erhabene Erektion des Kolossalischen nicht in schöner Harmonie, sondern – wie es in Rilkes erster *Duineser Elegie* heißt – als des Schreckens Anfang, der in der gewordenen, vom Gedicht bewusst ins Imperfekt gesetzten leeren Mitte Platz schafft für das Unendliche der im Blick geballten Größe vollkommener Potenz phallischer ›Zeugung‹.<sup>47</sup>

Die Macht des Bildes oder Gebildes, die nicht von ungefähr ihre affektive Wirkung dieser Latenz des Umschlagens von Erinnerung an gewesene Größe in deren intensive Antizipation verdankt, offenbart sich also im Sinne Didi-Hubermans als *Symptom* in seiner Doppeldeutigkeit von An- und Abwesenheit. Bei Rilke ist dieser Ort in besonders prekärer Weise als Ort nicht einer gesteigerten Sagbarkeit, sondern als Schauplatz einer Krise des Bedeutens markiert, an dem die in ihrer Kolossalität nicht mehr artikulierbare Potentialität der göttlichen Zeugung qua Hervorbringung von Zeug am Zeug- oder Dinghaften des Torsos selbst zum stumm beredtsamen Zeugnis des unsichtbaren Potentials des Phallus als ›Signifikanten an sich, als das Zeichen der Zeichen‹ wird:

»Das Wort Zeugung enthält die Bedeutung von ›Zeug‹ und ›Zeigen‹, die als ›Ding‹ und ›Zeichen‹ im Gedicht aufs Bestimmteste auseinandertreten. [...] Denn der Phallus als Signifikant, auf den das Lächeln verweist, existiert nur als defekter oder im Imperfekt, er ist nur als erinnertes Zeichen anwesend, als reales Ding ist er abwesend.«<sup>48</sup>

In diesem Sinne umfasst die Bedeutung von ›Torso‹ zwei Momente, nicht nur das eines defizitären Bruchstückes, sondern auch das eines Details, das sich an die Stelle des Ganzen gesetzt hat und im Sinne des fetischistischen Phantasmas gerade für eine indirekte Präsenz des abwesenden Absoluten im auratischen Zeichen, für eine Negation der Kastration in ihrer Affirmation sorgt. Dass es sich dabei konkret um die Abwesenheit des Kopfes, also implizit um eine Enthauptung handelt, steigert nur die Paradoxie von Rilkes Bild eines Sehens ohne Auge, eines Blicks ohne Subjekt, frei nach der Wendung der Blendung ins Wahrnehmen, der Kastration ins Potentielle. Sprachlich realisiert sich dieses abwesende Schauen in der aufgeschobenen Bedeutung des Geschauten, d. h. wird der Blick als ungesehenes Gesehenwerden auf jenem wie ein Moebiusband gewundenen Weg der von Lacan beschriebenen metaphorisch-metonymischen Doppeloperation sichtbar. So wird z. B. die paradigmatische Metapher vom Augapfel syntagmatisch zur Metonymie eines Reifens der ›Augenäpfel‹ verdreht, um die visuelle Zeugungskraft in der ››Evidenz‹ des gesprochenen Worts‹ zu manifestieren.<sup>49</sup>

Angesichts dessen wird noch einmal die Differenz zur Sichtweise von Lessings fruchtbarem oder prägnantem Augenblick deutlich, dessen Wissensantizipation durch Hinzudenken hier zur Halluzination oder Vision einer *theoria* als einer im Kunstwerk selbst implizierten Schau wird:

»Nicht Ergänzung, sondern Verdichtung – die Bruchstellen als Türen, die sich nur einmal geöffnet haben: nach innen. Hier ist alles im Torso geborgen, Potenz und Geist geworden. Fast scheint die Erinnerung an

eine Figur nach menschlichem Maße getilgt. Umso fordernder zeigt sich der Gott. Anders gesprochen: Das Fragment ist in sich selbst.«<sup>50</sup>

Das Un- oder Übermenschliche dieser Übersteigerung des ›Schauens‹ hat zugleich mit seinem eigenwilligen Scheinen oder Glänzen eine auffällige Ähnlichkeit mit dem, was Benjamin als *Aura* definiert hat, deren Erfahrung sich ja auch der »Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen« verdanken soll und als Aufschlagen des Blicks des Angesehenen zum Ausdruck kommt: »Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.«<sup>51</sup> Dass Benjamin diesen zugleich eine irreduzible Ferne markierenden Blick auch als Quelle der Poesie spezifiziert, lässt Rilkes lyrisches Sprechen als privilegierte Zugangsweise zu dieser affektiven Erfahrung der Aura des Kunstwerks werden. Und besonderes Interesse verdient bei diesem aus dem Bildwerk dringenden Schauen oder Blicken auch deren Lichtmetaphorik, die eine solche der Wahrheit ist (Blumenberg).<sup>52</sup> Anfänglich ist von einem Glühen die Rede, das bald in ein Glänzen, gar Blenden übergeht, um schließlich als Flimmern in seinem intensiven Strahlen mit einem Stern verglichen zu werden. Entscheidend ist aber, dass die Quelle des Lichts verborgen im Innern des Steins ist, dass das Geschehen der *alétheia*, der Unverborgenheit in ein Doppelspiel von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit eingelassen ist, festgemacht am merkwürdigen Bild des Kandelabers. Karl Kerényi schreibt dazu:

»Was ist ein Kandelaber? Ein Träger des Lichts. Das ist dieser Torso. Im Kandelaber wird das Licht aufbewahrt, es hält sich und glänzt auch zurückgeschraubt, [...] Zurück ist hier nach innen, zur Quelle des Lichts. Doch kein dinglich-passives Licht, das *fällt*, wurde hier gleichsam zurückgeschraubt, gedämpft durch den Stoff, sondern ein geistig-aktives, das *sich richtet*, ein Sehen und Schauen. Das Schauen hat Richtung, nicht nur hier, immer. Wenn es hier schaut, so schaut es von innen: schaut und blendet und lächelt und flimmert und bricht aus wie ein Stern, und sieht.«<sup>53</sup>

Unerachtet des historischen Hinweises, dass Rilkes Bild vom Kandelaber auch die Erfahrung mit den für Paris typischen Gaslaternen reflektiert, die Benjamin im genannten Kontext ausführlich analysiert, ist in diesem Sinne das Licht der Wahrheit gerade dasjenige, was sich der Ordnung des *Spektakulären* entzieht, weil es als das Entbergende, Sichtbar-Machende selbst nicht gesehen werden kann. Derrida erinnert diesbezüglich mit Merleau-Ponty daran: »die Sichtbarkeit des Sichtbaren kann per definitionem nicht gesehen werden, sowenig wie die Diaphanität des Lichts«, oder anders ausgedrückt; wobei eben diese nach Kerényis Interpretation von Rilke ins reine Potential zurückgeschraubte *rectio* (oder *erectio*) von ihm an die Körperlichkeit einer Emanation rückgebunden wird: »Das Sichtbare *als solches* wäre demnach unsichtbar, nicht etwa als *Sichtbarkeit, Phänomenalität oder Wesen* des Sichtbaren, sondern als der singuläre Körper des Sichtbaren selbst.«<sup>54</sup> Auf jeden Fall scheint – wie bei der letzten Zeile von Eduard Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe*: »Was aber

schön ist, selig scheint es in ihm selbst« – die hierzu von Emil Staiger gegebene Interpretation dieses Scheinens als *videtur* des schönen Scheins der Wahrheit des Kunstwerks durch die gegenläufige Deutung Heideggers eines sinnlichen Scheinens des »leuchtenden Sichzeigens« als *lucet* abgelöst zu werden. Historisch mag allerdings Heidegger dabei mehr dem Konzept von Rilkes Dinggedicht verpflichtet sein, wenn er von einer *leuchtenden Lichtung* als »offenbarendes Entbergen eines Anwesenden« spricht:

»Die Bedeutung des Scheinens im *scheint* weist nicht in die Richtung von Phantom, sondern in diejenige von Epiphanie. Das Kunstgebilde echter Art ist selbst die Epiphanie der von ihm gelichteten und in ihm gewährten Welt.«<sup>55</sup>

Epiphanie, das Erscheinen im Scheinen, ist mehr als nur die unheimliche Wiederkehr eines Phantoms, die sich im hoffmannschen Thema vom *Sandmann* sogar als falscher Vorschein entpuppt. Im Sinne der *Aura* ist es nämlich Erscheinen einer Ferne, einer Art simultanen Ferne als Bedingung der Möglichkeit des Erscheinens bzw. im benjaminschen Sinne des Nachlebens. Bei Rilke ist dies im Beiwort »archaisch« indiziert, das der nietzscheanischen Lesart des Apollinischen zu widerstreiten scheint. Es kann nicht fern genug erscheinen, wie Rilkes Faszination für die im Vergleich zum Griechischen noch archaischere Kultur des Ägyptischen zeigt, die er in einem Brief an seine Frau anlässlich ihrer Reise an den Nil zum Ausdruck bringt. Denn da ist nicht nur vom Vergleich der »Stromlinie« dieses urymythischen Flusses mit der »Fülle abgewandelter Bewegtheit« einer Plastik »Rodinscher Kontur« die Rede und drängt sich dem Dichter schon der Vergleich mit den in »Ur-Geräusch« weiter ausgeführten »Ausweichungen und Wendungen wie eine Schädelnaht« auf, sondern es wird auch ganz explizit das aus der Wüste heraufsteigende *Gesicht der Sphinx* als »Niederschlag uralter Bedeutung [...] wie ein Gegenspiel seiner Sichtbarkeit und Sicherheit« gefeiert, das in einer »tiefen Gleichgültigkeit« verharrt, »bis es zu schauen schien, bis es alle Anzeichen eines Schauens genau *dieser* Bilder aufwies, bis es sich aufhob wie das Gesicht zu einem Innern, darin alles enthalten war und Anlaß und Lust und Not zu alledem.«<sup>56</sup>

Nicht dass die Sphinx jetzt als relevantes Vorbild des Erlebnisses entdeckt werden soll, sondern der *Archaische Torso* repräsentiert einen *Archetypus*, in dem als nachbildhafter Effekt oder Verdichtung die unterschiedlichsten, sich überlagernden Eindrücke von ägyptischen, griechischen und modernen Modellen unter dem gemeinsamen Gesichtspunkt des Entzugs in eine Ferne, in eine Abwesenheit, in eine Virtualität oder Potenz versammelt sind. Der Schauplatz dieser Epiphanie aber ist Paris, die Heimat Rodins aber auch des Louvre als Sammelort all der fremden, »wiedergefundenen Dinge«, die gerade in ihrer Deutungslosigkeit berühren. Aber der Betrachter muss auch bereit sein, sich der kundigen Deutung zu enthalten, um – wie Rilke an Lou Andreas-Salomé schreibt – die Stille der Erscheinung und die Gabe der Dinge zu würdigen,

»dass man sie so ganz wie Unbekannte betrachten kann; man kennt ihre Absicht nicht und es hängt sich (für den Unwissenschaftlichen wenigstens) nichts Stoffliches an sie an, keine nebensächliche Stimme unterbricht die Stille ihres gesammelten Daseins und ihre Dauer



5 Auguste Rodin,  
Torso des Schattens, 1901.

ist ohne Rückblick und Angst. [...] So denke ich mir die antike Kunst. Jener kleine Tiger ist so, der bei Rodin steht, die vielen Bruchstücke und Schlagtrümmer in den Museen (an denen man lange achtlos vorbeigeht, bis eines Tages eines sich offenbart, sich zeigt, strahlt wie ein erster Stern, neben welchem plötzlich, wenn man ihn merkt, hunderte ankommen aus den Tiefen des Himmels athemlos) [...] ebenso entlegen sind, ebenso namenlos, ebenso selbständig in ihrer Einsamkeit, Ursprungslos wie die Dinge in der Natur.«<sup>57</sup>

Die Nähe zu Bildern des Gedichts ist auffällig, vor allem findet sich hier erstmalig dasjenige vom strahlenden Stern. Aber von einem Apoll ist nicht die Rede, nur wiederholt in den Pariser Briefen von der Begegnung mit der Nike-Statue im Louvre, ebenfalls ein Torso, an dem noch ganz besonders die Dynamik der wie ein Wind wehenden Bewegung hervorgehoben wird. Denn im Übergang zur Bewegung ruht – paradox gesprochen – die im Aufschlagen des Blicks manifestierte Resurrektion des archaischen Steins sozusagen als Referenz des Bewegenden, Erschütternden des Bildes auf seine Bewegung, auf das *Movens Bild* selbst. Im Apoll-Gedicht wird sie zum Ausdruck gebracht durch jene Torsion des Torsos, verbunden mit einem geheimnisvoll archaischen Lächeln, wie sie in den antiken Statuen aber nicht anzutreffen ist. Dagegen bietet Rodins *Torso des Schattens* diese Drehung und zugleich an der Stelle des abwesenden Kopfes eine Öffnung, die den hohlen Leib als eine Lichtquelle bergenden Kandelaber denkbar macht, eine expansive Verräumlichung, die sich gerade einer Konzentration verdankt.<sup>58</sup> [Abb. 5] Rilke hebt in seiner Rodin-Studie auch an der Umgangsweise des Meisters mit dem auf den Steinflächen begegnenden Licht das Moment der Verlebendigung hervor, das »unzählbar viele lebendige Flächen« entdeckt, denn »es gab nur Leben, und das Ausdrucksmittel, das er sich gefunden hatte, ging gerade auf dieses Leben zu.«<sup>59</sup> Auch Georg Simmel hat in späteren Studien in ähnlicher Weise das Bewegungsmoment an Rodins Plastik hervorgehoben, ein Effekt der Torsion



6 Torso vom Belvedere,  
1. Jh. v. Ch.

des Blicks, der auch im Zeichen einer Öffnung des Bildraums für die vierte Dimension der Zeit steht.<sup>60</sup>

Was aber all diese »Rodin-Erlebnisse« von Rilke oder Simmel im »Pathos der Distanz«<sup>61</sup> kulminieren lässt, ist ein grundsätzlicher Wandel der Rezeptionshaltung von Bildwerken, der vor allem in der Suspension des Wissens ein neues Sehen als Gespür für das im Bild jenseits des Sichtbaren sich ereignende Werden autonomer Bildung oder Gestaltung ermöglicht. So fragt Rilke, *vor den rodinschen Torsi* als »vor etwas Ganzem, Vollendetem, das keine Ergänzung zulässt«, nach der eigentlichen Quelle für das »Gefühl des Unfertigen«, um dieses dann »aus der umständlichen Überlegung, aus der kleinlichen Pedanterie, welche sagt, dass zu einem Körper Arme gehören und dass ein Körper ohne Arme nicht ganz sein könne«, abzuleiten, während doch »innerhalb des Bildes neue Einheiten entstehen, neue Zusammenschlüsse, Verhältnisse und Gleichgewichte.«<sup>62</sup> [Abb. 6] Worauf es ankommt, ist vielmehr so etwas wie ein Einüben in das Vergessen, eine Art von hermeneutischem Entsagen, das den interesselosen Blick in die Lage versetzt, offen zu werden für den anderen, aus dem Bild hervorgehenden Blick.

Diese *Hingabe* an die Gabe des Blicks meint aber im Sinne jener moebiusbandartigen Verwobenheit von Perfektion und Bruchstelle im Archaischen namenlos entlegener Dinglichkeit auch ein Sich-selbst-Fremdwerden bzw. ein Verfremden der eigenen Sprache, damit sie ebenso wie die Bilder eine autoreferentielle Wendung nach innen nimmt und ganz aus sich lebt und spricht. Aus der Negation von Autorschaft, Subjektivität, Intention, Sinnidentität und sogar – wie gerade am Torso-Gedicht immer wieder analysiert wird – im Bruch mit der Syntax geht das poetische Analogon zur plastischen Torsion im Dinggedicht hervor, eine Negation, die sozusagen in einen Positivismus umschlägt, der auch die dem Dichter wie der Stein fremd gewordene Sprache den Blick aufschlagen lässt. Schon in der Monographie über die Maler von *Worpswede* dominiert dieses Motiv des *ganz anderen* als Bedingung eines neuen malerischen Landschaftserlebens im Blick auf »die große, teilnahmslose, gewaltige Natur«,

vor welcher der Mensch jetzt zurücktritt wie »vor den großen, einfachen, unerbittlichen Dingen, die ihn überragten und überdauerten.«<sup>63</sup> Und diesen *Bruch*, dieses Zerbrechen der vertrauten Sehweisen angesichts einer Natur, die man nämlich erst »zu begreifen« begann, »als man sie nicht mehr begriff«, als »das Andere«, das »Teilnahmslose, das keine Sinne hat uns aufzunehmen«, diese affektiv erschütternde Krise der Repräsentation hat Rilke auch bei einer anderen prominenten Inkarnation dieser sozusagen Serie von Bildwerken des geheimnisvoll Unbekannten erlebt: und zwar vor Leonardo da Vincis *Gioconda* oder *Mona Lisa*. Sein ihr gewidmeter Aufsatz *Von der Landschaft* formuliert ebenfalls eine erstaunliche Torsion des Blicks, die hier das wie beim *Torso des Apolls* zentrale Lächeln aber nicht zu einer Mitte der Zeugung wendet, sondern auf einen Hinter- oder Abgrund des Werdens der ganz anderen Art. Aber die Konsequenz dieses Erlebnisses ist ähnlich, nämlich, dass das Unbekannte, Ferne, fast Feindliche in seiner zurückgeschraubten Ataraxie zur Adressierung eines radikalen existenziellen Umbruchs wird:

»Noch nie hat jemand eine Landschaft gemalt, die so ganz Landschaft ist und doch so sehr Geständnis und eigene Stimme wie jene Tiefe hinter der Madonna Lisa. Als ob alles Menschliche in ihrem unendlich stillen Bildnis enthalten sei, alles andere aber, alles was vor dem Menschen liegt und über ihn hinaus, in diesen geheimnisvollen Zusammenhängen von Bergen, Bäumen, Brücken, Himmeln und Wassern. Diese Landschaft ist nicht eines Eindrucks Bild, nicht eines Menschen Meinung über die ruhenden Dinge; sie ist Natur, die entstand, Welt, die wurde und dem Menschen so fremd wie der nie betretene Wald einer unentdeckten Insel. Und Landschaft so zu schauen, als ein Fernes und Fremdes, als ein Entlegenes und Liebloses, das sich ganz in sich vollzieht, war notwendig, wenn sie je einer selbständigen Kunst Mittel und Anlaß sein sollte; denn sie mußte fern sein und sehr anders als wir, um ein erlösendes Gleichnis werden zu können unserem Schicksal. Fast feindlich mußte sie sein in



erhabener Gleichgültigkeit, um unserem Dasein eine neue Deutung zu geben mit ihren Dingen.«<sup>64</sup>

7 Auguste Rodin, *Iris, Botschafterin der Götter*, um 1890.

Rilke ist nicht der einzige, der angesichts der *Mona Lisa* von einer besonderen Bildermacht berührt worden ist. Das ganze *Fin de siècle* war nicht zuletzt seit Walter Paters Renaissance-Studien von der Dämonie des Lächelns fasziniert, dessen Maskenhaftigkeit nur des Schrecklichen Anfang zu sein schien. Auch Marcel Duchamp versuchte den Schleier ihres Geheimnisses zu lüften, indem er die abwesende Kraftquelle des Blicks mit einem derben Wortwitz als sexuelle Erregung zu deuten und der geschlechtlichen Identität der *Gioconda* durch das Aufmalen eines Schnurrbartes auf eine Reproduktion des Bildes zu verundeutlichen meinte. Damit kommt es zu einer weiteren Verschiebung oder Verdrehung des Blicks in Richtung der sexuellen Konnotation schon bei einem anderen legendären *Torso* Rodins, nämlich seiner *Iris*, die mit ihrer obszönen Geste der Präsentation des entblößten weiblichen Genitals eine ähnliche Blendung und ein ähnliches Lächeln oder gar baubohaftes Lachen zu jener Mitte provoziert, die weniger »Zeugung trug« (wie es bei Rilke heißt) als vielmehr vom Austragen des Lebens zeugt als – wie Courbet sein berüchtigtes Bild eines ähnlichen Exhibitionismus nannte – »Ursprung der Welt«. [Abb. 7] Das erotologische Motiv einer Inversion dieser als Kastration konnotierten Abwesenheit in das Aufschlagen eines Blicks auf dem ebenfalls einer Torsion gleichenden Umwege der fetischistischen Symbolik einer phallischen Macht weiblicher Körper-Teile verleiht dem Auge in seiner glänzenden Eigenschaft eine *Spiegelfunktion*, auf die in der metonymische Bedeutung von *Iris* angespielt wird. Die Faszination dieser Torsion des Blicks im Moment einer Brechung, Flektion oder Reflektion des Lichts – von Georges Batailles *Geschichte des Auges* (die von der Verlegerin Claudia Gehrke zu dem Jahrbuch-Projekt *Mein heimliches Auge* weitergesponnen wurde) bis hin zu Duchamps letztem Werk, *Etant donné*, bei dem ein ebenfalls kopflos verstümmerter Frauentorso nicht nur eine Gaslampe wie die Fackel der Wahrheit hochhält, sondern die nackte Scham mit einer rückhaltlosen Geste

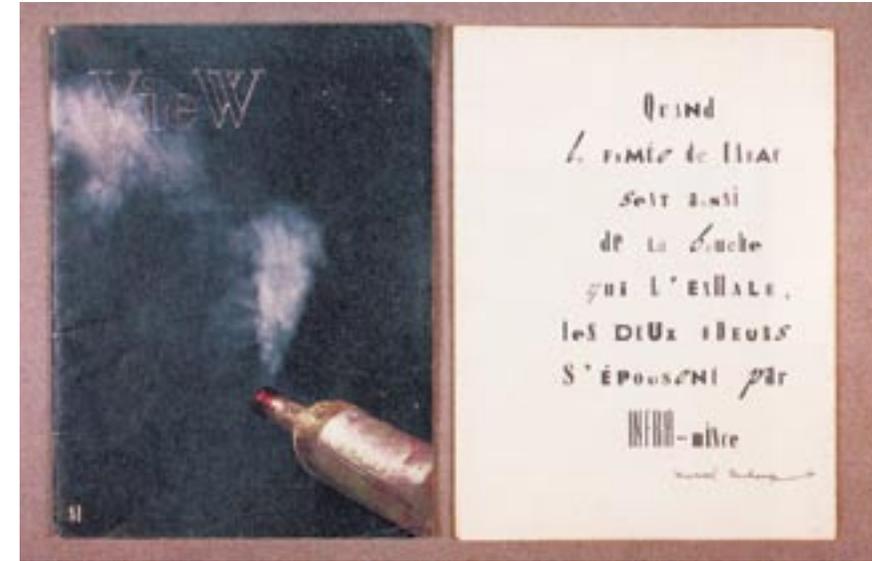


8 Marcel Duchamp, *Étant donné: 1. la chute d'eau; 2. le gaz d'éclairage*, 1946–66.

im Zentrum des voyeuristischen Betrachterblicks positioniert – lebt von dieser Spiegelung. [Abb. 8] Die dramatische Peripetie in Rilkes Gedicht, wo das »da ist keine Stelle, die dich nicht sieht« in den Imperativ: »du musst dein Leben ändern« umschlägt, ließe sich im Sinne der duchampschen Installation des nackten Frauentorsos hinter der Holztür mit den beiden *peepholes* verstehen, wonach jede *Stelle* aus ihrer bloß festgestellten Ortung umschlägt in die Evidenz erzeugende Funktionalität eines, mit Heidegger gesprochen, *Gestells*, eines *Dispositivs* der Macht des im Spiegelmedium nicht bloß wiedergegebenen, sondern irisierend gebrochenen Blicks. Nichts anderes inszeniert Duchamps *Étant donné* in seinem lakonischen Zitat der mathematischen Formel »gegeben sei« nach der sensiblen Interpretation Jean-Francois Lyotards:

»Das Dispositiv wäre also spiegelnd [= schillernd, *spéculaire*] (und nicht mehr ›spieglerisch‹ [= widerspiegelnd, *miroirique*]). Die Ebene des Durchbruchs wäre die eines Bildes, das die Sichtkegel, deren Spitzen die Löcher des Voyeurs sind, schneiden würde. In einem derartigen Arrangement sind Betrachterstandpunkt und Fluchtpunkt symmetrisch: Wenn es stimmt, dass die Vulva den Fluchtpunkt darstellt, dann ist diese das Spiegelbild der voyeuristischen Augen; oder anders gesagt: wenn diese glauben, die Vulva zu sehen, sehen sie sich selbst. Wer sieht, ist selber scham(los) [*con celui qui voit*].«<sup>65</sup>

Nimmt man diese von Lyotard an Duchamps Disposition des Blicks analysierte »Transformation« des Gesehenen in Sehendes zusammen mit Rilkes Theorie des Torsos als In-sich-Vollendetem und seiner Polemik gegen die Pedanterie des Mangels, so erscheint auch der Topos der Kastration in ganz anderem Licht. Abwesenheit von Anwesenheit im Sinne von Sichtbarkeit erweist sich vielmehr als Negativ im Sinne einer potentiellen, virtuellen Bilder Macht, eine Inversion oder Torsion, die Duchamp in seinem Werk immer wieder und in unterunterschiedlichsten Konfigurationen unter dem Oberbegriff des *inframince* beschäftigt hat. [Abb. 9] Gemeint ist damit eine Trennlinie, Spiegeloberfläche,



9 Marcel Duchamp, *Infra-Mince, Umschlagentwurf der Zeitschrift View*, 1945.

Begriffsunterscheidung, Konfrontation von Sehendem und Gesehenem, bei denen die jeweiligen Positionen oder Oppositionen in ihr Gegenteil umschlagen, wobei die Grenze oder Differenz ›hauchdünn‹ wird und gegen den infinitesimalen Wert einer Ununterscheidbarkeit tendiert. Der »Austausch der Blicke« oder die »Reflexion des Spiegels – oder des Glases«, lässt den Punkt der Trennung (*séparation*) auch zwischen Konkavem und Konvexem *inframince*, also hauchdünn werden, wo das trennende und zugleich verbindende Medium im Sinne der »Transparenz« *inframedial*, d. h. zugleich vermittelnd und unterscheidend wird.<sup>66</sup> In diesem Sinne auch versteht Duchamp das berühmte Lächeln der *Mona Lisa*, das in klassischer Konnotation als Anzeichen der zukünftigen Schwangerschaft der jungfräulichen Madonna verstanden wird, und fügt ihm mit dem Schnurrbart das Zeichen männlicher Zeugung hinzu. *Inframedial* wird so der *Blick auf das Bild* in den Abgrund einer Potentialität des *Bildes als Blick* aus vielfältig gebrochenen Perspektiven gestürzt, das eine Revision der Position des Betrachters fordert.

Was also ist ein Bild, das uns anblickt, uns angeht?

»Ein ›Bild‹ nenne ich etwas, das sich noch immer auf eine Seherfahrung stützt, und ›visuell‹ nenne ich die optische Bestätigung des Vorgehens von Mächten (technologischer, politischer, militärischer Art oder in der Werbung), das als Kommentar nur ein ›Alles kapier!‹ hervorrufen will. Offensichtlich betrifft das Visuelle die Seherven, jedoch entsteht dabei nicht sogleich ein Bild. Die Andersheit ist, so denke ich, unerlässliche Bedingung für ein Bild.«<sup>67</sup>

So die lakonische Polemik dieses Statements von Serge Daney, die emphatisch das Bild gegen ein Visuelles eindeutiger Sichtbarkeit stellt (terminologisch nicht zu verwechseln mit Didi-Hubermans *inframedialer* Differenzierung des in sich zwischen symptomatischer Sichtbarkeit und virtueller Sichtbarmachung gespaltenen Visuellen) und noch einmal die zeitliche Grenze der Erfahrbarkeit von Präsenz markiert. Der mediale Traum vom

»Verschwinden der Ferne«<sup>68</sup> als Negation des anderen zugunsten einer Aktualität, die aber keine Information mehr ist, wurde schon von Benjamin unter dem Aspekt der Aura analysiert. Die Andersheit verweist auf die Öffnung des Bildes hinsichtlich seiner inframedialen Vieldeutigkeit, die nicht einfach im Augenblick seiner *Sichtbarkeit*, sondern im Augenblick seiner *Erkennbarkeit*, und d. h. nicht im Identifizieren des Dargestellten aufgeht. Benjamin hat diesbezüglich einen *Erfahrungsmodus* formuliert, der nicht nur Zeit gibt für Gedenken, sondern der Gewesenes und Gegenwärtiges, Unsichtbares und Sichtbares in eine ausdrücklich als *Bild* bezeichnete Konstellation treten lässt, die das Jetzt der Erkennbarkeit teilt:

»Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt eine dialektische: nicht zeitlicher, sondern bildlicher Natur. Nur dialektische Bilder sind echt geschichtliche, d. h. nicht archaische Bilder. Das gelesene Bild, will sagen das Bild im Jetzt der Erkennbarkeit trägt im höchsten Grade den Stempel des kritischen gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt.«<sup>69</sup>

Dieses Moment der Erkennbarkeit ist wesentlich einer Macht der Bilder verpflichtet, die zusammen mit der Hingabe subjektiven Sehens in ein Konstellation tritt, die von Rilkes Erlebnis des archaischen Blicks des Torso bis Didi-Hubermans Angeblicktwerden vom Symptom beherrschend wird. Die Gefährlichkeit dieses Bilder-Erlebens zeigt sich bereits für Benjamin an der historischen Schwelle der technologischen Bilder und ihrer Tendenz, die Ferne dessen, was er *Aura* genannt hat, auszublenden und das Mehrdeutig-Ferne, -Fremde des Kultwertes einer unerbittlichen Ausrichtung auf *Ausstellbarkeit* zu unterwerfen. Erst im Pathos der Ferne nämlich schlagen die Bilder den Blick wieder auf und wird uns sichtbar, was uns anblickt, auf dem gewundenen Weg einer inneren Schleife oder inframedialen Torsion dieses Blicks zur ›Ein-Bildung‹ oder ›In-Formation‹.

## Endnoten

- 1 Vgl.z.B.Karl Clausberg, Neuronale Kunstgeschichte. Selbstdarstellung als Gestaltungsprinzip, Wien/New York 1999 und Olaf Breidbach, Das Anschauliche oder über die Anschauung von Welt, Wien/New York 2000.
- 2 Jonathan Crary, Techniques of the Observer, Cambridge MA 1993.
- 3 Vgl.Jean-Paul Sartre, Das Sein und das Nichts. Versuch einer Phänomenologischen Ontologie, Hamburg 1952, S. 338 ff.
- 4 Martin Heidegger, Der Satz von der Identität, Tübingen 1964, S.24.
- 5 Martin Heidegger, Unterwegs zur Sprache, Pfullingen 1965, S.258.
- 6 In der anderen Bedeutung von »schneiden« (lat. *secare*) lässt sich auch die Verbindung zur Renaissance-Bildtheorie eines Leon Battista Alberti herstellen, der als erster das Bild als Schnitt durch die Schpyramide definierte (vgl. ders., Über die Malkunst, hg.v. Oskar Bätschmann, Darmstadt 2002, S.85).
- 7 Vgl.August Langen, Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus, Darmstadt 1968, S. 7 ff.
- 8 Vgl.Rainer Maria Rilke, Brief an Clara Rilke vom 9. Oktober 1907, in: ders., Briefe, hg. v. Rilke-Archiv in Weimar, Wiesbaden 1950, S. 177.
- 9 Jacques Derrida, Restitutionen. Von der Wahrheit nach Maß, in: ders., Die Wahrheit in der Malerei, Wien 1992, S.301 ff.; vgl. auch Michael Wetzel, Die Wahrheit nach der Malerei, München 1997, S. 140–168.
- 10 Vgl. Jacques Derrida, Grammatologie, Frankfurt a.M. 1974, S. 83 ff. und Charles Sanders Peirce, Phänomen und Logik der Zeichen, hg. v. Helmut Pape, Frankfurt a. M. 1983, S. 64 ff.
- 11 Derrida, Grammatologie (Anm. 10), S.403.
- 12 Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: ders., Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd.I / 1, Frankfurt a. M. 1974, S. 343.
- 13 Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, in: ders., Werke, hg. v. Herbert G. Göpfert, Bd. 6, München 1974, S. 102 ff.
- 14 Ebd., S. 25.
- 15 Jacques Lacan, Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud, in: ders., Schriften II, hg. v. Norbert Haas, Weinheim 1986, S. 15–55; vgl. Horst Turk, Die Sprache des *unbeherrschten Schauens*. Zur Metaphorik in Rilkes *Archaischer Torso Apollos*, in: Manfred Frank, Friedrich A. Kittler, Samuel Weber (Hg.), Fugen. Deutsch-französisches Jahrbuch für Text-Analytik 1, Olten 1980, S.217 f.
- 16 William Henry Fox Talbot, The pencil of nature [1844], Budapest 1998.
- 17 Vgl.Roland Barthes, Rhetorik des Bildes, in: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt a. M. 1990, S.28 ff.; John Berger, Erscheinungen, in: ders., Jean Mohr, Eine andere Art zu erzählen, Frankfurt a. M. 2000, S. 81 ff.; Jacques Derrida, Lektüre, in: Marie-Francoise Plissart, Recht auf Einsicht, Graz/Wien 1985, S.1 ff.
- 18 Georges Didi-Huberman, Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik des Jean-Marie Charcot, München 1997; ders., Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration, München 1995.
- 19 Sigmund Freud, Die Traumdeutung, in: ders., Gesammelte Werke, unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, hg. v. Anna Freud, Bd. II, Frankfurt a. M. 1976, S. 541.
- 20 Georges Didi-Huberman, Vor einem Bild, München 2000, S. 23.
- 21 Ebd., S. 39 sowie S. 24, 26 und 30.
- 22 Georges Didi-Huberman, Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München 1999, S. 99 ff.
- 23 Didi-Huberman, Vor einem Bild (Anm. 20), S. 163 f.; vgl. zur Tyrannei des Sichtbaren S.83,59, 130 und 192.
- 24 Ebd., S. 190 ff.; vgl. ders., Die leibhafte Malerei, München 2001.
- 25 Vgl. Didi-Huberman, Vor einem Bild (Anm. 20), S. 94.
- 26 Ebd., S. 129, 134 ff.
- 27 Ebd., S. 171 ff. und 178 ff.
- 28 Ebd., S. 167.
- 29 Ebd., S. 172.
- 30 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Der Sandmann, Frankfurt a. M. 2003.
- 31 Sigmund Freud, Das Unheimliche, in: ders., Gesammelte Werke (Anm. 19), Bd. XII, S. 243 ff.
- 32 Vgl. Didi-Huberman, Vor einem Bild (Anm. 20), S. 149 ff., sowie Michael Wetzel, »Ein Auge zuviel« – Derridas Urszenen des Ästhetischen, in: Jacques Derrida, Aufzeichnungen eines Blinden,

hg. v. Michael Wetzel, München 1997; Michael Wetzel, Über das Sehen (hinaus). Blindheit und Einsicht bei Goethe und Derrida, in: Konstruktionen, Sichtbarkeiten, Interventionen 8, hg. v. Jörg Huber, Martin Heller, Wien 1999.

- 33 Jacques Lacan, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Bd. XI, Olten 1978, S. 78
- 34 Ebd., S. 79
- 35 Ebd., S. 102; vgl. dazu: Michaela Ott, Phantasma/Symbolische Ordnung in Zeiten des Blockbuster-Films, München 2005, S. 21 ff.
- 36 Lacan, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (Anm. 33), S. 103.
- 37 Vgl. Sigmund Freud, Fetischismus, in: ders., Gesammelte Werke (Anm. 19), Bd. XIV, S. 311 ff.
- 38 Jacques Lacan, Encore. Das Seminar Bd. XX, Weinheim 1986, S. 131 ff.; dazu die Dokumentation: Der Analytiker und die visuellen Künste. Jacques Lacan, in: Gerhart Fischer, Nora Martin, Werner Rappl (Hg.), daedalus oder die Erfindung der Gegenwart, Basel 1990, S. 281–304 [Katalog zur Ausstellung »daedalus, daedalus – die Erfindung der Gegenwart«, Museum moderner Kunst, Wien 1990] (darin auch zum Spiegelversuch des »umgekehrten Blumenstraußes«: W. Seiter, Das Spiegelstadium, ebd., S. 281–285).
- 39 Vgl. Stéphane Mallarmé, Un coup de dés, in: ders., Œuvres complètes, hg. v. Henri Mondor und Georges Jean-Aubry, Paris 1974, S. 457 ff.; Hugo von Hofmannsthal, Ein Brief, in: ders., Gesammelte Werke, hg. v. Bernd Schoeller, Bd. 7: Erzählungen; Erfundene Gespräche und Briefe; Reisen, Frankfurt a. M. 1979, S. 461 ff.
- 40 Rainer Maria Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Frankfurt a. M. 2000.
- 41 Rainer Maria Rilke, Brief an Clara Rilke vom 8. März 1907, in: ders., Briefe in zwei Bänden, hg. v. Horst Nalewski, Frankfurt a. M. 1991, S. 246 f.; vgl. auch Herman Meyer, Rilkes Cézanne-Erlebnis, in: ders., Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte, Stuttgart 1963, S. 256 ff.
- 42 Franz Hessel, Vorschule des Journalismus. Ein Pariser Tagebuch, in: ders., Sämtliche Werke in fünf Bänden, hg. v. Hartmut Vollmer und Bernd Witte, Bd. II, Oldenburg 1999, S. 318.
- 43 Rainer Maria Rilke, Archaischer Torso Apollos, in: ders., Sämtliche Werke, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1975, S. 557.
- 44 Wolfram Groddeck, Blendung. Betrachtung an Rilkes zweitem Apollo-Sonett, in: Gedichte von Rainer Maria Rilke, hg. v. Wolfram Groddeck, Stuttgart 1999, S. 89.
- 45 Vgl. Peter Horst Neumann, Rilkes *Archaischer Torso Apollos* in der Geschichte des modernen Fragmentarismus, in: Lucien Dällenbach, Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), Fragment und Totalität, Frankfurt a. M. 1984, S. 258 f.; die Argumentation zeigt Anklänge an diejenige einer chiasmatischen Umkehrung des Tropischen von Paul de Man, Allegorien des Lesens, Frankfurt a. M. 1988, S. 76 (vgl. ders., Blindness and Insight, Minneapolis MN 1983, S. 34).
- 46 Neumann, Rilkes *Archaischer Torso Apollos* in der Geschichte des modernen Fragmentarismus (Anm. 45), S. 263.
- 47 Ebd., S. 264 f. sowie Derrida, Die Wahrheit in der Malerei (Anm. 9), S. 145–176.
- 48 Groddeck, Blendung (Anm. 44), S. 96 f.; angespielt wird hier natürlich auf Lacans Aufsatz über »Die Bedeutung des Phallus«, in: ders., Schriften II, hg. v. Norbert Haas, Olten/Freiburg 1975, S. 119 ff.
- 49 Turk, Die Sprache des *unbeherrschten Schauens* (Anm. 15), S. 221, 223 f., 227; sowie Groddeck, Blendung (Anm. 44), S. 91 f.
- 50 Neumann, Rilkes *Archaischer Torso Apollos* in der Geschichte des modernen Fragmentarismus (Anm. 45), S. 267.
- 51 Walter Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire, in: ders., Gesammelte Schriften (Anm. 12), Bd. I/2, S. 646 f.
- 52 Hans Blumenberg, Licht als Metapher der Wahrheit, in: Studium Generale 10/7, 1957, S. 432 ff.
- 53 Karl Kerényi, Werk und Mythos, in: ders., Auf den Spuren des Mythos, München 1967, S. 291.
- 54 Derrida, Aufzeichnungen eines Blinden (Anm. 32), S. 51, 54.
- 55 Martin Heidegger, Zu einem Vers von Mörike. Ein Briefwechsel mit Emil Staiger, in: ders., Denkerfahrten: 1910–1976, hg. v. Hermann Heidegger, Frankfurt a. M. 1983, S. 56.
- 56 Rainer Maria Rilke, Brief an Clara Rilke vom 20. Januar 1907, in: ders., Briefe (Anm. 8), S. 154 f.
- 57 Rainer Maria Rilke, Brief an Lou Andreas-Salomé vom 15. August 1903, in: Rainer Maria Rilke, Lou Andreas-Salomé, Briefwechsel, hg. v. Ernst Pfeiffer, Frankfurt a. M. 1989, S. 110 f.
- 58 Vgl. Antoinette Le Normand-Romain, Der Torso vom Belvedere, in: Anne Pinget (Hg.), Das Fragment. Der Körper in Stücken, Bern 1990, S. 115 [Katalog zur Ausstellung »Das Fragment. Der Körper in Stücken«, Musée d'Orsay, Paris, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M. 1990].

## Endnoten/Abbildungsnachweis

- 59 Rainer Maria Rilke, Auguste Rodin, in: ders., Sämtliche Werke (Anm. 43), Bd. 9, S. 150.
- 60 Georg Simmel, Die Kunst Rodins und das Bewegungsmotiv in der Plastik, in: ders., Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918, Bd. 12–13, hg. v. Klaus Latzel, Rüdiger Kramme (Gesamtausgabe hg. v. Otthein Rammstedt), Frankfurt a. M. 2001, S. 28 ff.
- 61 Joachim Paech, Rodin, Rilke– und der kinematographische Raum, in: Kinoschriften, Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie, Wien 1990, S. 146.
- 62 Rilke, Auguste Rodin (Anm. 59), S. 163; vgl. Heide Eilert, Rilke und die bildenden Künste: Kunst-kritische Positionen, in: Volker Kapp, Helmuth Kiesel, Klaus Lubbers (Hg.), Bilderwelten als Ver-gegenwärtigung und Verrätselung der Welt, Berlin 1997, S. 219.
- 63 Rainer Maria Rilke, Worpsswede, in: ders., Sämtliche Werke (Anm. 43), Bd. 9, S. 17; vgl. Sigrid Bogumil-Notz, Rilke und die Kunst: ein kongeniales Gespräch, in: Wulf Herzogenrath, Andreas Kreul (Hg.), Rilke. Worpsswede. Eine Ausstellung als Phantasie über ein Buch, Bremen 2003, S. 304 [Katalog zur Ausstellung »Rilke. Worpsswede. Eine Ausstellung als Phantasie über ein Buch«, Kunsthalle Bremen 1990]; Peter Por, »Bruchstellen seines immensen Stoffes«. Zur Poetik von Rilkes »Neue Gedichte«, Budapest 1997, S. 5 ff., sowie Meyer, Rilkes Cézanne-Erlebnis (Anm. 41), S. 268 und ders., Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung, ebd., S. 287 f.
- 64 Rainer Maria Rilke, Von der Landschaft, in: ders., Sämtliche Werke (Anm. 43), Bd. 10, S. 520 f.
- 65 Jean-Francois Lyotard, Die TRANSformatoren DUCHAMP, Stuttgart 1986, S. 118 f.; die Über-setzung ist bei der Spiegelmetaphorik etwas ungenau, vor allem der Begriff *spéculaire* wird nicht genau vom Neologismus *miroirique*, abgeleitet von *miroir*, der Spiegel, unterschieden; im *Petit Robert* heißt es zu ersterem Begriff bezeichnenderweise: »Se dit des minéraux qui peuvent se di-viser en feuillets minces, transparents et capables de réfléchir la lumière: Fer spéculaire, Fonte spéculaire«, weshalb die Alternative »schillernd« angeboten wurde.
- 66 Vgl. Marcel Duchamp, Notes, Paris 1999, S. 22.
- 67 Serge Daney, Vor und nach dem Bild, in: Documenta, Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.), Politics-Poetics. Das Buch zur Documenta X, Ostfildern-Ruit 1997, S. 610 f. [Kata-log zur Ausstellung »Documenta X«, Kassel 1997].
- 68 Vgl. Peter Weibel, Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst, in: Edith Decker, Peter Weibel (Hg.), Vom Verschwinden der Ferne, Köln 1990, S. 19 ff.
- 69 Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, in: ders., Gesammelte Schriften (Anm. 12), Bd. V, Frankfurt a. M. 1982, S. 578.

## Abbildungsnachweis

- 1 Richard Krautheimers Rekonstruktion von Brunelleschis erstem Perspektiv-Experiment, in: Samuel Y. Edgerton, Die Entdeckung der Perspektive, München 2002.
- 2 Bild-Schirm, in: Jacques Lacan, Le séminaire Bd. XI, Paris 1973, S. 85.
- 3 Bild-Schirm, in: Jacques Lacan, Le séminaire Bd. XI, Paris 1973, S. 97.
- 4 Torso des Diskuswerfers, ca. 2. Jh. n. Chr., römische Replik nach einem griechischen Bronzeoriginal (um 460 v. Ch.) (entsprechend der Präsentation im Apollonsaal im Louvre), Inv. Nr. MR 324 (bisher Ma 889), Louvre, Paris.
- 5 Auguste Rodin, Torso des Schattens, 1901.
- 6 Torso vom Belvedere, 1. Jh. v. Ch., Vatikanisches Museum, Rom, in: Julian Kliemann, Michael Rohlmann, Wandmalerei in Italien, Hochrenaissance und Manierismus 1510–1600, München 2004, S. 99.
- 7 Auguste Rodin, Iris, Botschafterin der Götter, um 1890.
- 8 Marcel Duchamp, Étant donné: 1. la chute d'eau; 2. le gaz d'éclairage, 1946–66, Philadelphia Mu-seum of Art, Philadelphia, in: Arturo Schwarz, The Complete Works of Marcel Duchamp, Bd. II, New York 1997, S. 437, Abb. 221.
- 9 Marcel Duchamp, Infra-Mince, Umschlagentwurf der Zeitschrift *View*, 1945, in: Rainer Jacobs, Marc Scheps, Frank Günter Zehnder (Hg.), In Medias Res. Festschrift zum siebzigsten Geburtstag von Peter Ludwig, Köln 1995, S. 220, Abb. 19.

## **Bewegende und bewegte Bilder**

Philipp Stoellger, Silke Tammen, Klaus R. Scherer,  
Nicolaj van der Meulen, Hermann Kappelhoff



# Das Bild als unbewegter Beweger? Zur effektiven und affektiven Dimension des Bildes als Performanz seiner ikonischen Energie

Philipp Stoellger

»Gewisses am Sehen kommt uns rätselhaft vor,  
weil uns das ganze Sehen nicht rätselhaft genug vorkommt.«

Ludwig Wittgenstein<sup>1</sup>

»Gewisses am Sehen kommt uns rätselhaft vor,  
weil uns die Sichtbarkeit nicht rätselhaft genug vorkommt.«

Hans Blumenberg<sup>2</sup>

## 1. Effekt und Affekt des Bildes als Trivialität

Bilder sind effektiv, keine Frage – und zwar besonders effektiv, wenn sie die lustvollen Affekte bedienen. Ganz besonders, wenn man wieder einmal die Augenlust befriedigt, etwa mit einer Ausstellung über den Eros in der Kunst. Auf Instinkte und Triebe zu setzen, zumal auf die lustvollen, ist ein sicheres Erfolgsrezept. Darauf setzt die Werbung ebenso wie die Musikindustrie mit ihren hüllenlosen Videos und CDs in Zellophan.

Wer auf die Effekte des Dargestellten aus ist, nutzt das *Bild als Darstellungsmittel*. Das Dargestellte lockt und reizt oder zwingt und bedrängt – so jedenfalls das Kalkül. Das Bild als Mittel dient als Machtmittel, zur Durchsetzung von Intentionen. Das ist nicht ohne Gewalt: Gewalt des Herrn der Bilder, und Gewalt der möglichst bezwingenden Sichtbarkeit. Die so benutzten Bilder *geben* keinen Raum, etwa das Auge schweifen zu lassen, zur Nachdenklichkeit oder zum Verweilen; sondern sie lassen den Raum *eng* werden durch den intentional verengten Horizont.

Das *Bild als Bild* (und nicht nur als Mittel) wirken zu lassen, kann nicht auf die Befriedigung der Bedürfnisse hoffen. Die Passung von Erwartung und Erfüllung – sei es vom ›Bildspender‹ oder ›Bildempfänger‹, sei es vom Verwender oder Betrachter – wird aufs Spiel gesetzt und nicht selten *gestört*, wenn das Bild als Figur des Dritten sein Eigenleben entfaltet. Das Bild als Mittel verbleibt im Horizont der Intentionalität. Das Bild als eigendynamisches ›*je ne sais quoi*‹ dies- und jenseits der Intentionalität überschreitet diesen Horizont – und öffnet damit neue, unerwartete Horizonte. Es wirkt anders und meist anderes als gehofft, gewollt oder erwartet.

Ohne eine solche kritische Differenz kann man nicht vom Bild als ›movens‹ handeln. Denn nicht *dass* das Bild ein Beweger ist, ist fraglich, sondern wann, wo und welches Bild wie bewegt. Vorgreifend gesagt: Das Bild als *bewegter* Beweger bleibt *beherrscht* von seinen Benutzern. Das Bild als *unbewegter* Beweger *widersteht* solcher Herrschaft ins Angesicht. Nur – was geschieht in solch einer Übertreibung, in einer ›vergöttlichenden‹ Interpretation des Bildes als unbewegter Beweger? Kann das Bild solch ein Gottesprädikat ertragen, oder vergeht es unter der Last dessen? Oder geraten die Herrschaftsverhältnisse ins Wanken? Kommt das noble Prädikat des ›unbewegten Bewegers‹ in Bewegung, wenn es dem Bild zugesprochen wird?

## 2. Die abwesende Stimme Marie-José Mondzains: Das Bild der Passion

Marie-José Mondzain schrieb 2002:

»Die christliche Revolution ist [...] die erste und einzige monotheistische Lehre, die das Bild zum Wahrzeichen ihrer Macht und zum Instrument all ihrer Eroberungen gemacht hat. Sie hat in Ost und West alle Mächte davon überzeugt, dass derjenige, der sich der Sichtbarkeit bemächtigt, Herr des Reiches ist und die Blicke überwacht und lenkt.«<sup>3</sup>

Ob dieser zweischneidige Verdienst dem Christentum zuzuschreiben ist, oder nicht Rom und seiner Bildpolitik, das hätten Historiker zu entscheiden. Problematisch daran ist jedenfalls Mondzains geschichtsphilosophische These, die die Geschichte des Bildes in den Dreischritt von Inkarnation, Inkorporation und Personifikation gliedert.<sup>4</sup> Das Bild als Machtmittel bildet das Zentrum, das Bild im Zeichen der *Inkorporation* in einen Herrschaftszusammenhang, in dem das Bild als ›Wahrzeichen der Macht‹ inkorporiert und in Dienst genommen wird. Der gewaltsame Ausgang dessen ist das Bild als *Personifikation*. Ihr Beispiel dafür sind totalitäre und »tyrannische Bildwelten« wie die der Heiligenbilder, die Inquisitoren und Mörder hervorgebracht haben sollen.<sup>5</sup> Systematisch wird dem die *Inkarnation* entgegengesetzt wie in Chaplins Inkarnation des Diktators: »Je mehr er inkarniert, umso mehr befreit er.«<sup>6</sup>

Diese Typologie inszeniert die Geschichte des Bildes (mit Jacques Lacan) als Antagonismus des freien, ja anarchischen Begehrens als Grundfigur des Außerordentlichen gegenüber der symbolischen Ordnung (der Korporation, des Systems). Bilder sind ursprünglich das *primum movens* der Freiheit des Begehrens, die sekundär von der Ordnung etwa des Staates inkorporiert und damit gewaltsam beherrscht werden. Vielleicht kann man sagen, dass die Macht des Bildes die Macht des Begehrens ist. Was die Geschichte des Bildes in Bewegung bringt und hält, wäre dann der Widerstreit dieser Macht gegenüber der Gewalt der symbolischen Ordnungen, die dem Bild ›Gewalt‹ antun,<sup>7</sup> es domestizieren und funktionalisieren.

Wenn man dieser These Mondzains heuristisch zu folgen bereit wäre, zieht die imaginäre Urstiftung des Bildes die Aufmerksamkeit auf sich. Denn die Macht des Begehrens inkarniert sich im Bild und *nur* im Bild könne sie inkarnieren. Daher ist die Urstiftung zwar die ›Inkarnation‹, genauer besehen

aber eine erstaunlich machtlose Inkarnation als *Passion* (in der passend zum Begehren die Leidenschaft mitschwingt),<sup>8</sup>

»Das Leben des Bildes von Gottvater, von Christus mit dem Wort *Passion* zu bezeichnen«, sei die revolutionäre Einsetzung des Bildes ins Zentrum der Kultur. »Die Passion Christi, das heißt die Passion des Bildes, hat sich im Bild der Passion abgespielt.«<sup>9</sup>

A *limine* kreuzen sich Bild und Passion. Das wird plausibel, wenn man daran erinnert, dass im Kolosserbrief das alttestamentliche Bilderverbot durch *Christus als das Bild Gottes* umbesetzt wurde.<sup>10</sup> Und das nicht ohne Grund, sondern als Metapher, mit der die Bedeutung von Passion und Tod Jesu ausgesagt werden sollte: In diesem lebendigen Bild (*imago agens et patiens*) litt der, der im Bild als Bild gegenwärtig ist. Wenn das plausibel sein sollte, dann ist das (okzidentale) Bild der Passion die Urstiftung der Passion des Bildes – und damit des so wirksamen Miteinanders von Affekt und Bild oder von Bild und Pathos.

Fragt man, wie Mondzain, »Können Bilder töten?«, dann birgt der Rekurs auf den Tod *dieses* Bildes, den Tod Jesu, jedenfalls eine irritierend gegenläufige Antwort: Der Tod *dieses* Bildes ist nicht der Tod *des* Bildes, sondern gerade seine *creatio* und *recreatio*. Im Bild *des* Todes (den fallenden Türmen des World Trade Centers) sieht Mondzain den Tod des Bildes. – Aber das Bild des Todes Jesu ist dagegen Ursprung des Lebens des Bildes und aller weiteren Bilder. Welche Urimpression vor Augen steht, bestimmt über das Leben des Bildes.<sup>11</sup> Dass Mondzain die kirchliche Inkorporation nur als Bemächtigung des Bildes (im Gen. obj.) sehen kann, ist vermutlich im ›laizistischen‹ Kontext zu verstehen (wenn auch kritikfähig). Dass sie gleichwohl in der Passion den ›Grund der Bilder‹ wahrnimmt, ist umso überraschender.

Für die Frage nach dem Bild als *movens* der Affekte des Betrachters hat das Folgen: Neuzeitig gilt der Affekt als subjektive, höchst individuelle ›Reaktion‹ oder ›Befindlichkeit‹ des Betrachters. Dass der Affekt auch ein *Effekt* des Bildes ist, kann sowohl an den fallenden Türmen wie dem aufgerichteten Kreuz deutlich werden. Bilder bestimmen und bewegen die Welt, in der wir leben. Das gälte auch in einer Theorie des ›Bildakts‹, wenn sie nicht die *imago patiens* der Passion vergäße. Bilder geben und lassen oder nehmen Raum.

Dass aber der Affekt nicht ›bloß innerlich‹ ist, sondern eine *Zwischenbestimmung*, eine Tönung des Raumes (auch des politischen), also ein *Drittes* zwischen Bild und Betrachter, lässt die ›ikonische Energie‹ des Bildes so komplex werden. Denn diese Tönung des Zwischenraums hat mehrere Vorgeschichten, die des Bildes und die der Betrachter. In deren Kreuzung entstehen plurale Geschichten aus der Begegnung mit dem Bild. Diese Komplexität lässt die Effekte eines Bildes so ›unberechenbar‹ werden und unvorhersehbar, welche Affekte evoziert werden – es sei denn, das Bild würde nur Erwartbares bedienen.

Mondzain geht – 2002 verständlich – auf direktem Wege der Bild- und religionskritischen Frage nach, »wodurch die visuellen Produktionen eine mörderische Leidenschaft [...] auslösen können. Unterstützt das Sichtbare einen massiven Gewaltausbruch der Begierden oder kann es einer symbolischen Indienstnahme unterzogen werden?«<sup>12</sup> Die Antwort darauf ist erstaunlich schlicht: Die Kirche habe gehandelt, »wie alle Diktatoren« und mit den Bildern ihre

»Herrschaft über die Emotionen« errichtet und gesichert.<sup>13</sup> Das sei von der Reformation bestätigt und erneuert worden.<sup>14</sup> Daher brach daraufhin die Kunst mit der Kirche, »um der bildlichen Inkarnation des Unsichtbaren treu zu bleiben«.<sup>15</sup> Kunst wird zur treuen »Hüterin« der Inkarnation – und damit nicht zur Nachfolgerin (oder Steigerung?) der Religion, sondern latent bereits hier *sakramental* interpretiert.

Die Legitimität des Bildes, ja mehr noch: Seine »Mehr-als-Notwendigkeit«, seine Heilswirksamkeit, entfaltet das Bild als Bild des Todes Jesu.<sup>16</sup> Es sei – so Mondzain – daher nicht mehr wie bei den Griechen »das Wort der Tragödie, sondern das Bild, das die Gewalt all unserer Leidenschaften eindämmt«<sup>17</sup> – und, so muss man ergänzen, die »Güte all unserer Leidenschaften« freisetzen soll und gelegentlich auch kann. Die *compassio* als Mit- oder Nachvollzug der Passion wird von dieser Urimpression »des Bildes« evoziert. War dann die Passionsmeditation das genuine Medium der Wirksamkeit dieses Bildes auf die Affekte – im Zeichen passionierten Begehrens gegenüber der kirchlichen Korporation?<sup>18</sup> Dann ging es nicht nur um eine private Befriedigung des Begehrens frommer Herzenslust, sondern um die Weckung und Prägung eines *moral sense*: eines Sinns für Moralität, der um des Anderen willen gut zu handeln verspricht.<sup>19</sup> Die Meditation als Bewegtwerden durch das Bild hätte so ethische wie politische Implikationen. Vermag das *nur* das Bild, genauer *nur dieses* Bild der Passion (und wessen)? »Nur das Bild kann inkarnieren – das ist der wichtigste Beitrag des christlichen Denkens [...]. Eben das bedeutet inkarnieren: das Werden eines Bildes, und zwar eines Bildes der Passion«.<sup>20</sup>

So gesehen wären *alle* Bilder (im Unterschied zur »Bilderwelt«/*image-rie*) *Passionsbilder*. Diese normative Differenz gegenüber allen anderen Bildern (der Bilderwelt) lebt von einem emphatischen und normativen Verständnis der Inkarnation im Zeichen der Passion. Entscheidend ist, dass die Inkarnation der Anfang der Passion ist, die Passion also die bedeutungsgebende »anarchische Arché« dieser Interpretation der Macht des Bildes.

### 3. Orientierende Zwischenbemerkung

Wenn Bewegung ein Effekt von Kräften ist, sind stets verschiedene Kräfte daran beteiligt. Man hat es stets mit einem Gefüge oder einer Konstellation von Kräften zu tun, die an den Bewegungsverhältnissen beteiligt sind. Fragt man nach dem Bild als »*movens*«, fragt man daher implizit nach einer *ikonischen Kinetik*, nach einer »Bewegungslehre« des Bildes.

Die Macht des Bildes in diesem Gefüge ist seine Kraft, seine *ikonische Energie* (im Unterschied zur *symbolischen* Energie des Geistes bei Ernst Cassirer).<sup>21</sup> Sie tritt nie »nackt und bloß« auf, sondern stets »bekleidet und gewandet« durch seine *Gegebenheitsweise* bzw. Präsentation (in Museum, im Wohnzimmer oder auf dem Altar), seine *Materialität* (Leinwand, Bildschirm, Buch) und seine *Gebrauchsweise* (Meditation, Gewalt, Werbung). Als eigendynamische Medien des Begehrens sind Bilder so mächtig, dass sie die Exposition (die inkarnatorische Preisgabe) an das Begehren der Betrachter kaum zu fürchten haben. Denen sind sie *ausgesetzt*. »Das Bild ist *sichtbar*«, wäre der Grundsatz einer »inkarnatorischen« Bildtheorie. Und sichtbar heißt *exponiert* der wirksamen Wahrnehmung des Betrachters (präprädikative Synthesis) – der seinerseits nicht

unsichtbar ist in seiner Sinnlichkeit (mit seinen *Sinn für das Bild* also Passibilität und Affizierbarkeit).

Wenn man nach dem *Bild als movens*, also als Beweger, in diesem überkomplexen Gefüge fragt, wird *eine* Kraft zwischen anderen thematisch. Die Wirkung dieser Kraft ist nur um den Preis der Abstraktion zu isolieren. Denn deren Wirkung hängt ab von den anderen Kräften. Ein einst hoch wirksames Heiligenbild (wie die *Madonna mit den großen Augen*, Siena, s. u.) kann in anderem Zusammenhang für andere Betrachter völlig andere Wirkungen haben (etwa als bloßes Beispiel in einem akademischen Textchen).

Wenn man dennoch der Konzentration auf eine Kraft, die »ikonische Energie«, folgen will, geht es um eine Frage nach dem orientierenden *Regulativ* der Bildtheorie (der Lexis der Deixis). Das Bild in diesem Sinne ist ein Imaginäres, das die symbolische Ordnung seines Gebrauchs und der Lexis wie der Bildtheorie bestimmt bzw. bestimmen soll. Etwas abstrakt semiotisch formuliert: Das Bild ist das »*je ne sais quoi*«, das als »*terminus a quo* und »*ad quem*« der Lexis fungiert. Damit wird ihm eine maßgebende Kraft im Gefüge zugesprochen.

Folgte man dieser Konzentration, ginge es *prima facie* um die Bewegungsenergie des Bildes in dieser Abstraktion. Kritisch wäre dagegen einzuwenden, damit werde auf das »Bild an sich« übertragen, was doch nur als Erfahrung oder Widerfahrung »gegeben« ist. Es werde also auf das Woher (verdinglicht als »Bild«) übertragen, was nur an seinen Effekten und Affekten greifbar ist. Man könnte daher die Thematisierungsweise umkehren – und so wird das Bild »als *movens*« *phänomenologisch* pointiert: Statt vom unvordenklichen Woher zu handeln, wird das Bild von seinen bewegenden Effekten her thematisch, etwa von den Affekten her. Oder noch weitergehend, von dem Betrachter und seiner Affizierbarkeit (Passibilität) her. Das hat verdichtet formuliert die Folge, den Bildsinn nicht als Genetivus subjectivus zu interpretieren, sondern als Genetivus objectivus: als *Sinn für* das Bild.

Aber, »gibt es« einen eigenen Sinn, gewissermaßen einen sechsten Sinn, der ein genuiner Sinn für das Bild bzw. für Bildlichkeit ist? Die übliche Antwort ist trivial: Nein, denn der Augensinn zählt zu den fünf Sinnen, die wir mehr oder minder beisammen haben. Und Bilder werden nicht meist gerochen, geschmeckt, gehört etc. Nun ist der Augensinn für Deixis und Lexis derselbe. Der Augensinn wäre also »ikonisch indifferent«.

Eine passende phänomenologische Antwort darauf wäre: Wenn die Bild- oder Kunstwahrnehmung wesentlich *atmosphärische* Wahrnehmung ist, ist der Sinn für das Bild nicht primär das Auge, sondern der *Leib* als Sinn für Atmosphären. Gewonnen wird damit eine »Inkarnation« des Bildsinns: Nicht das leiblose Auge, sondern die leibhaftigen Augen sind der Sinn fürs Bild. Die Passibilität des Betrachters ist nicht nur die Rezeptivität der Augen, sondern der affizierbare Leib und seine Passionen.

Wenn man mit Nicolaus Cusanus (s. u.) oder mit Georges Didi-Huberman noch etwas weitergeht, ist der »eigentliche« Bildsinn nicht das Auge, sondern die *visio* bzw. der Sinn für das Visuelle (nur daher kann man auch »mit geschlossenen Augen« sehen). Bemerkenswert ist daran, dass damit eine Art »übersinnlicher« Sinn fürs Bild ins Spiel kommt, der das Nicht-Sichtbare »sieht« (»das Visuelle«). Dass dann der Weg in eine *Bildmystik* kurz wäre, ist merklich.

Gewonnen wird durch diesen ›Übersinn‹ einerseits ein Sinn für das Nicht-Sichtbare des Bildes; andererseits, dass es sich nicht nur durch die Augen erschließt, sondern der Kontext und die Praxis im Umgang mit dem Bild relevant wird. Eine grelle Ausleuchtung der Verkündigung von Fra Angelico würde dieses Visuelle zerstören. Eine räumlich beengte Präsentation des Rogier van der Weyden würde dessen Begehung erschweren. Und der Verzicht auf Begehung und ›Meditation‹ des Bildes würde dieses Nicht-Sichtbare nicht mehr in den Sinn kommen lassen.

#### 4. Beherrschte Bilder und unbeherrschte

Mondzain unterschied zwei Wege in der Geschichte des Bildes: den der Inkarnation von dem der Inkorporation.<sup>22</sup> Letztere sei die Geschichte des herrschaftlichen Bildgebrauchs, um die Emotionen zu unterwerfen und zu benutzen. Damit treibt sie Kirchenkritik als Herrschaftskritik, nicht ohne laizistische Geste;<sup>23</sup> im zeitgenössischen Kontext allerdings auch Islamismuskritik und Medienkritik– und Bildkritikkritik. Denn die Kritiker schrieben dem Bild die ›Macht zu töten‹ zu. Um die Bilder aber nicht diesen Herrschern zu überlassen, wird das Bild von diesem Gebrauch unterschieden.

Meine vorgreifende Vermutung ist, dass derart *beherrschte* Bilder *bewegte* Bilder sind und *geordnete*. Bewegt, geordnet, eingesetzt und ›benutzt‹ durch eine sie beherrschende Intentionalität in einem definierten Horizont. Werbung, Propaganda und auf Erfolg schielende Ausstellungen sind von dieser Art: Deren Intentionalität beherrscht und bewegt entsprechende Bilder, um bestimmte Bewegungen wie Affekte zu evozieren und mit ihnen das Gewünschte zu bewirken. Bildpolitik wäre das zu nennen (mit Jacques Rancière) und entsprechend zu kritisieren.

Demgegenüber sind *unbeherrschte* Bilder *unbewegte* Bewegter und *außerordentliche*, die sich in ihrer Unbewegbarkeit und Eigendynamik *sperrten* gegen ihre funktionale Beherrschung. Diese kritische Differenz ›im Bild‹ zu verorten, wäre allerdings eine Verkürzung. Von ›unbeherrscht‹ und ›außerordentlich‹ lässt sich nur sprechen im Blick auf das Bild *in seinem Gebrauch*. Das Bildverhältnis ist so oder so. Dass darin das Bild mitbestimmt, ist unstrittig. Dass darin aber nicht ein Relat, sondern eine *Relation* qualifiziert wird, wohl auch.

Was aber vermag das *unbeherrschte* Bild zu wirken und zu evozieren?

Es wäre zu erwarten, dass unbeherrschte auch *unbeherrschbare* Bilder sind. Das hieße, selbst wenn sie ›kirchlich inkorporiert‹ werden, bleiben sie diesem Zugriff gegenüber subversiv und von eigener Dynamik. Im Übrigen wäre gegenüber Mondzains Inkorporationskritik zu fragen, ob es nicht Gemeinschafts- bzw. Lebensformen geben könnte, die sich um das Bild der Inkarnation drehen, also davon bestimmt werden, statt es zu beherrschen. Müsste nicht das Bild der Inkarnation von solcher ›ikonischen Energie‹ sein, auch eine ›Korporation‹ zu irritieren?<sup>24</sup> Aber das ist nicht allein ›im Bild‹ zu bestimmen, sondern führt in die Ethik des Bildgebrauchs. Denn, noch jedes Bild konnte bisher in Dienst genommen werden und sei es nur um im Zeichen des Eros Ausstellungen rentabel zu machen.

Was und wie unbeherrschte Bilder wirken, ist eine *offene* Frage. Während die beherrschten Bilder auf klare und deutliche und adäquate Affekte zielen,

auf Lust und Attraktion etwa, *zielen* unbeherrschte Bilder nicht, sie treffen höchstens. Im Unterschied zu den passenden und gewünschten Affekten würde ich vermuten, dass unbeherrschte Bilder eher *gemischte Gefühle* evozieren, also diesseits von erwünschter Eindeutigkeit der Affekte wirken. Dem würde entsprechen, wenn sie statt einer klaren und deutlichen ›Bedeutung‹ eher ausrufen lassen: ›Ich weiß nicht, was soll es bedeuten?‹ Dem entspräche, dass sie allererst *fraglich* werden lassen, wie man mit ihnen umgehen soll: Ob man sie umgehen, um sie herumgehen, auf sie zugehen oder von ihnen weggehen soll. Pathos, Logos und Ethos werden irritiert, gestört, gelegentlich verstört und über ihre Grenzen gelockt oder getrieben – wenn sich das Bild seiner Normalisierung und Integration entzieht.

So zu vermuten, heißt implizit, das Bild als Imaginäres von den symbolischen Ordnungen zu unterscheiden. Das Bild ist so gesehen keine Funktion einer Lexis oder anderer Symbolisierungen. Es kann daher auch in keiner Besprechung und in keinem Gebrauch aufgehen, geschweige denn ›verbraucht‹ werden. Es ist und bleibt eine irreduzible Alterität und Externität gegenüber symbolischen Ordnungen – auch wenn es stets in, mit und unter ihnen erscheint.

Für die Frage nach der ›ikonischen Energie‹, der Bewegungskraft des Bildes, wiederholt sich dementsprechend die Differenz:

*Ein Bild kann Effekt sein*, Funktion einer Intention, und darin hoch effektives Mittel zum Zweck. Es wäre eigens zu fragen, ob das verzweckte Bild nicht kraft seiner Bildlichkeit erst derart effektiv zu sein vermag.

Ein Bild kann auch *kein* Effekt sein, nicht auf Effekte aus sein, aber dennoch Effekte zeitigen, die nicht intentional beherrscht sind. Selbstredend kann auch die genannte Irritation und Störung bloße Effektmacherei sein, die zum ›Geschäft‹ gehört.

Nur, so vom ›Effekt‹ zu sprechen, ist eine Beobachtersprache, wenn *über das Bild* gesprochen wird und seine Effekte. Wenn man ›vor einem Bild‹ spricht, von ihm aus und auf es hin, ist solch eine Beobachtungssprache unerschwinglich. Dann tritt die Suche nach Worten an Stelle dessen. Die Sprache der Effekte ist die Abstraktion der verspäteten Suche nach Worten für die Affekte, die den Zwischenraum tönen, zwischen Bild und Betrachter. Hans Blumenberg antwortete einmal auf die Frage »Was ist für Sie das vollkommene irdische Glück?«: »Sagen zu können, was ich sehe.«<sup>25</sup> Dieser Traum vom Glück bleibt ein Traum. Von einem Bild getroffen zu werden, stört die wohlige Ordnung der Rede.

Wenn man Aristoteles folgt, war die Tragödie der Vollzugsraum des Übergangs von Pathos (*phobos* und *eleos*) zum Ethos durch den Logos der Dichtung, vom lust- und unlustvollen Erleiden zu dessen Verarbeitung in Erkenntnis und Handlung.<sup>26</sup> Wenn man das Bild die Rolle der Tragödie spielen ließe, wäre der Bildsinn ein Sinn für das Pathos des Bildes, seine affektive Performanz (auch wenn das nicht mehr so wohltemperiert zu sein hätte wie in klassischen Zeiten). *Sinn für Pathos* kann man auch Passibilität nennen, Affizierbarkeit, Sensibilität oder ein Sich-angehen-Lassen.

Nur ist das Pathos des Wortes ein anderes als das des Bildes. Ist das Wort wesentlich Lexis, Sinn und Bedeutung, ist das Bild demgegenüber wesentlich Deixis (auch wenn beide sich kreuzen können in beiden). Das Wort kann

*epideiktisch* sein, beweisen und begründen. Das Bild bleibt *deiktisch*: Es zeigt, bringt zum Vorschein, lässt erscheinen. Darin ist es wesentlich eine *Geste*—die den, dem gezeigt wird, angeht, ihn bewegt, seinen Blick zu wenden, die damit den antastet und berührt, der Augen hat zu sehen.

So tastend diese Formulierungen sind: Sie versuchen zu fassen, dass das Bild eine genuine Affinität zum Pathos hat, also die Sinnlichkeit des *animal symbolicum* berührt, die Materialität des Sinnwesens Mensch. Ein Wort muss den Verstand überzeugen, ein Bild das Auge. Bewegen wollen und können beide. Das bedingt die Verwandtschaft von Rhetorik und Bildtheorie, die beide auf ihre Weise ›Pathostheorien‹ sind. Das Wort ist per se mitteilbar und darin mittelbar und vermittelbar. Das Bild hingegen—zumindest als eigendynamisches Medium der Deixis: das *sich* zeigt, diesseits einer intentionalen Ordnung—ist nicht per se mitteilbar und vermittelbar. Es ist so unmittelbar wie nicht selten unvermittelbar. Diese Paradoxie unterscheidet es von ›AV-Medien‹, die per se vermittelbar sind.<sup>27</sup>

Das Sperrige und Störende, Irritierende und ›A-normale‹ des Bildes sperrt sich gegen die Integration und Normalisierung des Bildes ›als Medium‹. Es bedient nicht Affekte, sondern es provoziert und stört sie. Es erfüllt nicht Erwartungen, sondern es unter- und überschreitet sie. Erst dadurch vermag es den vorgefassten Horizont zu öffnen auf Anderes, als man gewünscht, erwartet und gehofft haben mag. Daher kann es auch nicht ›nur‹ eine ›Intensivierung von Präsenz‹ sein.

Vermutlich ist die Trivialität des Eingangs auf diesem Umweg etwas untrivialer geworden und schwerer verständlich. Dass Bilder Effekte haben und Affekte evozieren, ist trivial. Ob sie selber Effekt *sind*, auf Effekte *aus* sind, ist etwas anderes, als wenn sie Effekte und Affekte zeitigen, d. h. nicht-intentional freisetzen. Die Bewegung des Betrachters kann eine Beherrschung sein im Zugriff auf das Bild—oder er kann bewegt *werden* von dem irritierend Imaginären des Bildes.

### 5. Das Bild als unbewegter Bewegter

Das Bilder bewegen, ist demnach klar, nur *wie*, ist immer wieder fraglich. Ob sie selber bewegt sind—beherrscht als Mittel—oder ob sie unbewegt sind, gar unantastbar, ist eine *offene* Frage. Der Mensch ist unantastbar, zumindest in seiner Würde, heißt es. Gilt gleiches für das Bild? Der Schluss liegt nahe: Das Bild ist antastbar, in seiner Würde, wenn es als Mittel zum Zweck dient. Aber ist das Bild ›als Bild‹ antastbar (in seiner Bildlichkeit)?

›Der Mensch ist sichtbar‹, meinte Blumenberg.<sup>28</sup> Das Bild auch.

Mit der Sichtbarkeit geht für den Menschen das Risiko einher, zur Beute zu werden. Sichtbarkeit ist nur um den Preis der Exposition und Verletzlichkeit zu ›haben‹. Warum aber sollte der Mensch dieses Risiko eingehen?—Der Mensch ›strebt von Natur aus‹ nach erfüllter Anschauung, nach ›Evidenz‹, wie die Phänomenologie sagt. Diese nicht mehr ganz aristotelische Hypothese taugt nicht für eine Metaphysik, aber für ein Verstehen des anthropologischen Dilemmas: Sehen geht mit Sichtbarkeit einher, und daher auch mit Verletzlichkeit und Angreifbarkeit, *in summa*: Passibilität.

Der Mensch kann zur Beute werden. Das Bild auch.

Das Bild als Beute ist das Bild als Mittel, als Mittel etwa, die Augenlust zu befriedigen und das Sichtbare zu fressen, mit den Augen zu verschlingen. Der Mensch wie das Bild, die sich dieser Gefräßigkeit der Augen nicht preisgeben wollen, werden sich zurückziehen, in Deckung gehen und die eigene Sichtbarkeit verhüllen, um nicht gesehen und gefressen zu werden. Nun kann sich der Mensch tarnen und verstecken. Das Bild auch?—Natürlich nicht, weder als beherrschtes, noch als unbeherrschtes Bild. Das Bild ist nur Bild, indem es sichtbar ist und daher verletzlich. Damit ist aber noch nicht entschieden, ob nicht auch für das Bild das kritische Regulativ gilt, unantastbar zu sein.

Bilder, die nicht auf Befriedigung der Bedürfnisse aus sind, bleiben sperrig, schwer verdaulich. Diese Sperrigkeit gehört auch zu ihrer Inszenierung. Das Bild umgibt ein *Zaun*, eine Absperrung, die das Begehren reizt und steigert. Das ist von eigener symbolischer Prägnanz. Sie sind eingezäunt und die Betrachter ausgesperrt, zumindest auf Distanz gehalten durch die in manchen Museen noch materialiter zu findenden Zäune: Nicht die Bilder sind an der Wand eingesperrt, sondern die Betrachter ausgesperrt. Der Zaun um das Bild symbolisiert: *Noli me tangere* (Rühr' mich nicht an). Damit der Betrachter nicht handgreiflich werden kann, wird er auf Distanz gehalten. ›Hapsis‹ ist verboten, *visio* hingegen erlaubt, ja geboten. Die Anschauung darf und soll erfüllt werden, das Begehren nach Berührung hingegen bleibt auf immer unerfüllt.

Die Beute vor Augen, aber von Zäunen abgehalten (und Bewegungsmeldern, elektronischen und persönlichen), darf der Betrachter nicht zugreifen. Die Bilder werden inszeniert als exponierte Objekte des Begehrens, aber in aller Sichtbarkeit gut davor geschützt, *bewegt zu werden*. Sie sind verletzlich, aber gegen Verletzung möglichst gut ge- und versichert. Diese fragile Konstellation soll die Anschauung gewähren, aber verhindern, dass die Bewegte bewegt werden. Die Regel dieser Inszenierung lautet: *Bilder sind unbewegte Bewegte*. Der Anschauung (wie der *theoria*) zugänglich, aber nicht dem Zugriff (der Praxis und Hapsis). So werden sie gleichsam ›divinisiert‹, als wären sie das Gravitationszentrum des kulturellen Kosmos, um das sich alles drehen soll.

*Unbewegt* sind die Bilder auch in ganz elementarem Sinne: Sie haben keine Beine. Sie können nicht weglaufen, ja sich nicht einmal so minimal bewegen, wie es Pflanzen vermögen.<sup>29</sup> Und damit sie ›keine Beine bekommen‹, sind sie eingezäunt. Nicht, weil die Bilder sonst von sich aus wegliefen, sondern damit sie nicht mitgenommen werden. Selbstredend *sind* Bilder beweglich, transportabel und zerstörbar. Für den Betrachter jedoch ist das verboten; für Händler, Sammler und Museumsdirektoren sc. nicht. Aber deren Umgang ist die Ausnahme, die die Regel nur bestätigt.

*Bewegend* sind die Bilder in zunächst ebenso elementarem Sinne: Sie ›machen einem Beine‹, sie bewegen Menschen dazu, zu ihnen zu kommen, um sie zu sehen. Ihre *kulturelle Gravitationskraft* zieht die Menschen an. Und diese Kraft nimmt zu, je mehr sie bewegen, je mehr Menschen sie ›Beine machen‹, anziehen und an sich ziehen. Vor dem Bild lassen sie den Betrachter nicht erstarren, wie ein Medusenhaupt, sondern halten ihn in Bewegung. Die Kinästhesie, wie es phänomenologisch heißt, ist nicht einfach eine ›autonome Selbstbewegung‹ des Betrachters, sondern er *wird* bewegt und *lässt* sich bewegen. Aristoteles hätte gesagt, das Sichtbare bewegt die Wahrnehmungsseele.

Daher ist die *aisthesis* auch keine Angelegenheit ›autonomer Rezeption‹, sondern in kreativem Sinne passiv.

Was ins Auge fällt, es reizt oder schockiert, irritiert und lenkt, ist die ›ikonische Energie‹ des Bildes. Der bewegte Blick wird gelenkt und in Bewegung gebracht vom Bild.<sup>30</sup> Gilt von ihm: »Indessen wandelt harmlos droben das Gestirn«?<sup>31</sup> Bleibt das Bild unberührt von den Trabanten, die um es kreisen, es begehren und bewundern? Wo ist die Passibilität des Bildes geblieben? Wo das Bild der Passion?

Hier macht sich eine Spannung bemerkbar zwischen der ›Passion des Bildes‹, von der Mondzain ausging, und dem ›Bild als unbewegtem Bewegter‹.<sup>32</sup> Diese Spannung soll im Folgenden etwas verschärft und deutlicher werden: erstens anhand des ›allsehenden Bildes‹, wie es Cusanus in *De icona* vor Augen führte; zweitens anhand des *Schleiers von Manoppello* und seiner Verwandten, die Didi-Huberman vor Augen stehen.<sup>33</sup>

### **6. Hermeneutische Zwischenbemerkung: Handeln oder Wirken des Bildes?**

Sätze mit dem ›Bild‹ als Subjekt sind verführerisch. Denn sie insinuieren, das Bild wäre ein *Handlungs*subjekt und in der erhabenen Position des ›unbewegten Bewegers‹ geradezu ein ›Supersubjekt‹. Diese grammatische Positionierung ist allerdings ein (selbst zu verantwortendes) Sprachhandeln *am* Bild. Bilder ›an sich‹ *handeln* nicht. Sie laufen auch nicht weg. Das Modell der Handlung auf Bilder zu übertragen, behandelt das Bild wie einen Akteur.

Umgekehrt, man kann *mit* Bildern handeln, in doppeltem Sinne. Man kann sie verkaufen, verleihen und verhökern. Und man kann sie benutzen zu diesem oder jenem Zweck. Wenn in diesem Sinne mit Bildern gehandelt wird, sind sie Mittel eines Handelnden. So kann man mit ihnen den Blick lenken und Aufmerksamkeit wecken, etwa mit Werbeplakaten. Man kann mit ihnen etwas darstellen wie den Reichtum oder sogar den Geschmack des Besitzers. Man kann das Bild auch auf sein Motiv reduzieren und als Gruß- und Postkarte verwenden.

Handelt man *mit* Bildern, entspricht ihr Effekt mehr oder weniger der Handlungsintention. Diese *fremdbestimmte* Wirkung der Bilder als Mittel zum Handlungszweck sollte man nicht geringschätzen und für bildtheoretisch irrelevant erklären. *Einerseits* ist das Entstehen und Zirkulieren der Bilder nicht selten davon abhängig. *Andererseits* ist diese *pragmatische Einbettung* des Bildes stets mitgesetzt. Man kann kein Bild isolieren von seinem ›Sitz im Leben‹. Bild und *Raum* beispielsweise ist ein Aspekt dieser Einbettung. Wann und wo ein Bild ›gezeigt wird‹, bestimmt mit über Effekt und Affekt. Ein Kruzifix in der Kirchensimulation des Metropolitan Museum in New York wirkt anders als eines in einem Gottesdienst einer Dorfkirche. *Drittens* wird hier eine Differenz im *Zeigen* merklich: Ein Bild *wird gezeigt* und doch *zeigt es sich*.<sup>34</sup> Es kann mehr zeigen, als mit ihm gezeigt werden soll. Das meint die *Eigendynamik* des Bildes ›als Bild‹. Viertens sind die *intentionalen Effekte* ›strategisch‹ wie ›kommunikativ‹ relevant. Die Frage nach der *Politik* der Bilder macht auf die politische Dimension im Bildgebrauch aufmerksam. Das wird nur zu deutlich am Bild als ›Leitmedium‹ der Neuro- und Life-Sciences oder als Plausibilisierungsmittel

der Politik (wie im Golfkrieg), als Emblem der AV-Medien oder als Gestaltungsprinzip der ›graphischen Benutzeroberfläche‹ unserer Computer.

Angesichts dessen wiederholt sich die kritische Differenz (beherrscht/unbeherrscht): *Gebrauchsbilder* sind etwas anderes als ›unbrauchbare‹ Bilder, die sich dem pragmatisch-politischen Zugriff entziehen: als zu schockierend (*falling man*), als ›Ausschuss‹ (KZ-Photos)<sup>35</sup> oder als die ›a-praktisch‹ Bilder der Kunst.

Statt vom Handeln vom *Wirken* des Bildes (im Gen. subj.) zu sprechen, klammert den Gebrauchszusammenhang methodisch aus, um das Bild ›nicht nur als Mittel‹ in einem Zweckzusammenhang wahrzunehmen (gewissermaßen dem kantischen Imperativ folgend). Die Frage ist dann präziser: Wie wirkt ein Bild ›als Bild‹, oder wie wirkt es ›abgesehen von seinem Gebrauchszusammenhang‹, in den es stets eingebunden ist? Ein Bild in einem Museum ist sc. nicht ›weiß und rein‹, gleichsam ›ohn' Warum‹. Bei Angelus Silesius hieß es: »Die Ros' ist ohn Warum. Sie blühet weil sie blühet, sie acht nicht ihrer selbst, fragt nicht, ob man sie siehet.« Gilt das auch für das Bild? Wandelt es ›harmlos droben‹ an der Wand? Diese natürliche Selbstgenügsamkeit ›der Rose‹ und ihre Indifferenz gegenüber ›Anderen‹, gegen den Betrachter, eignet dem Bild wohl kaum. Es *fragt*, ob man es siehet. Ein Bild *ist* ein Anspruch auf Wahrnehmung und Aufmerksamkeit.

Das Bild wirkt, indem es einen Anspruch darstellt auf Aufmerksamkeit. Es wirkt daher, indem es den Blick auf sich zieht, den Blick lenkt. Und nicht nur den Blick. Denn sofern der wesentlich leibhaftig ist, lenkt es auch die Füße der Augen, also den leibhaftigen Betrachter. Es lenkt den Betrachter ›mit Leib und Seele‹. Und es *kann* mit Leib und Seele auch den ›nous‹ des Betrachters lenken: Es induziert Reflexion und Theorie. Diese Wirkung des Bildes könnte man, wie angedeutet, die *Gravitationskraft* des Bildes nennen.

Nennt man es weniger metaphorisch seine ›ikonische Energie‹, dann ist diese von der ›symbolischen Energie (des Geistes)‹ bei Cassirer deutlich zu unterscheiden. Kurz gesagt, den Unterschied der beiden macht die ›ikonische Differenz‹: Das Bild ist kein Text oder Zeichen einer symbolischen Ordnung; sondern es ist ein Bildereignis, das als Imaginäres wirkt, in, mit und gegen eine symbolische Ordnung.

### **7. Cusanus' *icona Dei***

*Was wir sehen blickt uns an* titelte 1992 Didi-Huberman (*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*).<sup>36</sup> Mit dieser treffenden Wendung wird der *Blick* des Bildes im Gen. subj. zur Metapher für seine Wirkung. Das Bild zeigt seine Lebendigkeit, indem es *selber* blickt. So treffend das ist, so erstaunlich ist es, dass Didi-Huberman meines Wissens nirgends diejenigen Bilder anführt, die ›tatsächlich‹, in ›wörtlichem‹ Sinne den Betrachter anblicken – und damit die Urimpression seiner Titelmetapher bilden könnten.

Wie wirkt ein blickendes Bild? Wer blickt wie und mit welchem Effekt auf den Affekt? Das wohl bekannteste Beispiel für ein blickendes Bild ist das verschollene (vermeintliche) Selbstporträt van der Weydens. Es existiert nur noch als Kopie auf einem Wandteppich im Museum von Bern.<sup>37</sup> [Abb. 1]

1453, als der Hundertjährige Krieg zwischen England und Frankreich zu Ende geht und als Konstantinopel von den Türken eingenommen wird,



1 Verschollenes Selbstporträt Rogier van der Weydens. Kopie auf einem Wandteppich im rechten Teil von einem der »Beispiele der Rechtspflege« (Gericht des Trajan und Herkinbald), Trajan- und Herkinbald-Teppich, 15. Jahrhundert (Detail).

schreibt Nikolaus von Kues *De visione Dei sive De icona*. Die Schrift ist gerichtet an Ordensbrüder am Tegernsee in den Bayrischen Alpen, um ihnen die ›mystische Theologie‹ zu erschließen<sup>38</sup> – nicht im Zeichen der *hapsis*, sondern der *visio*. Dazu, so Cusanus, sei nichts geeigneter als das Bild des ›All-Sehenden‹ (*imago omnia videntis [...] quasi cuncta circumspiciat*).<sup>39</sup> Von dieser Art seien viele Bilder, etwa das Bild der Veronika in seiner Kapelle in Koblenz, das des Bogenschützen auf dem Markt zu Nürnberg oder das – leider verschollene – Selbstbildnis van der Weydens.<sup>40</sup> Dies nennt er *icona Dei*:<sup>41</sup> Bild Gottes.

Gleiches zeigt sich auch auf Jan van Eycks Porträt Jan de Leeuws oder der Margarete van Eyck. [Abb. 2, Abb. 3]

Cusanus' eigene Veronika ist ebenso verschollen wie van der Weydens Selbstporträt. Im Diözesanmuseum in Brixen findet sich allerdings eine

wahrscheinlich ähnliche Tafel (um 1470).<sup>42</sup> [Abb. 4] Dieselbe Bildkonstruktion findet sich auch in van Eycks Christus von 1440.<sup>43</sup> [Abb. 5]

Das Erstaunliche – gegenüber der mittelalterlichen Frömmigkeitspraxis – ist, dass Cusanus in gleich-gültiger Weise ein ganz profanes Selbstporträt nennen kann, das *dasselbe Wirkungspotential* wie eine Veronika habe. Nicht das oder der Dargestellte ist entscheidend, sondern der Blick des Bildes.

Daher kann man durchaus Anita Albus' Aufforderung folgen, die cusanische »Philosophie im Lichte van Eycks zu lesen, obwohl Maler und Kardinal nichts voneinander wußten«. <sup>44</sup> Dieser Aufforderung ist übrigens auf dem 46. Historikertag 2006 in Konstanz auch Horst Bredekamp in seinem Abschlussvortrag gefolgt. Er führte dazu van Eycks Mann mit Turban an, um sein Theorem des ›Bild-Akts‹ zu entfalten. [Abb. 6] Dass der achsensymmetrische Blick als



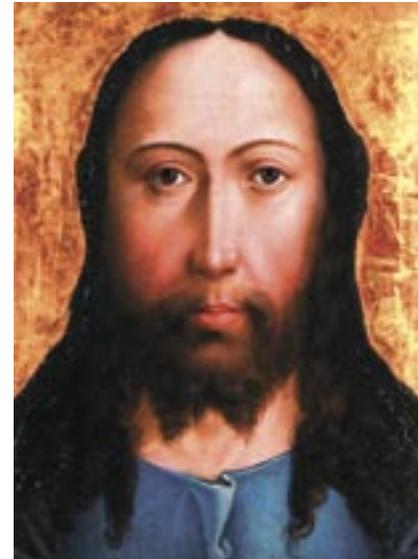
2 Jan van Eyck, Porträt des Jan de Leeuw, 1436.



3 Jan van Eyck, Porträt der Margarete van Eyck, 1439.



6 Jan van Eyck, Mann mit rotem Turban, 1433.



4 Anonym, Vera Ikon, um 1470.



5 Jan van Eyck, Christus-Porträt, 1440.



7 Jan Vermeer, Das Mädchen mit dem Perlenohrgehänge, ca. 1665–66.



8 Werbeplakat zum Film *Girl with a Pearl Earring*, 2003, Lions Gate Films.

allsehender Blick wirkt – das ist so wirksam wie trivial. Von Jan Vermeer kennt jeder das Mädchen mit den Perlenohrring. [Abb. 7] Die Achsensymmetrie des allsehenden Blicks ist so effektiv, dass es schlicht trivial geworden ist. Der Blick Gottes ist längst zum Blick der Werbung geworden. [Abb. 8]

Das Bild, das all seine Betrachter zugleich und gleichermaßen anblickt, ist nach Cusanus:

1. Ein Gleichnis (*similitudo*) des *allsehenden Blickes Gottes* – und damit ein Gleichnis des unbewegten Bewegers, sei es die ›Idee des Guten‹ oder Aristoteles' Objekt des Begehrens aller *theoria*. In seiner konkreten Anschaulichkeit vor Augen gestellt, wird es im Gleichnis allerdings beinahe bedrängend wirksam: Es hängt unbewegt an seiner Wand und bewegt uns Blickende. Wenn ein Selbstporträt van der Weydens derart ›gleichnisfähig‹ ist für Gott, dann wird die Inkarnation in beinahe hegelscher Weise zur Inkarnation in *jedem* Blick eines anderen Menschen.

Nun ist bei Cusanus ein Gleichnis nie ›nur‹ ein Gleichnis. Wenn Gott im Gleichnis als Gleichnis zur Sprache kommt, wie Eberhard Jüngel zu Recht meinte,<sup>45</sup> dann kann er auch im Bild als Bild zur Anschauung und darin zur Welt kommen. Das blickende Bild muss kein Bild ›der Passion‹ sein. Nicht das Dargestellte entscheidet über die Wirkung, sondern die Performanz der Darstellung. Insofern ›inkarniert‹ *jedes* Bild, sofern es uns anblickt. Es ist dann ein kleiner, aber entscheidender Schritt, in *jedem* Bild diesen Blick zu gewärtigen, wie es Mondzain und Didi-Huberman auf verschiedenen Wegen wagen.

Hier passiert im Bild etwas unserer Textwahrnehmung Ähnliches (trotz aller ›ikonischen Differenz‹): Wenn wir ein Wort sehen, in einer Sprache, die wir sprechen, können wir nicht *nicht* lesen. Das Wort, das ins Auge fällt, wird unwillkürlich gelesen. Ähnlich geht es uns mit einem blickenden Bild: Wenn uns Augen anblicken, können wir uns dem nicht entziehen; wir blicken zurück, antworten blickend, nolens oder volens. Von dieser Urimpression aus kann man diese Wendung des Blicks in jedem Bild sehen, das wir nicht *nicht* sehen können, wenn es uns ins Auge fällt. In diesem Sinne wird in den wörtlich

blickenden Bildern manifest, was in jedem Bild wirksam ist: sein Anspruch auf unseren Blick (als Antwort auf den seinen).

Das Wort wie das Bild sind ›so gesehen‹ Ereignisse der Evidenz, der erfüllten Anschauung, sofern sie uns – vor aller Wahl und Überlegung – in Anspruch nehmen. Daher ist ein ›indiskretes‹, in Kontexten der Werbung geradezu aufdringliches Bild, das uns ›unverschämt‹ anblickt, auch so wirkungsvoll. Man kann sich ihm nicht entziehen. »Wenn Repräsentationen vor allem Präsenzen begründen wollen, dann erfüllt sich der Sinn der Bilder im Akt der Wahrnehmung, dann, wenn sie dem Betrachter eine Mitpräsenz ermöglichen, wenn, was wir ansehen, auch uns ansieht, der Blick dem Blick begegnet.«<sup>46</sup> Dieser Blick ist daher mehr als ein *potentialis*, er ist ein geradezu aufdringlicher, unausweichlicher *realis*. Mit Erinnerung an Mondzains Rekurs auf Lacan formuliert: Hier wird das imaginäre Begehren bedrängend real.

2. Der Blick van der Weydens ist Cusanus zufolge ein erfüllter Augenblick der ›*visio Dei*‹ – die vom Gen. obj. zum Gen. *subj.* überleitet. *In uno et eodem actu* sehen wir – wie wir gesehen werden. Das ist eine anschauliche Vergegenwärtigung – also eine Figur der Evidenz – des paulinischen Grundsatzes der Gotteserkenntnis (der zugleich der der Legitimierung und Limitierung der *Bildwahrnehmung* und *-wirkung*) ist: »Wir sehen jetzt durch einen Spiegel ein dunkles Bild; dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise; dann aber werde ich erkennen, wie ich erkannt bin.«<sup>47</sup> Wenn im Blick des Bildes ein Erkennen ›von Angesicht zu Angesicht‹ präsent sein sollte – dann wird das Bild zum Medium der *visio*, die den Glauben übersteigt. Oder ist selbst das blickende Bild nur ›ein dunkles‹ Gleichnis? In dieser Zweideutigkeit liegt jedenfalls das Potential einer ungeheuren Entschränkung der Bildwirkung: An die Stelle der Passionsmeditation und der Versenkung in die Veronika kann in der Folge auch die Bildanschauung und die Versenkung in den Blickwechsel treten. Eine Umbesetzung wird möglich und mit ihr ein Horizontwandel im Verhältnis von Kunst und Religion.

3. Schon bei Cusanus wird der Blickwechsel von Bild und Mensch zum Ausdruck eines neuen Selbstverständnisses des Menschen. Sein Gottesverhältnis wird so ›unmittelbar‹ wie der direkte Blick zwischen Mensch und Bild. »Der Einzelne steht an seinem je verschiedenen Platz unmittelbar vor dem Absoluten. Keine Position zeichnet sich vor den anderen aus; jeder, der den Blick zu dem Bild erhebt, wird angesehen, aber er wird nur dann und dadurch angesehen, dass er seinerseits auf das Bild hinsieht.«<sup>48</sup>

Beiläufig zeigt sich hier noch eine Pointe der Auffassung des Blicks: »Der Blick des Bildes ist immer nur ein Blick ›für mich‹; er ist nicht objektiv in seiner Bestimmtheit feststellbar. Ich werde nicht angeblickt, wenn ich nicht hinsehe.«<sup>49</sup> – Ob das stimmt, scheint allerdings fraglich: Das Irritierende an dem allsehenden Blick ist nicht nur seine räumliche Omnipräsenz, sondern auch seine zeitliche. Wenn zur Entdeckung der ›Dingkonstanz‹ gehört, dass Dinge ›da sind‹ und ›bleiben‹, auch wenn wir die Augen schließen und wieder öffnen, ist dasselbe wahrzunehmen gegenüber diesem Blick: Er blickt mich an, auch wenn ich wegsehe, die Augen schließe und wieder öffne. Diese geradezu unheimliche Permanenz würde reduziert, wenn man sie nur als Funktion des eigenen Blicks verstünde. Wenn uns anblickt, was wir sehen – blickt es nicht, weil wir sehen, sondern es ist uns immer schon voraus. Der eigene Blick wird zur Antwort auf den Anspruch, den das Bild darstellt.

Dass hier ein neues Selbstverständnis des Menschen artikuliert wird und ein neues Gottesbild, gehört zur Pointe der Koinzidenz von Anthropologie und Theologie bei Cusanus. Als Gottfried Boehm – vor knapp 40 Jahren – »nach den ontologischen Implikaten von ›Perspektivität‹«<sup>50</sup> fragte, zeigte er, dass sie nicht nur ein künstlerisches, sondern ein metaphysisches Prinzip ist.<sup>51</sup> Das kann man weiterführen in der Konkretisierung, dass Perspektivität ein anthropologisches und theologisches Konvergenzprinzip darstellt: Wenn »das Wesen des Bildes in der Renaissance [...] von der Explikation des Sehens« bei Cusanus verstehbar sei,<sup>52</sup> dann ist dieses achsensymmetrische ›Sehen, wie wir gesehen werden‹ von ungeheurer Wirkung. Es ist nicht nur die Darstellung, sondern die real erfahrbare Gegenwart des Augenblicks, desjenigen Augenblicks, in dem Gott und Mensch einander von Angesicht zu Angesicht sehen. Was Moses Zeit seines Lebens verwehrt blieb,<sup>53</sup> was dagegen das Grundverhältnis des Menschen zu Gott in Christus bestimmt, die Begegnung von Angesicht zu Angesicht, wird zur Signatur des Sehens von Mensch zu Gott und Mensch zu Bild und daher von Mensch zu Mensch. In diesem Blick eines Porträts erblickt der Mensch den Menschen – und *in uno et eodem actu* erblicken sich darin Gott und Mensch. Deutlicher gesagt: Das Verhältnis zum ›anderen Menschen‹ ist das Verhältnis zu Gott.<sup>54</sup>

Wenn Blumenbergs These war, hier zeige sich das Selbstverständnis des neuzeitlichen Menschen in seiner Gottunmittelbarkeit, ist die irritierende Pointe erst merklich, wenn Ort und Augenblick des Gottesverhältnisses im Verhältnis *zum anderen Menschen* entdeckt werden. Nicht die Veronika ist *conditio sine qua non* und das ›Medium‹ der Gottesunmittelbarkeit, sondern *jedes Porträt*, das einen derart ›unverschämt‹ anblickt, also jeder Blick.

Boehm meinte seinerseits: »Im Perspektivismus der Cusanischen Metaphysik ist, so kann man übertragen sagen, auf perspektivische Weise die

geistige Geschichte der Neuzeit einbegriffen und vorgezeichnet.«<sup>55</sup> Diese Geschichte manifestiert sich in einem *Horizont- und daher in einem Blickwechsel*: dem Blickwechsel zwischen Porträt und Betrachter, und dem theologischen Wechsel des Blicks auf die beunruhigende Präsenz des anderen Menschen in diesem Blick – in dem Gott blickt. Würde man diese Spitze brechen, würde man Cusanus' Verweis auf die profanen Porträts verkennen. Angesichts dieser Spitze ist durchaus nachvollziehbar, dass Cusanus Häresie nachgesagt wurde.

4. Die Nichtfeststellbarkeit des Blicks, seine ›Fluktuanz‹ wie ›Liquidität‹ und seine ›Augenblicklichkeit‹, sind von eigener *ikonischer Prägnanz*. ›Plötzlich‹ erkennt sich der Betrachter im Blick des Bildes, als wäre der dort Blickende ein ›Augenblicksgott‹. Das Bild, selber unbewegt, setzt den Betrachter ›augenblicklich‹ in Bewegung. Es bedeutet oder repräsentiert nicht nur den unbewegten Bewegter; es *ist* ein solcher, in seltsamer Koinzidenz des ikonisch Differenten: Dargestelltes und Darstellung sind beunruhigend identisch. Nur ist auch diese Koinzidenz nicht ›objektiv feststellbar‹, sondern erschließt sich erst in der Perspektive eines bestimmten Gebrauchs: als Gleichnis Gottes.

Michel de Certeau gliederte die Performanz der Bildbegegnung nach Cusanus in drei Stadien: »Die Gleichzeitigkeit der Erstarrung«<sup>56</sup> im stehenden, unbewegten ersten Blick auf das Bild; »Die Verzerrung des Raumes: Die Bewegung«,<sup>57</sup> wenn die Brüder vom Tegernsee sich um das Bild herumbewegen; und drittens »Die soziale Sphäre des Blickes: Der Glaube.«<sup>58</sup> Diese Ordnung des Bildgebrauchs ist entscheidend. Denn, wie de Certeau bemerkte: »Der Blick gliedert sich durch den ›Glauben‹ in den Diskurs und in die Sphäre des Gesellschaftlichen ein. Ohne Körper und ohne einen festen Platz ›macht er verrückt‹.«<sup>59</sup>

Für Mondzain hieße das: Das Imaginäre dieses Blicks wird eingeordnet in den Diskurs, das heißt die Inkarnation des Bildes wird inkorporiert in die symbolische Ordnung der Kirche. Das wäre der Verlust des Imaginären des Bildes. Umgekehrt sieht de Certeau, dass der Blick des Bildes ohne eine symbolische Ordnung *verrückt* macht. Das ›reine‹ Verhältnis zu diesem außerordentlichen Blick ist auf Dauer unerträglich. Denn dieser Blick ist zutiefst *beunruhigend*, und nicht ein Meditationsbild, das einfach in die ›Ruhe und Ordnung des ›Innewerdens in Gott‹ führt.

Gegenüber Mondzain erscheint hier eine Gegenlesart zu ihrer kritischen Dualisierung von Inkarnation versus Inkorporation angebracht: Die symbolische Ordnung des Bildgebrauchs *ermöglicht* gerade die Begegnung mit diesem beunruhigenden Imaginären, statt es zu normalisieren und nur zu ›inkorporieren‹. Gerade das ›fromme *telos*‹, eine *cognitio Dei experimentalis* zu entwerfen, führte zu Cusanus' riskantem und latent häretischem Blick auf das blickende Bild. Dass diese bewegende und beunruhigend effektive Entdeckung wieder stillgestellt werden kann, wenn man hier nur einen pädagogisch-frommes *exemplum* der Bildmeditation sähe, ist unstrittig. Wenn man hier allerdings mit Blumenberg<sup>60</sup> und Boehm<sup>61</sup> eine frühneuzeitliche Freisetzung des Blicks entdeckt – in der das Gottesverhältnis im Blick des anderen Menschen manifest wird – wäre dies der ›zureichende Grund‹, in Cusanus' ikonischem Experiment die Ermöglichung von Mondzains These zu sehen: Nicht nur das Passionsbild, sondern *jedes Porträt* zeigt das Bild der Inkarnation als Inkarnation des Bildes. Und der pragmatische Kontext einer symbolischen Ordnung

muss mitnichten die Tilgung des anarchisch Imaginären daran sein, sondern kann gerade dessen ›Funktion‹ (im Sinne Cassirers) sein, also die Ordnung im Zeichen des Außerordentlichen.

5. Wie eine Gebrauchsanweisung, um den imaginären Effekt des Bildes ertragen zu können, leitet Cusanus die Empfänger zu einem ›peripatetischen‹ Blick an, als gälte es, die Beunruhigung durch den Blick leiblich abzuleiten:

Nachdem das Bild irgendwo befestigt ist (*affigere*; also fixiert), sollen sich die Brüder im Halbkreis aufstellen, um zu erfahren, dass *jeder von ihnen zugleich* angeblickt wird.<sup>62</sup> Über diese Wandlung des unwandelbaren Blicks (*mutatio immutabilis visus*) sei man verwundert (*admirari*), da man wisse, dass das Bild *fix und unbeweglich* sei (*iconam fixam et immutatam*).<sup>63</sup>

Wenn ein Bruder bei fixem Blick auf das Bild um es herumgehe, gehe der Blick des Bildes mit ihm (*immobilter movebatur*). Er bewegt sich unbeweglich: also ohne sich zu bewegen, was selbst das Vorstellungsvermögen (*imaginatio*) nicht fassen könne.

Daher sollen sich zwei Brüder in entgegengesetzter Weise um das Bild herumbewegen, um zu bemerken und sich gegenseitig zu bestätigen, dass der Blick mit beiden zugleich wandert (*similiter oppositio modo moveri*).

Das Fazit ist drastisch zweideutig: »Sollte er nicht glauben, würde er nicht fassen, dass dies möglich ist« (*Et nisi crederet non caperet hoc possibile*). Soll doch gerade dieses *experimentum oculorum* dazu führen, nicht nur zu glauben, sondern mit eigenen Augen zu *sehen*, was für unmöglich gehalten wird.

Das *immobilis facies* bewegt sich mit jedem, der es anblickt, indem es ihn anblickt. Cusanus' frommes Fazit geht noch darüber hinaus: So mache man die Erfahrung (*experiri*), dass der allsehende Blick ›Sorge trägt‹ (*curam agit*) um jeden einzelnen und jeden anderen, ja um die geringsten Geschöpfe und das ganze Universum (*universum*).<sup>64</sup>

Dieser Behauptung ist keine Behauptung, sondern ein *Zeugnis*, in dem eine Erfahrung bezeugt wird, die sich nicht ohne weiteres erschließt, nicht ohne einen bestimmten *Umgang* mit dem Bild, der seinen symbolischen Horizont bereits mit sich bringt. Der fromme Gebrauch wird in diesem Blick die Sorge sehen, die nicht einmal die Lilien auf dem Felde unversorgt lässt. Wollte man kritisch unterscheiden zwischen Interpretation und Gebrauch (wie Umberto Eco das in den *Grenzen der Interpretation* versucht hat),<sup>65</sup> wäre dies jedenfalls nicht im Sinne der *intentio operis*, keine Interpretation also, sondern nur ein Gebrauch. Auch wenn diese Unterscheidung meines Erachtens sehr anfechtbar bleibt, zeigt sich in Cusanus' Zeugnis ein *Wirkungspotential* des Bildes, das man nicht zu schnell auf den vorgefassten Horizont reduzieren sollte.<sup>66</sup>

Die beunruhigende Präsenz des Blicks kann als fürsorglich oder aber als indiskrete Beobachtung erfahren werden. Mitsein und Überwachung liegen hier dicht beieinander. Diese Ambivalenz ist nicht naiv kritisch auf eine der beiden Grenzwerte zu reduzieren. Das Wirkungspotential ist ein imaginärer Grund symbolischer Interpretation und daher nicht mit ›Inkorporation‹ oder ›Personifikation‹ zu identifizieren. Dass bei Cusanus das fromme Begehren einer ikonisch prägnanten Gestalt des ›allsehenden Blicks‹ leitend war, um die *coincidentia oppositorum* von Schöpfer und Geschöpf erfahrbar werden zu lassen, ist wohl unstrittig. Dass in diesem Blick eine Figur des Begehrens entdeckt wurde,

die ein *überschießendes* Wirkungspotential entfaltet, beunruhigender, als dass sie symbolisch restlos eingeordnet werden könnte, ist wohl ebenso deutlich. Bilder sind nicht nur Objekte des Begehrens, sondern auch dessen Subjekte, die mehr begehren, als in einer vorgängigen Ordnung aufgehen mag.

6. In der Perspektive des *cusanischen Gebrauchs* des Bildes evoziert dessen Wirkung eine ganze Kaskade von Interjektionen. Cusanus' Sprache wird in Antwort auf den Blick des Bildes außerordentlich *deiktisch*:

»*Visus tuus Domine est facies tua*«.

[Dein Blick Herr ist Dein Angesicht]<sup>67</sup>

»*Visus tuus Domine est essentia tua*«.<sup>68</sup>

»*O quam admirandus est visus tuus*«.<sup>69</sup>

In diesen Ausrufen zeigt Cusanus' Sprache, was das Bild in seiner Perspektive *bewirkt*. Es ist zutiefst bewegend, weil es ein *wirkendes Bild* ist: »*Videre tuum est operari*«, denn »*omnia igitur operaris*«. <sup>70</sup> Darin wird der unbewegte Beweger zum Schöpfer und Erhalter, auch des Betrachters. Die *ikonische* Energie wird offensichtlich von einer *symbolischen* Prägnanz bestimmt, die eine Funktion der symbolischen Ordnung ist, innerhalb derer er den Gebrauch dieses Bildes verortet: das symbolische Universum der Mönche vom Tegernsee.

Aber auch innerhalb dieser Ordnung ist das Bild ›energischer‹, als zu erwarten war. Es bleibt nicht bei der Schöpfermacht, sondern das Bild ist *heilswirksam*: »Gott den Vater und Dich, Jesus, seinen Sohn zu sehen, bedeutet im Paradies zu sein und in der ewigen Herrlichkeit« (*Videre igitur Deum patrem et te Iesum filium eius est esse in paradiso et gloria sempiterna*).<sup>71</sup> Man darf darüber nicht vergessen, dass es immer noch um *jedes* blickende Porträt gehen kann, nicht ›bloß‹ um eine traditionelle Christusikone.

7. Allerdings wäre die letzte Wendung des Blicks, seine räumliche und zeitliche Omnipräsenz und *Heilswirksamkeit*, nicht möglich ohne Rekurs auf das Auge Gottes – und dessen Überschreitung der winkelgebundenen Perspektive:

»Dein Sehen aber, das Dein Auge oder ein lebendiger Spiegel ist, sieht in sich alles. Es ist ja der Grund alles Sichtbaren [...]. Dein Auge, Herr, gelangt zu allem ohne sich ihm zuwenden zu müssen [*sine flexione*]. Dass unser Auge sich einem Gegenstand zuwendet, kommt daher, dass unser Sehen nur in einem Winkel von bestimmter Größe sieht. Der Winkel Deines Auges hingegen, o Herr, ist nicht von bestimmter Größe, sondern unendlich, das heißt ein Kreis, ja eine unendliche Kugel [*sphaera infinita*], weil Dein Blick das Auge der Kugelhaftigkeit [*oculus sphaericitatis*] und der unendlichen Vollkommenheit ist. Es erblickt also zugleich alles sowohl im Umkreis wie aufwärts und abwärts«.<sup>72</sup>

Cusanus imaginiert ein kugelförmiges Auge, das *in alle Richtungen* blickt, weil es nichts fixieren muss, um es gleichwohl in seinem Innersten zu erkennen. Das klingt monströs, beinahe wie die Augen des »Hirns im Tank«<sup>73</sup> (Hilary Putnam). Aber das hieße, die Pointe der hyperbolischen Metapher verpassen. Hyperbolisch kann man sie nennen, weil sie die Ordnung des Sichtbaren überschreitet, insofern ist sie eine Form der »Sprengmetaphorik«.<sup>74</sup>



9a Anonym, Madonna mit den großen Augen, 1225.

Eine anschauliche ›Vorform‹ dieses übermenschlichen Auges kann man im Dommuseum von Siena sehen. Dort findet sich ein seltsames Oxymoron, eine Madonna ›auf dem Altenteil‹: Die sogenannte *Madonna mit den großen Augen* (*La Madonna, detta »dagli occhi grossi«*, ca. 1225), vor dem die Sieneser am Vortag der Schlacht von Montaperti, dem 4. September 1260, den Schenkungsakt ihrer Stadt an die Muttergottes vollzogen, indem sie die Schlüssel der Stadt vor dieser Entscheidungsschlacht mit Florenz vor ihr deponierten. [Abb. 9a] Dieses geschichtsträchtige Tafelbild eines unbekanntes sienesischen Künstlers stand auf dem Domaltar, bis es 1311 (?) von Duccio di Buoninsegnas *Maestà* ersetzt wurde.<sup>75</sup>

Die *Madonna mit den großen Augen* ist nicht nur ein weiteres Beispiel für den allsehenden Blick, sondern ausgesprochen eigenartig. Was die Photographien nicht recht wiedergeben ist ihre Reliefstruktur, die beinahe halbplastisch wirkt. Der schräge Seitenblick lässt das etwas erkennen. [Abb. 9b] Stellt man sich die in der Tat *großen Augen* in halbplastischer Weise vor, sind sie zwar keine Kugeln, aber doch immerhin sehr irritierende Halbkugeln.

### 8. Rückblick: Präsenz oder Entzug?

In Cusanus' Bildgebrauch wird die Wirkung des ›blickenden Bildes‹ klar vereindeutigt im Sinne des fürsorgenden Gottes und des *heilswirksamen* Bildes. Damit wird die Kraft des Imaginären (über die symbolische Ordnung hinaus) keineswegs verspielt. Sie wird allerdings gerichtet und geordnet – im Zeichen eines bestimmten Begehrens, des Heilsbegehrens. Damit wird eine Ambivalenz des Blicks reduziert. Die möglichen Affekte des Betrachters unter diesem Blick sind vielfältiger, zumal angesichts eines jeden blickenden Porträts. Mir scheinen zwei Ambivalenzen für das Wirkungspotential dieses Bildtypus im hiesigen Zusammenhang relevant: die von Sakralität und Profanität und die von Präsenz und Entzug<sup>76</sup> (oder Entgegenwärtigung).

Wenn in Cusanus' Beispiel ein profanes Porträt zum Paradigma des allsehenden Blicks wird, kann *jedes* Bild dieser Art zum Erbe der Eigenschaften

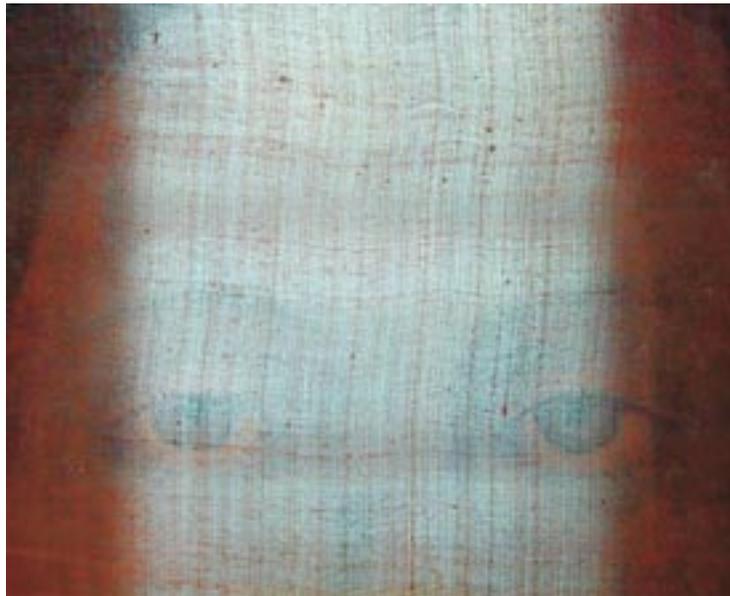


9b Anonym, Madonna mit den großen Augen, 1225 (seitliche Ansicht).

Gottes werden. In diese Richtung geht auch Mondzains (kritische) Generalisierung jedes Bildes als Inkarnation und jedes Bildes als Bild der Passion. Dass darin auch bei Mondzain eine kritische Ordnung vorgeschlagen wird (gegen die Bilder als Funktion von Gewalt und gegen die *imagerie*), war bereits deutlich geworden. Was von Cusanus in theologischer Perspektive erfunden und entfaltet wurde, wird aus dieser Perspektive gelöst und auf alle Bilder übertragen (nicht auf die *imagerie*). Der ›vulgäre‹ Ausgang dessen ist der Gebrauch dieses Gestaltungsprinzips in der Werbung. Das Wirkungspotential erweist sich als derart effektiv, dass sich mit ihm die Aufmerksamkeit auch zu kommerziellen Zwecken fesseln lässt.

Für den ›sensiblen‹ und ›passiblen‹ Betrachter bleibt das blickende Bild *beunruhigend*. Es ist von einer ikonischen Energie, die sich bei aller Benutzung nicht abnutzt. Das mag man darauf zurückführen, dass die menschliche Mustererkennung auf die Gestalt der Augen fixiert und trainiert ist (bis ins Tierreich, die Augen der Schmetterlingsflügel). Selbst darin zeigt sich bereits etwas von der *affektiven Wirkung*. Das Schockierende, Erschreckende oder *Beunruhigende* des ›unverschämten‹ Blicks des Bildes deutet sich schon in seinen ›natürlichen‹ Gestalten an. Die (den Zeitgenossen zumindest) nicht ganz geheure theologisch-anthropologische Pointe geht allerdings beunruhigend darüber hinaus: die Entdeckung der Gegenwart Gottes im Blick eines jeden blickenden Bildes (und daher jedes anderen Menschen).

De Certeau meinte, das ›Verrückte‹ des Blicks werde in der *gemeinschaftlichen Begehung* des Bildes durch die Gläubigen »sozusagen zu einem Körper [...]«. Der Glaube ist also der endlos wiederholbare Augenblick, durch den sich das Verrückte des Blickes, dieses Geheimnis, das für sich behalten wird, in Sprache und in Geschichte verwandelt.<sup>77</sup> Darin *kann* man kritisch eine Beruhigung und Normalisierung sehen, eine ›Inkorporation‹ im Sinne Mondzains, wie man sie auch in den profanen Ausstellungspraktiken und Bildbegehungen findet. Aber man kann darin auch eine kulturelle Gestaltung des ›Verrückten‹, des Imaginären entdecken, indem auf den außerordentlichen



10a Der Schleier von Manoppello.

10b Der Schleier von Manoppello.

10c Der Schleier von Manoppello (Textur).

10d Der Schleier von Manoppello (Detail).

10f Der Schleier von Manoppello (Spiegelung).

10e Der Schleier von Manoppello.

Anspruch ›ordnend‹ geantwortet wird, nicht um das Imaginäre zu tilgen, sondern um *angesichts dessen* seine Wirkung zu gestalten und ›erträglich‹ werden zu lassen.

Etwas präziser formuliert: Die außerordentliche Deixis des Bildes, in dem sich der Blick wirksam zeigt, wird durch die Praxis der vergemeinschaftenden Begehung und durch die Lexis der Verständigung nicht getilgt, sondern *kann* dadurch auch entfaltet und vertieft werden. Denn Cusanus' ›Theanthropologie‹ ist keineswegs nur normalisierend und beruhigend, im Gegenteil. Nicht nur die Deixis ist daher ein ›*präsens intensivum*‹, sondern Praxis und Lexis können die Performanz dieser Präsenz weiter vertiefen und entfalten (statt nur ›Inkorporation‹ zu sein in eine symbolische Ordnung).

Damit ist allerdings bildtheoretisch eine Entscheidung getroffen, die sich nicht von selbst versteht: Dass das blickende Bild eine Gestalt *intensivierter Präsenz* sei – wie Boehm grundsätzlich für das Bild behauptet.<sup>78</sup> Das bildet einen prägnanten Widerspruch zu Bernhard Waldenfels' These, das Bild sei nicht intensivierte Präsenz, sondern *Entgegenwärtigung*.<sup>79</sup> Ich würde das eine ›Entzugserscheinung‹ nennen: Wie die ›Gegenwart‹ sich Augustin (in den *Confessiones*) im Zugriff entzieht, so die Präsenz des Bildes im Blick des Betrachters. Diese gründliche Differenz kann man als Streit um eine kataphatische oder apophatische Bildtheorie verstehen. Auf dem Hintergrund von Cusanus liegt es dann nahe, beide miteinander zu kreuzen und zu paradoxieren.

Wenn das Bild wesentlich intensivierte Präsenz sein sollte – und das leuchtet ein angesichts des blickenden Bildes in Cusanus' Interpretation – wäre diese Intensivierung jedenfalls ein manifester Effekt des ›*movens* Bild‹. Aber wäre diese wirksame Präsenz ›nur‹ Deixis *gegen* alle Repräsentation (die dann nur noch Störung der Präsenz sein könnte, Ordnung gegenüber dem Begehren der Deixis)? Oder setzt diese Deixis gerade die Lexis frei? Das lässt sich nicht generell und abstrakt entscheiden. Aber am Beispiel *dieser* Bildgestalt des blickenden Bildes scheint mir der Gebrauch der Brüder vom Tegernsee bzw. Cusanus' Bild-Gebrauchsanweisung eine Lexis *im Dienste der Deixis* zu sein, und dadurch eine ihrerseits *deiktische Lexis*.

### 9. Gegenprobe: Der Schleier von Manoppello

Als Gegenprobe auf die blickenden Bilder von van der Weyden und van Eyck eignet sich in besonderer Weise der sogenannte *Schleier von Manoppello*. Denn der Blick des Christus-Anlitzes ist außerordentlich seltsam: Ist er eine Intensivierung der Präsenz – oder ein prägnantes Beispiel für die Entgegenwärtigung im Blick?

Der *Schleier von Manoppello* ist ein 17,5 auf 24 cm messendes hauchdünnes Tuch aus Muschelseide, das in Manoppello in den Abruzzen seit 1638 in der Kapuzinerkirche *Santuario del Volto Santo* in einer doppelseitig verglasten Monstranz seit den 1960er Jahren über dem Altar steht.<sup>80</sup> [Abb. 10a und 10b]

Als sogenanntes Acheiropoieton bedeutet der *Schleier von Manoppello* einen ungeheuren Anspruch: von Gottes Hand zu stammen, also eine ›Kontaktreliquie‹ aus der Berührung mit Gott selber zu sein – und daher höchst unberührbar für jeden Menschen. Er ist passenderweise von sehr eigenartiger Materialität: Aufgrund seiner hochfeinen ›Textilität‹ ist er halbtransparent. In

dieser Transparenz dennoch von spürbarer Materialität, allerdings von einer Feinheit, die fast eine materielle Entsprechung zum ›Äther‹ zu sein scheint, wenn nicht zum Auferstehungsleib oder zur Immaterialität des heiligen Geistes. [Abb. 10c, 10d, 10e, 10f]

Für die Frage nach intensivierter Präsenz versus Entgegenwärtigung ist hier entscheidend, wie man den Blick wahrnimmt, der einem in diesem Antlitz begegnet. Er scheint – seltsam passend – verschleiert, indirekt und darin doch durchdringlich in die Ferne gehend. Jedenfalls ist er von merklich anderer Art als der stechende Blick der oben angeführten Porträts. Mir scheint, als wäre er ein *entgegenwärtigender* Blick, der sich bei immer näherem Hinsehen immer weiter entzieht – und einen durchdringt. So gesehen ist er ein prägnantes Beispiel für Waldenfels' ›Entgegenwärtigungs‹-These.

An diesem Beispiel wird die Alternative von ›intensivierter Präsenz‹ und ›Entgegenwärtigung‹ allerdings zweifelhaft. Denn zweifellos evoziert das blickende Antlitz eine Intensivierung der Präsenz beim Betrachter. Andererseits entzieht es sich in seinem Blick, und das ganze Bild *wird* auch gründlich entzogen durch die Art seiner Präsentation über dem Altar, dem direkten Blick entzogen. Es bleibt eher bei einer Ahnung als bei einem direkten Blickwechsel.

Könnte es plausibel sein, dass die Intensivierung der Präsenz durch den Entzug, die Entgegenwärtigung, nur gesteigert wird? Dann aber wäre seine Wirkung *nicht* einfach eine Intensivierung, sondern eine *Paradoxierung* der Präsenz, die dem Betrachter ›vor einem Bild‹ die Gegenwart entzieht. Das entspräche der Paradoxierung des Augenblicks als stehendem Augenblick der Ewigkeit (*nunc stans*).

Cusanus spekulierte über das Sehen des *deus homo* in entsprechender Paradoxierung: ›Mit dem menschlichen Auge [*oculo humano*], o Jesus, sahst Du die sichtbaren Akzidentien, mit der göttlichen und absoluten Schau [*visu divino absoluto*] hingegen den Grundbestand der Dinge [*rerum substantiam*]‹.<sup>81</sup> Eben dieser ›*visus divinus*‹ scheint mir hier im Bild zu blicken, in der Zeit gleichsam über die Zeit hinaus.

Was wir hier sehen, blickt uns an, aber zugleich durch uns hindurch. Und was wir sehen, blicken wir an, aber zugleich durch es hindurch. Transparenz und Widerständigkeit noch des feinsten Gewebes kreuzen sich hier (auch eine *coincidentia*) wie Intensivierung und Entzug der Präsenz, der Präsenz des Bildes wie seiner Betrachter. Denn auch die werden sich entzogen im Blick auf das ›Objekt des Begehrens‹.

### 10. Hermeneutisches Postscriptum: Deixis und Lexis

Die oben vorgeschlagene Unterscheidung von ›beherrschten‹ und ›unbeherrschten‹ Bildern weiterführend variiert sich die Frage: Ist die Lexis (und Praxis) eine *Beherrschung* der Bilder – oder nicht? Anders formuliert: Sind Logos und Ethos Gegenspieler des Pathos, der Pathosperformanz des Bildes – oder möglicherweise deren Gestaltung und Antwort darauf? Die symbolische Ordnung ist jedenfalls nicht per se die Integration oder Inkorporation des Bildes zum Zwecke seiner Instrumentalisierung. Die Begehung des blickenden Bildes kann im *Zeichen dessen* geschehen, ohne seine ›Verrücktheit‹ zu tilgen. Präsenz wie Entzug im Bildereignis sind keine gegenseitige Alternative, sondern

im Grenzwert – wie im *Schleier von Manoppello* – eine diskrete Intensivierung der ikonischen Energie.

Wenn man diese ikonische Energie ›im Bild als Bild‹ bestimmen will, sollte man ›anspruchsvolle‹ und ›anspruchslöse‹ Bilder unterscheiden. Beide zeigen einen Anspruch auf Aufmerksamkeit (s. o. Vermeers *Das Mädchen mit dem Perlenohrgehänge* wie das Kinoplatat, [Abb. 7 und 8]), allerdings entweder auf das Gezeigte (Werbung) und die damit intendierte Praxis, oder auf das Zeigen (Vermeer), genauer: auf das Zeigen ›mit *punctum*‹. Zielt nun der Anspruch (des anspruchsvollen Bildes) auf mehr als Aufmerksamkeit: auf Antwort etwa, auf Interpretation, auf Deutung oder auf Verehrung?

Ein ›anspruchslöses‹ Bild kann auf sehr schlichte Praxis aus sein, auf Konsum beispielsweise. Aber auch ein ›anspruchsvolles‹ Bild will ausgestellt werden, will gezeigt werden, will gesehen und begangen werden.<sup>82</sup> Das Bild ist nicht so selbstgenügsam wie Silesius' Rose. Unselbstverständlich ist allerdings, dass ein ›anspruchsvolles‹ Bild auf ›Lexis‹ aus ist, ein Zeigen auf ein Sagen. Verehrung oder Verstummen können Antworten auf das Bildereignis sein, die gänzlich ohne Lexis auskommen. Ein Bild muss nicht ›besprochen‹ werden, es reicht die ›visio‹ und das Begehen danach (seiner Gravitationskraft folgend). Der Ausgang in das Sagen ist *fakultativ*.

Wenn man sich aber im Horizont der *Bildtheorie* bewegt, ist diese Möglichkeit immer schon wirklich geworden – und unhintergebar. Diese hermeneutische Bemerkung ist zwar trivial, aber in ihrer entselbstverständlichen Wirkung untrivial: Es sollte der Anschein vermieden werden, als wäre erst im Horizont des Sagens, gar der Theorie, das Bild in seinem ›eigentlichen Element‹.

Ein möglicher Weg ist nun, den Hiatus von Deixis und Lexis zu überbrücken, wenn man eine Lexis aus der Deixis hervorgehen ließe: nicht eine *Lexis der Deixis im Gen. obj.* Dann würde das Zeigen ins Gesagte integriert. So etwa könnte die Ikonologie und -graphie das Bildereignis in eine Geschichte des Gesagten und schon Gesehenen integrieren. Es ginge um eine *Lexis der Deixis im Gen. subj.*: Dann würde die Lexis neu anfangen im Ausgang vom Ereignis der Deixis. Ein Verstehen und Besprechen des Bildes ginge aus von seinem Nichtverstehen,<sup>83</sup> aber dennoch Verstehen-Wollen (genauer: ein das Verstehen ›Nicht-lassen-Können‹ oder ›Nicht-nicht-verstehen-Können‹). Dazu muss die immer schon (vor)gängige Lexis ernsthaft unterbrochen werden, wenn sie nicht in bruchloser Fortsetzung auf das Bildereignis ›appliziert‹ werden kann.

Wie aber kann die Deixis zum ›Subjekt‹ werden, das seinen Genetiv regiert? Oder wie kann eine Lexis aus dieser Deixis hervorgehen?

1. Es liegt nahe, den Übergang von Deixis zu Lexis als eine Synthesisleistung der Wahrnehmung zu verstehen. In der Wahrnehmung liegt bereits eine ›präprädikative Synthesis‹, wie im Basistheorem der symbolischen Prägnanz in der Kulturphilosophie Cassirers. Das Problem wäre dann recht einfach lösbar, wenn die Wahrnehmung des Bildes bereits ein *Wahrnehmen als etwas* wäre. Dann würde in der Synthesis der Wahrnehmung bereits ein implizites Bedeutungspotential liegen, das zu explizieren Aufgabe der Lexis der Deixis (im Gen. subj.) wäre.

Wenn das Bild als Bild *jemandem sich zeigt*, würde die Relation des ›jemandem‹, also das Wahrnehmungsverhältnis, zur Urstiftung der Synthesis.

Das liegt in kantischer Tradition nahe. Allerdings nur, wenn man merklich über sie hinausgeht wie Boehm,<sup>84</sup> im Grunde mit Rudolf Hermann Lotze und Cassirer (bzw. Edmund Husserls *Erfahrung und Urteil*)<sup>85</sup>: Die Sinnlichkeit, auch die der Bildwahrnehmung, ist immer schon präprädikativ synthetisch. Präzisierend wäre mit Husserl hinzuzufügen, dass es sich dabei auch um eine *passive* Synthesis handeln kann.

Allerdings ist diese Lösung zu einfach. ›Ist‹ denn die Wahrnehmung ein ›*semper ubique actuosus*‹ wirkender Synthesisgenerator? Wenn die Wahrnehmung der Deixis sprachlos machen kann – ›Ich weiß nicht, was soll es bedeuten?‹ – würde die ikonische Differenz in ihrer Schärfe erst hervortreten, wenn die Synthesis der Wahrnehmung *scheitert*, wenn man beispielsweise in der Wahrnehmung nicht an schon Bekanntes ›anknüpfen‹ kann.

2. Das Problem ist auch lösbar, indem man die Deixis (das Sichzeigen des Bildes) ihrerseits bereits als Art des Bedeutens begriffe. Aber ist das (intransitive) Sichzeigen des Bildes bereits schon ein ›Zeigen als‹? Das behauptet – sehr plausibel – Waldenfels: ›Das Als markiert den Auftritt des Bildes als Bild; ohne dieses Als gäbe es weder Bildgehalte noch Bildintentionen. Dem phänomenologischen und hermeneutischen Als, das uns bei Husserl und Heidegger begegnet, entspricht also ein ikonisches bzw. pikturales Als‹.<sup>86</sup>

Das wäre eine schlüssige Lösung: Das Bildereignis wäre ein Fall des Sinn- oder Bedeutungsereignisses, wie es Martin Heideggers ›hermeneutisches Als‹ für basal (bzw. existential) erklärte. Da wir uns – als Dasein – immer schon in einem Auslegungsgeschehen vorfinden, lässt sich jedes Ereignis *als etwas* verstehen. Man muss zur Begründung dessen nicht zur allgegenwärtigen und allmächtigen ›Wirkungsgeschichte‹ greifen. Als geschichtsphilosophischer ›Horizont von Horizonten‹ wäre sie ein universaler Integrationshorizont, in den immer und überall jedes Ereignis integrierbar wäre, um dessen Bedeutung auf dem Hintergrund seiner Geschichte sagbar zu machen.

Eine ›ikonische Differenz‹ wäre in diesem Horizont allerdings ebenso wenig sagbar wie der ›Riss‹ Didi-Hubermans, der ›Sprung‹ Dieter Mersch oder die ›*différance*‹ Jacques Derridas. Die Frage ist dann, wie es um Waldenfels' Verständnis von ›Differenz‹ steht? Unterstellt sie im ›Als‹ ein immer schon Vermitteltsein (eines Ereignisses in einer Ordnung)? Dann wäre jedes Außerordentliche immer schon ›in Ordnung‹, genauer: in *einer* Ordnung, und jedes Imaginäre bereits symbolisch geordnet.

›Sobald wir es mit einer visuellen Erfahrung zu tun haben, besagt dies, dass *etwas als etwas* sichtbar wird‹.<sup>87</sup> Etwas wird *als Bild* sichtbar. Das könnte man pragmasemiotisch verstehen, wie es auch klingt: Alles was ist, ist Zeichen. Alles hat daher eine triadische Struktur von ›etwas als etwas für jemanden‹. So hilfreich dieses Modell ist, so prekär wäre das im Umgang mit Bildereignissen:<sup>88</sup> Sie würden theoretisch so schematisiert, dass ihnen an und für sich bereits eine Lexis-Struktur zu eigen wäre. Das imputierte ›Als‹ könnte eine Überterrationalisierung sein. Damit würde das exponierte Problem gelöst, indem eine universale Struktur (des hermeneutischen Als oder der Semiose) das Hintergründige ›*regens* und ›*movens*‹ bildete. Das ›*movens*‹ Bild wäre bewegt von Seiten der Lexis, und nicht umgekehrt. Es wäre ›*secundum*‹ und nicht ›*primum movens*‹.

3. Vermutlich ist Waldenfels *nicht* so zu verstehen. Denn das ›Als‹ so zu verstehen hieße, es zu einer Grundfigur der Integration und Normalisierung zu machen. Dagegen meint er: »Dreh- und Angelpunkt dieser Bildkonzeption ist das winzige Als, das weder dem intentionalen Akt des Bildherstellers oder Bildbetrachters, noch dem Bildgehalt zugerechnet werden kann.«<sup>89</sup> Das besagt zunächst *negativ*, dass das ›Als‹ der Deixis *nicht* die Funktion einer Intentionalität ist (von Hersteller oder Betrachter), und dass es auch *nicht* die Funktion einer ›Ordnung der Gehalte‹ ist – sondern, so *positiv*, die Funktion eines außerordentlichen Ereignisses, wie es sich ›als‹ Bild zeigt. Das deutet auf die Lexis der Deixis im Gen. subj.

In der Deixis des Bildes liegt eine Differenz, nicht von *was und worin* (wie Waldenfels meint),<sup>90</sup> sondern eine Differenz des Bildes als *Selbstverhältnis*: *Es zeigt sich*. In dieser *Verdopplung* des Bildes von ›es und sich‹ verstehe ich Waldenfels' ›Auftritt des Bildes als Bild‹ – und nicht als dies oder das, als Sinn-geschehen oder als Semiose. Versteht man die Wendung vom ›Bild als Bild‹ als tautologisch oder als absurd, hätte man vergessen, es mit einem Bild zu tun zu haben. Es ist nicht der ›Kieselstein als Kieselstein‹, nicht die krude Materialität, sondern eine gestaltete Materialität, eine *als Bildereignis* gestaltete.

Weder ›Gehalt‹ noch ›Intention‹ und daher auch nicht ›Bedeutung‹ und ›Horizont‹ (der Intention) sind das universale Vermittlungsmedium, in dem sich das Problem des Übergangs von Deixis zu Lexis lösen, gar auflösen ließe. Im und als Bildereignis zeigt sich eine Differenz, die nicht beziehungslos ist. Versteht man die Metapher der Geste des Zeigens als *intentionalen Akt*, ist sie ein Fall von Aktintentionalität in einem Bedeutungshorizont. Genau diese transitive und intentionale Deixis ist *nicht* passend für das Bildereignis, sondern das allmähliche oder plötzliche Auftauchen von etwas, also das *intransitive* und *nichtintentionale* Sichzeigen (z. B. eines Gesichts in ›der Menge‹; einer Gestalt im Gestaltlosen; einer Ordnung im Chaos).

Wenn man das ›Bild als Bild‹ als Ereignis einer Deixis (des nichtintentionalen Sichzeigens) versteht, wird das ›Als‹ paradox: Es ist eine irrisierende Differenz, ohne Vermittlungsordnung, aber auch nicht verhältnislos. Es ist eine *Störung* der Ordnung der vorgängigen Lexis wie auch der der Wahrnehmung. Das versuchten die Bestimmungen als ›unbeherrschtes‹ und ›anspruchsvolles‹ Bild zu artikulieren.

›Bild als Bild‹ variiert auf bildtheoretische Weise, was Derridas Umbesetzung von Heideggers Ereignisdenken entfaltete: Das Ereignis als Ereignis<sup>91</sup> ist in sich verdoppelt, diachron verspätet, wiederholend und das heißt nicht ›einfach‹ eine ›intensivierte Präsenz‹, sondern ursprüngliche Verspätung und darin stets ›Entgegenwärtigung‹ und Entzug.<sup>92</sup> »Die Gegenwart ist niemals gegenwärtig«,<sup>93</sup> wie Derrida beinahe Augustin folgend erklärte. Etwas entfaltet heißt das: »Jede Kennzeichnung eines Ereignisses ›als‹ Ereignis oder Gegenwärtigkeit ›als‹ Gegenwart hat sie bereits durch die Als-Struktur geteilt und damit *von sich* abgestoßen; darum kommt Signatur [...] chronisch zu spät.«<sup>94</sup>

Die – ernsthaft disputable und bedenklich offene – Frage ist, ob man dieser Ereignis-Dekonstruktion folgen kann oder nicht. Ob also das Bildereignis in sich derart ›zerfällt‹, dass es nur *ex post* als Ereignis verdichtet wird. – Oder

aber ob es ein einmaliges Ereignis irreduzibler Andersheit ist, auch wenn es das in der Thematisierung vielleicht nicht bleibt?

Bis auf weiteres folge ich hier der Intuition, dass es ›Urimpressionen‹ gibt – auch wenn sie erst *ex post* dazu ernannt und so verdichtet werden sollten –, Ereignisse irreduzibler Alterität und daher auch Bildereignisse, die nicht nur eine Funktion von Erinnerung, Sprache und daher Thematisierung sind. Die Verdopplung als Zerfallung des Ereignisses ist jedoch kaum unbestreitbar, sofern es sich um erinnerte, erzählte oder thematisierte und reflektierte Ereignisse handelt.

Ist das Bildereignis noch nicht ein ›Als-Ereignis‹, *wird* es dazu in der *Thematisierung* oder *Erinnerung*. So gesehen erscheint das ›Bild als Bild‹ als eine Reflexionsformel, in der zerfällt, was im Bildereignis so noch nicht auseinander tritt. ›Bild als Bild‹ ist eine *sekundäre* Bestimmung des Bildes in der Perspektive von Schrift und Thematisierung. Das ist im Rahmen einer bildtheoretischen Überlegung sc. immer schon ›passiert‹. Aber es wäre eine ungerechtfertigte Über-rationalisierung, diese Struktur bereits dem ›Ereignis selber‹ einzuschreiben. Es wäre ein phänomenologischer Übergriff der Thematisierung auf das Thematisierte, den man selbstkritisch unterlassen sollte.

Mersch formulierte für das *Bildereignis* treffend: »Es *gibt sich preis*, bevor ihm ein Sinn zugesprochen werden kann.«<sup>95</sup> Damit rebelliert er gegen Derridas Auslöschung der ›Präsenz‹<sup>96</sup> mit dem Rekurs auf »ein Geschehen *vor dem Geschehen-als*«, wie es ein »*Riß im Symbolischen*« sei, beispielsweise »wo etwas unwillkürlich *sich zeigt*«. <sup>97</sup> Daher versteht sich sein Programm: ›Was sich zeigt‹ als ›Materialität, Präsenz und Ereignis‹ zu entfalten.

Wenn man diese Intuition rückbezieht auf die Frage von Deixis und Lexis, wäre das eine Deixis *vor* der Lexis, von der eine nachgängige Lexis evoziert und die immer schon vorgängige Lexis sistiert oder unterbrochen wird.

Das kann im Extrem ›verrückt‹ sein: ›Aphasie‹ und ›Alexie‹, Sprach- und Wortlosigkeit, wenn ein Ereignis einen verstummen lässt bis in die Traumatisierung. So mag es den Jüngern unter dem Kreuz oder den Frauen am Grabe gegangen sein – oder den Brüdern vom Tegernsee vor dem blickenden Bild. Diese ›extremen‹ Ereignisse, nicht ohne Horror und Terror, lassen aber nur überdeutlich werden, was ›*semper ubique*‹ sich ereignet: Das unbeherrschte und anspruchsvolle Bild ist ein Ereignis, das nicht schon ›voll von Sinn‹ ist, sondern erst in seiner Lexis, in der von ihm evozierten Besprechung ›sinnvoll‹ *wird*.

4. Das hieße, von einem basalen *Riss* in der Wahrnehmung wie der Lexis ›vor einem Bild‹ auszugehen. Didi-Hubermans Bildtheorie<sup>98</sup> ist in der Auseinandersetzung um das Bild ›als unbewegter Bewegter‹ und als ›Inkarnation und Passion‹ (Mondzain, s. o.) schlicht nicht zu umgehen. Denn er versteht das ›Bild als *Riss*‹ zwischen Sinnlichkeit und Sinn, im Grunde als *Riss in der Sinnlichkeit*, und sieht diesen *Riss* inkarniert im »Tod des Fleisch gewordenen Gottes« (so das entscheidende Schlusskapitel von *Vor einem Bild*).<sup>99</sup>

Mir scheint, dass Didi-Huberman *in seiner Lexis zeigt*, wo und warum die (kalkulierte) Überinterpretation des Bildes ›als unbewegter Bewegter‹ *reißen* muss: dort, wo der ›unbewegte Bewegter‹ selber in seinen Grundfesten erschüttert wird, im Tod Jesu. Genauer gesagt, in den selber verletzten und verletzenden Passionsmeditationsbildern, die dieses Ereignis vergegenwärtigen.

Gegen die ›apollinische‹ Traditionsgeschichte des Bildes in der Kunstwissenschaft setzt er nicht eine ›dionysische‹, was durchaus möglich wäre mit Derrida oder vielleicht mit Mondzains Rekurs auf das unstillbare Begehren Lacans. Auch wenn für Didi-Huberman Sigmund Freud (durch Lacan gelesen) die zentrale Referenz bildet, scheint mir dem Apollinischen hier eine mehr oder weniger deutliche *christologische* Grundierung der Bildtheorie gegenübergestellt zu werden.

Im Zusammenhang des ›*movens* Bild‹ ist bemerkenswert, dass Didi-Huberman erstens von besonders bewegenden Bildern ausgeht, von Passionsdarstellungen, und zwar zweitens von solchen, die von der apollinischen Kunstwissenschaft übergangen und übersehen werden, weil sie zu schlicht oder kunstlos scheinen. Diese Blickwendung und Horizonsweiterung versteht sich drittens vermutlich selber als ein Effekt dieser Bilder und dabei nicht ohne Affekt für diese Meditationsbilder wie gegen die traditionelle Kunstwissenschaft. Und viertens ist diese Bildtheorie (als Effekt der Bilder, *von denen aus* sie schreibt) durchaus bewegend: Sie besetzt die Orientierung der Bildtheorie ebenso um wie sie den Leser werbend und tastend zum Mitvollzug zu bewegen sucht.<sup>100</sup>

Maßgebend für Didi-Hubermans Blick ›vor einem Bild‹ sind sogenannte ›prototypische Ausnahmebilder‹<sup>101</sup> des Christentums, maßgeblich das Mandyllion, die Veronika und das Grabtuch von Turin, seltsamerweise nicht der *Schleier von Manoppello*.<sup>102</sup>

Diese Bilder seien »pure Symptome« (im Sinne Freuds) als »ausgestellte Spuren von Göttlichem«<sup>103</sup> – und nicht *Symbole* (im Sinne von Cassirer und Erwin Panofsky). *Deswegen* wurde oben von *ikonischer* Energie gesprochen statt von symbolischer. An ihnen zeige sich die *Unberührbarkeit* des Bildes. Der »Nicht-Kontakt mit den Menschen« ist die negative Kehrseite ihres acheiropoietischen Charakters. »Was mit Gott in Berührung gekommen ist, wird zum Unberührbaren schlechthin«.<sup>104</sup>

Das Problem dieser Interpretation von den (westlichen) ›Ikonen‹ aus ist die Auratisierung der Bildwirkung. Die ›Kinetik‹ des Bildes wird damit



11 Anonym, Vision des Heiligen Bernhard mit Nonne, frühes 15. Jahrhundert.

latent metaphysisch begründet. Da sie nicht *von* dieser Welt sind, ist ihre Wirkung *in* dieser Welt einzigartig: Eine Bildtheorie im Zeichen von Verklärung und Offenbarung zeichnet sich hier ab. Für die Bildwirkung ergibt sich so eine Neigung zur *sakramentalen* Deutung:

»ihre Wirksamkeit bestand also darin, ihre Prägungsmacht auf den zu übertragen, der sie verehrte, und auf diese Weise setzte sie in gewisser Hinsicht die Arbeit der Fleischwerdung mit einem Prozess fort, der vor allem auf der Ebene des liturgischen *Sakraments* vollzogen wurde«.<sup>105</sup>

Sein Beispiel dafür ist ›symptomatischerweise‹ keine Inkarnationsdarstellung, sondern Albrecht Dürers *Schmerzensmann* im Frontispiz der *Kleinen Passion* (1511). Nicht Fleischwerdung, sondern *Passion und Tod* scheint mir daher die Didi-Huberman bestimmende Urimpression zu sein, die das Bildgeschehen paradigmatisch prägt (mit der Christologie oder eher mit Blanchot?). Es dauert allerdings gut 200 Seiten bis Didi-Huberman dieses Ereignis beim Namen nennt:

»Die Wahrheit der Fleischwerdung zerreißt die Wahrscheinlichkeit der Nachahmung, das Ereignis des Fleisches zerreißt die Idealgestalt eines Körpers. Doch worin besteht das Ereignis? Es ist der Tod, *der Tod des Christengottes*, den die Fleischwerdung überhaupt erst heraufbeschworen hat«.<sup>106</sup>

Hermeneutisch präzisiert: Die Inkarnation ist eine (recht späte) Metapher, mit der die Bedeutung von Passion und Tod Jesu dargestellt wird und darstellbar wird. Insofern ist die Metapher der Inkarnation (und deren Bilder: *anuntiatio*) die Darstellung des *Anfangs der Passion* – und daher stets auf sie rückzubeziehen.<sup>107</sup>

Dieses Ereignis, ›der Tod des Fleisch gewordenen Gottes‹, werde im Meditationsbild *präsentiert*: exemplarisch in der Vision des Heiligen Bernhard

mit Nonne.<sup>108</sup> [Abb. 11] Hier identifiziere sich die Repräsentation »in absolut radikaler Weise mit ihrem Kriseneffekt, so als würde sie vom Partialeffekt einer Blutaussgießung vereinnahmt.«<sup>109</sup>

Der latent sakramentalen Deutung des Bildes entspricht der Rekurs auf das Passionsmeditationsbild. Denn Didi-Huberman deutet das Bild in einer Emphase, die an die ›Herz-Jesu-Frömmigkeit‹ und ihre Versenkung in die Wunden Jesu erinnert. Im Blick auf das Visionsbild schreibt er (überaus deiktisch):

»Hier ist es, das Wesentliche: es bestand darin, den Körper mit dem Ereignis des offenen Fleisches zu überfluten, das heißt, mit dem Ausströmen der roten Flüssigkeit – Malfarbe zwar, aber ebenso entstehend wie Blut. Der Vorgang ist überflutend in dem Maße, wie das Ganze des Körpers jetzt auf den verletzten Teil zusammenschrumpft. Denn hier wird der ganze Körper – das ganze Bild – Wunde. [...] Vielleicht wurde dieses Bild hergestellt, damit sich vor so viel Gewalt die Augen eines Frommen verschließen und ihm ›das Herz bluten‹ lassen, wie es zahlreiche Mystiker des 14. Jahrhunderts gefordert haben.«<sup>110</sup>

Die *Farbe* sei es hier, »auf der das ganze Bildereignis lastet«. Sie »erfleht. Sie begehrt. Sie bittet inständig.«<sup>111</sup> Wie sie das tue, sei »das Geniale« [!] des Bildes: In einem »Akt«, dem »Akt der Salbung«, sei das dickflüssige Rot auf eine Oberfläche aus Pergament gegossen worden.<sup>112</sup>

Die Überdeterminierung des Symptoms, die Didi-Huberman gegen Panofskys Bedeutungsgehalt des Symbols stellt, verdichtet sich hier in seiner eigenen deiktischen Sprache. Die überdeterminierte Metapher der *Salbung* assoziiert *vierlei*: erstens den repräsentierten Christus als den Gesalbten; zweitens die deiktische Geste des Bildes als Salbung mit der Farbe; drittens die deiktische Lexis der Bildtheorie Didi-Hubermans, wenn er die »Besprengungsgeste« als »pikturale Ursprungsgeste« versteht, in der die Konstruktionslehre Leon Battista Albertis verweigert werde;<sup>113</sup> viertens damit eine Anti-Symboltheorie, seine Symptomtheorie (mit Freud, gegen Cassirer und Panofsky), die auf der Unähnlichkeit insistiert, mit der er eine negative Theologie<sup>114</sup> bzw. *apophatische Bildtheorie* präferiert.

Dass mit der ›Salbung‹ erneut ein (römisch-katholisches) Sakrament als Interpretationsmodell bemüht wird, ist unübersehbar. Dass sie hier zur sakramentalen Grundgeste der Figuration<sup>115</sup> wird, ebenso. Ob allerdings die *Wiederholung* dessen in der Bildtheorie selber ›salbend‹ wird? Wird hier wiederholt und erinnert um durchzuarbeiten, oder aber um auszuagieren? Herrscht hier Wiederholungszwang oder Durcharbeitung? Das bleibt jedenfalls ambig. Der Effekt des Bildes auf den Affekt des Betrachters wird von Didi-Huberman in an Cusanus erinnernde Weise ›positiviert‹: Die Farbe ›erfleht, begehrt, bittet inständig‹. Ist das so eindeutig? Wirkt sie nicht auch überwältigend, schauerhaft und ›grusig‹, ebenso wie die Lust am Blut der unter dem Kreuz Kniehenden?

Die Lexis der Deixis (im Gen. subj.) wird nicht eindeutig wie ein wohl definierter Terminus, sondern bleibt mehrdeutbar wie eine gelungene

Metapher, eine Geste des Zeigens, in der mehr exponiert wird, als man zubeherrschen vermag. Ohne sich dieser Gefahr auszusetzen, würde dem Anspruch des Bildes auf Antwort ausgewichen. So gesehen und gesagt kann das Bild ›ins Offene‹ führen, ins Äußerste des Sagens.

## Endnoten

- 1 Ludwig Wittgenstein, Schriften, Bd. 8, Frankfurt a.M. 1982, S. 303.
- 2 Hans Blumenberg, Ein Satz Wittgensteins, in: ders., *Lebensthemen*, Stuttgart 1997, S. 129–131, S. 131.
- 3 Marie-José Mondzain, Können Bilder töten?, Zürich/Berlin 2006, S. 7.
- 4 Ebd., S. 10, S. 43 ff.
- 5 Ebd., S. 43, vgl. S. 52 f.
- 6 Ebd., S. 56.
- 7 Vgl. ebd., S. 62 f.
- 8 Ebd., S. 12.
- 9 Ebd., S. 12 f.
- 10 Kol. 1,15: Er ist das Ebenbild des unsichtbaren Gottes, der Erstgeborene vor aller Schöpfung (ὁ ἕστιν εἰκὼν τοῦ θεοῦ τοῦ ἀοράτου, πρωτότοκος πάσης κτίσεως).
- 11 Daher vgl. Mondzain, Können Bilder töten? (Anm. 3), S. 25: »Sein Körper ist geopfert worden, um die Herrschaft des unsterblichen Bildes einzuleiten«. Ob damit nicht Passion und Tod zu einem Mittel einer Metaintention degradiert werden? Vgl. Georges Didi-Huberman, Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München 1999, S. 30: »der Mensch des Glaubens wird vor einem Grab über das, was er sieht, hinaus stets etwas anderes sehen.«
- 12 Mondzain, Können Bilder töten? (Anm. 3), S. 16.
- 13 Ebd., S. 29 f.
- 14 Ebd., S. 26.
- 15 Ebd.
- 16 Welches genau, wäre wünschenswert zu wissen. Das Kreuzifix, das XP, die Hostie?
- 17 Ebd., S. 23.
- 18 Es ist daher meines Erachtens fraglich, ob man Bild und Sakrament (und Wort) so scheiden kann, wie Mondzain: »Auf einem Bild von Gott ist Gott nicht präsent«, ebd., S. 25. Und die Bildbeziehung habe »ihren Wert nur aus der Freiheit des blickenden Subjekts [...], das frei ist«, ebd.
- 19 Am Rande notiert: Die Genese und Faktizität des *moral sense* gehört zu den ungeklärten Rätseln der Moralphilosophie bis heute. Jedenfalls kann nicht einmal eine analytische Theorie der Moral ohne diesen *moral sense* auskommen, der – so bei Ernst Tugendhat – wesentlich affektiv, vom Mitleiden geprägt ist.
- 20 Mondzain, Können Bilder töten? (Anm. 3), S. 23.
- 21 Vgl. Philipp Stoellger, Die Metapher als Modell symbolischer Prägnanz. Zur Bearbeitung eines Problems von Ernst Cassirers Prägnanzthese, in: Dietrich Korsch, Enno Rudolph (Hg.), *Die Prägnanz der Religion in der Kultur. Ernst Cassirer und die Theologie*, Tübingen 2000, S. 100–138.
- 22 Mondzain, Können Bilder töten? (Anm. 3), S. 23 ff. S. 31 ff. S. 53–56, S. 57 ff.
- 23 Ebd., S. 29 ff. Vgl.: »Jedoch können sie auch dem passiven Konsum an kultischen und kulturellen Orten dargeboten werden, wo der Konsum ihrer einbalsamierten Kadaver sie der kollektiven Gefräßigkeit preisgibt. Wie alle Werke können auch Bilder vergewaltigt und ihrer Kraft beraubt werden. Alle institutionellen Formen des Akademismus haben wohl mehr als ein Meisterwerk getötet« (ebd., S. 32). Wie geht das, ein Bild ›töten? Kann man Bilder töten?
- 24 Systematisch gesagt: Inkorporation und Inkarnation sind nicht abzubilden auf Kirche und – profane Welt, sondern beide sind zu kreuzen.
- 25 Hans Blumenberg, Fragebogen, FAZ Magazin, 4. Juni 1982, Heft 118, S. 25.
- 26 Vgl. ähnlich Mondzain, Können Bilder töten? (Anm. 3), S. 36. Dass diese Verkürzung problematisch an Gotthold Ephraim Lessings Tragödientheorie erinnert und die Diskussionen um die Katharsis reduziert, ist offensichtlich. Aber auch wenn man der erheblich weiterführenden Tradition Jacob Bernays von der Tragödie folgt, ist dessen pathologische Interpretation der Katharsis ein gravierendes Argument für die Irreduzibilität des Pathos als Figur des Dritten.
- 27 Genauer: nichts als Vermittlung sind oder zumindest vor allem das sind.
- 28 Hans Blumenberg, *Beschreibung des Menschen*, Frankfurt a.M. 2006 (Grundthese, passim).
- 29 Insofern scheinen die Bilder unbelebt zu sein, kein Leben in sich zu haben, weil sie keine Bewegungskraft haben.
- 30 Nun ist der ›Sitz im Leben‹ des Blicks der Leib. Eine Phänomenologie des leiblichen Blicks kann daher nicht umhin, die Passivität des Eigenleibs zu bedenken. Schmerz, Trauma, Verletzung sind nur die negativen Extreme, an denen die Grenze der ›autonomen Selbstbewegung‹ offensichtlich werden. Wer Leib sagt, sagt Passibilität, Affizierbarkeit, Attrahierbarkeit und auch Verführbarkeit.

- 31 Mit Hölderlin:  
»Ihr sorgt und sinnt, dem Schicksal zu entlaufen und begreift es nicht, wenn eure Kinderkunst nichts hilft; indessen wandelt harmlos droben das Gestirn. Ihr entwürdigt, ihr zerreisst, wo sie euch duldet, die geduldige Natur, doch lebt sie fort, in unendlicher Jugend, und ihren Herbst und ihren Frühling könnt ihr nicht vertreiben, ihren Aether, den verderbt ihr nicht. O göttlich muss sie sein, weil ihr zerstören dürft, und dennoch sie nicht altert und trotz euch schön das Schöne bleibt!«  
(Friedrich Hölderlin, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* [1797/99], II. Bd., 2. Buch, Hyperion an Bellarmin LIX, Abs. 116, hg. v. Jochen Schmidt, Frankfurt a.M. 1993.)
- 32 Merklisch ist nach dem bisherigen sicher, dass die aristotelische ›Gottesdefinition‹ des ›unbewegten Bewegers‹ in semantische Bewegung geraten ist. Die oben notierte Frage: »Kommt das noble Prädikat des ›unbewegten Bewegers‹ in Bewegung, wenn es dem Bild zugesprochen wird?« ist längst entschieden. Damit wird Bernhard Waldenfels' so konstruktive wie kritische Frage aufgenommen (mündlich), ob denn der Rückgriff auf Aristoteles' Definition nicht ein Missgriff sei. Nur dann, so die Antwort, wenn man das terminologische Vorverständnis dominieren lässt – statt es, wie hier vorgeschlagen, semantisch zu labilisieren und umzubesetzen. Das *Bild* bestimmt hier die Semantik und Pragmatik des unbewegten Bewegers. Theologisch hat das zur Folge, dass die Betrachter des Bildes an seiner Bewegung so partizipieren wie sie sie mitbestimmen. Im Bild bündelt sich das Begehren des Blicks, ohne sich in die weltenferne Erhabenheit entziehen zu können. Seine Inkarnation wird zur Exposition, bis in die Passion.
- 33 Georges Didi-Huberman, *Vor einem Bild*, München 2000.
- 34 Und um nochmals zu unterscheiden: Mit ihm *kann etwas gezeigt werden*, im historischen Diskurs etwa.
- 35 Vgl. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris 2003.
- 36 Die Jahreszahl bezieht sich auf die französische Originalausgabe: Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris 1992; deutsche Ausgabe siehe Anm. 11.
- 37 Es befindet sich im rechten Teil von einem der »Beispiele der Rechtspflege« (Gericht des Trajan und Herkinbald). Dass hier vermutlich doch kein Selbstporträt Rogier van der Weydens vorliegt, wie die neuere Forschung belegt, ist – wenn auch bedauerlich, so doch für den Argumentationszusammenhang nicht entscheidend. Vgl. Anna Rapp Buri, Monica Stucky-Schürer, *Burgundische Tapissereien*, München 2001, S. 46 [Katalog zur Sonderausstellung »Edle Wirkung. Burgunder Tapissereien in neuem Licht«, Historisches Museum Bern, 2001/2002], vgl. die Webseite des Historischen Museums Bern, <http://www.bhm.ch> (Ausstellungen / Bisherige / Burgunder Tapissereien in neuem Licht); Beate Franke, Barbara Welzel (Hg.), *Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung*, Berlin 1997; Stephan Kemperdick, *Rogier van der Weyden, 1399/1400–1464*, Köln 1999.  
Vgl. Michel de Certeau, Nikolaus von Kues: Das Geheimnis eines Blickes, in: Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt a.M. 1990, S. 325–356, S. 355; Alfred Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964, S. 99; Hans Kauffmann, *Ein Selbstporträt Rogiers van der Weyden auf dem Berner Trajansteppich*, *Repertorium für Kunstwissenschaft* 39, 1916, S. 15–30; Alex Stock, *Die Rolle des ›Icona Dei‹ in der Spekulation ›De visione Dei‹*, in: Rudolf Haubst (Hg.), *Das Sehen Gottes nach Nikolaus von Kues* (Akten des Symposions in Trier vom 25.–27. September 1986. Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft 18), Trier 1989, S. 50–68. Vgl. auch Erwin Panofsky, *Facies illa Rogeri maximi pictoris*, in: *Late Classical and Medieval Studies* (in Honor of A. M. Friend Jr.), Princeton, NJ 1955, S. 392–400; ders., *Early Netherlandish Painting*, New York 1971, S. 248; Werner Beierwaltes, *Visio Facialis – Sehen ins Angesicht. Zur Coinzidenz des endlichen und unendlichen Blicks bei Cusanus*, München 1988; Hans Belting, *Christiane Kruse, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, S. 51 ff. Vgl. auch Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991, S. 457 ff.
- 38 Nikolaus von Kues, *De visione Dei*, in: ders., *Philosophisch-theologische Schriften*, lat.-dt., hg. v. Leo Gabriel, übers. v. Dietlind und Wilhelm Dupré, Bd. III, Wien 1964–1967, S. 93–219, S. 95.
- 39 Ebd., S. 94.

## Endnoten

- 40 Das Bildnis wurde 1695 zerstört. Die anderen genannten Bildwerke sind nicht nachweisbar. Maßgebendes Beispiel ist wohl das Christusportät im Stil der Veronika.
- 41 Ebd., S. 96.
- 42 Vera Ikon, in: circa 1500: Leonhard und Paola – Ein ungleiches Paar; De ludo globi – Vom Spiel der Welt; An der Grenze des Reiches, Mailand 2000, S. 320 [Katalog zur Ausstellung »circa 1500. Tiroler Landesausstellung 2000 Mostra storica«, Lienz, Brixen, Besenello 2000]. Vgl. Horizonte. Nikolaus von Kues in seiner Welt. Eine Ausstellung zur 600. Wiederkehr seines Geburtstages, Trier 2001 [Katalog zur Ausstellung »Horizonte. Nikolaus von Kues in seiner Welt«, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Trier 2001].
- 43 Entnommen: Holger Simon, Bildtheoretische Grundlagen des neuzeitlichen Bildes bei Nikolaus von Kues, in: Concilium medii aevi 7, 2004, S. 45–76.
- 44 Anita Albus, Die Kunst der Künste. Erinnerungen an die Malerei, Frankfurt a. M. 1999, S. 53.
- 45 Eberhard Jüngel, Paulus und Jesus. Eine Untersuchung zur Präzisierung der Frage nach dem Ursprung der Christologie, Tübingen 1986, S. 135, S. 173.
- 46 Gottfried Boehm, Repräsentation – Präsentation – Präsenz. Auf den Spuren des homo pictor, in: ders. (Hg.), Homo Pictor, Leipzig 2001, S. 3–13, S. 13.
- 47 1. Kor. 13,12: βλέπομεν γὰρ ἄρτι δι' ἐσόπτρου ἐν αἰνίγματι, τότε δὲ πρόσωπον πρὸς πρόσωπον ἄρτι γινώσκω ἐκ μέρους, τότε δὲ ἐπιγνώσομαι καθὼς καὶ ἐπεγνώσθη.
- 48 Hans Blumenberg (Hg.), Nikolaus von Cues. Die Kunst der Vermutung. Auswahl aus den Schriften, Bremen 1957, S. 309.
- 49 Ebd., S. 310.
- 50 Gottfried Boehm, Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit, Heidelberg 1969, S. 7.
- 51 Vgl. Ingolf U. Dalferth, Philipp Stoellger (Hg.), Wahrheit in Perspektiven. Probleme einer offenen Konstellation, Tübingen 2004.
- 52 Boehm, Studien zur Perspektivität (Anm. 50), S. 159.
- 53 Vgl. 2. Kor. 3.
- 54 Das wäre im Anschluss an Levinas weiterzuführen.
- 55 Boehm, Studien zur Perspektivität (Anm. 50), S. 150 f. Dann allerdings wäre Cusanus unterinterpretiert, wenn Gottfried Boehm schrieb: »Eine Cusanische Ästhetik, widmet man sich ihrer Entwicklung, aus dem Selbstverständnis des Denkens, wäre ungeeignet, um das zu bestimmen, was in der Renaissancekunst geschieht. Erst der Versuch der Begegnung mit dem Bildwerk, wie wir ihn unternommen haben, läßt sein Denken jenseits seiner eigenen Interpretation fruchtbar werden.« (ebd., S. 170).
- 56 de Certeau, Nikolaus von Kues: (Anm. 37), S. 340 ff.
- 57 Ebd., S. 343 ff.
- 58 Ebd., S. 348 ff.
- 59 Ebd., S. 353.
- 60 Blumenberg (Hg.), Nikolaus von Cues (Anm. 48).
- 61 Boehm, Studien zur Perspektivität (Anm. 50).
- 62 von Kues, De visione Dei (Anm. 38), S. 96 f.
- 63 Ebd., S. 96.
- 64 Ebd., S. 98 f.
- 65 Umberto Eco, Die Grenzen der Interpretation, München 1992.
- 66 Vgl. Hans Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, Poetik und Hermeneutik IV, 1971, S. 11–66.
- 67 von Kues, De visione Dei (Anm. 38), S. 112.
- 68 Ebd., S. 128.
- 69 Ebd., S. 126.
- 70 Ebd., S. 110.
- 71 Ebd., S. 190 f.
- 72 Ebd., S. 126 f.
- 73 Hilary Putnam, Vernunft, Wahrheit und Geschichte, Frankfurt a. M. 1990, S. 21.
- 74 Hans Blumenberg, Paradigmen zu einer Metaphorologie, in: ABG 6, 1960, S. 7–142, S. 131 ff.
- 75 Die *Maestà* von Duccio di Buoninsegna entstand zwischen 1308 und 1311 für den Hauptaltar des Domes. Bis 1506 stand sie dort auf dem Altar. Die Geschichte der Er- und Umbesetzungen im

- Zentrum des Doms und die Rolle des Dommuseums als ›Altenteil‹ der ›Allerheiligsten‹ wäre eine eigene Untersuchung wert.
- 76 Vgl. Philipp Stoellger, Entzugserscheinungen. Überforderungen der Phänomenologie durch die Religion, Hermeneutisches Jahrbuch, hg. v. Günter Figal, Tübingen 2006, S. 165–200.
- 77 de Certeau, Nikolaus von Kues (Anm. 37), S. 353.
- 78 Boehm, Repräsentation – Präsentation – Präsenz (Anm. 46), bes. S. 4, S. 5, S. 8, S. 13.
- 79 Bernhard Waldenfels, Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes, in: Boehm (Hg.), Homo Pictor (Anm. 46), S. 14–31, S. 29 f.
- 80 Benedikt XVI. würdigte als erster Papst am 1. September 2006 den Schleier mit einer Wallfahrt nach Manoppello. Er äußerte dazu, dies sei ein »Ort, an dem wir über das Geheimnis der göttlichen Liebe nachdenken können, indem wir die Ikone des Heiligen Antlitzes betrachten« (dt. Ausgabe des *L'Osservatore Romano*, 22. September 2006).
- 81 von Kues, *De visione Dei* (Anm. 38), S. 197.
- 82 Auch wenn diese Zuschreibungen eines ›es will‹ bereits interpretativ und responsiv sind, eine Einordnung des Bildes in eine ihm zugeschriebene Ordnung des ›Willens‹.
- 83 Vgl. Juerg Albrecht, Jörg Huber, Kornelia Imesch, Karl Jost, Philipp Stoellger (Hg.), Kultur Nicht Verstehen. Produktives Nichtverstehen und Verstehen als Gestaltung, Zürich 2004.
- 84 Gottfried Boehm, Bildsinn und Sinnesorgane, in: Anschauung als ästhetische Kategorie, Neue Hefte für Philosophie 18/19, 1980, S. 118–132.
- 85 Edmund Husserl, Erfahrung und Urteil, Hamburg 1999.
- 86 Waldenfels, Spiegel, Spur und Blick (Anm. 79), S. 16.
- 87 Ebd., S. 15.
- 88 Wie übrigens auch mit Widerfahrungen, die nicht schon eine Erfahrungsstruktur des ›als et-was‹ haben.
- 89 Ebd., S. 15 f.
- 90 Ebd., S. 15.
- 91 Dagegen bereits Jacques Lacan, Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse, in: ders., Schriften I, Frankfurt a. M. 1975, S. 71–169, S. 100: »Die Ereignisse werden in einer primären Historisierung erzeugt; anders gesagt: die Geschichte ereignet sich bereits auf der Szene, auf der man sie, ist sie einmal niedergeschrieben, vor seinem eigenen Inneren wie vor den Augen der Außenwelt spielt.«
- 92 Jacques Derrida, Dissemination, Wien 1995, S. 328, S. 338; vgl. ders., Die Stimme und das Phänomen, Frankfurt a. M. 2003, S. 116 f.; ders., Husserls Weg in die Geschichte am Leitfaden der Geometrie. Ein Kommentar zur Beilage III der »Krisis«, München 1987, S. 201 ff. Vgl. Dieter Mersch, Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis, München 2002, S. 365 f.
- 93 Derrida, Dissemination (Anm. 92), S. 340.
- 94 Mersch, Was sich zeigt (Anm. 92), S. 367.
- 95 Ebd., S. 371; allerdings in Bezug auf Agonie, Verfall, Altern etc.
- 96 Ebd., S. 373 ff.
- 97 Ebd., S. 374.
- 98 Didi-Huberman, Vor einem Bild (Anm. 33).
- 99 Ebd., S. 146 ff.
- 100 Insofern wäre die bewegende Rhetorik Didi-Hubermans hermeneutisch eigens zu erörtern.
- 101 Ebd., S. 193.
- 102 Ebd., S. 194.
- 103 Ebd., S. 196.
- 104 Ebd.
- 105 Ebd., S. 197.
- 106 Ebd., S. 216. Vgl. Georges Didi-Huberman, Der Tod und das Mädchen. Literatur und Ähnlichkeit nach Maurice Blanchot, in: Trajekte 9, 2004, S. 27–37. Hier böte sich ein Anschluss an Blanchots Imaginäres: das Imaginäre gegen das Symbolische zu entfalten (mit Lacan, gegen Cassirer und Panofsky).
- 107 Hier wiederholt sich der präzisierende Einwand, der oben schon gegenüber Mondzains Rekurs auf die Inkarnation notiert wurde (worin sie ›eigentlich‹ auf die Passion zielt).
- 108 Didi-Huberman, Vor einem Bild (Anm. 33), S. 216.
- 109 Ebd., S. 211.
- 110 Ebd., S. 211 f.

## Endnoten/Abbildungsnachweis

- 111 Ebd., S. 212.
- 112 Ebd., S. 214.
- 113 Ebd., S. 208 f., S. 214 f.
- 114 Ebd., S. 208.
- 115 Ebd., S. 215 f.

## Abbildungsnachweis

- 1 Verschollenes Selbstporträt Rogier van der Weydens. Kopie auf einem Wandteppich im rechten Teil von einem der »Beispiele der Rechtspflege« (Gericht des Trajan und Herkinbald), Trajan- und Herkinbald-Teppich, 15. Jahrhundert (Detail), Historisches Museum Bern, in: Anna Rapp Buri, Monica Stucky-Schürer, Burgundische Tapissereien, München 2001, S. 46 [Katalog zur Sonderausstellung »Edle Wirkung, Burgunder Tapissereien in neuem Licht«, Historisches Museum Bern, 2001/2002].
- 2 Jan van Eyck, Porträt des Jan de Leeuw, 1436, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wien, in: Hans Belting, Christiane Kruse, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, Tafel 41.
- 3 Jan van Eyck, Porträt der Margarete van Eyck, 1439, Groeningemuseum, Brügge, in: Andreas Beyer, Das Porträt in der Malerei, München, 2002. S. 47.
- 4 Anonym, Vera Ikon, um 1470, Brixen, Diözesanmuseum (Photo: Josef Rotter, Brixen), in: circa 1500. Leonhard und Paola – Ein ungleiches Paar; De ludo globi – Vom Spiel der Welt; An der Grenze des Reiches, Mailand 2000, S. 320 [Katalog zur Ausstellung »circa 1500. Tiroler Landesausstellung 2000 Mostra storica«, Lienz, Brixen, Besenello 2000].
- 5 Jan van Eyck, Christus-Porträt, 1440, Groeningemuseum, Brügge, in: Holger Simon, Bildtheoretische Grundlagen des neuzeitlichen Bildes bei Nikolaus von Kues, Concilium medii aevi 7, 2004, S. 77, Tafel 4.
- 6 Jan van Eyck, Mann mit rotem Turban, 1433, National Gallery of Art, London, in: Ulrich Pfisterer, Valeska von Rosen (Hg.), Der Künstler als Kunstwerk, Stuttgart 2005, S. 35.
- 7 Jan Vermeer, Das Mädchen mit dem Perlenohrgehänge, ca. 1665–1666, Mauritshuis, Den Haag.
- 8 Werbeplakat zum Film *Girl with a Pearl Earring*, 2003, Lions Gate Films.
- 9 Anonym, Madonna mit den großen Augen, 1225, Museo dell'Opera Metropolitana, Siena.
- 10 Der Schleier von Manoppello, Ikone auf Tuch (Muschelseide), Santuario del Volto Santo, Manoppello. Die Bilder 10a bis 10f des Schleiers stammen von <http://www.voltosanto.com/Bildergalerie.htm>, <http://www.voltosanto.it/Italiano/galleria.php> und <http://heiligerschrein.wordpress.com>.
- 11 Anonym, Vision des Heiligen Bernhard mit Nonne, frühes 15. Jahrhundert, Federzeichnung mit Wasserfarbe auf Papier, Museum Schnütgen, Köln, Inv.-Nr. M340, in: Bruno Latour, Peter Weibel (Hg.), iconoclash – Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art [Katalog zur Ausstellung »iconoclash – Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art«, ZKM Karlsruhe, 2002], S. 201.

# **Bild, Reliquie und Ornament: Das Reliquiar des Ungenähten Rocks aus dem Schatz von San Francesco in Assisi und die vielschichtige Visualität spätmittelalterlicher Christusreliquiare**

Silke Tammen

## **I Das Reliquiar**

Um 1280–1300 schufen unbekannte Goldschmiede vermutlich in Paris ein Statuettenreliquiar aus getriebenem, vergoldeten Silber mit den zierlichen Dimensionen von ca. 28,5 cm in der Höhe, 24 cm in der Breite und 9,5 cm in der Tiefe, das sich im Schatz von S. Francesco in Assisi befindet.<sup>1</sup> [Abb. 1] Über einem flachen, von Kleeblättern durchbrochenen und von gedrungenen, hundeschnauzigen Drachen getragenen Sockel, auf dem drei kleine Nonnen anbetend knien, erhebt sich eine triptychonale Schaufront. Sie ist durch miniaturisierte, leicht beschädigte Architekturelemente und vier drachenartige ›Wasserspeier‹ gegliedert. Unter ihrem zentralen Giebel zeigt sich ein mildgesichtiger Christus als wundenweisender Weltenrichter. [Abb. 2] Seine nach außen gekehrten Handflächen befinden sich auf der Höhe der sich einziehenden unteren Hälfte des inneren Kleeblattbogens, so dass der Eindruck entstehen kann, als projizierten seine Hände diese Rahmenform wie eine Art Mandorla. Über seine linke Schulter fällt in weichen Falten ein Mantelstück, und in seiner entblößten rechten Seite erkennt man den feinen Schnitt der Seitenwunde. Es scheint, als stiege Christus aus einem seinen Unterkörper verdeckenden, sich mittig aufwellenden Wolkengebilde auf, das auf dem oberen Rand eines Vierpassgitters aufliegt. Hinter dessen unterem Drittel schimmern in verblasste braun-rötliche Stoffe gewickelte Reliquien. Christus und die Reliquienzone werden von den Heiligen Klara und Franziskus flankiert.

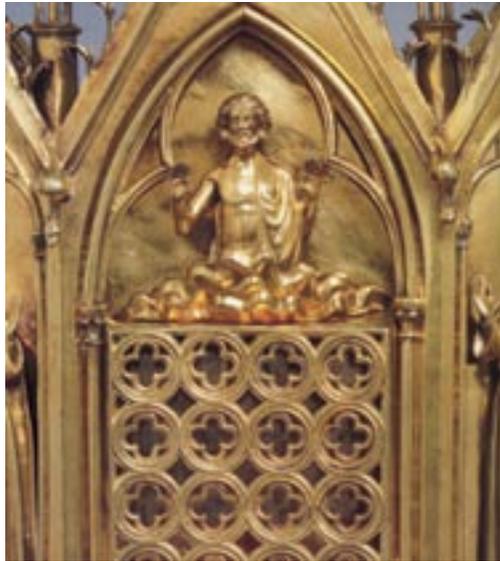
Das bis dato nur als hervorragendes Werk der Pariser Goldschmiedekunst gewürdigte so genannte *Reliquiar des Ungenähten Rocks* birgt nach Auskunft des 1370 erhobenen Schatzinventars von Assisi Reliquien vom Kreuz, der



1 Reliquiar des Ungenähten Rocks, um 1280–1300 (Vorderseite).

Geißelsäule, vom Geißelstrick und weitere unspezifizierte Reliquien.<sup>2</sup> Nach Marie M. Gauthier, die allerdings keine Quellenangabe macht, sei ein Stück des *Ungenähten Rocks* erst 1597 hinzugefügt worden.<sup>3</sup> Auch wenn das Reliquiar also nicht für die heute namensgebende Reliquie geplant wurde, sondern als ein Behältnis für Passionsreliquien, eignet es sich doch gut für einen ›Dialog‹ mit der textilen Reliquie, wie ein Blick auf die in bescheidenerem Flachrelief gestaltete Rückseite des Reliquiars zeigt. [Abb. 3] Über die gesamte Breite der Fläche offenbart sich dem Betrachter durch zurückgezogene Vorhänge ein Blick auf die weihnachtliche Szene: Über der ruhenden Maria ragt schräg wie auf einem Lesepult die Krippe mit Wickelkind, über das Ochs und Esel ihre Köpfe lehnen. Der rechts am Fußende sitzende Joseph deutet zum Kind, in dessen Nähe eine Öllampe zeichenhaft auf das inkarnierte *lux mundi* verweist. Der im Giebfeld darüber als Weltenherrscher thronende und von flankierenden Engeln inszenierte Christus zeigt an, dass das Königreich des Kindes ›nicht von dieser Welt‹ ist. Wir finden also eine nach Göttlichkeit und Menschlichkeit scheidende Zweizonigkeit wie auf der Vorderseite vor: Während dort der verklärte Leib Christi in der oberen Zone erscheint, vergegenwärtigen die Passionsreliquien im Fundament die menschliche Natur Christi.<sup>4</sup> Weisen auf der Frontseite Klara

und Franziskus auf den erwachsenen und verklärten Gottessohn, deutet auf der Rückseite der irdische Vater Joseph auf das Kind. Eine der kleinen Nonnen von der linken Vorderseite kann man von der Rückseite her sehen: Ihr nach oben gelegtes Haupt verstärkt die Richtung von Josephs hinweisender Geste. Als Blickfigur verbindet sie scharnierartig Vorder- und Rückseite. Deren Bilder führen einen Dialog über die enthüllte Doppelnatur Christi, über Anfang und Ende, der durch das zwischen ihnen situierte reliquiale Zentrum führt. Rolle der innerbildlichen und realen Betrachter ist es, diesen Dialog der Bilder staunend und ehrfürchtig wie die knienden Nonnen zu bezeugen. Der *Ungenähte Rock*, um den die Soldaten unter dem Kreuz würfelten, um ihn nicht zerschneiden zu müssen, und der nicht nur als Symbol der Einheit der Kirche und des unzerteilbaren eucharistischen Christus betrachtet wurde, sondern als Symbol seiner Doppelnatur,<sup>5</sup> trifft also im Reliquiar auf eine für seine spätere Aufnahme förmlich vorbereitet erscheinende Ikonographie, denn Textilien bilden ein Leitmotiv des Reliquiars: Das Christkind erscheint in den ersten Stoff seines Erdenlebens gewickelt—der *Ungenähte Rock* begleitet Christus in die Passion und das Ende seines Erdenlebens hinein. Die Entfaltung reicher Stofflichkeit auf der Rückseite in Gestalt der Bettdecke Mariens und der Vorhänge inszeniert die Erscheinung



2 Reliquiar des Ungenähten Rocks, um 1280–1300 (Vorderseite, Ausschnitt): Christus über dem Reliquiengitter.

des Neugeborenen als *revelatio*. Die Vorhänge verleihen der realen Möglichkeit einer Öffnung–Scharniere zeigen an, dass man die untere Tafel hochklappen oder herausnehmen kann–einen feierlichen Charakter und schließen die hinter ihr geborgenen Reliquien in die Dramaturgie der Offenbarung ein. Über dieser und den anderen Passionsreliquien, die das Leiden und Sterben Christi nur in der Imagination der Betrachter aufrufen, erhebt sich auf der Vorderseite schließlich ganz unverhüllt der halbnackte Christus des *secundus adventus*.<sup>6</sup> Es scheint, als habe er wie bei einer neuerlichen Auferstehung alles Irdische im Reliquiarsockel wie ein abgelegtes Gewand zurückgelassen.<sup>7</sup> Der durch das *cortina*-Motiv<sup>8</sup> formelhaft beschworene Enthüllungscharakter der Rückseite findet auf der Vorderseite dennoch keine exakte Entsprechung; ihr Charakter ist erscheinungshaft. Klara und Franziskus–könnte man mit der Rückseite in Erinnerung meinen–sind an die Position der Vorhänge getreten. Sie stehen in Nischen, die sich nicht gerade an den Mittelteil anschließen, sondern flügelartig leicht und wie respektvoll nach hinten wegneigen. Diese Neigung nehmen die Heiligen mit ihren leicht zurück gebogenen Oberkörpern auf. Sie stehen auf durchbrochenen Sockeln, tragen Bücher und deuten mit der jeweils freien Hand zur Mitte, während sie ihre Häupter zu den drei nur wenig kleiner gegebenen Nonnen neigen, die vor den Nischen knien und mit weit in die Nacken gelegten Köpfen ihre Hände anbetend erheben.

Aus der privilegierten Position der 1255 kanonisierten Klara zur Rechten Christi und der Tatsache, dass ihr gleich zwei Nonnen zugeordnet sind, darf man auf eine Klarissengemeinschaft als ursprüngliche Empfängerin des Reliquiars schließen. Stifter in Supplikantenpose trifft man zwar immer wieder auf Reliquiaren an, doch ihre vollplastische Darstellung ist selten.<sup>9</sup> In unserem Fall fehlen identifizierende Wappen und Inschriften, und die Nonnen wirken daher eher wie Stellvertreterinnen für die Betrachterinnen des Reliquiars. Ihre Rolle ist es, eine Klarissengemeinschaft als emphatisch Andächtige, als von den Ordensheiligen angeleitete Empfängerinnen der *visio Dei* zu repräsentieren. Die Kombination der weihnachtlichen Szene auf der Rückseite des Reliquiars



3 Reliquiar des Ungenähten Rocks, um 1280–1300 (Rückseite).

mit der Darstellung des verklärten Leibes Christi auf der Vorderseite könnte der Spiritualität Klaras geschuldet sein, die sich auf Weihnachten, den Gekreuzigten und das Mysterium der Auferstehung konzentrierte.<sup>10</sup>

Die Quellenlage zum Reliquiar ist unklar: In einem wohl nach 1350 verfassten Inventar des Schatzes von S. Francesco ist die Rede davon, dass ein Reliquiar mit den Figuren von Franziskus und Klara neben einer Bibel des Heiligen Ludwig von Toulouse und einem weiteren Reliquiar mit Figuren des Franziskus und einer Nonne durch einen Ordensgeneral namens Guillaume (vermutlich Guillaume le Farinier) nach Assisi gebracht worden sei. Das Inventar von 1370 deklariert es als Geschenk der »Herrin Königin Johanna, Frau des verstorbenen Philipp, König von Frankreich«. <sup>11</sup> Damit kann sowohl Jeanne de Navarre (um 1270–1305) gemeint sein, Frau Philipps IV. »le Bel« († 1314), als auch Jeanne de Bourgogne (1293–1329), Frau des zwischen 1316 und 1322 regierenden Philipps V. Für Jeanne de Navarre spricht die von Danielle Gaborit-Chopin aus stilistischen Vergleichen mit der nordfranzösischen Goldschmiedekunst vorgenommene frühe Datierung des Reliquiars in die letzten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts und dass Jeanne de Navarre, deren Beichtvater Franziskaner war, den Orden protegierte.<sup>12</sup> Sie hätte mit der Schenkung eines Reliquiars voller Passionsreliquien die Gabenpolitik Ludwigs des Heiligen und seiner Nachfolger fortgesetzt, die aus dem Reliquienschatz der Sainte-Chapelle gelegentlich Partikel abzweigten,<sup>13</sup> überdies die Bettelorden, darunter auch S. Francesco von Assisi, begünstigten.<sup>14</sup> Jeanne de Navarre schenkte das Reliquiar also möglicherweise den Klarissen von Notre-Dame de Longchamp bei Paris, das vor 1261 von der seligen Isabella, Schwester König Ludwigs des Heiligen, gegründet worden war.<sup>15</sup> Die Nonnen von Longchamp entstammen zumeist dem Hochadel, unter ihnen Jeanne de Navarres Enkelin Blanche, Tochter Philipps V., die selbst Förderin der Franziskaner war und die das Reliquiar in den 1350er Jahren nach Assisi weitergeschenkt und durch Guillaume le Farinier überbracht haben könnte. Das Inventar von 1370 hätte nach Gaborit-Chopin die Erinnerung an die erste Besitzerin und Königin Jeanne aufrechterhalten.

Über die mit dem Reliquiar verbundenen Praktiken und Devotionen, seinen Aufstellungsort und seine Sichtbarkeit ist aufgrund dieser unklaren Umstände nichts bekannt.<sup>16</sup>

Wie verschlungen auch immer die Wege des Reliquiars nach Assisi waren, es passt sich ungeplant gut ein in das ebenfalls zweigeschossige, prächtige Architekturgehäuse der *ecclesia specialis* von Assisi,<sup>17</sup> wo die Christomimesis ihres Gründers verherrlicht wurde und in deren Untergeschoss der den Blicken in seinem Felsengrab weitgehend entzogene Leib des Franziskus einen visuellen Mangel darstellte,<sup>18</sup> der durch einen enormen Bilderkokon mehr als »kompensiert« wurde. Diese Dialektik aus Entzogenheit und offensiver, epiphanisch-enthüllender Sichtbarkeit bestimmt auch den zentralen Teil des Reliquiars mit seinem an-ikonischen Reliquiengeschoss und dem daraus hervortretenden Anblick Christi.

Klara und Franziskus vermitteln zwischen den Beterinnen und der Erscheinung Christi. Sie sind allerdings nicht mit den üblichen fürbittenden Begleitern Christi beim Jüngsten Gericht – Maria und Johannes der Täufer – zu vergleichen, sondern erscheinen als jenseitige Vermittler der irdischen Gebete. Ihre oberhalb des Verlaufs der Wolkenzone angesiedelten Häupter signalisieren, dass sie schon die himmlische Präsenz Christi wahrnehmen können. Auf Sockel gestellt wirken die einer um 1300 noch recht jung erscheinenden Vergangenheit angehörenden Ordensgründer wie verlebendigte Skulpturen, die zwischen dem erscheinungshaften Christus (eine Vorabschau auf die Zukunft), der bildlosen Reliquiensphäre (reale Dingpräsenz, die vom irdischen Leben und Sterben Christi zeugt) und den außerhalb dieses Rahmensystems situierten Stellvertreterfiguren für die zeitgenössischen lebendigen Betrachterinnen vermitteln.

Die Struktur dieser Schaufront mit ihrer differenzierten Darstellung verschiedener Personen und Zeit- und Raumbenen lässt sich mit einer 1335 im Umkreis von Bernardo Daddi entstandenen kleinformatigen Andachtstafel vergleichen.<sup>19</sup> [Abb. 4] Flankiert von den Heiligen Katharina von Alexandrien und Zenobius und bekrönt von einem halbfigurigen Christus zeigt sich



4 Andachtstafel, Umkreis von Bernardo Daddi, 1335.

die halbfigurige schwangere Madonna in einem als hölzern fingierten Binnerrahmen vor einer Marmorbrüstung und überbrückt durch ihre Hand diese Schwelle zur Zone der Beterinnen. Diese sind wiederum mit ihrem im italienischen *volgare* formulierten und im Marienbuch eingetragenen Bittgesuch in der jenseitigen Zone vertreten. Vielleicht wird erst durch diese Gegenüberstellung von Reliquiar und Bildtafel das Irritierende an Ersterem deutlich: Während die Tafel eine über das gesprochene Gebet hergestellte Kontaktaufnahme mit Maria zeigt und quasi ein Bild im Bild »animiert« wird, sind alle Blicke im Reliquiar von dessen Zentrum abgezogen, um sich dem in hieratischer Frontalität präsentierten, die Blicke nicht erwidern den Christus zuzuwenden. Die im Reliquiar an der gleichen zentralen Stelle wie die Madonna auf Daddis Tafel liegenden Reliquien bleiben hinter ihrem Gitter zwar »stumm« und entzogen, sind dafür aber realiter präsent und adressieren den Betrachter in einer noch genauer zu bestimmenden Weise.

## II Ein entschwendener Körper – der bildgeschichtlich fruchtbare Mangel der Christusreliquiare

Die Erscheinung des seine Wundmale weisenden Christus des Jüngsten Gerichts ist zwar ein durch verschiedenste Medien verbreiteter Anblick jener Zeit, wie ihn etwa das mittlere Westportal von Notre-Dame um 1220 in Paris bietet.<sup>20</sup> Doch im Vergleich erscheint die Ikonographie unseres Reliquiars ungewöhnlich, insofern es den wundenweisenden Christus aus dem Zusammenhang des Jüngsten Gerichts isoliert und in einen weniger *gerichtsmäßigen* als *visionären* Kontext überführt, der auch an die Ikonographie der Transfiguration Christi, flankiert von den Propheten Moses und Elias und bezeugt von drei kauernden Aposteln, denken lässt.<sup>21</sup>

Meines Wissens wurde überhaupt nur ein einziges Mal ein Jüngstes Gericht im Medium des Reliquiars dargestellt: Das um 1400 entstandene, 30,5 cm hohe Goldmailreliquiar des Herzogs Jean de Berry inszeniert das Endgericht detailfreudig und in standesgemäß magnifizenter Materialpracht.<sup>22</sup> [Abb. 5]



5 Spinareliquiar in Form des Jüngsten Gerichts, um 1400.

Es präsentiert einen von einem Saphir gehaltenen Dorn aus der Dornenkrone vor der Erscheinung des richtenden und von Arma-Engeln begleiteten Christus, der von Maria und Johannes dem Täufer flankiert wird. Das Ensemble wird von den zwölf Aposteln gerahmt, und Gottvater bekrönt das Reliquiar in einer Gloriole. Unterhalb des inneren Rahmens verkündet ein Titulus: *ISTA EST UNA SPINEA CORONE/DOMINE NOSTRI IHESU CRISTI*. Darunter blasen vier Engel zur Auferstehung der Toten, deren Vordermann sich förmlich zum Titulus aufreckt, wie um über Nähe zur Schrift die Distanz zu dem weit entfernten, einst Schmerzen bereitenden, nun die Memoria der Passion anstachelnden und zukünftig Gnaden spendenden Dorn zu verringern.

Beide in ihrer Form jeweils einzigartigen Reliquiare, die im Zusammenhang mit der von Kapetingern und Valois gepflegten Passionsfrömmigkeit

und Verehrung der Christusreliquien stehen, interessieren mich in grundsätzlicher Weise: Die Erzählfreude dieser und anderer Christusreliquiare scheint mit der Spezifik der in ihnen geborgenen Reliquien zusammenzuhängen, die sich als Mangel beschreiben lässt, der immer neue Bildlösungen hervortrieb. Es erscheint daher kaum als Zufall, dass zwei der frühesten überlieferten szenischen Statuettenreliquiare – neben dem Reliquiar aus Assisi ein ›Heiliges Grab‹ in Pamplona [Abb. 6] – Christusreliquien beinhalten. Zwar ist der fruchtbare Urgrund des christlichen Bildes die Menschwerdung des Sohns als Bild des Vaters, ebenso aber auch der Verlust dieses Leibes, wie die Szene der Himmelfahrt immer wieder bezeugt. Zurück blieben ein vervielfältigbarer Abdruck in Gestalt des Schweißstuchs der Veronika, Windel- und Gewandfetzen, zahlreiche Kreuz- und Arma-Partikel, wie die Dornen aus der Dornenkrone. Der irdische Verbleib



6 Heiliges Grab-Reliquiar, um 1290.

körperlicher Überreste wie Blut, Partikel der Nabelschnur und Vorhaut war allerdings umstritten und wurden von Theologen wie Guibert von Nogent († um 1124) oder Thomas von Aquin († 1274) mit Verweis auf die vollständige körperliche Entrückung des Gottessohnes abgelehnt.<sup>23</sup> Dieser Leib bildet also (ähnlich wie der Mariens) eine zentrale Leerstelle im reliquialen System, das im Heiligenkult mit einem ganzen Leib (im besten Fall) oder zumindest einem Körperteil besetzt wird, der medial um- und bekleidet wird. Anders als Heiligenreliquiare müssen Christusreliquiare einen mehr als heiligen, nämlich doppelnaturigen Leib visuell erfahrbar machen. Bergen sie Arma-Reliquien, etablieren ihre Reliquiare einen Verweis von einer *dinglichen* anstatt einer körperlichen Reliquie auf den entrückten Leib, wie es wohl am eindeutigsten in Kreuzreliquiaren (Stauratheken) mit ihrer Setzung des Kreuzesholzes für den Leib Christi geschieht. Dieses Verweisen auf ein Abwesendes manifestiert sich in höchst unterschiedlichen Formen, die bis jetzt noch nicht systematisch untersucht worden sind.<sup>24</sup>

Grundsätzlich lässt sich unterscheiden zwischen Christusreliquiaren, die in einem ostentativen Modus die Sichtbarkeit der Reliquie herstellen und solchen, die die Sichtbarkeit verkomplizieren. Den ersten Typus vertritt ein 20,5 cm hohes Dornreliquiar aus dem Schatz der Abtei Saint-Maurice d'Agaune



7 Spinareliquiar, Mitte 13. Jh.

(Wallis), in dem sich ein der Dornenkrone entnommener Dorn als Schenkung Ludwigs des Heiligen befand. [Abb. 7] Es zeigt einen mandorlenförmigen, juwelen- und perlenbesetzten Rahmen, der eine Bergkristallscheibe fasst, in die eine schmale Röhre für den Dorn geschnitten wurde.<sup>25</sup> Der mandorlenförmig gefasste Bergkristall, in dem einst der Dorn »schwebte«, wirkt wie eine kostbare Brennlinsen. Sie dürfte die Andacht des Betrachters zu einem »Durch-Blicken« gesteigert haben, das zwischen der die Göttlichkeit Christi anzeigenden Mandorla und dem Dorn als Zeichen des Leidens und der Menschlichkeit Christi oszilliert.<sup>26</sup> Dieser ostentative Modus der Sichtbarmachung der Reliquie im Reliquiar<sup>27</sup> erfuhr in der Reliquiarforschung höhere Aufmerksamkeit, weil er sich so gut in eine teleologisch ausgerichtete Geschichte des Sehens im Sinne einer zunehmenden Privilegierung dieses Sinnes einzugliedern scheint.<sup>28</sup> Es gibt aber jenseits dieses Entwicklungsstrangs eine große Formenpluralität von Reliquiaren, die subtileren Schaubedürfnissen Rechnung tragen. Damit ist als zweite Präsentationsform das Spiel mit erschwerter Sichtbarkeit, das Verbergen der Reliquie in Edelstein- und Bilderhüllen angesprochen. Ein interessantes Fallbeispiel stellt ein bursenförmiger, 17 cm hoher Bergkristall aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts dar, der kreuzförmig durchbohrt wurde und die in den



8 Bergkristallreliquiar,  
zweites Viertel 13. Jh.

Bohrkanälen geborgenen Reliquienpäckchen nur von den Schmalseiten des Kristalls her sichtbar werden lässt.<sup>29</sup> [Abb. 8] Den dominanten visuellen Eindruck bieten ebenfalls in den Kristall eingelassene Pergamentminiaturen auf Goldgrund, in deren Zentrum eine Kreuzigung auf der einen und eine *Maiestas domini* auf der anderen Seite stehen. Die Miniaturen verdecken die in rote Seide gehüllten Reliquien; der Mantel aus Bergkristall weist Bilder und Reliquien gleichermaßen als kostbar aus. Das zweite Beispiel führt in die unmittelbare Nähe zu unserem Reliquiar. [Abb. 6] Ein Reliquiar im Kathedralschatz von Pamplona zeigt unter einem hohen, von einem Engel bekrönten Baldachin die drei Marien, denen der Engel das leere Grab weist. Gauthier und Gaborit-Chopin plädieren für ein Entstehungsdatum um 1290 und vermuten, dass es wie das Reliquiar in Assisi von Jeanne de Navarre gestiftet worden ist, in deren Heimat Pamplona liegt.<sup>30</sup> Die Tumba ist durch eine Bergkristallscheibe geschlossen; darunter liegen in einer Goldkapsel Partikel des Leichentuches. Auf der Goldkapsel steht in goldenen Buchstaben auf blauem Email die Inschrift *DE SUDARIO DOMINI*.<sup>31</sup> Vor der Tumba liegen zwei eingeschlafene Soldaten. Das zwischen ihnen sorgfältig ausgebreitete Tuch mit Zechutensilien baut einen Kontrast zu dem über den Rand der Tumba hängenden Leichentuch auf und wirkt wie der ironische Kommentar einer *bas-de-page*-Marginalie. Sollte das Reliquiar leicht erhöht positioniert gewesen sein, hätte ein frontal stehender Betrachter erst einmal nichts von der Reliquie gesehen, sondern wäre nur Zeuge der Evangelienzene geworden. Erst bei schräger Aufsicht auf das Reliquiar wird sichtbar, dass die Tumba mehr ist als ihr Bild, sondern das eigentliche Reliquiar, Grab für eine Reliquie: Im verkapselten Stoffpartikel darf der Betrachter – mit Hilfe der identifizierenden Inschrift – einen Spurenläger erkennen, der mit dem Leib Christi in Berührung kam. Zugleich wird er als Betrachter der Bildebene Zeuge des Moments einer Verklüsterfahrung, deren Bote der Engel ist. Nach Lukas 24,5–6 fragt er die Marien: »Was sucht ihr den Lebenden unter den Toten? Er ist nicht hier, er ist auferstanden.« Die Marien interessieren sich nicht für das Tuch: Sie empfangen das Wort, und die Tumba mit dem nachlässig über

ihren Rand gelegten Stoff ist »leerer« für sie als für den Betrachter des Reliquiars. Jener muss im Gefolge der Marien förmlich in das Grab spähen, um dort zwar ebenso wie jene die Absenz Christi zu bezeugen, zusätzlich wird er aber fündig: Die Tuchreliquie muss ihm mehr bedeuten, als sie den Marien in jenem vergangenen Moment bedeuten konnte, als Tuch noch einfach Tuch war. Diese doppelte Erfahrungsmöglichkeit des Reliquiars auf narrativ-erinnernder und reliquial-präsentierender Ebene würde ein einfacher strukturiertes, ostensoriumsartiges Reliquiar nicht bieten.

Auch das Reliquiar aus Assisi erschwert die Ansichtigkeit seiner Reliquien. Durch die Nonnen – insofern den Marien vergleichbar – sind gleichermaßen Schaupositionen bildintern besetzt; sie werden dem Betrachter als Rollen angeboten, doch endet hier schnell die Vergleichbarkeit. Das Reliquiar ist nicht monoszenisch, es verlangt eine Betrachtung beider Seiten, die einen »Dialog« über das In-die-Welt-Kommen Gottes und seinen *secundus adventus* führen und den Betrachter dazu anregen, sich das »Dazwischen«, die an die Reliquien geknüpften Memoria der Passion, imaginativ zu vergegenwärtigen. Diese werden hinter einem Ornamentgitter der Sicht weder ganz entzogen noch ganz dargeboten: Die ihre Gesichter auf den erscheinenden Christus richtenden Nonnen, die von der vergitterten Reliquienzone »absehen«, führen offenbar ein visionär codiertes Verhaltensmodell vor Augen, was nicht unbedingt überrascht im Kontext des Franziskanerordens, dessen Gründer in einem *Brief an die Kleriker* formulierte:

»Nichts haben und sehen wir nämlich leiblich in dieser Weltzeit von ihm, dem Allerhöchsten selbst, als den [sakramentalen] Leib und das Blut, die Namen und Worte, durch die wir geschaffen und vom Tode zum Leben erlöst sind.«<sup>32</sup>

### III Hinter Gittern – Verbergen und Offenbaren

Von Anton Legner abgesehen, der das Zusammenwirken von »Heilium und Bild« in ausgewogener Weise als »Objektsymbiose zwischen Bild und

Reliquie auf vielgestaltigste Weise« skizziert und auch Statuettenreliquiare knapp in ihrer Wirkungsweise gewürdigt hat,<sup>33</sup> tat sich die Reliquiarforschung eher schwer mit diesen Objekten, die Gattungs- und Funktionsgrenzen zwischen Reliquiar und plastischem (Andachts?-) Bild nicht nur zu verwischen, sondern fallweise die Reliquiarfunktion sogar zu übertönen scheinen.<sup>34</sup> So meldete Erich Meyer, der den Versuch einer frömmigkeitsgeschichtlich orientierten Entwicklungsgeschichte der Reliquiarformen unternahm, Kritik an:

»Ausschließlich der letzten Phase des Mittelalters gehören alle Reliquiare an, die Braun<sup>35</sup> unter dem Namen ›Gruppenreliquiare‹ zusammengefasst hat. Dargestellt werden die Ölbergszene, die Geißelung, Auferstehung und Verklärung Christi, die Marienkrönung, Maria mit Heiligen und Anna Selbdritt. [...] In ihnen ist das Reliquiar formal in völlige Abhängigkeit vom Bildwerk geraten, es verzichtet auf eigene Lösungen und übernimmt bedenkenlos Typen, die für reine Bildwerke geprägt waren.«<sup>36</sup>

Dachte Meyer vom Reliquiar her und kritisierte dessen zunehmende »Abhängigkeit vom Bildwerk«, konnte sich umgekehrt das Reliquiar im Rahmen einer Autonomiegeschichte des Bildes als Hindernis darstellen lassen: So hat sich Dietmar Lüdke zwar um eine Katalogisierung der Statuetten- und Gruppenreliquiare bemüht,<sup>37</sup> behandelt jene aber nur als Vorspiel zu den reliquienlosen und von ihm als ›autonom‹ charakterisierten Bildwerken. Doch das Reliquiar aus Assisi kann etwas leisten, was kein gemaltes oder in Stein gehauenes Bild vermag: Das Reliquiar *zeigt* keine weisenden Engel mit Leidenswerkzeugen, wie man sie eigentlich als Begleiter des endzeitlichen Christus erwarten würde, sondern *beinhaltet* ganz real Passionsreliquien. Diese sind allerdings in Stoff gehüllt und vergittert und daher dem Blick nicht so zugänglich, wie der entblößte Leib Christi, der darüber erscheint. Anders als die vielen bergkristallinen Ostensorien seiner Zeit hat das Reliquiar nur auf der Bildebene ein ostentatives Moment – dort erhebt es das Zeigen, Erscheinen und Sehen zu seinem Thema.

Doch wie ist demgegenüber die Reliquienzone mit dem Vierpassgitter wahrzunehmen?

Man kann das Gitter als ornamentale Füllung eines Fensters verstehen, dessen Lünettenabschluss dann der halbfigurige Christus bilden würde. In dieser ›Sehweise‹ würde der architektonisierende Gehäusecharakter des Reliquiars stärker hervortreten.<sup>38</sup> Wahrscheinlicher noch könnte der Einfall, dem erscheinenden Christus einen ornamental gestalteten Sockel einzurichten, auf nichtbildliche Reliquientafeln rekurrieren, die im Westen seit dem 13. Jahrhundert bezeugt sind<sup>39</sup> und die ein geometrisches und potentiell unendlich fortsetzbares Muster über die Uneinheitlichkeit und Formlosigkeit der Reliquienpartikel blenden. Nur bestand für die Schöpfer des Reliquiars von Assisi nicht die Not, ein Sammelsurium der Überreste verschiedener heiliger Körper einem die Einheitlichkeit von Heiligkeit unterstreichenden ›Muster‹ zu unterwerfen, denn es handelt sich hier ja samt und sonders um Passionsreliquien Christi.

Hinter dem Ornamentgitter ›steckt‹ etwas anderes: Es bietet in seiner Nichtfigurlichkeit ein Kontemplationsangebot bezüglich des Nicht-Sichtbaren, des Nur-zu-Imaginierenden an, das letztlich auch auf das Bild des

erscheinenden Christus rückwirkt. Dieser erscheint nämlich nur auf den ersten Blick wie eine bildgewordene Antithese zu den verborgenen, nur schaubaren, nicht aber ›lesbaren‹ Reliquien seines Leidens: Er entzieht sich bei längerer Betrachtung in eigentümlicher Weise. Sucht man seinen Blick, wie die kleinen Nonnen auf dem Sockel dies tun, dann trifft man zwar auf geöffnete Augen, nicht aber auf Pupillen; sucht man nach Wunden, so trifft man auf unversehrte Handflächen und eine diskret geritzte Seitenwunde. Wenn man gewollt hätte, wäre es möglich gewesen, die als Narben zurückbleibenden Wundmale an den Händen zumindest durch Gravuren anzudeuten.<sup>40</sup> Dieser Leib wird jedoch der Ästhetik des edelmetallenen Reliquiars gemäß als strahlend und beinahe unversehrt gestaltet,<sup>41</sup> während seine Darstellungen in anderen Medien um 1300 wesentlich stärker die Wundmale betonen. Überraschend ist, dass anscheinend auch das Gewand des Franziskus nicht die übliche Schauöffnung über seiner Brustwunde und auch die Hände keine Stigmata aufzuweisen scheinen. Das Reliquiar entzieht sich also dem, was sonst so vertraut und erwartbar in der franziskanischen Bildkultur erscheint. Es verweigert die nahsichtige Betrachtung der Wunden Christi, des geöffneten Leibes, wie sie Jill Bennett für die zeitgenössischen *Croci dipinta* mit ihren miniaturisierten Andächtigen zu Füßen des Kreuzifixus geschildert hat.<sup>42</sup> Im Gegenteil: Im Bildraum des Reliquiars suchen die Nonnenfigürchen den für sie entfernten und nur über die Vermittlung der Ordensheiligen möglichen Anblick Christi, anstatt in das in ihrer direkten Nähe situierte Gitterwerk mit den realpräsenten Reliquien hineinzuspähen.<sup>43</sup> Das im Gegensatz zu den Leibern Christi und des Franziskus doch so einladend ›geöffnet‹ erscheinende Gitter lädt zwar als ein multiples Hagioskop ein zum *per-spicere*, dem wörtlichen ›genau Hin- und Durchschauen‹, erlaubt aber ohnehin nur ein fragmentiertes Sehen der in Stoff gehüllten Reliquien. Während die Nonnen den realen Betrachtern ihre Rücken zuwenden, erscheinen die vieläugigen aber blinden Öffnungen des Gitters, hinter denen die formlosen Reliquienpäckchen wie in einem Grab ruhen, umso stärker auf jene gerichtet; sie ›betreffen‹ die Betrachter im Sinne Georges Didi-Hubermans und fordern eine auch haptisch aufgeladene Blickbegegnung mit dieser Zone des Reliquiars heraus.<sup>44</sup> Die Mittelzone des Reliquiars bietet in markanter Weise drei Ebenen der visuellen Erfahrung an: Der Blick trifft auf Bild, Reliquien und Ornament. Er oszilliert zwischen unverstellter *visio Dei* und verstellter *visio reliquiae*, zwischen zwei Sehbegehrenissen und schließlich auch zwischen der Figürlichkeit der Christuserscheinung und Nichtfigurlichkeit des Ornamentgitters. Zwischen diesen Polen wirken die Wolken wie eine eigenartige Übergangszone bewegter Naturhaftigkeit. Hier geraten die ansonsten streng abgezirkelten Linien des Reliquiars in Bewegung und in eine leise Unordnung, als hätten wir es mit dem Urstoff, aus dem alle Linien sind, letztlich auch die Vierpässe im Gitter darunter, zu tun. Die Präsenz des Ornaments wirft die grundlegende Problematik seiner Funktionsvielfalt und Wahrnehmung auf.<sup>45</sup> Um es zugespitzt zu formulieren: Wie soll man Ornament sehen, will man es nicht einfach als dekorativ betrachten, sondern als etwas, das Beziehungen stiftet? Für die frühmittelalterliche Buchmalerei ist zwar die intermediäre, Aufmerksamkeit stiftende und die *lectio*-Erfahrung vorbereitende Bedeutung des Ornaments erkannt worden.<sup>46</sup> Doch wie wirkt Ornament im Medium des Reliquiars? In der Struktur dieses

Reliquiare vermittelt das Ornamentgitter als Schwelle zwischen Fläche und Tiefe, Bild- und reliquialer Dingenbene. Anders als ein auf Durchsicht angelegter Bergkristall ›bricht‹ es eine kontinuierliche Seherfahrung der Reliquienpäckchen, vergittert den Schatz und bietet doch zahlreiche Öffnungen. Der vom Gitter wie in einem Netz eingefangene Blick antwortet durch ein Hin- und Hergleiten zwischen ornamentalem Vordergrund und reliquialen Fond – eine ästhetische Erfahrung, die sich schon in der höfischen Literatur um 1200 nachweisen lässt, wo eine Lust an der Beschreibung von Netzen, Maschen, Vorder- und Hintergründen ganz explizit wird.<sup>47</sup> Neben diese Erfahrungsebene tritt die Möglichkeit einer theologischen Deutung, die das Gitter in seinem ornamentalen Charakter wieder zurücktreten und es als Fensteröffnung zum ›Bild‹ werden lässt:<sup>48</sup> Mittelalterliche Hoheliedkommentare deuteten immer wieder die in Vers 2,9 erwähnte Mauer und das Gitterwerk des Fensters aus, das die Braut (= Seele) vom Bräutigam (= Christus, *logos*) zwar trennt, das aber – unter den eingeschränkten ›Bedingungen des Fleisches‹ – eine vorläufig nur ahnende Begegnung ermöglicht. Dies wäre der für die Reliquienzone gültige Zustand: Die realen Betrachterinnen, selbst eingeschlossen in ihrem Fleisch, können nur durch die *oculi* des Gitters blicken, sehen dort aber nicht mehr als die verpackten Überreste der leidensvollen Inkarnation des Gottessohnes.<sup>49</sup> Die kleinen Nonnen aber wären im Gefolge ihrer Ordenspatrone schon ›einen Schritt‹ weiter: Sie spähen nicht mehr durch das Gitterwerk, sondern leiten den Betrachterblick in die Zone des Ikonischen zum Anblick Christi. Dieser realiter erst am Ende der Tage zu sehende Leib und zu treffende Blick Christi gründet auf den Reliquien seiner Passion, die mit seinem Leib in Kontakt kamen, rückt jene aber auch hierarchisch und zeitlich in eine nachgeordnete, im Hier und Jetzt der Dinge, der Überreste, der einfachen Betrachterbedürfnisse, in eine in den ›Augen des Fleisches‹ gründende Position. Der einzelne Gottesleib setzt eine Botschaft der Einheit gegen die realpräsenzte Vielheit der Fragmente hinter ihrer vereinheitlichenden Gitter›maske‹ und verkörpert das Versprechen der Auferstehung und Neueinkleidung des Fleisches am Ende der Tage.

Christusreliquiare haben eine besondere Aufgabe: Sie gestalten Präsenz, Absenz und Wiederkehr eines Gottes und müssen dabei einen anderen Leib als den eines Heiligen, nämlich einen fleischlich ins Jenseits entrückten, menschlich-göttlichen Leib zur Anschauung bringen. Wie aus der kleinen Auswahl der hier angesprochenen Beispiele ersichtlich geworden sein dürfte, geschieht dies auf ganz unterschiedliche Weise. Ich glaube nicht, dass es diesen Bildern, die ja nur eine kleine Menge in dem sehr viel größeren und vielartigen Reservoir mittelalterlicher Gottesbilder darstellen, so sehr um die Autorität als Stellvertreter geht und ihre Konzeptoren und Schöpfer damit dem Druck ausgesetzt gewesen wären, Beglaubigungsstrategien zu entwickeln. Das Problem, Authentifikations- oder Heiligkeitsbelege visuell herstellen zu müssen, steht bei anderen Reliquaren stärker im Vordergrund.<sup>50</sup> Was die hier gezeigten Reliquiare stattdessen auszeichnet, ist ihr besonderes Rezeptionsangebot: Sie vereint, dass sie Bild und Reliquie in kalkulierte Beziehungsgefüge setzen, die unterschiedliche Seherfahrungen ermöglichen und ihre Reliquie(n) gegenüber einem auf rasche Befriedigung drängenden Blick verbergen. Im Reliquiar aus Pamplona bemerkt der Betrachter erst einmal die Darstellung eines über die

Tumba hängenden Tuchs und erlebt mit den Marien die Erfahrung der Absenz des Leibes Christi nach. Späht er wie die Marien von oben in die Tumba, trifft sein Blick auf die dort geborgene Tuchreliquie. Sein Blickerleben spaltet sich in ein *imaginäres* und *memoratives* Erleben der Absenz Christi und in ein *aktuelles* visuelles Habhaftwerden einer reliquialen Präsenz.<sup>51</sup> Im Falle des Reliquars in Assisi kann der Betrachter in die Rolle der visionären Nonnen schlüpfen und auf bildlicher Ebene Christus erfahren, aber ebenso eine an-ikonische, nahsichtige Seherfahrung in der Reliquienzone machen. Aus beidem setzt sich das Gottesbild, setzt sich visuelle Gotteserfahrung hier förmlich zusammen. Mitspieler der ›Wirkung des Ikonischen‹ ist in diesem Reliquiar eben auch das Nichtfigürliche, dessen Charakter uneindeutig ist und das je nach Betrachtungsweise als ›Ornament‹ (d. h. vermittelnde, intermediäre Zone) oder als ›Bild‹ (Fenstergitter des Hohen Liedes) erscheinen kann. Derartige Reliquiare wurden in einem der franziskanischen Spiritualität verpflichteten geistigen Milieu erdacht, das offenbar kein ausgeprägtes Interesse an der nur durch Bergkristall mediatisierten Sichtbarkeit von Reliquien,<sup>52</sup> sehr wohl aber am Bild, seiner Argumentationsfähigkeit und Vielschichtigkeit hatte. Sie ordnen sich daher nicht in eine teleologisch gedachte Geschichte des zunehmenden Strebens nach Sichtbarkeit der Reliquie im Reliquiar, »vom Glauben zum Sehen«<sup>53</sup> ein. Die in der Kunstgeschichte seit Jahren hochkonjunkturelle Erforschung des andächtigen Sehens und der Bildwahrnehmung, einer ab 1300 zunehmend selbstreflexiv werdenden Kunst des An- und Einblickens, die sich bis dato eher auf Tafelbilder, Buchmalerei und Fresken wie die Giottos in der Oberkirche von Assisi konzentriert hat,<sup>54</sup> sollte daher die spätmittelalterlichen szenischen Christusreliquiare mit ihren differenzierten Wahrnehmungsangeboten in die Betrachtung integrieren. Wenn wir in Anlehnung an W. J. Thomas Mitchell fragen wollen, »What do these reliquaries want?«, ließe sich stellvertretend für die stummen Bilder antworten: einen seiner Blicke und Blickbegehrenisse selbst-bewussten Betrachter. Ob dieser Wunsch der Bilder in Erfüllung ging, anstatt frommer Wunsch ihrer Schöpfer zu bleiben, darf mangels ›sprechender‹ Quellen über ihre räumlichen und performativ-liturgischen Kontexte offen bleiben. Die Beschäftigung mit Reliquaren kann die Einsicht bieten, dass die ›Macht der Bilder‹ im Mittelalter nicht nur durch schriftlich und mitunter recht topisch formulierte Formen der Kritik begleitet wird,<sup>55</sup> sondern auch durch werkinterne Reflexionsangebote hinsichtlich der Notwendigkeit, Wege und Ziele des Blicks zu verkomplizieren.

## Endnoten

- 1 Giovanni Morello, Laurence B. Kanter (Hg.), *The Treasury of St Francis of Assisi*, Mailand 1999, S. 160, Nr. 46 [Katalog zur Ausstellung »The Treasury of St Francis of Assisi«, Metropolitan Museum of Art, New York 1999]. Leicht abweichende Größenangaben bei Danielle Gaborit-Chopin, *Reliquaire avec saint François et sainte Claire*, in: *L'art au temps des rois maudits*, Dijon 1998, S. 193–195, Nr. 120 [Ausstellungskatalog »Philippe le Bel et ses fils, 1285–1328«, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1998].
- 2 »In quo est de triplici ligno Crucis Christi, de columpna ubi fuit ligatus Christus, de corda cum qua fuit ligatus Christus, et multe alie sanctissime reliquie.« Nach Cesare Cenci, Fra Guglielmo de Falgar o Guglielmo Farinier?, in: *Archivum Fratrum Historicum* 78/3–4, 1985, S. 481–489, hier: S. 484.
- 3 Marie M. Gauthier, *Straßen des Glaubens. Reliquien und Reliquiare des Abendlandes*, Aschaffenburg 1983, S. 159.
- 4 Unterstützt wird diese Scheidung durch Dreipassfenster im Spitzgiebel über Christus, wie auch über den Seitenflügeln, während das Ornamentgitter aus Vierpässen gebildet wird.
- 5 Zu entsprechenden Deutungen der *tunica inconsutilis* seit Augustinus vgl. Christoph Gerhard, *Die Caritas webt die Einheit der Kirche. Der ungenähte Rock Christi in Otfrid von Weissenburgs Evangelienbuch* (IV, 28.29), in: Erich Aretz (Hg.), *Der Heilige Rock zu Trier*, Trier 1995, S. 877–913; zur weiten Verbreitung von Gewandreliquien Christi vgl. L. F. Guérin, *La sainte robe de N. S. Jésus Christ. Recherches religieuses et historiques sur cette relique*, Paris 1844.
- 6 Wohl aufgrund der Passionsreliquien bezeichnet Gaborit-Chopin, *Reliquaire avec saint François et sainte Claire* (Anm. 1), S. 193 die Christuserscheinung als »l'homme de douleur«, obwohl sich kein Leidensausdruck feststellen lässt. Als »Schmerzensmann« identifiziert ihn auch schon Gauthier, *Straßen des Glaubens* (Anm. 3), S. 158. Auf die Klassifizierungsproblematik des zwischen Leben und Tod stehenden Schmerzensmannes hat Rudolf Berliner, *Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann*, in: Robert Suckale (Hg.), *Rudolf Berliner (1886–1967). The Freedom of Medieval Art und andere Studien zum christlichen Bild*, Berlin 2003, S. 192–212, hier: S. 196 f. hingewiesen: »So einfach es ist, diesen großen Sinnzusammenhang, in den die Vorstellung des Schmerzensmannes gehört, durch die Begriffe Leiden und Erlösung oder Gericht klar zu umreißen, so schwierig kann die Interpretation des Sinnes isolierter Schmerzensmannardarstellungen sein. [...] Als Darstellungen des Schmerzensmannes – im engeren Sinne – würde man wohl passend nur jene ansprechen, die ohne betonten Hinweis auf spezifische Leidensstationen Jesus als lebenden Leidenden oder als gelitten habenden Toten in rein menschlicher Weise veranschaulichen. Dagegen sollte man »Ecce Salvator« oder »Erlöser« jede isolierte Darstellung des Leidenden oder des gelitten Habenden nennen, in der die göttliche Bestimmung des Leidens auch veranschaulicht ist. Ist seine Figur aber betont von verschiedene Leidensstationen vertretenden »Waffen« begleitet, dann wäre die Bezeichnung »Arma-Christus« angezeigt.« Nach Berliner hätten wir es also mit einem »Ecce Salvator« zu tun.
- 7 Siehe Herbert L. Kessler, *Seeing medieval art*, Peterborough 2004, S. 74 f. zu Werken, die durch Materialdifferenzen und Bildstruktur die Zuordnung von Kopf und Oberkörper Christi zu seiner himmlischen und seines Unterkörpers zu seiner irdischen Natur versinnbildlichen.
- 8 Johann K. Eberlein, *Apparitus regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhanges in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden 1981.
- 9 Z. B. der dicht neben der stehenden Maria mit Kind kniende, nicht identifizierte Laie auf dem Sockel eines um 1360 entstandenen Reliquiars im Aachener Domschatz. Abgebildet in Anton Legner (Hg.), *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, 3 Bde., Köln 1978, hier: Bd. 1, S. 136 [Katalog zur Ausstellung »Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400«, Museum Schnütgen, Köln, 1978/1979].
- 10 Ingrid J. Peterson, *Clare of Assisi. A Biographical Study*, Quincy 1996, S. 232. Die christozentrische Spiritualität Klaras wird am deutlichsten in ihren Briefen an Agnes von Prag. Über den Gebrauch von Bildern äußert sich Klara nicht explizit, empfiehlt Agnes aber, vor einem Kreuzifixus ihre Gebete zu sagen. Vgl. Regis J. Armstrong, *Clare of Assisi. Early documents*, Mahwah 1988.
- 11 Im früheren Inventar wird das Reliquiar wie folgt beschrieben: »Item aliud tabernaculum de argento inauratum, in quo sunt ymagines Salvatoris, sancti Francisci et sancte Clare, et tribus ymaginibus Monialium ad pedes eorum; cum pede super quatuor baboynos; quod portavit fr. Guglielmo Generalis.« Cenci, Fra Guglielmo de Falgar o Guglielmo Farinier? (Anm. 2), S. 484. Nach Cenci kämen Guillaume de Falgar, Generalvikar 1284 und 1286, eher noch Guillaume le Farinier, Ordensgeneral 1348, in Frage.
- 12 Gaborit-Chopin, *Reliquaire avec saint François et sainte Claire* (Anm. 1), S. 194 f.
- 13 Vgl. Elisabeth Taburet-Delahaye, *Reliquaires de saintes épines données par saint Louis. Remarques sur l'orfèvrerie française du milieu du XIIIe siècle*, in: *Cahiers archéologiques* 47, 1999, S. 205–214.
- 14 »Das Reliquiar legt Zeugnis ab von der Verehrung, die die Nachfahren oder Verwandten Ludwigs des Heiligen weiterhin dem »Heiligen Kloster« entgegenbrachten. Unter diesen befanden sich die heilige Elisabeth, Königin von Ungarn, und der heilige Ludwig, Franziskaner und Bischof von Toulouse. In einer weiten Pendelbewegung gelangten immer wieder Gegenstände aus dem französischen Königshaus, wie die zehnbändige illuminierte Bibel und die elfenbeinerne Marienstatuette in den Schatz von Assisi.« Gauthier, *Straßen des Glaubens* (Anm. 3), S. 158.
- 15 John Moorman, *A History of the Franciscan Order from its Origins to the Year 1517*, Oxford 1968, S. 210.
- 16 Angesichts des häufigen Mangels schriftlicher Quellen über die Aufstellung von Goldschmiedestatuetten greift Dietmar Lüdke, *Die Statuetten der gotischen Goldschmiede*, München 1983, S. 50 f. auf Darstellungen in der Buch- und Tafelmalerei zurück: Statuetten und Reliquiare konnten an Festtagen und zu anderen besonderen Anlässen auf Altarmensen stehen, neben oder auf Altären; sie waren aber auch in vergitterten Wandnischen dauerhaft ausgestellt.
- 17 Vgl. Wolfgang Schenkluhn, *San Francesco in Assisi: Ecclesia specialis. Die Vision Papst Gregors IX. von der Erneuerung der Kirche*, Darmstadt 1991.
- 18 Vgl. Donal Cooper, »In loco tutissimo et firmissimo«. The Tomb of St. Francis in History, Legend and Art, in: William R. Cook (Hg.), *The Art of the Franciscan Order in Italy*, Leiden 2005, S. 1–37. Während das exakte Aussehen des ursprünglichen Franziskusgrabes nicht mehr ganz zu klären ist, sind die Verhältnisse bei Klara gesichert: Ihr Leichnam wurde 1260 unterhalb des Hochaltars von S. Chiara unerreichbar in einem Sarkophag versiegelt, der mit zwei Eisenbändern und acht bleiernen Schließen gesichert und in soliden Fels versenkt wurde. Nur eine *fenestella* im Boden vor dem Hochaltar führte zum *loculus*. Ebd., S. 19. Zur Kompensationsleistung der Fresken und einer verlorenen Franziskusfigur des 14. Jahrhunderts in der Nähe des Grabes vgl. ebd., S. 35–37 und Janet Robson, *The Pilgrim's Progress: Reinterpreting the Trecento Fresco Programme in the Lower Church at Assisi*, in: William R. Cook (Hg.), *The Art of the Franciscan Order in Italy*, Leiden 2005, S. 39–70.
- 19 Lars R. Jones, *Visio divina? Donor figures and representations of imagistic devotion: The copy of the Virgin of Bagnolo in the Museo dell'Opera del Duomo, Florence*, in: Victor M. Schmidt (Hg.), *Italian panel painting of the Duecento and Trecento*, New Haven 2002, S. 30–55; Klaus Krüger, *Bilder als Medien der Kommunikation. Zum Verhältnis von Sprache, Text und Visualität*, in: Karl-Heinz Spieß (Hg.), *Medien der Kommunikation im Mittelalter*, Stuttgart 2003, S. 155–204.
- 20 Vgl. Bruno Boerner, *Par caritas par meritum. Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich – am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris, Fribourg 1998. Ein zwischen 1250 und 1270 in Paris geschaffenes Elfenbeindiptychon (heute New York, Metropolitan Museum) mit dem Jüngsten Gericht auf dem rechten Flügel steht dem Christus des Reliquiars stilistisch und durch das kleine Format noch näher. Vgl. Peter Barnett (Hg.), *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*, Detroit 1997, Nr. 9 [Katalog zur Ausstellung »Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age«, Detroit Institute of the Arts, Detroit, Walters Art Gallery, Baltimore 1997].*
- 21 Christus erscheint in dieser Szene allerdings bekleidet. Sollte tatsächlich ein Anklang an die Bildstruktur der Transfiguration intendiert gewesen sein, würden Klara und Franziskus die Rolle der Propheten einnehmen und ihre besondere Christushäufigkeit wäre nochmals betont. Für den Hinweis danke ich Livia Cárdenas.
- 22 Vgl. Renate Eikermann, *Goldemail um 1400*, in: Reinhold Baumstark (Hg.), *Das Goldene Rössl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400*, München 1995, S. 118 [Katalog zur Ausstellung »Das Goldene Rössl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400«, Bayerisches Nationalmuseum, München 1995]. Hinter Gottvater befindet sich ein Goldrelief mit der Veronika; ein Fragment des Tuches mag im Reliquienfach auf der Rückseite geborgen gewesen sein, dessen Türflügel Reliefs mit Christophorus und Michael tragen.
- 23 Vgl. Michele Ferrari, *Die Wende zum Körper: Dialektik und Eucharistie im 11. Jh.*, in: Christoph Stiegemann (Hg.), *Canossa 1077: Erschütterung der Welt*, 2 Bde, München 2006, hier: Bd. 1, S. 266–275 [Katalog zur Ausstellung »Canossa 1077. Erschütterung der Welt«, Museum in der Kaiserpfalz, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Städtische Galerie am Abdinghof, Paderborn 2006];

## Endnoten

- Carolyn Walker Bynum, *Wonderful Blood. Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, Philadelphia 2007.
- 24 Für diese Formenvielfalt interessiert sich Pierre Dor in seinem Überblick über erhaltene und zumindest durch Quellen belegte Reliquiare nicht: Pierre Dor, *Les Reliquaires de la Passion en France du Ve au XVe siècle*, Amiens 1999.
- 25 Höhe: 20,5 cm. Vgl. Gauthier, *Straßen des Glaubens* (Anm. 3), S. 108 f. Es teilt sein Erscheinungsbild mit einem Spinareliquiar im Schatz von Assisi, das sehr wahrscheinlich auch eine Schenkung des Königs war. Taburet-Delahaye, *Reliquaires de saintes épines données par saint Louis* (Anm. 13), S. 212 vermutet, dass Ludwig seine Dornen häufiger in derartigen Ostensorien verschenkte, die seinem persönlichen, strengen Geschmack entsprachen, und dass jene später nach Bedarf in ein größeres Reliquiarenssemble montiert wurden. Nach ihren Erkenntnissen sind sechszwanzig Dornenschenkungen Ludwigs durch einen Begleitbrief oder eine andere zeitgenössische Quelle belegt; die erhaltenen Reliquiare, die für sich einen vom König geschenkten Dorn reklamieren, können diesen Schenkungen nur in seltenen Fällen sicher zugeordnet werden.
- 26 Üblicherweise wird der Bergkristall materialikonographisch gedeutet. Vgl. hierzu Gia Toussaint, *Heiliges Gebein und edler Stein. Der Edelsteinschmuck von Reliquiaren im Spiegel mittelalterlicher Wahrnehmungen*, in: *Das Mittelalter* 8, 2003, S. 41–66. Die Überlegungen von Anca Vasiliu, *Le mot et le verre. Une définition médiévale du diaphane*, in: *Journal des savants* 1, 1994, S. 135–162 legen es nahe, Bergkristall im Sinne eines Mediums zu verstehen, das nicht nur sich selbst zur Anschauung bringt und einen symbolischen Verweis auf den *corpus spiritale* eines Heiligen trägt, sondern in dem sich transzendentes Licht und menschlicher Augenstrahl treffen können – wodurch ein ‚anderes‘ Sehen in dieser Zone ermöglicht wird.
- 27 Ebenfalls auf Sichtbarkeit bestanden die venezianischen Prokuratoren Michiel Morosini und Pietro Correr, die 1375 ein Reliquiar mit einem Stein von der Geißelsäule für die seit 1125 in Venedig befindliche Reliquie anfertigen ließen. Der runde Stein ruht ›nackt‹ auf einer Nachbildung der Säule mitsamt Geißelungsszene und wird von einer Kreuzigung bekrönt. San Marco, Domschatz. Abgebildet in Legner, *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400* (Anm. 9), Bd. 1, S. 39.
- 28 Vgl. Christoph Diedrichs, *Vom Glauben zum Sehen. Die Sichtbarkeit der Reliquie im Reliquiar. Ein Beitrag zur Geschichte des Sehens*, Berlin 2001.
- 29 Kopenhagen, Danmarks Nationalmuseet, Inv.-Nr. 9082. Vgl. Anton Legner (Hg.), *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, 3 Bde., Köln 1985, hier: Bd. 3, S. 138–144, Nr. H 48 [Katalog zur Ausstellung ›Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler‹, Museum Schnütgen, Köln 1985]; kurze Erwähnung bei Kessler, *Seeing medieval art* (Anm. 7), S. 33.
- 30 Höhe: 88 cm, Breite: 38,5 cm, Tiefe: 24,5 cm. Gauthier, *Straßen des Glaubens* (Anm. 3), S. 154. Gaborit-Chopin, *Reliquaire du Saint-Sépulcre*, in: *L'art au temps des rois maudits* (Anm. 1), S. 195 f., Nr. 121 setzt es um 1284–1305 an, womit es ein ebenso frühes Beispiel für szenische Statuettenreliquiare darstellt wie das Exemplar in Assisi, zu dem es überdies stilistische Affinitäten aufweist. Der Kathedralschatz war 1276 von französischen Truppen unter dem Grafen von Artois geplündert worden und daher schenkungsbedürftig.
- 31 Gauthier, *Straßen des Glaubens* (Anm. 3), S. 154.
- 32 Lothar Hardick, Engelbert Grau, *Die Schriften des Heiligen Franziskus von Assisi*, Werl 1980, S. 70. Vgl. auch Gerhart Egger, *Sakrales Gerät im Gebrauch des Franziskaner-Ordens*, in: *800 Jahre Franz von Assisi*, Wien 1982, S. 687 [Katalog zur Ausstellung ›800 Jahre Franz von Assisi‹, Minoritenkirche Krems-Stein 1982]. Franziskus äußerte sich nicht über Bilder und Reliquiare, hielt aber das auf die Eucharistie bezogene Altargerät in hohen Ehren. In der Schrift *An alle Kustoden der Minderbrüder* bittet er sogar darum: ›Die Kelche, die Korporalien, den Altarschmuck und alles, was zum Opfer gehört, sollen sie in kostbarer Ausführung haben.‹ ebd., S. 74
- 33 Anton Legner, *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995, S. 224.
- 34 Vgl. zu dieser Problematik Silke Tammen, Dorn und Schmerzensmann: zum Verhältnis von Reliquie, Reliquiar und Bild in spätmittelalterlichen Christusreliquiaren, in: Bruno Reudenbach, Gia Toussaint (Hg.), *Reliquiare im Mittelalter*, Berlin 2005, S. 187–208.
- 35 Josef Braun, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg i. Br. 1940.
- 36 Erich Meyer, *Reliquie und Reliquiar im Mittelalter*, in: ders. (Hg.), *Eine Gabe der Freunde für Carl Georg Heise zum 28.6.1950*, Berlin 1950, S. 55–66, hier: S. 63–65.
- 37 Lüdke, *Die Statuetten der gotischen Goldschmiede* (Anm. 16).
- 38 Deutlich fensterartiger erscheint die Öffnung, die in die Handinnenfläche des Georgsarmreliquiars (Prag, erstes Viertel 14. Jh.) aus dem Benediktinerinnenkloster St. Georg auf dem Hradschin gesetzt wurde. Der rechteckigen Rahmen wird durch drei kleine, von jeweils einem Vierpass bekrönte Lanzetten gefüllt. Vgl. Jiří Fajt (Hg.), *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden*, Prag 2006, Nr. 39 [Katalog zur Ausstellung ›Prag: the Crown of Bohemia 1347–1437‹, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2005/2006; ›Karel IV: císař z boží milosti‹, Bildergalerie der Prager Burg, 2006]. Gauthier, *Straßen des Glaubens* (Anm. 3), S. 158 sieht im Reliquiar von Assisi die ›Form einer Kapelle‹, die ›erscheint wie das vor dem flachen Chorhaupt durchgeschnittene querrrechteckige Joch eines Hauptschiffes zwischen zwei Nebenschiffen‹. Doch einen so klaren architektonischen Charakter wie das Reliquiar aus Pamplona (s. o.) weist es allein schon aufgrund eines fehlenden Dachs nicht auf. Zum gattungsübergreifenden Einsatz architektonischer Elemente und Rahmungssysteme vgl. Peter Kurmann, *Gigantomanie und Miniatur. Möglichkeiten gotischer Architektur zwischen Großbau und Kleinkunst*, in: *Kölner Dombblatt* 61, 1996, S. 125–146.
- 39 Nach Martina Junghans, *Ein Reliquientriptychon im Gräfrather Kirchenschatz und die Reliquiare des 13. und 14. Jhs.*, in: *Zeitschrift des Bergischen Geschichtsvereins* 96, 1993/94 (1995), S. 1–38, hier: S. 85, (Anm. 23), sind es gerade die Vierpässe, die um 1300 eine beliebte Form der Flächengestaltung bei den Tafelreliquiaren bieten.
- 40 Zu den am Auferstehungsleib bleibenden Narben vgl. Walker Bynum, *Wonderful Blood* (Anm. 23), S. 145.
- 41 Vgl. Tammen, *Dorn und Schmerzensmann* (Anm. 34).
- 42 Jill Bennett, *Stigmata and Sense Memory: St Francis and the affective image*, in: *Art history* 24, 2001, S. 1–16; vgl. auch Silke Tammen, *Blick und Wunde – Blick und Form: zur Deutungsproblematik der Seitenwunde Christi in der spätmittelalterlichen Buchmalerei*, in: Kristin Marek, Raphaële Preisinger, Marius Rimmele, Katrin Kärcher (Hg.), *Körper und Bild im Spätmittelalter*, München 2006, S. 85–114.
- 43 Eine solche um Nahsicht bemühte Haltung führen die als Adoranten auf den Armen eines um 1376 in Prag gefertigten Reliquienkreuz dargestellten Karl IV. und Sohn Wenzel (links) und Papst Urban und Kardinal Pierre Roger (rechts) vor, welche die unter Bergkristall geborgene Reliquie vom Lendentuch Christi verehren. Die Kreuzigungsdarstellung darüber nehmen sie ebensowenig zur Kenntnis wie die Schenkung der schon im Kreuz geborgene Reliquie durch Urban an Karl IV. in der Senkrechten darunter. Dieses Reliquiar hat eine ganz andere Aufgabe als das auf Kontemplation zielende Reliquiar von Assisi: Es betont die über ein Reliquiengeschenk hergestellte und im gemeinsamen Schauen bekräftigte Bindung zwischen Kaiser- und Papsttum. Vgl. Fajt, *Karl IV.* (Anm. 38), Nr. 51, S. 163 f.
- 44 Vgl. Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999.
- 45 Vgl. Jean-Claude Bonne, *De l'ornement dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire*, in: Jérôme Baschet, Jean-Claude Schmitt (Hg.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'occident médiéval*, Paris 1996, S. 207–240, hier: S. 237, der auf dem Ornamentalen als besonderem ordnungs- und beziehungsstiftenden Modus, ja ›une manière d'exégèse‹ insistiert, der weder als dekorativ zu unterschätzen ist, noch ganz zur Ordnung der Zeichen oder Symbole zugehörig scheint. Hinsichtlich der Rolle des Ornaments besteht noch ein großer, auch nach Bildmedien und Bildorten differenzierender Forschungsbedarf. Überdies wäre nach dem Zusammenhang von Ornament und Rahmenformen zu fragen. Die systematische Erforschung der Passformen hat Alexander Perrig, Lorenzo Ghiberti. *Die Paradiesestür. Warum ein Künstler den Rahmen sprengt*, Frankfurt a. M. 1987, S. 77, (Anm. 22), angemahnt; zum Rahmen entsteht derzeit eine Dissertation von Saskia Hennig von Lange, *Figuration der Bildgrenze als Einschnitt und Übergang – Erscheinung, Gestalt und Funktion mittelalterlicher Rahmensysteme*.
- 46 Vgl. Bonne, *De l'ornement dans l'art médiéval* (Anm. 45) und Laura Kendrick, *Animating the Letter. The figurative embodiment of writing from late Antiquity to the Renaissance*, Columbus 1999.
- 47 Christina Lechtermann, *Berührt werden. Narrative Strategien der Präsenz in der höfischen Literatur um 1200*, Berlin 2005, S. 175: ›Lose Maschen, die einen Unterstoff aus bunter Seide, ein Fell oder das weibliche Haar durchscheinen lassen, die an ihren Knotenpunkten Perlen, Steine, kleine Schellen oder goldene Drachen aufweisen, gehören mit zu den Beschreibungen höfischer Kleidung. [...] Durch die Zwischenräume der Maschen und die immer wieder speziell besetzten Knoten – mal eine Handbreit, mal so engmaschig, dass nur flüchtig durchscheint, was darunter liegt – brechen sie opake Flächen als *plecken, glasten* auf. Als Auf- und Entdecken, Durchscheinen

## Endnoten/Abbildungsnachweis

und Überblenden, als Spiel also mit der Sichtbarkeit von Vorder- und Hintergrund, verlängern und irritieren sie den Blick auf das kostbare Kleidungsstück oder auf das schöne Haar. Wo von solchen Netzen erzählt wird, bildet besonders ihre Fähigkeit, den Blick zu verwirren und mit dem Wechsel von Durchsichtigkeit und Hervorstahlen zu spielen, den Kern der Beschreibungen.«

- 48 Zur kategorialen Differenz zwischen Bild und Ornament, die sich keineswegs immer halten lässt, wenn sich ornamentale Strukturen und »Bildlichkeitselemente« mischen und sich »in Ornamenten etwas zeigt, was nicht anwesend ist« vgl. das Interview mit Lambert Wiesing, Ornament, Diagramm, Computerbild – Phänomene des Übergangs, in: *Bildwelten des Wissens* 3, 2005 (= Diagramme und bildtextile Ordnungen), S. 115–128.
- 49 Nach Hans Jürgen Horn, *Respicens per fenestras, prospiciens per cancellos*. Zur Typologie des Fensters in der Antike, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 10, 1967, S. 30–60, hier: S. 56. Über die Hoheliedrezeption bei den Klarissen ist mir derzeit nichts bekannt. Kurt Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik*. Bd. II: Frauenmystik und franziskanische Mystik der Frühzeit, München 1993 weist zwar auf die Bedeutung des Hohen Liedes hin, führt dies jedoch nicht genauer aus.
- 50 Vgl. Bruno Reudenbach, Reliquiare als Heiligkeitsbeweis und Echtheitszeugnis, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus* 4, 2000, S. 3–36.
- 51 Zu dieser immer wieder neu formulierten Grundkonstante westlicher Bild- und Blickkulturen, der Blickbewegung zwischen materiell-figürlichem und innerem, imaginierten Bild vgl. den Überblick von Hans Belting, *Der Blick durch das Fenster: Fernblick und Innenraum*, in: Katharina Corsepis (Hg.), *Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft* (Festschrift für Peter C. Claussen), Hildesheim 2004, S. 17–31.
- 52 Eine komplexe Struktur weist auch das heute im Louvre befindliche, kleeblattförmige Reliquiar auf einem Ständer auf, das auf einer Seite die emaillierte Stigmatisation des Franziskus (eine der frühesten Darstellungen dieser Szene überhaupt) zeigt, auf der anderen Seite hinter fünf kreuzförmigen schmalen Öffnungen Reliquien birgt, die nochmals durch einen aufklappbaren Deckel mit fünf Bergkristallen verschlossen werden. Irritierenderweise stammen die Reliquien von diversen Heiligen, keine ist aber als Franziskusreliquie ausgewiesen; vielleicht ging eine Authentik verloren. Das Reliquiar stammt möglicherweise aus dem Franziskanerkonvent in Palma (Mallorca) und ist bald nach 1228 entstanden. Es gab vermutlich mehrere Reliquiare dieses Typs, die in Limoges produziert wurden. Vgl. John P. O'Neill, Teresa Egan, Margaret Aspinwall, Cynthia Clark, Kathleen Howard, Mary E. D. Laing, Jacolyn A. Mott, Ellen Shultz (Hg.), *Enamels of Limoges 1100–1350*, New York 1996, S. 306–309, Nr. 101 [Katalog zur Ausstellung »Enamels of Limoges 1100–1350«, Metropolitan Museum, New York, Louvre, Paris 1996].
- 53 Diedrichs, *Vom Glauben zum Sehen* (Anm. 28).
- 54 Vgl. Steffen Bogen, *Träumen und Erzählen. Selbstreflexionen der Bildkunst vor 1300*, München 2001.
- 55 Vgl. Norbert Schnitzler, *Illusion, Täuschung und schöner Schein. Probleme der Bilderverehrung im späten Mittelalter*, in: Klaus Schreiner (Hg.), *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, München 2002, S. 221–242.

## Abbildungsnachweis

- 1 Reliquiar des Ungenähten Rocks, um 1280–1300 (Vorderseite), ca. 28,5 × 24 × 9,5 cm (H × B × T), Schatz von S. Francesco in Assisi, in: Giovanni Morello, Laurence B. Kanter (Hg.), *The Treasury of St Francis of Assisi*, Mailand 1999, S. 161, S. 163 [Katalog zur Ausstellung »The Treasury of St Francis of Assisi«, Metropolitan Museum of Art, New York 1999].
- 2 Reliquiar des Ungenähten Rocks, um 1280–1300 (Vorderseite, Ausschnitt): Christus über dem Reliquiengitter, in: Giovanni Morello, Laurence B. Kanter (Hg.), *The Treasury of St Francis of Assisi*, Mailand 1999, S. 161, S. 163 [Katalog zur Ausstellung »The Treasury of St Francis of Assisi«, Metropolitan Museum of Art, New York 1999].
- 3 Reliquiar des Ungenähten Rocks, um 1280–1300 (Rückseite), in: Giovanni Morello, Laurence B. Kanter (Hg.), *The Treasury of St Francis of Assisi*, Mailand 1999, S. 161, S. 163 [Katalog zur Ausstellung »The Treasury of St Francis of Assisi«, Metropolitan Museum of Art, New York 1999].
- 4 Andachtstafel, Umkreis von Bernardo Daddi, 1335, Florenz, *Opera del Duomo*, in: Victor M. Schmidt (Hg.), *Italian panel painting of the Duecento and Trecento*, New Haven 2002, S. 30.

- 5 Spinareliquiar in Form des Jüngsten Gerichts, um 1400, 30,5 cm (Höhe), Goldemail, Louvre, Paris, in: Reinhold Baumstark (Hg.), *Das Goldene Rössl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400*, München 1995, S. 119 [Katalog zur Ausstellung »Das Goldene Rössl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400«, Bayerisches Nationalmuseum, München 1995].
- 6 Heiliges Grab-Reliquiar, um 1290, 88 × 38,5 × 24,5 cm (H × B × T), Kathedralschatz von Pamplona, in: Marie M. Gauthier, *Straßen des Glaubens. Reliquien und Reliquiare des Abendlandes*, Aschaffenburg 1983, S. 155.
- 7 Spinareliquiar, Mitte 13. Jh., 20,5 cm (Höhe), Schatz der Abtei Saint-Maurice d'Agaune (Wallis), in: Marie M. Gauthier, *Straßen des Glaubens. Reliquien und Reliquiare des Abendlandes*, Aschaffenburg 1983, S. 108.
- 8 Bergkristallreliquiar, zweites Viertel 13. Jh., 17 cm (Höhe), Kopenhagen, Danmarks Nationalmuseum, in: Anton Legner (Hg.), *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, 3 Bde., Köln 1985, hier: Bd. 3, S. 144 [Katalog zur Ausstellung »Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler«, Museum Schnütgen, Köln 1985].

Für kritische Lektüre und Gespräche möchte ich Kristin Böse (Köln), Markus Späth (Gießen), Livia Cárdenas (Gießen), Saskia Hennig von Lange (Gießen), Barbara Schellewald (Basel) und Ferdinand R. Prostmeier (Gießen) sehr herzlich danken.

# **Gefrorene Gefühle: Zur Emotionsdarstellung in der bildenden Kunst**

Klaus R. Scherer

Die wichtige Rolle der Affekte in unserem täglichen Leben zeigt sich nicht zuletzt darin, dass die Darstellung der menschlichen Emotionen einen zentralen Platz in der bildenden Kunst einnimmt. Seit Beginn der Abbildung von Menschen haben Künstler den Ausdruck von Emotionen in Gesichtsausdruck, Gestik und Körperhaltung in statische Formen gebannt – in Form von Bildern oder Skulpturen. Wir können mithin bei diesen ›Momentaufnahmen‹ von ›gefrorenen Gefühlen‹ sprechen. Diese Art der Darstellung von Affekten scheint uns so natürlich, dass die Frage nach den zugrunde liegenden Determinanten und Mechanismen zunächst merkwürdig erscheinen muss. Bei näherer Beschäftigung mit dieser Frage stoßen wir jedoch auf komplexe Probleme, die bislang nur selten Gegenstand wissenschaftlicher Forschung waren. Nach welchen Prinzipien konstruieren Maler und Bildhauer die mimischen und körperlichen Formen, mit Hilfe derer sie eine Vielzahl subtiler Emotionsschattierungen darstellen? Folgen diese Darstellungen prototypischen Ausdrucksmustern für eine begrenzte Anzahl biologisch determinierter Grundemotionen? In diesem Beitrag stellen wir die Frage nach den Grundlagen, die eine universal gültige ikonische Repräsentation von Emotionen durch Gesicht, Gestik und Körperhaltung in der bildenden Kunst erst möglich machen.

## **Ikonische Repräsentation emotions-spezifischer Ausdrucksmuster**

Die Antwort scheint zunächst auf der Hand zu liegen: Die gegenwärtig immer noch dominierende psychologische Emotionstheorie, die auf Darwin beruhende Theorie der Basis- oder Primäremotionen, postuliert,<sup>1</sup> dass jede



1a Malanweisungen, in: Johann J. Engel, Ideen zu einer Mimik, 1785.

1b Malanweisungen, in: Louis-Jean-Marie Morel d'Arleux, Dissertation sur un Traité de Charles Lebrun, 1806.

Emotion durch ein typisches Ausdrucksmuster, eine Signatur, gekennzeichnet ist, die es dem Beobachter unmittelbar, unabhängig vom kulturellen Kontext, erlaubt, die Emotion zu erkennen. Maler und Bildhauer müssen somit nur die richtige Signatur kennen und die wesentlichen Elemente angemessen in ihrem Werk reproduzieren können, um eine Emotion lebensecht und glaubhaft darzustellen. Dies war über die Jahrhunderte hinweg, bereits lange vor Charles Darwin und erst recht vor den von ihm beeinflussten Emotionstheoretikern, die theoretische Grundlage der Wissenschaftler und Kunstlehrer, die den angehenden Künstlern Traktate zur richtigen bildnerischen Darstellung von Emotionen lieferten – siehe die Illustrationen mit Beispielen von Johann Jakob Engel, Charles Lebrun, Louis-Jean-Marie Morel d'Arleux, Charles Bell und Gary Faigin.<sup>2</sup> [Abb. 1a, 1b, 1c]

Sollte diese Auffassung von prototypischen Ausdruckssignaturen für Emotionen zutreffen, und würden sich die bildenden Künstler der Vergangenheit in der Tat an die hieraus resultierenden Handlungsanweisungen gehalten haben, so würde dies, etwas böseartig gesagt, implizieren, dass die großen Maler des Abendlandes eine etwas sophistiziertere Form der Verwendung von *Emotikons* praktiziert haben, so wie sie heute standardmäßig in Emails

einzutasten sind. [-)] Kunsthistoriker werden eine solche Interpretation mit Entsetzen von sich weisen – mit Recht. In der Tat zeigt selbst eine oberflächliche Betrachtung, dass zumindest die großen Kunstwerke eine solche Schlussfolgerung nicht zulassen (selbst wenn in der Gebrauchskunst, ähnlich wie in Groschenromanen, etwas gröber geschnitzt wird).

Nehmen wir das Bildnis der jungen Dame. [Abb. 2] Welche Emotion empfindet sie? Stellt man diese Frage dem Publikum in Vorträgen, so werden die unterschiedlichsten Deutungen angeboten: Angst? Ärger? Konzentration? Erstaunen? Entschlossenheit? Es handelt sich natürlich um Caravaggios Judith. Auf Abb. 3 ist die Reproduktion des kompletten Gemäldes zu sehen, das die dargestellte Momentaufnahme bei laufender Kopfabtrennung mit dem in Todesangst befangenen Holofernes und der gebannt auf den Vorgang starrenden Magd zeigt. Interessanterweise wird es, nach einem anfänglichen »aha«-Erlebnis, trotz Kenntnis des Ereignisses nicht einfacher, die von Caravaggio intendierte Emotion zu bestimmen – viele Hypothesen bleiben möglich, so wie es wohl auch der Situation entspricht. Schaut man sich Gesichtsausdruck, Gestik und Körperhaltung in den vielen verschiedenen Darstellungen der Tyrannenmörderin an, die sich in reproduzierten Museumsbeständen auffinden

1c Malanweisungen, in: Gary Faigin, The Artist's Complete Guide to Facial Expression, 1990.

2 Michelangelo Merisi Caravaggio, Judith und Holofernes, 1599 (Detail).

3 Nächste Seite: Michelangelo Merisi Caravaggio, Judith und Holofernes, 1599 (Gesamtbild).



lassen, so zeigt sich ebenfalls eine außergewöhnliche Vielfalt von Ausdrucksweisen und möglichen Emotionen (anders als im Falle von Holofernes, dessen Ausdruck–Überraschung, Schmerz, und Todesfurcht–vergleichsweise fast austauschbar scheint). Die nahezu unerschöpflichen Freiheitsgrade glaubhafter Ausdrucksformen der Judith (bei einigen Malern nahe an der sexuellen Lust) zeigt in paradigmatischer Weise, dass die Emotionen vorwiegend im Gehirn ablaufen – angestoßen zwar von einem Ereignis, dann aber doch vorwiegend abhängig von den rein subjektiven Motiven, Werten, Plänen, Einschätzungen und Handlungsalternativen des jeweiligen Protagonisten. Somit entsteht die ästhetische Wirkung der bildenden Kunst oft durch das Spannungsverhältnis zwischen dem dargestellten Ereigniskontext (oder dem bekannten historischen Mythos) und der vielfältig interpretierbaren Emotionsreaktion der beteiligten Personen, die durch subtile Ausdrucksdarstellung immer nur vage angedeutet werden.

Judith ist ein Indiz dafür, dass in der Geschichte der bildenden Kunst (und dann auch nur in bestimmten historischen Perioden) nur sehr selten platte, eindeutige Primäremotionen in emotikonhafter Weise abgemalt werden. Vielmehr finden sich häufig äußerst subtile Darstellungsformen von Teilaspekten von Emotionen, oder auch gefrorenen Momenten im Emotionsprozess, die vorwiegend durch die dem Emotionsgeschehen zugrunde liegenden kognitiven Prozesse determiniert sind.

Es gibt in der Tat mehrere Gründe, die Annahme, dass emotionaler Ausdruck aus der Produktion prototypischer Ausdruckssignaturen für einige wenige Primäremotionen besteht, als wenig wahrscheinlich erscheinen lassen. Einer dieser Gründe ist die Tatsache, dass in den meisten natürlichen Lebensumständen reine Primäremotionen außerordentlich selten sind. Wann immer Psychologen sich aus dem Labor heraus bequemen, um den Emotionen in freier Natur nachzustellen, finden sich eine Vielzahl von Mischungen und Legierungen.<sup>3</sup> Auch eigentlich extrem typisierte und immergleich wiederkehrende Situationen mit vorhersagbarem Emotionsauslösungspotential, wie etwa der Verlust des Gepäcks im Zielflughafen, führen bei fast jeder Person zu einer individuellen, unverwechselbaren Mischung verschiedener Emotionen.<sup>4</sup>

Ein weiterer Aspekt, der der Annahme simpler emotionsspezifischer Ausdrucksmuster in Form prototypischer ikonischer Signaturen als grundlegendem Wirkprinzip widerspricht, ist die soziale Einbettung allen Ausdrucks geschehens. Bereits Wilhelm Wundt verwies darauf, dass emotionaler Ausdruck kultureller Kontrolle unterliegt und dass viele Kulturen explizit oder implizit sanktionieren, welcher Ausdruck in welchen Situationen gezeigt werden darf.<sup>5</sup> Paul Ekman und Wallace Friesen nennen dies »Darbietungsregeln« (*display rules*) und beschreiben, wie der spontane Ausdruck unterdrückt, abgeschwächt, maskiert oder ersetzt werden kann.<sup>6</sup> Abgesehen von der Kontrolle durch kulturelle Vorschriften unterliegt der emotionale Ausdruck natürlich auch strategischen Interessen, vor allem, wenn man seine Interaktionspartner täuschen möchte.

Die Regulation des Ausdrucks ist keinesfalls auf die Unterdrückung oder Hemmung von Emotionen begrenzt. So fordert schon Aristoteles in der Nikomachischen Ethik, dass man in der Lage sein muss, aus dem richtigen Grund bei der richtigen Person auf die richtige Art und Weise ärgerlich zu werden, um ernst genommen zu werden – eine der ersten psychologischen

Darstellungen der Funktionen des Emotionsausdrucks und eine frühe Lektion in Sachen »emotionale Intelligenz.«<sup>7</sup> Somit wird der emotionale Ausdruck oft in einem strategischen, in bestimmter Weise manipulativen Sinne eingesetzt. Der amerikanische Anthropologe und Soziologe Erving Goffman hat brillant analysiert, wie emotionale Posen dazu eingesetzt werden, sich selbst in einem positiveren Licht darzustellen und sich in sozialen Interaktionen durchzusetzen.<sup>8</sup> Kommunikation ist zweifelsohne eine der Hauptfunktionen des emotionalen Ausdrucks – oft dient sie dem Zweck, soziale Bindungen herzustellen oder eine Interaktionsstrategie zu verfolgen. Dass viele solcher nonverbaler emotionaler Ausdrucksbotschaften universelle Geltung zu haben scheinen, wird durch das »Augenbrauenheben« illustriert, ein Ausdruck der Begrüßung (der so etwas signalisiert wie »Ich bin richtig angenehm überrascht, dich hier zu sehen.«<sup>9</sup> [Abb. 4]

### **Emotionsspezifische Ausdrucksmuster: Forschungsstand**

Angesichts dieser erdrückenden Beweislast vieler Beispiele für subtile, hochkomplexe, oft in Mischform vorhandene Arten des Emotionsausdrucks, wie wir sie im täglichen Leben und auf vielen Leinwänden finden, lässt sich die Annahme prototypischer Ausdruckssignaturen für einige wenige Primäremotionen als Modell der Emotionsdarstellung in der bildenden Kunst wohl kaum aufrechterhalten. Aber auch in der Forschung mehren sich die Zweifel. Insgesamt wird die Annahme »angeborener motorischer Programme«, die quasi automatisch voll ausgeprägte, emotionsspezifische Muster des Gesichtsausdrucks hervorbringen sollen, durch neuere Befunde in Frage gestellt. Es gibt immer mehr Belege dafür, dass Schauspieler, wenn sie gebeten werden, typische Gesichtsausdrucksmuster für bestimmte Emotionen darzustellen, nur Teile der kompletten emotionsspezifischen Muskelbewegungsmuster einsetzen, wie sie von Paul Ekman und Caroll Izard beschrieben worden waren. Pierre Gosselin, Gilles Kirouac und François Doré sowie Klaus Scherer und Heiner Ellgring nahmen Schauspieler, die mehrere verschiedene Emotionen mit Hilfe geeigneter, auf Constantin Stanislavski aufbauender Einfühlungsmethoden darstellten, auf Video auf.<sup>10</sup> Sie konnten zeigen, dass Beobachter, wie erwartet, einen hohen Genauigkeitsgrad bei der korrekten Dekodierung der dargestellten Emotionen erreichten. Eine detaillierte Auswertung der Gesichtsmuskelbewegungen, die bei der Darstellung eingesetzt wurden, ergab jedoch, dass in der großen Mehrheit der Fälle nur Teilmengen der von den Theorien der Primäremotionen postulierten Muster gefunden wurden. In ähnlicher Weise baten Dario Galati, Klaus Scherer und Pio Ricci-Bitti sowohl normalsichtige als auch blinde Versuchspersonen, einige der wichtigsten Emotionen darzustellen.<sup>11</sup> Auch diese Laiendarsteller zeigten nur partielle Muster (mit sogar noch weniger Bewegungen als bei den Profischauspielern), doch die Beobachter waren immer noch in der Lage, die Emotionen mit überzufälliger Wahrscheinlichkeit zu dekodieren. James Carroll und James Russell untersuchten in vier Hollywoodfilmen die Gesichtsausdrucksmuster, die mit Primäremotionen einhergehen.<sup>12</sup> Die Formen des Ausdrucks, die als überrascht, ängstlich, ärgerlich, angewidert oder traurig beurteilt wurden, zeigten nur selten das ganze vorhergesagte Muster. Die Schauspieler neigten eher dazu, nur ein oder zwei



4 Augengruß, in: Irenäus Eibl-Eibesfeldt, Die Biologie des menschlichen Verhaltens, 1995.

Bestandteile des gesamten Musters zu verwenden. Tatsächlich könnte man dies von guten Schauspielern auch erwarten. Da der Kontext im Film bereits die beabsichtigte Emotion nahe legt, scheinen gute Schauspieler den entsprechenden Ausdruck eher zurückhaltend als übertrieben zu spielen.<sup>13</sup>

Vertreter der Auffassung, dass Ausdrucksformen die Resultate angeborener neuromotorischer Programme sind (wie etwa Ekman),<sup>14</sup> argumentieren, dass die Pose eines Schauspielers nur eine Annäherung an die automatische Auslösung neuronaler motorischer Programme darstelle, wie sie für den Ausdruck unter realen Lebensbedingungen typisch sei. Leider wurde bei einem Großteil der Untersuchungen bisher mit Ausdrucksposen gearbeitet, so dass wir nur ausgesprochen spärliche Befunde dazu haben, wie die Ausdrucksmuster beim natürlichen Ausdruck von Emotionen wirklich aussehen. Eine Ausnahme stellt die Arbeit des Humanethologen Irenäus Eibl-Eibesfeldt dar, der, oft mit versteckter Kamera, natürlich vorkommende Formen des Emotionsausdrucks in vielen verschiedenen Kulturen gefilmt hat.<sup>15</sup> Allerdings handelt es sich hier immer nur um zufällig ausgewählte Gelegenheitsaufnahmen aus Einzelsituationen, so dass keine systematischen Vergleiche oder quantitativen Analysen möglich sind. Obwohl es sich bei diesen Filmdokumenten um hervorragende Fallstudien handelt, gibt es daher nicht genügend systematisch gesammeltes Material, um die Frage der universellen motorischen Programme zu beantworten. Ein weiterer möglicher Ansatz besteht darin, Kleinkinder zu untersuchen, die noch nicht in der Lage sind, ihren Emotionsausdruck zu kontrollieren. Nach Auffassung der Theorie der Primäremotionen sind die Ausdrucksmuster (oder die neuronalen motorischen Programme) angeboren und man erwartet, dass sie, in welcher rudimentärer Form auch immer, in ganz frühem Alter auftreten.<sup>16</sup> Die Frage, ob rudimentäre Ausdrucksmuster bei Kleinkindern die Annahme stützen, dass angeborene motorische Programme existieren, wird immer noch kontrovers diskutiert. Allerdings sprechen die empirischen Befunde der existierenden Untersuchungen, selbst für den Fall von Überraschung, geschlossen gegen die



5 Neu-Guinea-Gesicht, in: Paul Ekman, The face of man, 1980.

Annahme, dass emotionsspezifische Muster von Gesichtsmuskelaktivität der »natürliche« Regelfall sind.<sup>17</sup> In einer eigenen Untersuchung fanden wir statt des vorhergesagten Musters (hochgezogene Augenbrauen, offener Mund), sehr viel häufiger ein »Einfrieren« der gesamten Mimik (*freezing*),<sup>18</sup> die unten noch ausführlicher diskutiert wird (»Stupefaktion«).

Welche alternative Theorie zu den emotionalen Ausdrucksmechanismen kann die moderne Psychologie anbieten – vor allem auch angesichts der ja doch sehr eindeutigen Befunde, dass die von Ekman, Silvan Tomkins und Izard nach den theoretischen Vorgaben ausgewählten Fotos von Primäremotionen überall auf der Welt als Token für die jeweiligen Emotionsklassen erkannt werden, sogar bei Stämmen im Hochland von Neu-Guinea, die noch kaum je einem Weißen begegnet waren?<sup>19</sup> [Abb. 5]

Zunächst muss festgehalten werden, dass die Existenz einer Reihe zentraler Emotionen wie Ärger, Freude, Traurigkeit oder Furcht nie bestritten wurde – dagegen würde schon die Existenz von äquivalenten Wortmarken in nahezu allen Sprachen der Welt (die ja wahrgenommene Ähnlichkeit von auslösenden Situationen und prototypische Ausdrucksmuster abbilden) sprechen. In Frage gestellt wird lediglich die Annahme, dass es sich hier um evolutionär völlig stabile »Programme« handelt, die in relativ stereotyper Weise spezifische Ausdruckssignaturen hervorbringen (eine Annahme, von der sich inzwischen selbst die Protagonisten dieser Traditionen zu distanzieren beginnen, siehe Ekman).<sup>20</sup> Andere Emotionstheorien, so etwa die dimensional Theorien oder die *social message*-Theorie,<sup>21</sup> haben bislang keine plausiblen Ausdrucksmechanismen vorgeschlagen bzw. finden keine empirische Unterstützung.<sup>22</sup>

Eine echte Alternative, und für die Erklärung der Wirkprinzipien der Emotionsdarstellung in der Kunst hervorragend geeignet, sind die modernen komponentialen Emotionstheorien, die dem *appraisal*, der subjektiven Bewertung des emotionsauslösenden Ereignisses und der hierdurch determinierten adaptiven Reaktionsmuster eine zentrale Rolle einräumen.<sup>23</sup> Bei der Darstellung

dieses Ansatzes und dem Nachweis, dass diese Modelle wichtige Hinweise für unsere Themenstellung geben können, müssen wir etwas weiter ausholen.

Schauen wir uns zunächst die Funktionen der Emotionen an. Im Prinzip handelt es sich um einen Vermittlungsmechanismus, dem es vor allem obliegt, die optimale Verhaltensreaktion des Organismus auf ein für seine Bedürfnislage und Zielsetzung bedeutsames Ereignis sicherzustellen. Dabei können wir folgende Unterfunktionen unterscheiden, die auch jeweils eine spezifische Komponente der Emotion definieren:<sup>24</sup>

1. Der Organismus muss im Rahmen eines Informationsverarbeitungsprozesses die Bedeutung eines Umweltereignisses oder einer veränderten Situation für das Individuum feststellen, also eine Art Bewertung durchführen. Während dies beim Menschen sehr häufig mit Hilfe kognitiver Prozesse erfolgt, kann dies bei vielen Tieren, aber auch beim Menschen, auch durch angeborene Identifikationsmechanismen erfolgen, die in den tieferen Gehirnregionen, insbesondere dem limbischen System, lokalisiert sind. In jedem Falle muss der Organismus eine Klassifizierung neuer Reize in Bezug auf deren Bedeutsamkeit für das Individuum vornehmen. (Kognitive Komponente)

2. Dem Emotionsmechanismus obliegt die Regulation organischer Zustände. Hierunter fällt insbesondere die Vorbereitung der »Notfallreaktion«, das heißt die Freisetzung der für eine außergewöhnliche Belastung und die hiermit verbundene Verhaltensreaktion erforderlichen Energie. Die Funktion besteht also hier darin, den Zustand des Individuums insbesondere in Bezug auf die hormonale und physiologische Lage an die sich jeweils verändernden Anforderungen anzupassen. (Physiologische Komponente)

3. In engem Zusammenhang hiermit steht die Funktion der Herstellung der Handlungsbereitschaft oder der Verhaltensvorbereitung. Die Emotion besitzt also auch eine motivationale Komponente. So sind die geballte Faust und die Bereitschaft zuzuschlagen ein wesentlicher Bestandteil der Ärgerreaktion, die oft zu Aggression führt. Der Emotionsmechanismus stellt eine für den jeweiligen Fall geeignete Verhaltensreaktion bereit, die bei Bedarf sehr schnell ausgelöst werden kann. (Motivationale Komponente)

4. Insbesondere bei sozial lebenden Tieren und ganz besonders beim Menschen ist es von sehr großer Bedeutung, dass die anderen Individuen in einer Gruppe oder einer Paarbeziehung eine Information über die voraussichtliche Verhaltensweise eines anderen haben. Dies erlaubt ihnen, ihr eigenes Verhalten bereits auf die zu erwartenden Verhaltensweisen des anderen einzustellen. Um diese Erwartungen aufbauen zu können, um also das wahrscheinliche Verhalten abschätzen zu können, benötigen sie Informationen über die Reaktion des betreffenden Individuums auf ein bestimmtes Ereignis sowie über die aus dieser Reaktion hervorgehende Verhaltensabsicht (Intention). Diese Informationen werden vom emotionalen Ausdruck geliefert. Die verschiedenen Ausdrucksformen der Emotionen stellen also sozio-kommunikative Signale dar, mit Hilfe derer die Interaktion von Organismen, also das Ineinandergreifen der Verhaltenspläne und Verhaltensweisen der Beteiligten, gesteuert wird. (Ausdruckskomponente)

5. Zumindest beim Menschen führen die Emotionen auch zu Gefühlen, das heißt innerlich erlebten Eindrücken über den jeweiligen Zustand,

die wir mit Wörtern wie etwa »ärgerlich« oder »freudig« usw. umschreiben. Ob auch Tiere in ähnlicher Weise sich ihrer emotionalen Lage bewusst sind und dies »selbstbewusst« erleben, wissen wir nicht. Die Funktion dieser Emotionskomponente ist die übergeordnete Überwachung aller »Systemzustände«. Sie meldet einer zentralen Steuerung im menschlichen Organismus, dass eine Ausnahmesituation vorliegt, auf die zu reagieren ist, und gibt auch im Verlauf und nach Abschluss einer Handlung eine Rückmeldung über Erfolg oder Misserfolg des Anpassungsverhaltens. (Gefühlskomponente)

Die erste, die Informationsverarbeitungs-komponente, ist für die Auslösung und Ausdifferenzierung der Emotionen besonders wichtig. Wie bereits in den klassischen philosophischen Emotionsanalysen (Aristoteles, Descartes, Spinoza, Hume),<sup>25</sup> hervorgehoben, werden Emotionen durch subjektive Bewertungen und Interpretationen von Objekten und Ereignissen (*appraisal*) hervorgerufen. Dem Problem der Bewertungskriterien oder Dimensionen haben sich in den letzten Jahren eine Reihe von Psychologen zugewandt.<sup>26</sup> Dieser neue Ansatz der Appraisaltheorien kann inzwischen als ein konsensuelles Erklärungsmodell angesehen werden, zumal auch Vertreter alternativer Emotionsmodelle in zunehmendem Maße das Konzept des Appraisals aufnehmen.<sup>27</sup> Die folgende Darstellung folgt dem von Scherer vorgeschlagenen Komponenten-Prozess-Modell, welches von der Annahme ausgeht, dass die Kriterien in einer Sequenz von Bewertungs- oder Prüfschritten bearbeitet werden.<sup>28</sup>

Die erste Bewertung, die der Organismus durchführen muss, hat mit der Neuheit oder Neuartigkeit eines Reizes zu tun. Bereits bekannte Reize, an die man sich gewöhnt hat, müssen nicht weiter analysiert und bewertet werden. Neuartige, ungewohnte Reize hingegen können potentiell gefährlich sein und erfordern daher hohe Aufmerksamkeit und weitere Bearbeitung.

Der nächste Schritt ist die Prüfung der inhärenten oder intrinsischen Angenehmheit oder Unangenehmheit eines Reizes. Handelt es sich um einen angenehmen Reiz, wie etwa einen guten Geruch oder eine fröhliche Gesellschaft, so neigen wir zu Annäherung, während wir Vermeidungsverhalten zeigen, wenn es sich um unangenehme Reize oder Ereignisse handelt.

In den beiden ersten Schritten werden die Eigenschaften der Reize geprüft. Besonders wichtig ist jedoch, welche Rolle ein Reiz in Bezug auf die Motive und Wünsche des Organismus spielt, sein Ziel bzw. Bedürfnisbezug. Der Organismus muss also in einem weiteren Schritt prüfen, ob der Reiz für unsere Motive bedeutsam ist und ob er hilft, Bedürfnisse zu befriedigen oder Ziele zu erreichen, oder uns hindert, dies zu tun. Das Ergebnis dieses Prüfschrittes determiniert, welche Verhaltensvorbereitungen der Organismus treffen muss, um adäquat auf das Ereignis zu reagieren, z. B. Kampf oder Flucht.

Der nächste Schritt prüft das Spannungsverhältnis zwischen Situationsanforderung und wahrgenommener Bewältigungsfähigkeit. Auch in Fällen, in denen im Prinzip Ereignisse abgewendet oder zumindest die Folgen erträglich gehalten werden können, ist die Bewältigungsfähigkeit nicht immer gesichert. Denn hier spielt die Frage des Machtpotentials eine wesentliche Rolle: Welche Ressourcen stehen mir zur Verfügung, um mit dem Ereignis fertig zu werden? Doch selbst bei größter Macht bleiben manche Ereignisse unkontrollierbar; andererseits lassen sich bestimmte Situationen auch mit geringer

Macht völlig kontrollieren. Ein wichtiger Bestandteil der Bewältigungsfähigkeit ist somit die ›Anpassungsfähigkeit‹.

In einem letzten Prüfschritt wird die Norm- und Selbstvereinbarkeit des jeweiligen Ereignisses bestimmt. Die Situation und insbesondere die eigenen Verhaltensweisen werden daraufhin geprüft, ob sie mit sozialen Normen, kulturellen Konventionen oder den Erwartungen von wichtigen Sozialpartnern konform gehen, und auch, ob sie mit inneren Standards, dem Selbstkonzept und Selbstideal, vereinbar sind.

Appraisaltheoretiker gehen nun davon aus, dass das Ergebnisprofil dieser Bewertungsschritte bestimmt, welche Emotion ausgelöst wird. Werde ich mit einem unangenehmen Ereignis konfrontiert, das meine Ziele durchkreuzt, und durch eine mir machtmäßig unterlegene Person bewusst hervorgerufen wurde, so werde ich voraussichtlich mit Wut und Ärger reagieren und aggressives Verhalten vorbereiten. Tritt ein für meine Bedürfnisse sehr abträgliches, aber unkontrollierbares Ereignis ein, bei dem selbst ein sehr mächtiger Mensch machtlos ist, wie etwa der Tod einer geliebten Person, so wird Verzweiflung oder Traurigkeit die Folge sein. Appraisaltheoretiker sagen auf diese Weise eine Vielzahl sehr unterschiedlicher Emotionen auf der Grundlage unterschiedlicher Bewertungsprofile voraus; mit großem Erfolg, wie das umfangreiche empirische Datenmaterial zeigt.<sup>29</sup> Der grundlegende Unterschied zu den Theorien der Primäremotionen liegt darin, dass nicht davon ausgegangen wird, dass eine bestimmte Situation eines von einer kleinen Zahl grundlegender, von der Evolution vorprogrammierter ›Emotionssysteme‹ aktiviert, sondern dass in einem dynamischen Bewertungsprozess eine Vielzahl subtil differenzierter Emotionen (mit entsprechend ideosynkratischen Gefühlskomponenten) erzeugt wird (auch wenn diese Vielfalt dann oft mit Hilfe modaler verbaler Emotionsmarken kategorisiert wird, um sie kommunizieren zu können).<sup>30</sup> Dieser zentrale theoretische Unterschied ist nun entscheidend für unser Thema, die ikonische Repräsentation des Emotionsausdrucks. Anders als bei den Primäremotionstheorien wird nicht davon ausgegangen, dass



eine emotionsspezifische Ausdrucksconfiguration sozusagen per Programm abgerufen wird, sondern es wird postuliert, dass das Ergebnis jedes einzelnen Prüfschritts eine adaptive Ausdrucksreaktion erzeugt. Wie kann man sich das vorstellen? Das Prinzip soll im Folgenden anhand von Beispielen zum Ausdrucksverhalten, so wie sie in einer Reihe bekannter Kunstwerke zu finden sind, illustriert werden. Viele der beschriebenen Reaktionen hängen eng mit den gleichzeitig ablaufenden physiologischen Anpassungsprozessen zusammen, die aber hier nicht detailliert beschrieben werden können.

6 Überraschung.

Wird ein Umweltreiz als neuartig und ungewohnt bewertet, so setzt unmittelbar eine Orientierungsreaktion ein. Die Funktion dieses Reaktionsmusters ist es, die gesamte Aufmerksamkeit des Organismus auf den neuen Reiz zu lenken und eine möglichst rasche Analyse durchzuführen. Dabei treten eine Reihe von Veränderungen der Kopf- und Körperhaltung, wie beispielsweise Aufrichten, Heben und Drehen des Kopfes in die Richtung des Reizes, Heben der Augenbrauen, und, bei manchen Tieren, Spitzen der Ohren, auf. Die Bedeutung dieser Veränderungen für die Verarbeitung von Reizinformationen ist unmittelbar einsichtig. [Abb. 6]

Diese Orientierungsreaktion tritt jedoch nur dann auf, wenn der auslösende Reiz in seiner Bedeutung einzuordnen ist. Bei der ›Stupefaktion‹, anders als bei der Überraschung, bei der vorwiegend das Eintreten eines Ereignisses zu einem bestimmten Zeitpunkt und in einem bestimmten Kontext eine Rolle spielt, handelt es sich hier um die völlige Unfähigkeit, ein nie gesehenes, wundersames Ereignis in vorhandene Perzeptions- und Enkodierungsschemata einzuordnen. Außerordentlich eindrucksvoll ist dies im Falle des *pastore stupefatto* aus dem *Tritico* bzw. dem Portinari-Altar von Hugo van der Goes zu sehen,<sup>31</sup> der hier dem Foto eines Kleinkindes mit ›eingefrorenem‹ Gesichtsausdruck aus der oben zitierten experimentellen Untersuchung zur Emotionsentwicklung beigelegt ist.<sup>32</sup> [Abb. 7a, 7b]

Unerwartetes kann aber auch die Form des Zweifels annehmen, der durch extrem hochgezogene Augenbrauen mit Stirnfalten gekennzeichnet ist,



7a Stupefaktion.

7b Hugo van der Goes, Portinari-Altar, 1476 (Detail).

so wie es Caravaggio im Falle des ungläubigen Thomas vorführt. [Abb. 8] Wird ein Reiz als angenehm empfunden, so ist eine Annäherung an das Objekt zu erwarten. Im Bereich der Ausdruckerscheinungen drückt sich dies durch eine Zuwendung der Sinnesorgane und eine größere Sensibilisierung derselben aus. So werden etwa die mit der Reizaufnahme befassten Öffnungen des Gesichts, Auge, Nase und Mund, weit geöffnet, wenn angenehme Reize, wie etwa der Geruch frisch gebackenen Kuchens, angetroffen werden. Unangenehm bewertete Reize andererseits führen zu einer Vermeidungsreaktion, die sich in erster Linie im Abwenden des Körpers und des Gesichts, aber auch im festen Schließen der an der Reizaufnahme beteiligten Körperöffnungen, oder doch ihrer Verengung, äußert. Wir haben hier das klassische Bild des Ekels, so, wie wir es in der Skulptur von Franz Xaver Messerschmidt dargestellt finden. [Abb. 9]

Im Falle einer Frustration, also bei Ereignissen, die uns an der Befriedigung eines Bedürfnisses oder dem Erreichen eines Zieles hindern, muss der Organismus etwas unternehmen, um das Hindernis zu beseitigen. Die hierzu erforderliche Energie wird in erster Linie durch eine Aktivierung des sympathischen Zweiges des autonomen Nervensystems herbeigeführt. Die hierdurch erhöhte Muskelspannung macht sich bei einer Vielzahl von motorischen Verhaltensweisen, aber auch in der Haltung, dem Gang, der Gestik usw. bemerkbar. Ein interessanter Teil der Gesichtsausdrucksveränderung ist die gekrauste Stirn, die wir, wie bereits von Darwin beschrieben wurde, häufig in Fällen finden, in denen der Organismus mit einem Hindernis oder einer Aufgabe konfrontiert wird, das seine ganze Konzentration erfordert (so wie es oben im Falle der Judith sehr schön zu sehen war). Auch die Stimme wird durch die erhöhte Muskelspannung stark beeinflusst: Die Stimmhöhe steigt und die Stimmqualität verändert sich in Richtung größerer Schrällheit oder Gespanntheit.

Ganz anders ist die Reaktion, wenn der Organismus ein Ziel erreicht oder ein Bedürfnis befriedigt hat. In diesen Fällen überwiegt die Aktivierung des parasympathischen Zweiges des autonomen Nervensystems. Funktional



dient diese Veränderung des homöostatischen Gleichgewichts der Regenerierung der körperlichen Energien in Phasen der Ruhe und Erholung und drückt sich durch muskuläre Entspannung aus. Solche Entspannungszustände sind auch in Zuständen der Meditation anzutreffen, so wie sie beispielsweise in Buddhastatuen oft zu sehen sind. [Abb. 10a, 10b]

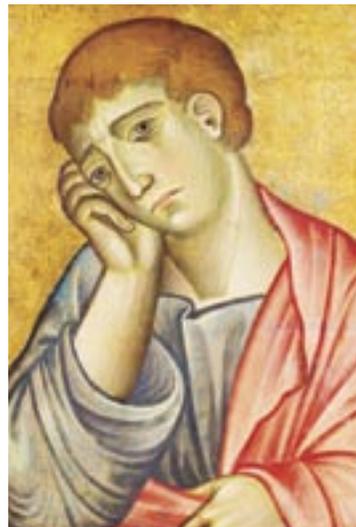
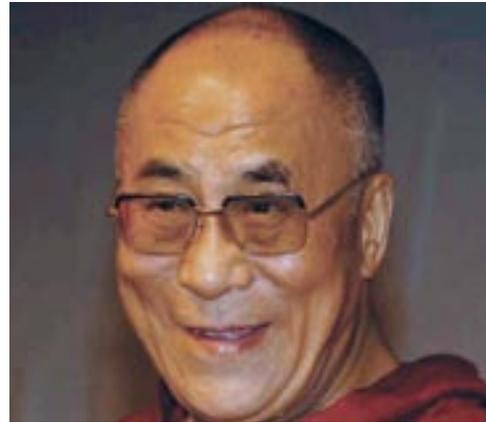
Besonders wichtig für die Reaktionen des Organismus ist das Resultat der Prüfung der Bewältigungsfähigkeit. Ist ein Ereignis bereits eingetreten, also vom Organismus nicht mehr zu kontrollieren, und stehen die Folgen fest, so wird eine starke parasympathische Reaktion eintreten, da weiterer Energieeinsatz ja völlig unnütz wäre. Dies geht einher mit einer sehr geringen Spannung der Muskulatur, wie sie in der Körperhaltung häufig in einem ›Zusammensacken‹ in Fällen großer Hoffnungslosigkeit zu beobachten ist. Der niedrige Muskeltonus zeigt sich dann auch in langsamen, schleppenden Bewegungen, schlaffem Gesicht und schlaffer Stimme. Die klassische Darstellungsform dieser Ausdruckselemente findet sich vor allem in der in der bildenden Kunst sehr beliebten Abbildung der typischen Haltung im Zustand der Melancholie. [Abb. 11]

Steht hingegen ein bedrohliches Ereignis bevor, wie beispielsweise der Angriff eines überlegenen Feindes, so wird der Organismus dann alle Energiereserven mobilisieren, wenn etwa durch Flucht noch eine Bewältigung der Situation möglich ist. In diesem Falle, erfolgt eine starke Erregung des sympathischen Teils des autonomen Nervensystems. Die quergestreifte Muskulatur ist dann extrem gespannt, vor allem auch im Gesicht, und der Mund ist oft weit geöffnet (vermutlich aufgrund extremer Atemregulation). [Abb. 12] Dies führt unter anderem zu einer extrem hohen Stimmlage und sehr rauhen und schrillen Vokalisationen.

Führt der Prozess der Einschätzung der eigenen Bewältigungsfähigkeit zu dem Schluss, dass genügend Macht oder Kraft vorhanden ist, um ein Hindernis zu beseitigen oder einen Gegner im Kampf zu besiegen, so wird die Aktions- bzw. Kampfbereitschaft des Organismus erhöht. Im Bereich der

8 Michelangelo Merisi Caravaggio, Der ungläubige Thomas, ca. 1601–02 (Detail).

9 Franz Xaver Messerschmidt, Zweiter Schnabelkopf, ca. 1770–78.



10a Buddha, Ananda-Tempel, Pagan, Burma.

10b Dalai Lama.

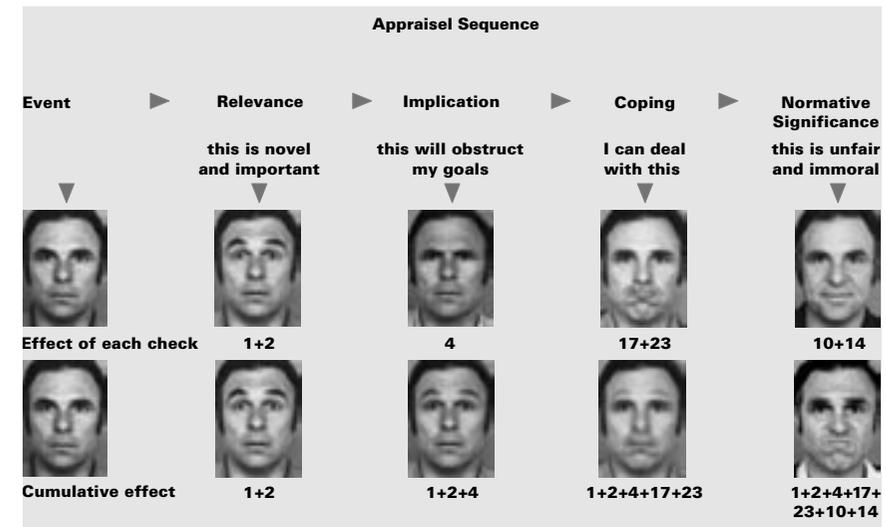
11 Deodato di Orlandi, Trauernder Johannes, letztes Viertel 13. Jh.

12 William Blake, Nebukadnezar, 1795.

Gesichtsmuskulatur zeigen sich eine stärkere Spannung der Hals- und Mundmuskulatur sowie die Vorbereitung von Beißreaktionen. [Abb. 13]

Die Reaktionen, die eintreten, wenn wir selbst ein Verhalten zeigen, das mit den sozialen Normen und Geboten oder aber auch mit unserem eigenen Selbstbild nicht vereinbar ist, lassen sich durch ›Schuld‹ und ›Scham‹ kennzeichnen. Bei Scham, aber auch bei Schuld, wird die betreffende Person den Blick senken oder sogar den ganzen Kopf oder den Körper abwenden und sich möglichst klein machen. Dies deutet darauf hin, dass insbesondere Scham durch die Beobachtung durch andere noch verschärft wird. [Abb. 14]

Diese Beispiele mögen genügen, um die Plausibilität der Annahme, dass emotionaler Ausdruck nicht aus programmäßig abgerufenen prototypischen Konfigurationen für einige wenige Primäremotionen besteht, sondern als Resultat jeweils sehr unterschiedlicher Bewertungsprozesse ›konstruiert‹ wird, wobei das Resultat jedes Prüfschritts ein spezifisches, dem Resultat angemessenes Element in das emergente Ausdrucksgeschehen einbringt. Die Angemessenheit des jeweiligen Elements ist durch die jeweilige Funktion gegeben. Hierzu zählen Ausdrucksbewegungen, die 1) die Informationsverarbeitung beeinflussen, etwa Hochziehen der Augenbrauen zur Erhöhung der Tiefenschärfe



des Sehens oder Stirnrunzeln als Fokalisierung des Blicks und Konzentration auf Gedankenprozesse, 2) physiologische Prozesse begleiten, etwa weit geöffneter Mund zur Atemregulation, 3) Verhaltensreaktionen vorbereiten, etwa der ›Beißmund‹ bei Ärger oder 4) sozial-kommunikativen Charakter haben (siehe unten). Da das Komponenten-Prozess-Modell von einer festgelegten Reihenfolge der Bewertungsschritte ausgeht (die sich natürlich rekursiv in einem Zyklus wiederholen, da ein einmaliger Durchlauf oft nicht ausreicht, um ein Ereignis abschließend zu bewerten), postuliert es einen sequentiell-kumulativen Aufbau des Emotionsausdrucks.<sup>33</sup> Das Verlaufdiagramm in der Abbildung demonstriert das Modell im Vergleich zur klassischen Annahme der programmgesteuerten Auslösung einer prototypischen Ausdruckssignatur. [Abb. 15]

Das Beispiel zeigt, wie ein klassischer, emotionspezifischer Ausdruck, so wie ihn z. B. Ekman für Ärger postuliert (das letzte Bild in der Sequenz zeigt seine eigene Darstellung des prototypischen Ausdrucks) auch mit Hilfe des Komponenten-Prozess-Modells erklärt werden kann. Letzteres Modell kann somit sowohl die prototypischen Ausdrucksmuster der modalen Primäremotionen erklären,<sup>34</sup> darüber hinaus aber auch die, wie die oben angeführten Studien zeigen, häufig anzutreffenden Teilrealisationen sowie den

13 Beißbereitschaft, in: Gary Faigin, The Artist's Complete Guide to Facial Expression, 1990.

14 Scham.

15 Appraisal Sequence, Modell eines sequentiell-kumulativen Ablaufs.



16a Niccolò dell'Arca, *Beweinung Christi*, ca. 1462–63 (Detail, Vorderseite).

Ausdruck gemischter Gemütszustände, die auf Ergebnissen von Ereignisbewertungen, die, gleichzeitig oder sequentiell, mehrere Emotionen auslösen. Wieder ist Judith ein gutes Beispiel – ihr Gesichtsausdruck kann als Mischung von Entschlossenheit, Konzentration, Ärger, Ekel und Verachtung gedeutet werden. Solche gemischten, mehrdeutigen Emotionsreaktionen haben Maler und Bildhauer magisch angezogen. Oft sind es Mischungen von Trauer, Schmerz, Furcht (und manchmal Abscheu), so wie wir sie in der Illustration der Terrakotta-Statue von Niccolò dell'Arca aber auch bei Bacons *Schreiendem Papst (Pope II)* finden. [Abb. 16a, 16b]

Die oben ausgeführten theoretischen Annahmen konnten zwischenzeitlich durch eine Reihe erster empirischer Untersuchungen prinzipiell gestützt werden.<sup>35</sup> Es zeichnet sich mithin ein Paradigmenwechsel in der Emotionsforschung an. Die bislang vorherrschende Doktrin, dass phylogenetisch verankerte neuromotorische Programme prototypische Emotionsausdrucksmuster auslösen, wird von neueren Forschungsergebnissen in Frage gestellt. Auch die führenden Vertreter der Theorie der Primäremotionen wie Ekman und Izard, die in ihren frühen Arbeiten diese von Tomkins geprägte Grundannahme auch nur implizit vorausgesetzt haben, gehen zunehmend auf Distanz – so spricht Ekman von »partiellen Programmen« und großer Offenheit der Mechanismen für Modifikationen durch individuelles Lernen und kulturelle Einflussfaktoren.<sup>36</sup> Die empirischen Daten stützen die Vorhersagen der Vertreter komponentieller Emotionstheorien, die Emotionsausdrucksmuster als Resultat adaptiver Reaktionen auf die Ergebnisse einzelner Bewertungsschritte in Appraisalprozessen erklären (so wie es im Prinzip bereits Darwin vorgeschlagen hat).

Wir haben uns bislang vorwiegend mit den biologisch-adaptiven Aspekten der Ausdrucksmuster befasst. Die speziellen Bedürfnisse der Kommunikation, insbesondere jene der bereits oben erwähnten strategisch-manipulativen Erzeugung eines bestimmten Emotionseindrucks beim Beobachter, haben jedoch einen starken Einfluss auf die Herausbildung bestimmter Ausdrucksmuster. Es erscheint denkbar, dass sich im Laufe der Phylogenese durch Veränderung



16b Francis Bacon, *Pope II*, 1951 (Detail).

der genetischen Programmierung des Ausdruckspotentials eine Anpassung an die Erfordernisse der Eindrucksbildung ergeben haben kann. Für das ungeheuer vielfältige menschliche Ausdrucksverhalten ist dies bislang nicht zweifelsfrei nachweisbar. Paul Leyhausen zeigt jedoch anhand einer Vielzahl von Tierbeispielen, dass man durchaus von einer eindrucksbedingten »Züchtung« von Ausdruckserscheinungen ausgehen kann.<sup>37</sup> Als wichtigste Prinzipien dieses Prozesses nennt er Konzentration (die Begrenzung komplexer Ausdruckserscheinungen auf einige wenige, besonders »eindrückliche« Elemente), Typisierung (Verwendung eines invarianten Ausdrucksmusters ohne Rücksicht auf die unterschiedliche Intensität des Senderzustandes), Symbolisierung (Auftreten von Teilhandlungen oder Intentionenbewegungen außerhalb ihres eigentlichen Verhaltenskontextes, z. B. Beißbewegungen als Drohsignal) und schließlich Variation (eine Erhöhung der Variabilität bestimmter Ausdrucksmuster, um die Habituation der Eindrucksmechanismen, also etwa angeborene Auslösemechanismen, zu verhindern). Dieser Prozess der Konventionalisierung und Symbolisierung ist höchstwahrscheinlich die Grundlage der ikonischen Repräsentation des emotionalen Ausdrucks.

Maler und Bildhauer haben über die Jahrhunderte hinweg nicht (oder nur selten) ikonische Repräsentationen emotionsspezifischer »Ausdrucks-konfigurationen« reproduziert, so wie es in den Ausdruckslehren, etwa von Lebrun, vorgeschlagen und vorgezeichnet wurde. Wie die vielen Bildbeispiele in diesem Beitrag zeigen, haben sie vielmehr intuitiv ikonische Repräsentationen von »Ausdruckselementen«, so wie sie als Resultat echter oder vorge-täuschter Bewertungsergebnisse als Reaktionsvorbereitung auftreten, konfiguriert oder »komponiert«. Dies erlaubt, eine außerordentliche Vielfalt subtil differenzierter Emotionszustände darzustellen, aus denen oft alle Komponenten des Emotionserlebens – die kognitiven Prozesse der Ereignisbewertung, die physiologischen Begleiterscheinungen, die Verhaltensabsichten, und der subjektive Gefühlszustand – abzulesen sind. In Gemälden und Skulpturen begegnen uns also nicht die prototypischen Formen der Primäremotionen, sondern die

komplexen emotionalen Erlebnismuster der dargestellten Individuen, aus der Sichtweise des Künstlers und seiner speziellen Interpretation der Situation. Vergleichbares finden wir in der Literatur. Bereits Stendhal hat darauf verwiesen, dass in guten Romanen emotionale Reaktionen keineswegs durch die platte Verwendung deskriptiver Emotionstermini dargestellt werden (»er wurde ärgerlich«) sondern durch subtile Andeutungen von Ausdrucksmerkmalen, die komplexere Deutungen und Differenzierungen erlauben (»sagte er, unter leichtem Stirnrunzeln, mit merkbar schroffer Stimme«).<sup>38</sup> Gerade hierin bestehen die Faszination der Emotionsdarstellung in der Kunst und die ästhetische Wirkung der unendlichen Vielfalt der emotionalen Erlebnisweisen und ihrer Ausdrucksformen.

## Endnoten

- 1 Paul Ekman, Expression and the nature of emotion, in: Klaus R. Scherer, ders. (Hg.), Approaches to emotion, Hillsdale NJ 1984, S. 319–344; Paul Ekman, An argument for basic emotions, in: Cognition and Emotion 6/3–4, 1992, S. 169–200; ders., Emotions revealed, New York 2003; Carroll E. Izard, The face of emotion, New York 1971, ders., Innate and universal facial expressions: Evidence from developmental and cross-cultural research, in: Psychological Bulletin 115, 1994, S. 288–299; Silvan S. Tomkins, Affect, imagery, consciousness, Vol. 1, The positive affects, New York 1962.
- 2 Johann J. Engel, Ideen zu einer Mimik [1785], Darmstadt 1968; Louis-Jean-Marie Morel d'Arleux, Dissertation sur un Traité de Charles Lebrun concernant le Rapport de la Physionomie Humaine avec Celle des Animaux, Paris, Chalcographie du Musée Napoléon 1806 [http://www.maitres-des-arts-graphiques.com/-EXBf.html]; Charles Bell, The anatomy and philosophy of expression, as connected with the fine arts, London 1844; Gary Faigin, The Artist's Complete Guide to Facial Expression, New York 1990, S. 127.
- 3 Klaus R. Scherer, Percy H. Tannenbaum, Emotional experiences in everyday life: A survey approach, in: Motivation and Emotion 10, 1986, S. 295–314; Klaus R. Scherer, Tanja Wranik, Janique Sangsue, Véronique Tran, Ursula Scherer, Emotions in everyday life: Probability of occurrence, risk factors, appraisal and reaction pattern, in: Social Science Information 43/4, 2004, S. 499–570.
- 4 Klaus R. Scherer, Grazia Ceschi, Lost luggage emotion: A field study of emotion-antecedent appraisal, in: Motivation and Emotion 21, 1997, S. 211–235; Grazia Ceschi, Studying affective communication in the airport: The case of lost baggage claims, in: Personality and Social Psychology Bulletin 26/3, 2000, S. 327–339.
- 5 Wilhelm Wundt, Völkerpsychologie: eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte, Leipzig 1900.
- 6 Paul Ekman, Wallace Friesen, The repertoire of nonverbal behavior: Categories, origins, usage, and coding, in: Semiotica 1, 1969, S. 49–98.
- 7 Klaus R. Scherer, Component Models of Emotion Can Inform the Quest for Emotional Competence, in: Gerald Matthews, Moshe Zeidner, Richard D. Roberts (Hg.), The Science of Emotional Intelligence: Knowns and Unknowns, New York 2007, S. 101–126.
- 8 Erving Goffman, The Presentation of Self in Everyday Life, Garden City 1959.
- 9 Irenäus Eibl-Eibesfeldt, Die Biologie des menschlichen Verhaltens. Grundriß der Humanethologie, München/Zürich 1995, S. 633–637.
- 10 Pierre Gosselin, Gilles Kirouac, François Y. Doré, Components and recognition of facial expression in the communication of emotion by actors, in: Journal of Personality and Social Psychology 68, 1995, S. 1–14; Klaus R. Scherer, Heiner Ellgring, Are facial expressions of emotion produced by categorical affect programs or dynamically driven by appraisal?, in: Emotion 7/1, 2007, S. 113–130; Constantin Stanislavski, An actor prepares, London 1980.
- 11 Dario Galati, Klaus R. Scherer, Pio Ricci-Bitti, Voluntary facial expression of emotion: Comparing congenitally blind to normal sighted encoders, in: Journal of Personality and Social Psychology 73, 1997, S. 1363–1380.
- 12 James M. Carroll, James A. Russell, Facial expressions in Hollywood's portrayal of emotion, in: Journal of Personality and Social Psychology 72/1, 1997, S. 164–176.
- 13 Siehe Harald G. Wallbott, Klaus R. Scherer, Cues and channels in emotion recognition, in: Journal of Personality and Social Psychology 51, 1986, S. 690–699. Zur Rolle des Kontexts siehe Harald G. Wallbott, Pio Ricci-Bitti, Decoders' processing of emotional facial expression – a top-down or bottom-up mechanism?, in: European Journal of Social Psychology 23, 1993, S. 427–443.
- 14 Paul Ekman, Universals and cultural differences in facial expression of emotion, in: James K. Cole (Hg.), Nebraska Symposium on Motivation, Vol. 19, Lincoln NE 1972, S. 207–283; ders., An argument for basic emotions, in: Cognition and Emotion 6/3–4, 1992, S. 169–200; ders., Emotions revealed (Anm. 1).
- 15 Eibl-Eibesfeldt, Die Biologie des menschlichen Verhaltens (Anm. 9).
- 16 Izard, The face of emotion (Anm. 1); ders., Innate and universal facial expressions (Anm. 1).
- 17 Linda A. Camras, Zhaolan Meng, Tatsuo Ujiie, Shamez Dharamsi, Kazuo Miyake, Harriet Oster, Lei Wang, Jennifer Cruz, Amy Murdoch, Joseph Campos, Observing emotion in infants: Facial expression, body behavior, and rater judgments of responses to an expectancy-violating event, in: Emotion 2/2, 2002, S. 179–193.
- 18 Klaus R. Scherer, Marcel R. Zentner, Daniel Stern, Beyond surprise: The puzzle of infants' expressive reactions to expectancy violation, in: Emotion 4/4, 2004, S. 389–402.
- 19 Paul Ekman, The face of man: Expressions of universal emotions in a New Guinea village, New York 1980.
- 20 Ekman, Emotions revealed (Anm. 1).
- 21 James A. Russell, Reading emotion from and into faces: Resurrecting a dimensional-contextual perspective, in: ders., José M. Fernandez-Dols (Hg.), The psychology of facial expression, New York 1997, S. 295–320; Alan J. Fridlund, Human facial expression: An evolutionary view, New York 1994.
- 22 Gernot Horstmann, What do facial expressions convey: Feeling states, behavioral intentions, or action requests?, in: Emotion 3/2, 2003, S. 150–166; Klaus R. Scherer, Didier Grandjean, Inferences from facial expressions of emotion have many facets, in: Cognition and Emotion 22/5, 2008, S. 789–801.
- 23 Phoebe C. Ellsworth, Klaus R. Scherer, Appraisal processes in emotion, in: Richard J. Davidson, H. Hill Goldsmith, Klaus R. Scherer (Hg.), Handbook of the affective sciences, New York 2003, S. 572–595; Klaus R. Scherer, Appraisal theories, in: Tim Dalgleish, Mick Power (Hg.), Handbook of Cognition and Emotion, Chichester 1999, S. 637–663.
- 24 Klaus R. Scherer, On the nature and function of emotion: A component process approach, in: Klaus R. Scherer, Paul Ekman (Hg.), Approaches to emotion, Hillsdale 1984, S. 293–318.
- 25 Aristoteles, Die Nikomachische Ethik, Zürich 1967; René Descartes, Die Leidenschaften der Seele, franz.-dt., übers. und hg. v. Klaus Hammacher, Hamburg 1996; Baruch de Spinoza, Sämtliche Werke, übers. und hg. v. Wolfgang Bartuschat, Bd. 2: Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt, Hamburg 2007; David Hume, Ein Traktat über die menschliche Natur, übers. und hg. v. Theodor Lipps, Bd. 1: Über den Verstand, Hamburg 1989.
- 26 Ellsworth, Scherer, Appraisal processes in emotion (Anm. 23), S. 572–595; Scherer, Appraisal theories (Anm. 23), S. 637–663; ders., Angela Schorr, Tom Johnstone (Hg.), Appraisal processes in emotion: Theory, methods, research, New York 2001, S. 92–120.
- 27 Ekman, Emotions revealed (Anm. 1); Lisa F. Barrett, Emotions as natural kinds?, in: Perspectives on Psychological Science 1, 2006, S. 28–58.
- 28 Scherer, On the nature and function of emotion (Anm. 24), S. 293–318; ders., Appraisal considered as a process of multi-level sequential checking, in: ders., Angela Schorr, Tom Johnstone (Hg.), Appraisal processes in emotion: Theory, methods, research, New York 2001, S. 92–120.
- 29 Scherer, Schorr, Johnstone (Hg.), Appraisal processes in emotion (Anm. 26), S. 92–120.
- 30 Klaus R. Scherer, Toward a concept of »modal emotions«, in: Paul Ekman, Richard J. Davidson (Hg.), The nature of emotion: Fundamental questions, New York 1994, S. 25–31.
- 31 L. A. Rosa, L'espressione dei sentimenti nelle opere d'arte e nel vivo, Bologna 1959, Abb. LXXII.
- 32 Scherer, Zentner, Stern, Beyond surprise (Anm. 18), S. 389–402.
- 33 Scherer, On the nature and function of emotion (Anm. 24), S. 293–318; ders., Appraisal considered as a process of multi-level sequential checking (Anm. 28), S. 92–120.
- 34 Scherer, Toward a concept of »modal emotions« (Anm. 30), S. 25–31.
- 35 Klaus R. Scherer, Heiner Ellgring, Are facial expressions of emotion produced by categorical affect programs or dynamically driven by appraisal?, in: Emotion 7/1, 2007, S. 113–130; Scherer, Grandjean, Inferences from facial expressions of emotion have many facets (Anm. 22); Didier Grandjean, Klaus R. Scherer, Unpacking the Cognitive Architecture of Emotion Processes, in: Emotion 8/3, 2008, S. 341–351. Nathalie Lanctôt, Ursula Hess, The timing of appraisals, Emotion 7, 2007, S. 207–212; Craig A. Smith, Heather S. Scott, A componential approach to the meaning of facial expressions, in: James A. Russell, José M. Fernandez-Dols (Hg.), The psychology of facial expression, New York 1997, S. 229–254.
- 36 Paul Ekman, Emotions revealed (Anm. 1).
- 37 Paul Leyhausen, Biologie von Ausdruck und Eindruck, in: Psychological Research 31/2, 1967, S. 113–176.
- 38 Patrizia Lombardo, Stendhal et l'idéal moderne, in: Nineteenth Century French Studies 35/1, 2006, S. 226–246.

## Abbildungsnachweis

- 1a** Johann J. Engel, Ideen zu einer Mimik [1785], Darmstadt 1968, S. 49, 157, 199.
- 1b** Louis-Jean-Marie Morel d'Arleux, Dissertation sur un Traité de Charles Lebrun concernant le Rapport de la Physionomie Humaine avec Celle des Animaux, Chalcographie du Musée Napoléon, Paris 1806, <http://www.maitres-des-arts-graphiques.com/-EXBf.html>.
- 1c** Gary Faigin, The Artist's Complete Guide to Facial Expression, New York 1990, S. 127.
- 2** Michelangelo Merisi Caravaggio, Judith und Holofernes, 1599 (Detail), 145 × 195 cm, Öl auf Leinwand, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rom, in: Carlo Pirovano (Hg.), Caravaggio e il suo tempo, Milano 1985, Nr. 74.
- 3** Michelangelo Merisi Caravaggio, Judith und Holofernes, 1599, 145 × 195 cm, Öl auf Leinwand, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rom, in: Carlo Pirovano (Hg.), Caravaggio e il suo tempo, Milano 1985, Nr. 74.
- 4** Irenäus Eibl-Eibesfeldt, Die Biologie des menschlichen Verhaltens. Grundriß der Humanethologie, München/Zürich 1995, S. 634, <http://www.affectivetherapy.co.uk/DSCN0018.JPG>.
- 5** Neu-Guinea-Gesicht, in: Paul Ekman, The face of man: expressions of universal emotions in a New Guinea village, New York 1980 (Reproduktion von <http://www.answers.com/topic/facial-expression>).
- 6** Überraschung: private Aufnahme, Archiv K. S.
- 7a** Stupefaktion: Standbild aus einer Forschungsvideoaufnahme, in: Klaus R. Scherer, Marcel R. Zentner, Daniel Stern, Beyond surprise: The puzzle of infants' expressive reactions to expectancy violation, in: Emotion 4/4, 2004, S. 389–402.
- 7b** Hugo van der Goes, Portinari-Altar, rechter Flügel, Mitteltafel, 1476 (Detail), Öl auf Eichenholz, Florenz, Uffizien, in: Elisabeth Dhanens, Hugo van der Goes, Antwerpen 1998, S. 281.
- 8** Michelangelo Merisi Caravaggio, Der ungläubige Thomas, ca. 1601–02 (Detail), Privatsammlung, in: Jürgen Harten, Jean-Hubert Martin (Hg.), Caravaggio—Originale und Kopien im Spiegel der Forschung, Ostfildern 2006, S. 127 [Katalog zur Ausstellung »Caravaggio—Auf den Spuren eines Genies«, Museum Kunst Palast, Düsseldorf 2007].
- 9** Franz Xaver Messerschmidt, Zweiter Schnabelkopf, ca. 1770–78, Gipsalabaster, Sammlung Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Inv. Nr. 5640, in: Ingrid Brugger, Peter Gorsen, Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Kunst & Wahn, Köln 1997, S. 58.
- 10a** Buddha, private Aufnahme, Ananda-Tempel, Pagan, Burma, Archiv K. S.
- 10b** Dalai Lama, Besuch an der Uni Münster, [http://www.uni-muenster.de/GSC-MS/site/fotos/dalai\\_lama.jpg](http://www.uni-muenster.de/GSC-MS/site/fotos/dalai_lama.jpg).
- 11** Deodato di Orlandi, Trauernder Johannes, ca. letztes Viertel des 13. Jh., Tempera auf Holz, 54,3 × 42,4 cm, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M., Foto U. Edelmann, Arthothek.
- 12** William Blake, Nebukadnezar, 1795, Tate Gallery, London, in: William Butlin, The paintings and drawings of William Blake, Bd. 1: Plates, New Haven 1981, Tafel 393 (Cat. 301).
- 13** Gary Faigin, The Artist's Complete Guide to Facial Expression, New York 1990, S. 127.
- 14** Scham: <http://www.cls.yale.edu/lexis2/PD/content/shame.jpg>.
- 15** Modell sequentiell kumulativer Ablauf, in: Klaus R. Scherer, On the nature and function of emotion: A component process approach, in: Klaus R. Scherer, Heiner Ellgring, Are facial expressions of emotion produced by categorical affect programs or dynamically driven by appraisal?, in: Emotion 7/1, 2007, S. 113–130, Abb. 1b.  
Niccolò dell'Arca, Beweinung Christi, um 1462–63 (Detailansicht, Vorderseite), Skulptur, Ton/
- 16a** Terrakotta, Pinakothek, Bologna, in: Joachim Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien. Donatello und seine Zeit, Bd. 1, München 1990, Tf. 247.  
Francis Bacon, Pope II, 1951 (Detail), 198 × 137 cm, Städtische Kunsthalle, Mannheim, in: Institut
- 16b** València d'Art Moderne (Hg.), Francis Bacon, Lo Sagrado y lo Profano, Valencia 2003. S. 62 [Katalog zur Ausstellung »Francis Bacon, Lo Sagrado y lo Profano«, Institut València d'Art Moderne, Valencia 2003].

# **Ikonische Hypertrophien. Zum Bild- und Affekthaushalt im spät- barocken Sakralraum**

Nicolaj van der Meulen

Auf den Besucher des 18. Jahrhunderts dürfte es einen starken Eindruck gemacht haben, wenn er »ohne Ungewöhnliches zu ahnen« die spätbarocke Benediktinerabtei von Zwiefalten betrat und »urplötzlich von Staunen« ergriffen wurde.<sup>1</sup> Äußerlich verrät der zwischen 1739 und 1780 errichtete Sakralbau nichts von seiner inneren Pracht. Aber mit jedem weiteren Schritt in den Innenraum findet sich der Eintretende in einem engmaschigen Netz aus Fresken, Gemälden und Plastiken wieder. [Abb. 1, 2] Allein das die vier Joche des Langhauses verschleifende Hauptfresko füllt eine Fläche von rund 464 m<sup>2</sup>. Hierum ordnen sich kranzförmig dreizehn Kartuschen- und Emporenfresken, nördlich und südlich je vier von den Wänden bis an die Decken ausgestattete Seitenkapellen, dazu ein umfangreiches Kanzelprogramm und opulent dekorierte Beichtstühle. Angesichts des maximalen Einsatzes von Bildern und Bildwerken wundert es wenig, dass sich schon Kirchenbesucher des aufgeklärten Zeitalters hier mehr in einer »Galerie« als in einem sakralen Raum wähten.<sup>2</sup> Der wachsenden Kritik an solch kostspieligen Raumausstattungen suchte man auch in Zwiefalten mit dem Verweis zu begegnen, dass es sich hierbei ja um eine »heilige Verschwendung« handle, die nur ein schwacher Abglanz des himmlischen Tempels sei und überdies ja auch weit gottgefälliger erscheine, als die Verschwendungssucht jener Stätten, wo »zeitlicher Überfluss durch unheilige Hände und Schwelgerei im Schlamm der Sünde vergeudet« werde.<sup>3</sup>

Blickt man auf den Reichtum an Bildern und deren kalkulierte Verteilung im spätbarocken Raum, so stellt sich die Frage nach der Lenkung affektiver Regungen durch ein persuasives und von Bildern gesteuertes Affizierungsmodell. Welche ästhetischen Prämissen könnten dieser Lenkung



1 Johann Michael Fischer, Klosterkirche Zwiefalten, 1739–80, Innenansicht.

zugrunde liegen? Welche Bedeutung kommt hierbei jenen Ausstattungsstücken zu, deren aufwändiger Schmuck bis heute oftmals als »Pomp« oder »parasitäre Verhöhnung« der Architektur empfunden wird?<sup>4</sup> Vielleicht erhält dieser ikonische Reichtum seine Begründung, sobald man nach dem spezifischen Beitrag des spätbarocken Sakralraumes zu einer ästhetischen Erregung der Affekte fragt. Die folgenden Bemerkungen möchten nach Argumenten für ein »prozessorientiertes Affizierungsmodell« suchen, das die Lenkung der Affekte an Bewegungsfiguren des Körpers koppelt. Ausgangspunkt und Motor dieser Bewegung, so darf man vermuten, ist ein kalkuliertes »Zuviel« an Sichtbarkeit, das man »ikonische Hypertrophie« nennen könnte. Das Charakteristikum dieser ikonischen Hypertrophie zeigt sich weniger am

Nicolaj van der Meulen



2 Benediktinerabtei Zwiefalten, 1739–80, Innenansicht.

einzelnen Bild oder Ausstattungsstück als vielmehr an der Form ihrer räumlichen Verknüpfung. Auch wird die hiermit verbundene Raumerfahrung erst im performativen Akt des Durchschreitens durch individuelle Seh- und Bewegungsfiguren gebildet. Sie ist also nicht durch die Metrik des Raumes von vorne herein gegeben. Zu erwarten ist eine dynamische, weil veränderliche Beziehung von Bild, Raum und Betrachter, die eine geleitete Affektdramaturgie im Körper des Besuchers verankert. Mehr exemplarisch als erschöpfend soll anhand einiger Stationen im Zwiefalter Innenraum (Vorhalle, Langhaus, Beichtstuhl und Kanzel) ein prozessorientiertes Affizierungsmodell skizziert werden, dessen »Modernität«—wenn man so will—auf einer Eigenregie der Affektübertragung beruht.

Ikonische Hypertrophien.  
Zum Bild- und Affekthaushalt im spätbarocken Sakralraum



3 Franz Sigrist, Marianischer Schutz über das Reichsstift und Gotteshaus Zwiefalten, um 1763.

### Vorhalle als *attentum parare*

Bau und Ausstattung von Zwiefalten vollzogen sich in mehreren Phasen. Nach dem Scheitern lokaler Baumeister an den Ansprüchen des Auftraggebers und der anschließenden Hinzuziehung des Münchner Architekten Johann Michael Fischer (1692–1766) in die Bauplanung, wurde ab 1741 das Gebäude von Osten nach Westen hochgezogen. Als Franz Joseph Spiegler 1749 am großen Kuppelfresko malte und die Fresken des Chorraumes bereits vollendet worden waren, entschied man sich für den Bau einer in der Planung nicht vorgesehenen, westlichen Vorhalle als Eingangsbereich.<sup>5</sup> Erst nach dem Tode Spieglers (1757) konnte die Vorhalle 1763 durch einen Maler der nächsten Generation, durch Franz Sigrist (1727–1803), freskiert werden.<sup>6</sup>

Die über den drei Eingängen situierten Fresken von Franz Sigrist sind mit Figuren bevölkert, deren Blicke sich an den Eintretenden heften. Auf die Deckenfelder über dem linken und rechten Seiteneingang mit Motiven alttestamentlicher Rechtssprechung folgt ein großformatiges Mittelfresko, das im Konzeptentwurf als *Marianischer Schutz Über das Reichsstift und Gotteshaus Zwiefalten* überschrieben ist.<sup>7</sup> Es teilt sich in je eine Gruppe aus himmlischen und irdischen Akteuren. Im oberen Zentrum präsentiert sich die Gottesmutter mit einem als »Zwiefalter Schutzengel« ausgewiesenen himmlischen Richter, umgeben von Heiligen, Ordens- und Klostergründern. Das untere Feld, [Abb. 3] in kräftigeren Farben ausgeführt und nahe an den Beschauer gerückt, zeigt eine versprengte Gruppe desparater Wesen. Für einige Augenblicke sieht man sich aufgefordert, inne zu halten, um den direkten Weg ins Langhaus zu unterbrechen. Pestepidemien und Kriegswirren der Geschichte Zwiefaltens treten allegorisch in den lokalen Erfahrungsbereich des eintretenden Besuchers: Im Zentrum zuvorderst ein menschliches Ungetüm, das mit aufgerissenen Augen ein besiegeltes Dokument zermalmt. Links davon ein feuerspeiender Hund und ein räuberischer Basilisk, der mit der rechten Krallen einen Messkelch umschließt. Daneben ein niederfahrender Blitz, ausgeschickt von einer zerzausten Gestalt, inmitten hagel-, feuer- und schneespuckender

Fratzenköpfe. Schließlich werden an den Seiten die Folgen von Krieg, Gewalt und Naturkatastrophen vor Augen geführt: Links eine hungrige und verzweifelte Mutter, die kannibalisch an ihrem Kinde nagt; rechts außen ein mit Pestbeulen übersäter Kranker, halb auf sein künftiges Grab gestützt, umgeben von faulem Fleisch und bleichen Knochen. Vor ihm ausgedörrtes Vieh, brachliegendes Land und verzweifelte Bauern. Der Entwurf nennt die unheilvollen Figuren die »acht Feind«: Krieg (Gewalttätigkeit), Pest, Hunger, Feuer, Wasserflut, Ketzerei, Unwetter und Neid.<sup>8</sup>

Die dramatischen »Schwellenbilder« der Vorhalle von Zwiefalten präsentieren sich als affektgeleiteter Appell zur Konstruktion von Aufmerksamkeit.<sup>9</sup> Ihre Motive beabsichtigen beim Eintretenden die umgekehrte Erregung von begehrtfähigen Affekten angesichts der gezeigten Übel.<sup>10</sup> Ebenso wesentlich wie die Motive ist dabei ihre appellative Adressierung. Das Heranrücken der Figuren an den »Bühnenrand« wie die starken perspektivischen Verkürzungen suggerieren das Heraustreten der allegorischen Übel aus dem Bild- in den Realraum: So erzwingen die ausholenden Schritte des Triumvirats Gewalttätigkeit, Neid (Hund) und Räuberei (Basilisk) eine geradezu physische Bewegung des Innehaltens und Ausweichens. Affektübertragung meint in diesem Zusammenhang den Umschlag von bildlicher Affektrepräsentation in physische Affektpräsenz. Freilich auf der Kehrseite, als sich entwickelnde Abwehr gegen die gezeigten Übel.

Die affektgeleitete Abwehr gehörte auch zu den kalkulierten Bestandteilen barocker Predigtrhetorik. So äußerte sich der berühmte jesuitische Kanzelredner Ignaz Wurz (1731–1784) in seiner Affektenlehre aus der *Anleitung zur geistlichen Beredsamkeit* (1770):

»Sobald uns die sinnliche Erkenntniß einen Gegenstand, als übel vorstellt; so empfinden wir Mißvergüngen. Ist die gehörige Aufmerksamkeit da; so untersuchen wir zuerst seine Verhältnisse in Ansehung unser, und wenn wir bemerken, dass wofern wir ihn hätten, er dem Zwecke einer unserer Grundneigung widersprechen würde; so empfinden wir eine neue Bewegung. Wir bestreben uns

nämlich, uns ihm zu widersetzen, und ihn von uns zu stoßen. Diese Bestrebung ist Verabscheuung, und im heftigern Grade Affect. Aus diesem folget, dass der Affect nicht anders sey, als eine heftigere Begierde oder eine heftigere Verabscheuung, die aus der sinnlichen Erkenntniß entsteht.«<sup>11</sup>

Zwar stellen aufgrund der angestrebten Zentralisierung des spätbarocken Kirchenbauschemas repräsentative Vorhallen nördlich der Alpen eher eine Ausnahmeerscheinung dar. Wo sie aber realisiert wurden (Ottobeuren, Benediktbeuern, Weltenburg, Muri, Zwiefalten u. a.), da diente die Vorhalle als ›Schwellenraum‹ eines *rite de passage*<sup>12</sup> und als »Durchgangsort zu einem neuen Leben«.<sup>13</sup> Die Vorhalle ist ein Ort des gelenkten Eintritts, gleich dem Eintritt in eine Rede. Die antike Rhetorik kennt hierfür die Begriffe *exordium* oder *principium* (bzw. griech. *prooemium*) und sah deren Funktion in der Erregung von Aufmerksamkeit (*attentum parare*). Die Erläuterungen der Rhetoriklehren zu den Begriffen *exordium* bzw. *prooemium* stimmen weitgehend überein. Schon Aristoteles wie auch später der anonyme Autor der *Rhetorica ad Herennium* erblickten die Hauptfunktion des *exordium* im Zeigen auf das Nachfolgende. Als Mittel hierzu schienen ihnen »Lob«, »Tadel«, »Zuraten«, »Abraten« und »Appell« die geeigneten Mittel. Vor allem dem Appell schrieb Aristoteles zur affektiven Erregung von Aufmerksamkeit hohe Bedeutung zu: »Daher soll man überall, wo sich eine günstige Gelegenheit ergibt [...] wie folgt sprechen: ›Passt mir gut auf [...]. Ich werde euch etwas so Entsetzliches, wie ihr es noch niemals gehört habt, mitteilen‹ oder ›Etwas so wunderbares!‹.«<sup>14</sup>

Die Barockpredigt legte im Rückgriff auf Augustin und die antike Tradition größten Wert auf eine sorgfältige Ausarbeitung des *exordium*, das den Hörer geneigt (*benevolus*), aufmerksam (*attentus*) und verständig (*docilis*) stimmen sollte.<sup>15</sup> So wählte Abraham a Sancta Clara in den *exordien* seiner Predigten u. a. die Grundmuster der Frage, der Steigerung, des Vergleichs und des Gegensatzes, um zu Beginn die Sinne der Zuhörer »aufzuschließen«.<sup>16</sup> Wurde die gelungene Barockpredigt dabei oft mit einem Bauwerk verglichen, so kam dem eröffnenden Teil hierbei die Funktion einer Tür oder eines Eingangs (*vestibulum*) zu.<sup>17</sup> Analog hierzu bevorzugte schon Quintilian gegenüber dem lateinischen *exordium* das griechische *prooemium*, weil es ihm den eröffnenden Charakter des Eintritts besser auszudrücken schien. Das Ziel des *prooemium* soll sein, so Quintilian, den Geist der Hörer durch Gefühle wie Mitleid aufzupeitschen.<sup>18</sup>

Ging es den Predigern des 17. und 18. Jahrhunderts – gemäß der Formel »Ihr meine Zuhörer höret zu, aber aufmerksam« – um die Aufmerksamkeitskonstruktion der Hörer, so stellt die Zwiefalter Vorhalle den Exordialeffekt unter die Bedingungen von Sichtbarkeit. Die Architektur des Eingangs und die Bilder auf der Schwelle stehen dabei in einem eigenartigen Verhältnis der Konkurrenz und Symbiose zueinander. Sie laufen in einer charakteristischen Raumerfahrung zusammen: Die direkte Bewegung durch die Vorhalle in das Langhaus wird durch die Schwellenbilder an der Decke sozusagen gebremst und unterbrochen. Man könnte sagen, die Vorhallenfresken verankern eine exordiale *Rhetorik des Sehens* in einer *Rhetorik des Gehens*, die sich an einer

raumbildenden Handlung des Eintretenden niederschlägt.<sup>19</sup> Es handelt sich um ein ›abgeleitetes‹ Gehen, bei dem die Fresken als ›Richtungsvektoren‹ dienen, um den nachgängigen Blick auf das Kommende zu steigern.

### **Energieia**

Nachdem Franz Joseph Spiegler (1691–1757) die Freskierung von Chor und Kuppel abgeschlossen hatte, machte sich der sechzigjährige Künstler 1751 an sein wohl bedeutendstes Werk überhaupt, die Ausmalung der Langhausdecke von Zwiefalten. [Abb. 1] Auf die komplizierte und auch nach der jüngsten Publikation nicht vollständig geklärte Entwurfsgeschichte des Freskos kann hier nicht eingegangen werden.<sup>20</sup> Soviel lässt sich aber bemerken, dass der Konzeptautor, Abt Benedikt Mauz (1690–1765), entlang kalendarischer Andachtsbücher und annalistischer Geschichtsschreibungen des 17. Jahrhunderts eine panoramatische Geschichtslandschaft entwarf, um in ihr marianische Gnadenbilder als »Fundamentalepunkte« festzulegen.<sup>21</sup> In der umlaufenden terrestrischen Randzone des Langhausfreskos finden sich Gnadenbilder der Wallfahrtsorte Rom, St. Gallen, Einsiedeln, Altötting, Martinsberg und Füssen. Die zentrale himmlische Zone ist von einem leicht aus der Längsachse gedrehten Ellipsoid gerahmt. [Abb. 4] In ihm bricht sich ein von der Gottesmutter ausgehender Strahl im Marienbild von *San Benedetto in Piscinula* (Trastevere), vor dem Benedikt der Legende nach als Jüngling gebetet haben soll.<sup>22</sup> Weiter unten trifft der Strahl auf das augenblicklich Funken schlagende Herz des Ordensgründers und ergießt sich von hier aus in Flammenzungen über die Verehrer und Propagandisten des Marienkults.

Das Langhausfresko von Zwiefalten ist ein Bild über die Macht und Wirkung von Bildern, der Kultbilder insbesondere. Der Strahl macht einen Prozess der ›Krafteinwohnung‹ (*energeia*) sichtbar, die zunächst vom Urbild Maria auf ihr ›wahres‹ Abbild übergeht und von hier aus in die marianischen Schriften der himmlischen Region einerseits und in die Gnadenbilder der terrestrischen Randzone andererseits einfließt.<sup>23</sup> Das Urbild Mariens ist innerhalb eines Netzes von Kultbildern als bildgenerierender Brennpunkt vor Augen geführt. Für das als prozessorientierte Affizierung angesprochene Modell ist wichtig, dass die gezeigte Macht der Bilder durch individuelle Seh- und Bewegungsfiguren auf den Besucher übertragen wird: Die Anordnung der Motive orientiert sich weder an eine dramentheoretische Einheit von Raum, Zeit und Handlung nach aristotelischem Vorbild noch an eine statische Fixierung des Besucher auf einen idealen Betrachtersandpunkt (wie etwa in *San Ignazio* oder der *Capella Coronaro*).<sup>24</sup>

Nirgends ist es möglich, die Teilszenen des Freskos von einem einzigen Standpunkt aus zu überschauen. Auch verweigert sich das Fresko einem linearen Lesevorgang entlang irgendeiner narrativen Vorlage. Stattdessen legen die wechselnden perspektivischen Ansichten, die wie montiert wirken, ein ›ambulatives Durchschreiten‹, ein Erschließen von Teilansichten durch kreisende Seh- und Körperbewegungen nahe. Nicht das Erreichte, sondern das potenziell Erreichbare, nicht der einzig gültige Bildzusammenhang, sondern die möglichen Verknüpfungen von Teilansichten leiten die Körperbewegung. Diesen Effekt beschrieb Heinrich Wölfflin einmal als die »Unerschöpflichkeit der



4 Franz Joseph Spiegler, Verehrung Mariens durch den hl. Benedikt und seinen Orden, 1751.

möglichen Bilder«, die eine einzelne Fotografie gar nicht adäquat wiederzugeben vermag: »Jede Abbildung bleibt unzulänglich, weil auch das überraschendste perspektivische Bild eben nur eine Möglichkeit darstellt und der Reiz gerade in der Unerschöpflichkeit der möglichen Bilder liegt.«<sup>25</sup> Die auf den Beschauer gerichtete Wirkungsdynamik der *energeia* hat hierbei zwei Seiten: Sie betrifft ebenso die göttliche Wirkkraft des Urbildes innerhalb einer vorgeführten Genealogie marianischer Kultbilder wie die affektstrukturierende Eigenschaft des Deckenbildes, die sich an den pathosgeladenen Seh- und Bewegungsfiguren des Besuchers entlädt.<sup>26</sup> Wie Leibniz' unendliche Gemächer möglicher Welten oder Borges' *Biblioteca de Babel* spiegelt ein solches Konzept einen Universalismusanspruch wider, der, weil er das Ganze meint, dieses nur in der unabschließbaren Möglichkeit ihrer Varianten und Teilansichten präsentieren kann.

### Ästhetik des Staunens

Die am Langhausfresko beobachtete »Unerschöpflichkeit möglicher Bilder«, die durch die unendliche Möglichkeit optischer Verknüpfungen erst gebildet wird, zielt offenkundig darauf, den Besucher zu überwältigen und durch Bewunderung hinzureißen. Der hiermit verbundene Affekt einer staunenden Bewunderung oder *admiratio* wird durch eine ikonische Hypertrophie hervorgerufen. Auffallend ist in diesem Zusammenhang, dass unter den im Langhausfresko repräsentierten Gnadenbildern dasjenige von Zwiefalten selbst nicht wiedergegeben ist. In der Mitte des Chorgitters angebracht steht es aber in einer realen räumlichen Beziehung zu den gemalten Gnadenbildern des Langhausfreskos und lenkt die vertikal gerichtete Aufmerksamkeit (Langhausfresko) in eine horizontale Aufmerksamkeit (Chorgitter) um.<sup>27</sup>

In Übereinstimmung mit der zeitgenössischen Terminologie nannte Abt Benedikt Mauz das Gnadenbild von Zwiefalten eine *imago thaumaturga*.<sup>28</sup> Die Bedeutung dieses Ausdrucks ist kompliziert und weit reichend. Er umfasst, kurz gefasst, (mit *imago*) das »Bild« ebenso wie das »Abbild« und (mit *thaumaturga*) das »Wundertätige« ebenso wie das »Staunenswerte« des Bildes



5 Langhaus von Zwiefalten mit spätmittelalterlichem Gnadenbild.

von seiner Wirkungsseite her. Unter welchen Voraussetzungen tritt das »Staunenswerte« des Zwiefalter Gnadenbildes in Erscheinung?

Zum jährlich wiederkehrenden Patrozinium *Mariä Geburt* (8. September) und sechs Monate zuvor, um den Tag *Mariä Verkündigung* (25. März), fällt das Abendlicht vom Westfenster über dem Hauptportal längs durch das Langhaus, bis es gebündelt auf das Gnadenbild trifft und die Gloriole aus Kupfer für einige Augenblicke aufleuchten lässt. [Abb. 5] Die Qualität dieses Ereignisses gründet in einem scheinbar vom Gnadenbild selbst ausgesandten und durch die Gloriole übermittelten »Glanz«. Die Präsenz des Gnadenbildes ereignet sich im Glanz der Gloriole. Unter der Flut von Bildern wird so das Gnadenbild von Zwiefalten zum eigentlichen, der *stella maris*-Figur entlehnten Orientierungs- und Fixpunkt. Nach einer imaginären Reise durch die im Langhausfresko repräsentierten Gnadenbilder einer gemalten *terra mariana* findet der Besucher im realen Gnadenbild von Zwiefalten sein eigentliches Ziel. Das aus der Bewegung im Langhaus gebildete Staunen angesichts der »Unerschöpflichkeit möglicher Bilder« wird durch das Aufleuchten des Gnadenbildes noch ein letztes Mal gesteigert.

Damit treten zwei wesentlich Aspekte einer spätbarocken »Ästhetik des Staunens« ins Blickfeld: Die bereitwillige Lust am Staunen (auf der Seite des Staunenden) und der kalkulierte Ereignischarakter des Staunenswerten.<sup>29</sup> Wenn es darum ging, den Besucher in »Staunen« zu versetzen, so ließ sich hierbei durchaus auf die lange Vorgeschichte einer Rhetorik des Staunens und auf das *meraviglioso composto* als ein »erstaunliches Zusammenspiel« der Künste zurückblicken.<sup>30</sup> »Staunen« (*thaumazein*) gebührte nicht nur dem strahlenden, kirchlichen und weltlichen Herrscher,<sup>31</sup> es gehörte auch zum bewährten wirkungsästhetischen Kalkül, dessen sich die antike Rhetorik von Aristoteles über Cicero bis Quintilian bedient hatte.<sup>32</sup> Dieser rechnete das Staunen dem Redeschmuck (*ornatus*) zu und betrachtete es als eine paradoxe, weil rhetorische Berechnung des Unwillkürlichen.<sup>33</sup> Anders als die Deutlichkeit oder Klarheit der Worte (*perspicuitas*) sollte deren Steigerung den Hörer in ekstatische



6 Franz Joseph Spiegler, Cultus Mariani. *Imitatio*/Die Nachahmung, 1752.

Begeisterung versetzen. Dem korrespondierte schon bei Aristoteles eine tief verankerte Lust des Menschen am Staunen.<sup>34</sup>

Eines der wichtigsten rhetorischen Mittel zu Erregung des Staunens erblickte Quintilian im »Glanz« und »Strahl« als eine das »schlagende« Wort charakterisierende Energie (*fortitudo, virtutes, sanguinis*). Cicero habe es vorzüglich verstanden, so versichert Quintilian, den »Glanz« der Worte einzusetzen: »Die Erhabenheit (*sublimitas*), die Großartigkeit (*magnificentia*), der Glanz (*nitor*) und das Gewicht seiner Worte war es doch gewiss, was ein solches Tosen auslöste.« Schließlich wählt Quintilian zur Erklärung des rhetorischen Glanzes (*nitor, fulgor, splendor*) eine einprägsame Metapher: »[...] das blitzende Eisen macht ja auch einen schrecklichen Eindruck auf die Augen, und die Blitze brächten uns nicht in solche Verwirrung, wenn nur ihre Kraft, nicht auch ihr Strahl gefürchtet« würde.<sup>35</sup> Dieser Vergleich macht deutlich, dass sich rhetorischer Glanz nicht *im*, sondern *am* Inhalt entzündet, und durch überraschenden Wortschmuck erzeugt wird.<sup>36</sup> In dieser Sicht beruht dann auch *thaumazein* nicht auf dem materiell Fassbaren, das sich der Erkenntnis schrittweise vermittelt, sondern auf ein den Verstand übersteigendes, schlagendes Sich-Zeigen.

### Anwendung der Sinne

1752, also ein Jahr später, wurde das große Langhausfresko mit einem umlaufenden Kartuschenkranz versehen. [Abb. 1] Während man sechs der zehn Kartuschen mit schlichten Brokatimitationen füllte, wählte man für die übrigen vier Kartuschen ein in der sakralen Bildgeschichte wohl einmaliges Motiv, das in den Entwürfen als *Cultus Mariani/4 proprietates* ausgewiesen wurde und wohl soviel bedeutet wie »vier Charakteristika der Marienverehrung«.

Wir haben es hier mit vier allegorischen Darstellungen des Marienkultes zu tun, die in den schriftlichen Entwürfen als 1. »Imitatio–die Nachfolg«; 2. »Constantia–die Beständigkeit«; 3. »Fiducia–das Vertrauen«, und 4. »Ardor devotio–Inbrunst, od. Eüfer« bezeichnet wurden. Jeder der vier gemalten Allegorien ist antithetisch eine halbplastische Kleinfigur zugeordnet: Zu Füßen der



7 Boetius van Bolswert, Der Christ bei der Imitatio des Heiligen, 1625.

ein Marienbild malenden *Imitatio* (Nachahmung) krümmt sich eine alte Frau, welche durch eine Maske Jugendlichkeit vortäuscht; daneben findet sich ein Affe als Nachäffer der *Imitatio*. [Abb. 6]. *Constantia* (Beständigkeit), [Abb. 8] Weihrauch und Rosenkranz mit sich führend, ist antithetisch von einer bebrillten Stuckfigur begleitet, die einen Geldsack und Spielkarten mit sich führt. Unter der Allegorie der *Fiducia* (Vertrauen) mit Obstkorb, droht eine von einem Pfau begleitete Hofdame mit Syphilisflecken in den Kirchenraum herabzustürzen. Die eine Lilie als Szepter mitführende *Ardor devotio* (Glaubenseifer) schließlich wird antitypisch von einem kleinen Satansputto attackiert. Der üble Geruch, den der Satansputto ausströmt (gegenüber dem Lilienduft des »Glaubenseifers«), wird durch einen gemalten Putto zum Ausdruck gebracht, der sich die Nase zuhält.

Auf den ersten Blick ein Tugendzyklus in der Tradition Cesare Ripas, erweist sich das Kartuschenquartett bei näherem Hinsehen als subtile Verschränkung von Tugend- und Sinnesdarstellungen. *Constantia* (*auditus*), *Imitatio* (*visus*), *Fiducia* (*gustus*) und *Ardor devotio* (*odoratus*) schließen sich zu einem doppelstufigen Zyklus zusammen, dem analog auch eine doppelte Appellstruktur zugrunde liegt: Dem wesentlich allegorischen Appell einer Nachahmung der Tugenden werden mit einer nicht weniger appellativ zu verstehenden »Anwendung der Sinne« konkrete Instrumente zur Aneignung der gezeigten Tugenden angeboten, auf die der Besucher beim Durchschreiten des Langhauses schrittweise zurückgreifen soll. Kurz, es handelt sich um eine Aktivierung der Sinne im Dienst des Tugenderwerbs.

Die hier formulierte »sensuelle Tugendlehre« ist ohne die aus der christlichen Mystik hervorgegangene ignatianische Sinnes- und Seelenführung der *Societas Jesu* nicht zu verstehen, zumal Ignatius von Loyolas *Exercitia spiritualia* (1548) selbst die dramentheoretischen Grundlagen des jesuitischen »Illusionstheaters für alle fünf Sinne« bereit stellte.<sup>37</sup> Ein Aspekt der *Exercitien* (oder *Geistlichen Übungen*) verdient in diesem Zusammenhang eine knappe Randbemerkung. Roland Barthes hat auf die besondere Struktur der »Anrede«

in den *Exerzitien* hingewiesen. Ziel der rhetorischen Anrede sei die imaginative Vergegenwärtigung von Bildern, die deiktischen Charakter im Hinblick auf ein nachahmendes Verhalten besitzen.<sup>38</sup> Demjenigen, der seine inneren Bilder gewissenhaft »malt«, treten die Tugenden der Heiligen sichtbar vor Augen, weil, so die Jesuitenliteratur des 17. Jahrhunderts, das innere Entwerfen von Bildern (*designare*) einem Vorgang der *imitatio pietatis* gleichkommt.<sup>39</sup> [Abb. 7]

Da das Bild bei diesem Vorgang des inneren Malens und Entwerfens als neue Einheit von Sprache konstruiert wird, scheint es begründet, von einem »ikonischen Affizierungsmodell« in den *Exerzitien* zu sprechen. Absicht dieses Affizierungsmodells ist es, durch eine imaginative Bildproduktion die »Regungen des Herzens« und »Fähigkeiten des Willens« als zwei Seiten desselben *affecto* erlebbar zu machen.<sup>40</sup> Der meditierende Schüler wird aufgefordert:

»Mit der Sicht der Vorstellungskraft die Personen sehen, indem man über ihre Umstände im einzelnen sinnt und betrachtet [...]. Mit dem Gehör hören, was sie sprechen [...]. Mit dem Geruch und mit dem Geschmack riechen und schmecken die unendliche Sanftheit und Süße der Gottheit, der Seele und ihrer Tugenden [...]. Mit dem Tastsinn berühren, etwa die Orte umfassen und küssen, auf die diese Personen treten, und sich niederlassen.«<sup>41</sup>

Auf die Negativfolie dieser positiven Ausrichtung der Sinne geht Ignatius bereits in der ersten Woche seiner Meditationsübung ein, wenn er an den Exerzitanten appelliert:

»Mit der Sicht der Vorstellungskraft die großen Glutten sehen und die Seelen wie in feurigen Leibern. Mit den Ohren Gejammer, Geheul, Schreie, Lästerungen gegen Christus, unseren Herrn, und gegen alle seine Heiligen hören. Mit dem Geruch Rauch, Schwefel, Auswurf und Faulendes riechen. Mit dem Geschmack Bitteres schmecken, etwa Tränen, Traurigkeit und den Wurm des Gewissens. Mit dem Tastsinn berühren, nämlich wie die Glutten die Seelen berühren und verbrennen.«<sup>42</sup>

Dabei bezieht Ignatius den Gebrauch der Sinne ebenso auf Christus wie auf Maria und unterzieht die negative und positive *applicatio* in Ex 248 einer Prüfung, in der die Sinne als Instrumente der sinnlichen Erkenntnis auf ihre Tauglichkeit für die Meditation hin geprüft werden: »Wer im Gebrauch der Sinne unsere Herrin nachahmen will, empfehle sich im Vorbereitungsgebet ihr, damit sie ihm Gnade dazu von ihrem Sohn und Herrn erlange; und nach der Erwägung bei einem jeden Sinn bete er ein *Ave Maria*.«<sup>43</sup>

Die imaginative »Anwendung der Sinne« (*applicatio sensuum*) verhandelt ein ikonisches Affizierungsmodell, das ein Ignatiuskommentator als bildgenerierende Konzentration auf die wesentlichen Aspekte eines Objekts (bzw. einer Person) beschrieb. Dieses Objekt nämlich soll durch die innere individuelle Bildschöpfung möglichst tief in die Seele des Meditierenden eindringen.<sup>44</sup> Die *applicatio* vollzieht sich als eine ikonische Gegenüberstellung der sinnlichen Erfahrbarkeit des Guten und Bösen und schlägt von hier aus die Brücke zu den übrigen Sinnen. Eine der Pointen der *Exerzitien* liegt deshalb

darin, im Ausgang einer ganzheitlichen sinnlichen Erfahrung die Grundlage für eine religiös-spirituelle Erkenntnisform zu entwickeln.<sup>45</sup> Der Gebrauch der äußeren Sinne einschließlich ihrer imaginativen Anwendung zielt auf die *imitatio* christlicher Tugenden im Akt der Meditation.<sup>46</sup>

Blickt man von hier aus noch einmal auf die Konstellation von Langhausfresko und Kartuschenfresken, so lassen sich diese als Erweiterung des im Langhaus angelegten, prozessorientierten Affizierungsmodells verstehen. Das Staunen angesichts der Unerschöpflichkeit möglicher Bilder im Langhausfresko erfährt mit der Übertragung der Seh- und Bewegungserfahrung auf die übrigen Sinne (Kartuschenfresken) eine markante Erweiterung. Entlang der Bewegung durch das Langhaus wird dem Besucher die Aktivierung der Sinne als ästhetischer Tugenderwerb angeboten. *Imitatio*, *Ardor devotio*, *Constantia* und *Fiducia* formulieren Tugend-Allegorien, die auf eine Anwendung der Sinne im Dienst des Marienkultes hindeuten: »Mit Blick auf das Bild Mariens, ihr nachahmen; mit glühendem Eifer ihren Wohlgeruch riechen; beständig auf ihre Hymnen und Gesänge im Gebet hören, vertrauensvoll den aromatischen Geschmack ihrer Früchte schmecken.« – Etwa so könnte man die Verschränkung von Tugend- und Sinnesallegorien im Kontext einer rhetorisch-situativen Handlungsanweisung aufschlüsseln. Noch einmal sei hier auf die ignatianische Sinneskonzeption hingewiesen, um die Wurzeln des Zusammenhangs zwischen Sinnes- und Tugendkonzeption zu betonen. Jerónimo Nadal (1507–1580), einer der engsten Mitarbeiter und Vertrauten des Ignatius in der *Societas Jesu*, interpretierte die ignatianische Anwendung der Sinne im Lichte der Wirksamkeit der theologischen Tugenden:

»Die geistlichen Sinne sind die Auswirkung der drei theologischen Tugenden: von der Glaubensfestigkeit kommt das Hörenkönnen. Von der Glaubenseinsicht das Schauen. Von der Hoffnung kommt das Riechenkönnen. Von der Einigung in der Liebe kommt das Anrühren. Vom Genuss der Liebe kommt das Schmecken.«<sup>47</sup>

Gegenüber den Darstellungsmotiven rückt bei der Bewegung unter den Kartuschenfresken die sensuelle Aneignung der Tugenden selbst in den Vordergrund. Ziel dieses Tugenderwerbes ist es, den Körper mit allen Sinnen in den Dienst der *imitatio* Mariens zu stellen.

### **Kanalisation der Affekte im Beichtstuhl**

Die Aktivierung der Affekte im Dienste der Abwehr des Bösen (Vorhalle) und des Tugenderwerbs (Kartuschenfresken) deutet auf eine enge Verbindung von *pathos* und *ethos* hin, die ihren wichtigsten Einsatz im Akt der Beichte erlebte.<sup>48</sup> Es bedürfte einer eigenen Untersuchung, die Gattung des Beichtspiegels (als einer gelenkten Introspektion) und den im Konzil von Trient (1545–1563) festgeschriebenen Dreischritt der Beichte (*Reue/contritio*), Bekenntnis/*confessio* und Genugtuung/*satisfactio*) mit barocken Architektur- und Anordnungen in Beziehung zu bringen.<sup>49</sup> Zwiefalten (wie auch St. Nepomuk/München, Muri oder Ottobeuren) geben Anhaltspunkte dafür, dass das Innehalten in der Vorhalle als vorbereitendes Präludium für ein nachfolgendes Bekenntnis eingesetzt wurde. Abkapselung und Rückzug in einen geschlossenen, vor allem



8 Franz Joseph Spiegler, *Cultus Mariani. Constantia/Beständigkeit*, 1752.

aber ungewohnten Raum, gehörten spätestens seit dem *Tridentinum* zu den Merkmalen der Nutzung freigesetzter Affekte für den Bußakt.<sup>50</sup>

Die ingeniose Erfindung des Beichtstuhls durch Carlo Borromeo (1538–1584) zielte wohl zunächst auf die Neukonzeption des Beichtaktes als reinen Sprechakt, der die Handauflegung (*impositio manus*) durch den Beichtvater während der Absolutionsformel *Ego te absolvo* entbehrlich machen sollte.<sup>51</sup> Auf die mit der Konzentration auf den Sprechakt verbundene Steigerung der introspektiven Leistungen des Beichtkindes (*Poenitent*) und der gesteigerten Selbstthematisierung kann hier nicht eingegangen werden.<sup>52</sup> Spätestens seit dem frühen 17. Jahrhundert wurde vom Beichtkind ein detailliertes Bekenntnis gefordert, das »vor dem Priester über alle Vergehen abgelegt wird, die den Menschen nach eifrig geprüfem Gewissen in den Sinn kommen.«<sup>53</sup> Ein neues Interesse an der Subjektivierung der Sünde und regelmäßigen Selbstkontrolle ging hiermit einher. Die Erforschung *aller* Sinne, die Aktivierung der Geistes- und Gedächtniskräfte zum Seelentraining, wie sie Ignatius in seinen *Exerzitien* empfahl und durch die Katechismen des Jesuiten Petrus Canisius (1521–97) auch in den anderen Ordensgemeinschaften Popularität erlangten, ließen – mit Foucault gesprochen – »unter der Oberfläche der Sünden« auch das »Geäder des Fleisches sichtbar werden.«<sup>54</sup> Exegetisch aufbereitete Neueditionen der *Exerzitien* und eine Flut von Beichtspiegeln und Manualen forderten im 17. und 18. Jahrhundert die konsequente Aufdeckung aller Sünden »von Anfang bis Ende«, um bei »hindansetzung aller Schamhaftigkeit, wann es die Noth erfordert, ihre abscheulichste Zustände denen Leib-Aertzten [zu] entdecken, damit ihnen [den Seelen] geholfen werde: und warumb wollten wir dann um Vermeidung einer eingebildeten Schand, unsere Seelen in ihrem Wust stecken lassen?«<sup>55</sup>

Es scheint aber, als sei die anfängliche Konzentration auf den reinen Sprechakt innerhalb des Bußbekenntnisses durch das ikonische Affizierungsmodell des Ignatius und durch die Umgestaltung des Beichtmöbels zu einer »ikonischen Bauskulptur« nach und nach durchkreuzt worden. Was ursprünglich



9 Johann Michael Feuchtmayer, Johann Joseph Christian, *Grottenbeichtstühle an der Westwand mit Rückwandbildern von Franz Ludwig Herrmann*, um 1770.

als einfaches Möbel entwickelte wurde, veränderte sich Ende des 17. Jahrhunderts zu einem opulenten, zuweilen grotesken Gebilde. Neben den ursprünglich acht Beichtstühlen in den Seitenkapellen von Zwiefalten wurden beidseitig des Eingangs noch zwei weitere monumentale Grottenbeichtstühle errichtet, die wohl zum Exotischsten gehören, was im 18. Jahrhundert auf diesem Sektor geschaffen wurde. [Abb. 9] Neben großformatigen Rückwandbildern, welche die Autorität der klösterlichen Rechtsprechung und kirchlichen Schlüsselgewalt vor Augen führen, imitiert jeweils der aus Stuck gefertigte Korpus des Beichtstuhls Stuck ruinöse Mauern, Tropfsteinwerk und Korallenformen.

Was für den spätbarocken Beichtstuhl generell gilt, zeigt sich an den Grottenexemplaren in besonderer Weise: Dass diese ein ominöses Ding sind, das zwischen ikonischer Skulptur und begehbarem Möbel schwankt, eine Außen- wie eine Innenseite besitzt. Diese Doppelseitigkeit entsprach wohl auch einer doppelten Funktion des Beichtstuhls: Begünstigte der Eintritt in das Möbel die geforderte introspektive Selbsterforschung, so verliehen die am Äußeren des Beichtstuhls angebrachten Bilder und Motive dem unsichtbaren Buß- und Reueakt ein öffentliches Gesicht, verhalfen bereits vor dem Beichtakt, die Affekte der Reue (*contritio*) auf die nachfolgende *confessio* auszurichten. Diese bildgesteuerte Ausrichtung der Affekte brachte zusehends taktile und visuelle Reize ins Spiel, die dem introspektiven Akt der Selbsterforschung zumindest teilweise widersprachen.

Insgesamt gilt auch für die Grottenbeichtstühle von Zwiefalten, dass sie dem Beichtenden (*Poenitent*) einen performativen Rahmen für den Beichtakt bereitstellen sollten: Vor dem Eintritt ein zur Betrachtung bestimmtes Objekt aus Bildern, stuckimitierten Moosen, Korallen, Pflanzen und Tropfsteinen; während des Eintretens ein höhlenartiger Raum, der das Beichtkind gleich einer zweiten Haut umschloss; nach dem Bekenntnis ein als Ruine zurück gelassener, alter »Körper«. In dieser Sicht lässt sich der Beichtstuhl als performative »Bekenntnisarchitektur« verstehen, die sich an dem Dreischritt der Beichtbehandlung orientierte. Das meditative Nachsinnen über die eigene Körperlichkeit



10 Johann Michael Feuchtmayer, Johann Joseph Christian, Belebung der toten Gebeine (Detail), um 1770.

und die in ihr eingefalteten Sünden begleitete ein überaus körperlicher Akt des Rückzugs, der den Beichtenden für einen Moment in die entlegene Grotte eines Gartens versetzte. Im erhitzten Beichtakt gaben stuckierte Moose und Tropfsteine eine motivisch temperierte Kühle.<sup>56</sup>

#### Kanzel: Fleischwerdung des Wortes

Um 1770 errichteten der Stuckator Johann Michael Feuchtmayer und der Bildhauer Johann Joseph Christian für Zwiefalten ein Kanzelensemble, das die Idee eines ikonischen Affizierungsmodells als Brennpunkt von Sprache auf die Spitze treibt. Jegliche Sorge um naturalistische Plausibilität hinter sich lassend, fließen im Kanzelwerk herabhängendes Mooswerk, Erdschollen, Wolken, Blumengebinde, Äpfel und aufgeworfene Draperien ineinander. [Abb. 10, 11] Die narrative Vorlage des Kanzelensembles (*Ez 37, 1–14*) beschreibt die Vision Ezechiels von den ausgetrockneten Gebeinen des Volkes Israel, denen unter Anrufung des Heiligen Geistes aus allen vier Windrichtungen neues Leben eingehaucht wird. Beim Entwurf des Kanzelensembles griff der Bildhauer Christian auf eine Illustration aus Pieter de Hondts 1727 in Den Haag erschienenen *Figures de la bible* zurück, [Abb. 12] wich aber in einem wesentlichen Punkt von ihr ab: Aus dem Zentrum der Bildvorlage entfernte er die Hauptfigur des Propheten und stellte sie der Kanzel räumlich gegenüber.<sup>57</sup>

Unter diesen veränderten Voraussetzungen ist die Ezechielvision in den realen Predigtraum übertragen. Sie erscheint als eine räumliche Konstellation, in der sich die Vision vor den Augen der Predigthörer gleichsam augenblicklich ereignet: Der aus der Flachnische mit aufgeschlagenem Gewand tretende Ezechiel weist auf das gegenüberliegende Totenfeld am Kanzelbecken. Allegorisch sind im Totenfeld die im Bibeltext erwähnten vier Windrichtungen durch die drei theologischen Tugenden *fides* (Kreuz und Kelch), *spes* (Anker), *caritas* (Krone und Szepter) repräsentiert, welche die Gebeine und Leiber sanft bei den Händen nehmen und zum Leben erwecken. Tritt der Prediger im Kanzelbecken an die Stelle des in der Bildvorlage dargestellten Ezechiel, so wird



11 Johann Michael Feuchtmayer, Johann Joseph Christian, Prophet Ezechiel, um 1770.

jener zum (typologischen) Bestandteil der alttestamentarischen Prophezeiung. Der Prediger steht Auge in Auge mit dem Propheten. Beide wetteifern miteinander, wer hier eigentlich wem anschauliche Evidenz verleiht. Denn in dem Maße, wie der Prediger im Akt der Predigt die alttestamentarische Prophezeiung bestätigt und erfüllt, erlangt auch das Bildwerk des Propheten Lebendigkeit.

Auch für den barocken Prediger war zentral, die Menschwerdung und Auferstehung Christi zu predigen. Den theologischen Grundgedanken hierfür liefert die göttliche Fleischwerdung in der Einheit von Wort und Christus. Christus trat als das Wort in die Welt, das im »Anfang bei Gott war« (*Verbum erat apud deum, Joh 1.1*) und »Fleisch geworden« ist (*Verbum caro factum est, Joh 1.14*). Die am Kanzelensemble rings um den Kanzelprediger sich ereignende Reinkarnation der Toten verkörpert nicht nur die Fleischwerdung Christi und die in ihr verkündete Auferstehung aller Menschen. Sie bringt auch den in jeder Predigt mitgedachten »fleischgewordenen Logos« zur Darstellung.

Das Kanzelwerk von Zwiefalten unterstützt die persuasiven Interessen des gesprochenen Predigtwortes, der Fleischwerdung Christi »Evidenz« zu verleihen. Sie macht die Verlebendigung des Wortes sichtbar, besitzt mithin ein predigtreflexives Moment. Schließlich gehörte es auch zu den Idealen der Predigtrhetorik, die Redefiguren so zu verknüpfen, dass sie eine gebundene Textur, einen rhetorisch lebendigen Organismus ergeben, durch den man das Gehörte in aller Klarheit und Größe vor Augen gestellt bekommt. In einem Metatext über die Grundlagen der Predigtrhetorik (1779) nennt Lessing den Inhalt (*res*) und die Disposition der Predigt ein »Gerippe«. Die Gefahr der Verstümmelung des Gerippes könne vermieden werden, wenn der Predigttext im gesprochenen Wort zu einem »Gewebe« geformt werde. In dieser Sicht vergleicht Lessing die Fasern des Gewebes mit den rhetorischen Figuren, die sich im gesprochenen Wort zu einem »langen Faden ziehen und dehnen lassen«.<sup>58</sup> Mit dieser Äußerung greift Lessing nicht zuletzt auf die Körpermetaphorik der antiken Rhetorik zurück und erkennt (etwa im Sinne Ciceros) in den rhetorischen Schmuckfiguren das Werkzeug zur Belebung des Redestoffes:

»Der Schmuck der Rede also (*ornatur igitur oratio*) liegt grundsätzlich zunächst gewissermaßen in ihrer Farbe und in ihrer Frische. Denn dass sie eindrucksvoll, anziehend und gebildet wirke, edel, bewundernswert und elegant [...], bewirken nicht einzelne Glieder (*singulorum articularum*); das tritt an ihrem ganzen Organismus (*toto corpore*) in Erscheinung.«<sup>59</sup>

Wendet man Lessings Metapher vom Predigtgerippe auf das Totenfeld an der Kanzel an, so liegt das Ideal der Veranschaulichung darin, aus den losen Gebeinen ein lebendiges Bild zu formen. So kommt den mit Fleisch überzogenen Gebeine eine doppelte Repräsentationsleistung zu: Wie sie einerseits die erfolgreiche Predigt verkörpern, repräsentieren sie andererseits die erwünschte affektive Wirkung beim Hörer, ihn zu beleben. Man kann sich diese »Wort-Bild-Synthese«<sup>60</sup> als einen höchst suggestiven Sichtbarkeitsprozess vorstellen. Denn das »gehörte Wort« ist zugleich »gesehenes Bild« und wirkt, so der Barockprediger Conrad Purselt, »auf die Seele ungleich viel mächtiger.«<sup>61</sup> Und zwar insbesondere dann, wenn die Vision Ezechiels selbst Inhalt der Predigt war und im kollektiven Appell gipfelte:

»O dass auf ein schöpferisches Wort, wie jenes des Propheten Ezechiels war: »Dürre Gebeine höret das Wort des Herrn« [...] alle Gebeine, die unter diesen unseren Füßen begraben liegen, in rasche Bewegung geriethen, aus ihrem Ruhelager sich plötzlich erhuben, ihr ihre ursprüngliche Lage sich fügten, und mit Fleisch bedekt, von Geiste belebt sich sichtbar darstellen! O dass wir alle zu dieser Zeit, an diesem Orte versammelt, unsere Hände, Augen, Herzen und Stimme erhuben [...].«<sup>62</sup>

#### Prozessuales Affektmodell und parergonaler Raum

Anhand einiger Ausstattungstücke des Zwiefalter Innenraums wurde ein prozessuales Affektmodell skizziert, das mittels einer ikonischen Hypertrophie im Betrachter Bewegungsfiguren verankert: Motorisches *ritenuto* in



12 Bernard Picard, Auferstehung der Toten (Ez 37, 1–14), 1727.

13 Nächste Seite: Franz Joseph Spiegler, Blick in den Nordabschnitt des Langhausfreskos mit Emporenfresken, 1751.

der Vorhalle, kreisende Bewegungen im Langhaus, ambulativer Tugenderwerb unter den Kartuschenfresken, schließlich das Auslösen von Introspektion und Lebendigkeit an Beichtstuhl und Kanzel, sind einige Charakteristika einer Kopplung prozessualer Affektentfaltung an performative und von Bildern gelenkte Handlungen. Die sakramental und liturgisch bedingte Strukturierung der Affektentfaltung im sakralen Raum erhält ihren inneren Zusammenhang durch die Verankerung der Affekte in individuelle Seh- und Bewegungsfiguren.

Ästhetisch wird dieser Zusammenhang durch ein raumübergreifendes, die einzelnen Ausstattungstücke strukturell verknüpfendes Schmuckwerk organisiert, das den Kern jener ikonischen Hypertrophie ausmacht: Jedes Bild oder Bildwerk (*ergon*) ist von einer rahmenden Grenzfigur (*parergon*) gesäumt, die zwar von außen zum jeweiligen Bild oder Bildwerk »hintritt«, von hier aus aber jeweils in sein Inneres eingreift.<sup>63</sup> So erscheint der massive Goldrahmen des Langhausfreskos durch das Rocailleornament wie überwachsen und aufgequollen. [Abb. 8] Auf dieser Weise entstehen durchlässige Grenzen, welche die Blickbahnen vom Langhausfresko über den Stuck auf die Kartuschenfresken und schließlich in die Emporen und Seitenkapellen ableiten. [Abb. 13] Das *parergonale* Rahmenornament ist eine paradoxe Figur, weil es seine größte Energie, seine »Randstärke«, dort entfaltet, wo es das bildinterne Gefüge des Langhausfreskos zugunsten externer Relationen öffnet.<sup>64</sup> Würde ein geschlossener Rahmen die Identität, den Zusammenhang des Freskos untermauern, so bewirkt der aufgebrochene Rahmen eine »Identitätsdefizienz« des Langhausfreskos, die aber durch eine parergonale Raumbeziehung kompensiert wird.<sup>65</sup> Der Blick auf das Innere des Langhausfreskos weicht einer hinausführenden Blickbewegung. Diese folgt einer Logik der Überschreitung, einer »mitwandernden« Grenze in Beziehung zu einem sich bewegenden Betrachter. Die auf der räumlichen Lenkung der Affekte beruhende »Rhetorik des Ornaments« ist hier der »Rhetorik des *ornatus*« verwandt.<sup>66</sup> Kein bloßes Beiwerk, ist das Ornament zur räumlichen Wirkungs- und Bewegungsfigur geworden.



## Endnoten

- 1 Bernardus Schurr, Das alte und das neue Münster Zwiefalten. Ein geschichtlicher und kunstgeschichtlicher Führer durch Zwiefalten, seine Kirchen und Kapellen, Ulm 1910, S. 86.
- 2 So jedenfalls äußerte sich der St. Galler Klosterbibliothekar Nepomuk Hauntinger anlässlich seines Besuchs in Zwiefalten, vgl. Johann Nepomuk Hauntinger, Reise durch Schwaben und Bayern im Jahre 1784, neu hg. von Gebhard Spahr, Weißenhorn 1964, S. 143.
- 3 So der Prediger Philipp Doll anlässlich der Siebenhundertjahrfeier Zwiefaltens, in: [Div. Autoren], Jubelfeier des Siebenten Jahrhunderts von dem Reichstifte Zwiefalten..., Riedlingen o. J. [1789], S. 42.
- 4 So etwa: Schurr, Zwiefalten (Anm. 1), S. 85; Stefan Kummer, Architektur und Dekoration des Zwiefalter Münstertraumes, in: Hermann Josef Pretsch (Hg.), 900 Jahre Benediktinerabtei Zwiefalten, Ulm 1990, S. 391–400, hier S. 393 und 399.
- 5 Vgl. Reinhold Halder, Das Zwiefalter Münster/Zwiefalten, in: Gabriele Dischinger, Franz Peter (Hg.), Johann Michael Fischer (1692–1766), 2 Bde., Tübingen/Berlin [1995]–1997, Bd. 1, S. 223–234; Bd. 2, S. 299–306.
- 6 Betka Matsche-von Wicht, Franz Sigrüst 1727–1803. Ein Maler des 18. Jahrhunderts, Weißenhorn 1977, S. 70–74, Abb. 20–22.
- 7 Seitenfelder: *Enthauptung der Königin Athalia* (2 Kön 11,1–20; 2 Chr 23,1–17), *Bestrafung des Tempelschatzräubers Heliodor* (2. Makk 3,1–40). Konzeptfragmente aufbewahrt im Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bestand 552, Bü 26, teilweise fehlerhaft transkribiert in: Ernst Kreuzer, Zwiefalten. Forschungen zum Programm einer oberschwäbischen Benediktinerabtei um 1750, Berlin 1967 [Diss.], S. 99; einzelne Korrekturen bei: Ewald Vetter, Kunst und Politik. Zum Programm der Deckenfresken in der Vorhalle des Benediktinerklosters Zwiefalten, in: Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hg.), Barock in Baden Württemberg. Vom Ende des Dreißigjährigen Krieges bis zur Französischen Revolution, Ausstellungskatalog, 2 Bde., Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Schloss Bruchsal, Karlsruhe 1981, Bd. 2, S. 58–72..
- 8 Kreuzer, Zwiefalten (Anm. 7), S. 100–102.
- 9 Vgl. Bernhard Waldenfels, Phänomenologie der Aufmerksamkeit, Frankfurt a. M. 2004, S. 223.
- 10 Vgl. hierzu etwa die aus Aristoteles' Rhetorik durch Cicero abgeleitete Affektenlehre: »Das also sind im wesentlichen die Gefühle, die wir in den Herzen der Richter oder derer, vor denen wir auftreten, zu erwecken haben: Zuneigung, Hass, Zorn, Neid, Mitleid, Hoffnung, Freude, Furcht, Verdruss. Wir fühlen, dass man Zuneigung gewinnt, wenn man den Eindruck macht, das, was im Interesse des Publikums selbst liegt, gerechterweise zu vertreten, oder sich für verdiente Männer bzw. solche, die für das Publikum wertvoll und nützlich sind, zu engagieren«. Marcus Tullius Cicero, De oratore/Über den Redner, übers. und hg. v. Harald Merklin, Stuttgart 2003, lib. II, S. 338 f., Nr. 206.
- 11 Ignaz Wurz, Anleitung zur geistlichen Beredsamkeit, 2 Bde., Wien 1770, hier: Bd. 1, S. 414 f. Wurz' überaus erfolgreiche Predigtrhetorik wurde im 18. Jahrhundert wiederholt aufgelegt und auch von Protestanten und Reformierten als Kompendium verwendet: Wien 1775, Leipzig 1776, Koblenz 1781–1782, Augsburg 1783 und Wien 1789–1790.
- 12 Vgl. hierzu Arnold van Gennepp, Rites de passage, Paris 1981.
- 13 Vgl. Otto Friedrich Bollnow, Mensch und Raum, Stuttgart 2004, S. 158.
- 14 Aristoteles, Rhetorik, übers. und hg. v. Gernot Krapinger, Stuttgart 1999, III, 1414b14, S. 185; vgl. auch Marcus Tullius Cicero, Rhetorica ad Herennium, hg. und übers. v. Theodor Nüßlein, Düsseldorf/Zürich 1994, I/7, S. 15.
- 15 Vgl. Urs Herzog, Geistliche Wohlredenheit. Die katholische Barockpredigt, München 1991, S. 227.
- 16 Franz Eybl, Abraham a Sancta Clara. Vom Prediger zum Schriftsteller, Tübingen 1992, S. 165.
- 17 Herzog, Geistliche Wohlredenheit (Anm. 15), S. 222, 227.
- 18 Marcus Fabius Quintilianus, Institutionis oratoriae, hg. und übers. v. Helmut Rahn, Darmstadt 1995, lib. IV/1, 1, 33, S. 404, 14, S. 411 und 33, S. 419.
- 19 Vgl. Michel de Certeau, Kunst des Handelns, Berlin 1988, S. 216–219.
- 20 Michaela Neubert, Franz Joseph Spiegler 1691–1757. Die künstlerische Entwicklung des Tafelbildmalers und Freskantens, Weißenhorn 2007, S. 208–215 und S. 539, Abb. 253; Hubert Hosch, Franz Joseph Spiegler und die Benediktinerabtei Zwiefalten. Zur Geschichte einer Beziehung und zur Revision der Münsterausstattung, in: Pantheon 50, 1992, S. 80–97.
- 21 Der zuvor als Lehrer in Philosophie, Theologie und Rhetorik geschulte Mauz entwarf überdies einige Bühnenprospekte für das Schultheater in Ehingen. Während seiner Regierungszeit als Abt (1744–1765) erwirkte er 1750 die Reichsunabhängigkeit des Klosters Zwiefalten gegenüber

- Württemberg, vgl. Pirmin Lindner, Professbuch der Benediktiner-Abtei Zwiefalten, Kempten/München 1910, S. 9 f. Die von Bucelin für die Konzeption des Langhausfreskos konsultierten Werke sind: Gabriel Bucelin, Chronologia Benedictino-Mariana..., Kempten 1671; Gabor Hevenesi, Ars bonae mortis..., Wien 1695; Aegidius Ranbeck, Calendarium Annale Benedictinum..., Augsburg 1672 und Veremund Eisvogel, Concordia Animae Benedictinae..., Augsburg 1723.
- 22 Das Motiv gehört zum Kanon barocker Benediktiviten, vgl. Johannes Neuhardt (Hg.), 1500 Jahre St. Benedikt. Patron Europas, Salzburg 1980, S. 143 f. [Katalog zur Ausstellung »1500 Jahre St. Benedikt. Patron Europas«, Dommuseum zu Salzburg 1980].
- 23 Vgl. hierzu den Gebrauch des Begriffes *energeia* innerhalb der byzantinischen Bilderstreitdiskussion, Hans Georg Thümmel, Bilderlehre und Bilderstreit. Arbeiten zur Auseinandersetzung über die Ikone und ihre Begründung vornehmlich im 8. und 9. Jahrhundert, Würzburg 1991, S. 44; Heinz Gauer, Texte zum Byzantinischen Bilderstreit. Der Synodalbrief der drei Patriarchen des Ostens von 836 und seine Verwandlung in sieben Jahrhunderten, Frankfurt a. M. 1994, S. 34 f.
- 24 Vgl. zum Verhältnis von aristotelischer Poetik und jesuitischer Dramentheorie in diesem Zusammenhang: Barbara Bauer, Multimediales Theater. Ansätze zu einer Poetik der Synästhesie, in: Heinrich F. Plett (Hg.), Renaissance-Poetik, Berlin/New York 1994, S. 196–238, hier S. 228–236.
- 25 Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Basel 1915, S. 78.
- 26 Zur Unterscheidung zwischen *energeia* als »dy-namischem Bewegungsstil« und *enargeia* als »anschaulichem Bildstil«, siehe Heinrich F. Plett, Rhetorik der Affekte. Englische Wirkungsästhetik im Zeitalter der Renaissance, Tübingen 1975, S. 187; zur Begriffsgeschichte von *energeia* und *enargeia* siehe auch: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 3, Tübingen 1996, Stichwort: *eventia*, Sp. 40.
- 27 Vgl. Waldenfels, Phänomenologie der Aufmerksamkeit (Anm. 9), S. 73–87.
- 28 Vgl. Konzeptfragment (Anm. 7) mit einer Auflistung der Altäre. Zur barocken Terminologie von Gnadenbildern zuletzt: Georg Henkel, Rhetorik und Inszenierung des Heiligen. Eine kulturgeschichtliche Untersuchung zu barocken Gnadenbildern in Predigt und Festkultur des 18. Jahrhunderts, Weimar 2004.
- 29 Vgl. Stefan Martuschek, Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse, Tübingen 1991, S. 31–34.
- 30 Vgl. Rudolf Preimesberger, Berninis Cappella Cornaro. Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts? Zu Irving Lavins Bernini-Buch, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49, 1986, S. 190–219, hier S. 192.
- 31 So wurde der Heilige schon in der Patristik als ein »Thaumaturgus« bezeichnet; Zedlers Universal-Lexikon, Bd. 43, Halle/Leipzig 1732–1745, Stichwort: Thaumaturgus, »...heißt bei den Griechen ein Wunderthätiger, und ist dieser Name vielen Heiligen beygelegt worden...« Und: »Thaumaturgia:« »[...] heisset im Griechischen so viel als das Wunder thun.«
- 32 Martuschek, Über das Staunen (Anm. 29), S. 24–46.
- 33 Nicht zufällig wurde die Inszenierung des Gnadenbildes auch als »Ornat« bezeichnet, der allerdings zu dessen Wirkungsentfaltung wesentlich hinzugehörte, vgl. Henkel, Rhetorik und Inszenierung des Heiligen, (Anm. 28) S. 144.
- 34 Martuschek, Über das Staunen (Anm. 29), S. 31 f. und S. 38.
- 35 Quintilianus (Anm. 18), lib. VIII/3, 3–5, S. 150–153.
- 36 Die vermittelnde Funktion des Glanzes (als Medium) trägt sich allgemein bis ins 18. Jahrhundert fort, wenn es etwa in Zedlers *Universal-Lexikon* lautet: »Splendor [...] heißet der Glanz oder Schein des Lichtes, so von einem des Lichtes unfähigen Körper zurück prallt, als welches er von einem andern hellen Körper empfangen«, vgl. Zedlers *Universal-Lexikon*, Bd. 39, Halle/Leipzig 1732–1754, Stichwort: splendor, Sp. 300.
- 37 Vgl. Friedrich Kittler, Optische Medien. Berliner Vorlesungen 1999, Berlin 2002, S. 96; vgl. zur Entwicklung der jesuitischen Dramentheorie aus den Exerzitien Ignatius von Loyolas vor allem Bauer, Multimediales Theater (Anm. 24), S. 215–236.
- 38 Roland Barthes, Sade, Fourier, Loyola, Frankfurt a. M. 1986, S. 52, 56 und S. 73 f.
- 39 Vgl. Antoine Sucquet, Via Vita aeterna, Antwerpen 1625, mit graphischen Blättern von Boetius van Bolswert, Blatt XVIII.
- 40 Vgl. Ignatius von Loyola, Satzungen der Gesellschaft Jesu, in: ders., Gründungstexte der Gesellschaft Jesu, Würzburg 1998, S. 730, Nr. 516.
- 41 Ignatius von Loyola, Geistliche Übungen, in: ders., Gründungstexte der Gesellschaft Jesu, Würzburg 1998, S. 154 f., Nr. 122–125.

## Endnoten

- 42 Ignatius, Geistliche Übungen (Anm. 41), S. 134, Nr. 66–67.
- 43 Ignatius, Geistliche Übungen (Anm. 41), S. 210, Nr. 248, S. 210. Zur Sinnesthematik bei Ignatius vgl. Fridolin Marxer, Die inneren geistlichen Sinne. Ein Beitrag zur Deutung der ignatianischen Mystik, Freiburg i. Br. 1963, S. 11–26.
- 44 Marxer, Die inneren geistlichen Sinne (Anm. 43), S. 39.
- 45 Vgl. Josef Sudbrack, Die »Anwendung der Sinne« als Angelpunkt der Exerzitien, in: Michael Sievernich, Günter Switek (Hg.), Ignatianisch. Eigenart und Methode der Gesellschaft Jesu, Freiburg i. Br. 1990, S. 101: »Ignatius berührt mit den kargen Worten eine anthropologische Wahrheit, die vielleicht erst heute recht gewürdigt werden kann: Je ganzheitlicher der Mensch »erfährt«, um so tiefer ist die Erfahrung und um so wirksamer sie. In erstaunlicher Modernität hat Ignatius die neuplatonische Theologie der Leib-Seele-Trennung und damit eine Mystik jenseits der Leiblichkeit überwunden.«
- 46 Marxer, Die inneren geistlichen Sinne (Anm. 43), S. 42.
- 47 Zitiert nach: Marxer, Die inneren geistlichen Sinne (Anm. 43), S. 35.
- 48 Vgl. Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 1, Tübingen 1995, Stichwort: Affektenlehre, Sp. 225; Barthes, Sade, Fourier, Loyola (Anm. 38), S. 258.
- 49 Vgl. das Sitzungsprotokoll des Trienter Konzils zum Bußsakrament vom 25. Nov. 1551, in: Josef Wohlmuth, Gabriel Sunnus, Johannes Uphus (Hg.), Dekrete der Ökumenischen Konzilien, Bd. 3, Konzilien der Neuzeit: Konzil von Trient (1545–1563), Erstes Vatikanisches Konzil (1869/70), Zweites Vatikanisches Konzil (1962–65), Paderborn/München 2002, S. 703–710.
- 50 Vgl. zuletzt: Wietse de Boer, The Conquest of the Soul. Confession, Discipline, and Public Order in Counter-Reformation Milan, Leyden 2001.
- 51 Vgl. am deutlichsten Jacob Müller, Kirchengeschmuck/Ornatus ecclesiasticus, München 1591, S. 161: »obschon die Aufflegung der Händ/auß alten löblichem und wolhergebrachtem Brauch der Catholischen Kirchen/recht und wol gebraucht wirdt in der Beicht [...] ist doch nit vonnöten/dass der Priester deß Beichtkind Haupt berühre/sonder ist gnug/wann er die Hand/in dem er die Absolution spricht/ein wenig ober sich halte.«
- 52 Alois Hahn, Zur Soziologie der Beichte und anderer Formen institutionalisierter Bekenntnisse: Selbstthematisierung und Zivilisationsprozess, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 3, 1982, S. 407–434, hier S. 409; Michel Foucault, Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, Frankfurt a. M. 1999, S. 87.
- 53 Petrus Canisius, Der Große Katechismus/Summa doctrinae christianae (1555), ins Deutsche übertragen und kommentiert von Hubert Filser und Stephan Leimgruber, Regensburg 2003, S. 166.
- 54 Foucault, Der Wille zum Wissen (Anm. 52), S. 30 f.
- 55 [Anonymus:] Geistliche Übungen oder so-genannte Exerzitien des Heil. Ignatii, StifTERS der Gesellschaft Jesu, zu dreifachen Gebrauch eingerichtet..., Mainz 1738, »Vierdtes Lehr-Stück. Von der Gewissens Rechenschaft«, S. 3r.
- 56 Zur Vorstellung von der Geburtsgrötte als Ur-Ort aller Vergebung und Ort gebärender Energie siehe Horst Bredekamp, Die Erde als Leibwesen, in: Kritische Berichte 4/5, 1981, S. 5–37; Birgit Franke, Natürliche Kunst und künstliche Natur. Ein Beitrag zur Grottenkunst des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, in: Hartmut Laufhütte (Hg.), Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit, Bd. 2, Wiesbaden 2000, S. 1075–1094.
- 57 Pieter de Hondt, Figures de la bible, Den Haag 1728, Ezech. XXXVII:1 und Ezech. I:5. De Hondt griff auf ältere Werke desselben Titels mit ähnlichen oder identischen Stichvorlagen zurück, vor allem: G[uillaume?] Guirault, J[ean?] Moni, Figures de la bible, Lyon 1565.
- 58 Gotthold Ephraim Lessing, Ein Text über die Texte, d. i. Gerippe einer Predigt zu St. Katharinen in Hamburg, von dem Hauptpastor Goeze nicht gehalten [1779], in: ders., Sämtliche Schriften, Bd. 16, Leipzig 1902, S. 448 f.
- 59 Cicero, De oratore (Anm. 10), lib. III, 96, S. 506 f.
- 60 Im Anschluss an Carsten-Peter Warncke und Rudolf Preimesberger: Bernd Wolfgang Lindemann, Bemerkungen zu Kanzel und Taufgruppe in Ottobeuren, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 43/1, 1989, S. 73–93, S. 82.
- 61 Conrad Purselt (1698–1702), Fons Aquae, S. 75a, zit. nach Herzog, Geistliche Wohlredenheit (Anm. 15), S. 62.
- 62 Jubelfeier 1789 (Anm. 3), S. 169 f., Predigt von Fidelis Wez, gehalten am 14. September 1789.
- 63 Vgl. Jacques Derrida, Die Wahrheit in der Malerei, Wien 1992, S. 74.

## Endnoten/Abbildungsnachweis

- 64 Vgl. Ulrike Dünkelsbühler, Kritik der rahmenden Vernunft. Parergon-Vernunft nach Kant und Derrida, München 1991, S. 55.
- 65 Vgl. Derrida, Wahrheit in der Malerei (Anm. 63), S. 82.
- 66 Vgl. zum Verhältnis von rhetorischem *ornatus* und ästhetischem *Ornament* im Anschluss an Derrida: Christine Buci-Glucksmann, Der kartographische Blick in der Kunst, Berlin 1997, S. 55.

## Abbildungsverzeichnis

- 1 Benediktinerabtei Zwiefalten, 1739–1780, Innenansicht. (Fotografie: Oliver Lang, 2008.)
- 2 Johann Michael Fischer, Klosterkirche Zwiefalten, 1739–1780, Innenansicht. (Fotografie: Oliver Lang, 2008.)
- 3 Franz Sigrist, Marianischer Schutz über das Reichsstift und Gotteshaus Zwiefalten, um 1763, Mittleres Vorhallenfresko, Detail, Maße unbekannt (ca. 8 × 3 m). (Fotografie: Oliver Lang, 2008.)
- 4 Franz Joseph Spiegler, Verehrung Mariens durch den hl. Benedikt und seinen Orden, 1751, Langhausfresko Zwiefalten, 29 × 16 m, Ausschnitt. (Fotografie: Oliver Lang, 2008.)
- 5 Langhaus von Zwiefalten mit spätmittelalterlichem Gnadenbild, aufgenommen am 8. Sept. 2005.
- 6 Franz Joseph Spiegler, Cultus Mariani. *Imitatio*/Die Nachahmung, 1752, ca. 230 × 160 cm, Kartuschenfresko. (Fotografie: Oliver Lang, 2008.)
- 7 Boetius van Bolswert, Der Christ bei der Imitatio des Heiligen, Kupferstich, aus: Antoine Sucquet, Via Vita aeterna, Antwerpen 1625.
- 8 Franz Joseph Spiegler, Cultus Mariani. *Constantia*/Beständigkeit, 1752, ca. 230 × 160 cm, Kartuschenfresko. (Fotografie: Oliver Lang, 2008.)
- 9 Johann Michael Feuchtmayer, Johann Joseph Christian, Grottenbeichtstühle an der Westwand mit Rückwandbildern von Franz Ludwig Herrmann, um 1770, Stuck. (Fotografie: Oliver Lang, 2008.)
- 10 Johann Michael Feuchtmayer, Johann Joseph Christian, Belebung der toten Gebeine, Kanzel Zwiefalten (Detail), Stuck, um 1770. (Fotografie: Oliver Lang, 2008.)
- 11 Johann Michael Feuchtmayer, Johann Joseph Christian, Prophet Ezechiel, gegenüber der Kanzel, Stuck, um 1770. (Fotografie: Oliver Lang, 2008.)
- 12 Bernard Picard, Auferstehung der Toten (Ez 37, 1–14), aus: Pieter de Hondt, Figures de la bible, Den Haag 1727.
- 13 Franz Joseph Spiegler, Blick in den Nordabschnitt des Langhausfreskos mit Emporenfresken, 1751. (Fotografie: Oliver Lang, 2008.)

# Die Anschaulichkeit des Sozialen und die Utopie Film. Eisensteins Theorie des Bewegungsbildes

Hermann Kappelhoff

*Utopie Film*, so lautet der Titel eines Buches, das Alexander Kluge zu Beginn der 1980er Jahre herausgegeben hat.<sup>1</sup> Historisch markiert es ziemlich präzise das Ende des deutschen Autorenfilms, wie er sich in den zwei Jahrzehnten zuvor entwickelt hat. Inhaltlich kreisen die Ideen dieses Buches alle um ein Gravitationszentrum: Die Erwartung, das Kino vermöge zu leisten, was man von den bestehenden politischen Institutionen und Kommunikationsformen nicht erwarten kann: Nämlich die konkreten Lebensbedingungen als sinnlich-anschauliche Verhältnisse auf den konkreten Erfahrungshorizont der einzelnen Individuen zu beziehen. Das meint nicht etwa den Versuch, mit Hilfe des Films abstrakte Macht-, Abhängigkeits- und Hierarchieverhältnisse, die sich der politischen Analyse verdanken, anschaulich darzustellen. Vielmehr artikuliert sich in den Beiträgen des Buches ein grundsätzlich anderes Verständnis von Politik, das den Horizont der Erfahrungsmöglichkeiten des Einzelnen zum zentralen Bezugspunkt macht. In Frage stehen die historisch gewachsenen, apriorischen Bedingungen sinnlicher Erfahrungshorizonte, seien diese nun durch symbolische, diskursive oder mediale Dispositive bestimmt; in Frage steht die sinnlich-konkrete, die physische Verortung der individuellen Existenz im Raum des Sozialen; in Frage steht die durch diese Verortung gegebene Perspektive, in der sich das gesellschaftliche Leben nur höchst fragmentarisch darstellt. Das kinematografische Bild erscheint als Möglichkeit, einen konkreten Zusammenhang zwischen diesen fragmentierten Weltwahrnehmungen herzustellen und die gesellschaftlichen, historischen und medialen Bedingungen, die den Raum alltäglicher Wahrnehmung und damit die sinnliche Erfahrbarkeit der Welt festlegen, selbst noch sinnlich greifbar, anschaulich, evident zu machen.

Rückblickend betrachtet formuliert die *Bestandsaufnahme: Utopie Film* die unabgeholten politischen Ansprüche an den Neuen Deutschen Film; man könnte sagen, das Buch inventarisiert das Erbe einer Politik des Films, die zur Utopie wird, nachdem das Kino als Ort gesellschaftlicher Erfahrung ausgefallen ist. Genau in dieser Spanne aber, der Spanne zwischen der Utopie Film und der kulturellen Praxis Kino, hat sich das westliche Kino von Anfang an bewegt.

### Die Politik des Ästhetischen

Von Anfang an – das meint nicht die historischen Anfänge, sondern den Moment, in dem die Erfahrung des neuen Mediums in den ästhetischen Diskurs der Moderne eindrang, um diesen Diskurs zu radikalieren. Die »Utopie Film« ist aus der stürmischen Verbindung zwischen der Kunst und dem Kino hervorgegangen, die sich unter dem Vorzeichen der ästhetischen Avantgarden im ersten Drittel des letzten Jahrhunderts vollzog. So jedenfalls stellt es sich dar, folgt man der Argumentation Jacques Rancières, der dem Film eine paradigmatische Rolle in der *Politik des Ästhetischen*<sup>2</sup> zuweist.

»Der Film ist nicht einfach nur eine Kunst, die etwas später auftrat als andere, weil sie auf die Entwicklung technischer und wissenschaftlicher Fortschritte des 19. Jahrhunderts angewiesen war, und dann, einmal entstanden, eine Geschichte gleichen Typs gehabt hätte wie die anderen Künste: eine Entwicklung ihrer Techniken, ihrer Schulen und Stile in Verbindung mit der Entwicklung der wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Formen etc. Der Film kommt aus objektiven Gründen nicht einfach »nach« den Künsten. [...] Er gehört einer Vorstellung von Kunst an, die mit dieser Idee der Geschichte verknüpft ist und insofern bestimmte Möglichkeiten aus Technik, Kunst, Denken und Politik in einem Nexus zusammenbindet.«<sup>3</sup>

Die Politik des Ästhetischen ist keineswegs eine rhetorische Formel, die auf die Politisierung der Kunst oder auf eine gesellschaftspolitische Funktionsbestimmung künstlerischer Praxis zielt. Sie bezeichnet vielmehr ein spezifisches Verständnis des ästhetischen Denkens der westlichen Moderne. Mit diesem ist ein Begriff von Politik verbunden, der gerade nicht auf die gegebenen gesellschaftlichen Handlungsmöglichkeiten abhebt. Politik bedeutet hier eine Öffnung der symbolischen Ordnungen, kommunikativen Systeme und medialen Strukturen, die diese Handlungsmöglichkeiten determinieren. In dieser Perspektive weist Politik also gerade auf die Möglichkeit der Veränderung der Dispositive der Macht, die dem gesellschaftlichen Handeln und der gesellschaftlichen Kommunikation zugrunde liegen.

Rancière greift mit diesem Verständnis eine Denktradition auf, die tief in der philosophischen Ästhetik verwurzelt ist: Meint Politik hier doch den Einspruch gegen den *common sense* alltäglicher Wahrnehmung, gegen die »Aufteilung des Sinnlichen«<sup>4</sup> im Namen einer aus diesen Ordnungen ausgeschlossenen Erfahrungsposition. Und dieser Einspruch gegen die Grenzen und Begrenzungen dessen, was als gemeinschaftlich geteilte Welt wahrnehmbar ist, stellt für Rancière die genuin ästhetische Aktivität dar.

Dies gilt nicht nur dort, wo sich die Kunst selbst explizit als ein solcher Einspruch gegen die Ordnung der Wahrnehmungswelt deklariert. Vielmehr erscheint das ästhetische Denken westlicher Prägung zur Gänze, erscheint die westliche Kunst überhaupt als eine spezifische historische Ausformung des genuin Politischen.

Die Kunst bezeichnet per se eine kulturelle Praxis, in der die gesellschaftliche Bedingtheit des physisch-sinnlichen Grunds der alltäglichen Lebenswelt den Individuen erfahrbar und verhandelbar wird. In der Kunst exponiert sich eine je unvernommene Sinnlichkeit, die bislang kein Stimmrecht hatte; in ihr artikuliert sich das »Unvernehmen«<sup>5</sup> einer Welterfahrung, die Anspruch darauf erhebt, wahrgenommen zu werden: Anspruch auf »Teilhabe an einer gemeinschaftlich geteilten Sinnlichkeit«.<sup>6</sup>

Mit dieser »Denkweise von Kunst« ist die physische Existenz des Individuums, sein leiblich-sinnliches In-der-Welt-Sein zum Axiom der Politik geworden.<sup>7</sup>

»Die Ästhetik ist die Denkweise von Kunst, für die die Kunst immer schon mehr als Kunst ist, für die sie einen Modus der Verwirklichung des Denkens darstellt, das Lebensformen erzeugt, Formen einer konkreten und empfundenen Realität der Ideen. Sie ist der Gedanke der Veranschaulichung, die die Ideen vergemeinschaftet, die eine Gemeinschaft in Besitz der anschaulichen Formen ihrer Idee bringt.«<sup>8</sup>

Innerhalb dieser Politik des Ästhetischen weist Rancière dem Film explizit eine paradigmatische Stellung zu. Im Film scheine sich – so seine Hypothese – das Programm der modernen Ästhetik zu erfüllen: Eine Kunst, die »[...] der politischen Gemeinschaft jene Formen anschaulicher Gemeinschaft gibt, die, im Gegensatz zur Abstraktion des Gesetzes, die Menschen in lebendige Verbindung zueinander setzen«.<sup>9</sup> Der Film ist die Kunst, der in ein und demselben Zuge alles, was das physisch-sinnliche Leben der Gemeinschaft ausmacht, alles, »was sie fühlt«, unmittelbar Gedanke und alles, »was sie denkt«, unmittelbar Gefühl sein kann.<sup>10</sup>

Tatsächlich ist es diese Einheit von Empfinden, Wahrnehmen und Denken, an die sich von jeher die spezifischen Erwartungen an das ästhetische Potential kinematografischer Bilder richteten: Der Film als eine Wahrnehmungsform, die »die Identität eines anschaulichen Modus des Denkens und eines denkenden Modus der anschaulichen Materie realisiert«; der Film »als Kunst einer ästhetischen Gemeinschaft.«<sup>11</sup>

So gesehen rekapitulieren Rancières Überlegungen eine Idee des Ästhetischen, die von der klassischen Filmavantgarde – von Eisenstein über Vertov bis Epstein und Dulac –, nicht anders wie von der klassischen Filmtheorie – von Balázs über Benjamin bis Kracauer und Bazin –, mit dem Kino verbunden wurde: Von der ästhetischen Avantgarde bis zur gegenwärtigen Diskussion um eine politische Kunst ist diese Idee des Ästhetischen als Utopie Film<sup>12</sup> gedacht und formuliert worden. Die Utopie eines Bildes, das in ein und demselben Vollzug eine Welt in ihrer Gesetzlichkeit verstehbar und als ein physisch-sinnliches In-der-Welt-Sein erfahrbar werden lässt: die Utopie der vollkommenen Evidenz des Sozialen.

### Die Geschichte des Kinos

Nun wäre es ein grobes Missverständnis, diese Idee als Möglichkeit einer sinnlichen Anschauung des Sozialen dem Medium selbst in seiner technischen Bedingtheit zuzuschreiben, etwa im Sinne eines genuin filmischen Realismus. Die Frage, was das Medium Film potentiell sein kann, was seine Welt erschließenden Möglichkeiten sind, lässt sich nicht in seiner Technizität ergründen – auch wenn das ästhetische Denken sich durchaus Techniken schafft, mit denen das Feld der Sichtbarkeiten neu gestaltet werden kann.

Genauso wenig aber lässt sich das Soziale per se abbilden, nachstellen, filmen. Handelt es sich hierbei doch wesentlich um Kräfteverhältnisse, die den Rahmen des Sichtbaren und Fühlbaren, die das Feld der sinnlichen Wahrnehmung selbst determinieren, die festlegen und begrenzen, was sinnlich evident ist.

In eben diesem Sinne bezeichnet der Film eine Utopie: Die Idee eines Bildes, das imstande wäre, die soziale Welt in vollkommen sinnlicher Evidenz auszubreiten; ein Bild, das die Gesetze und Bedingungen, die Gewalten und die Notwendigkeiten, die das Leben der Gemeinschaft durchherrschen und konstituieren, als ein individuell-leibliches, leibhaftes In-der-Welt-Sein in Szene setzt. Anschaulich, greifbar kann dieses Leben nur in den konkreten ästhetischen Operationen, Interventionen und poetischen Konzeptionen sein; sinnlich evident ist es als eine immer neu entworfene und gedachte, immer neu zu entwerfende und zu denkende Möglichkeit, die Realität der Gesellschaft wahrnehmbar werden zu lassen. In dieser Perspektive bezeichnet das Kino eine kulturelle Praxis der Bestimmung und Verschiebung der Orte, von denen aus das soziale Leben als sinnlich evidentes Verhältnis greifbar wird. Bei Stanley Cavell heißt es:

»Die ersten erfolgreichen Filme – die ersten Filme, die als Filme akzeptiert wurden – waren keine Anwendung eines durch seine gegebenen Möglichkeiten bereits definierten Mediums, sondern das Hervorbringen eines Mediums, durch das bestimmte Möglichkeiten erst ihre Bedeutung bekamen. Nur Kunst selbst kann ihre Möglichkeiten entdecken, und die Entdeckung einer neuen Möglichkeit ist die Entdeckung eines neuen Mediums.«<sup>13</sup>

So gesehen bezeichnet die Geschichte des Kinos ein Feld medialer Möglichkeiten der Erfahrung sozialer Realität, das genau soweit definiert und erschlossen ist, wie es Filme gibt, die diese Möglichkeiten behauptet, entdeckt und verwirklicht haben. Rancières Überlegungen markieren einen diskursiven Ort, von dem aus die Geschichte des Kinos neu zu denken ist. Sein Politikbegriff eröffnet die Möglichkeit, für das Kino eine Geschichte zu entwerfen, in der die impliziten Poetiken der Filme, so gut wie die theoretischen Entwürfe und ästhetischen Konzepte, als Möglichkeiten einer Politik des Ästhetischen neu zu begreifen sind.

Wie grundlegend dabei die Begegnung von Avantgarde und Kino das moderne ästhetische Denken bestimmt, lässt sich eindrücklich an zwei poetologischen Konzepten nachvollziehen: der Idee der Verfremdung als Entautomatisierung der Alltagswahrnehmung und der Idee der Montage als

Grundlage eines gänzlichen neuen Typus von Bewegungs- und Zeitbildern. Man wird nämlich weder das eine noch das andere den alten Künsten oder dem neuen Medium zuschlagen können, ohne das Entscheidende zu übersehen: Beide Konzepte betreiben als Verbindung der Kunst mit dem neuen Medium eine Neuformulierung der Politik des Ästhetischen unter den Bedingungen neuer medialer Erfahrungsstrukturen. Die alte Utopie der Kunst – das sinnlich-konkrete Empfinden mit dem begrifflich Allgemeinen, den physischen mit dem seelischen, den triebhaft-unbewussten mit dem geistigen Menschen zu vereinen – erfährt damit eine neue Perspektivierung. Treten in der Bildlichkeit des neuen Mediums doch die alltäglichsten Erscheinungsformen der Dinge und der Menschen in ein Verhältnis, das per se keinen Unterschied macht zwischen dem Hohen und Niedrigen, dem Belebten und Unbelebten, dem Menschlichen und dem Dinglichen. Im Blick der Kamera verwandelt sich alle sinnliche Erscheinung gleichförmig in eine vieldeutige Zeichenhaftigkeit, die der Wahrnehmung jedes Einzelnen zugänglich wird. Und das eben ist es, was mit den kinematografischen Bildern vehement in das ästhetische Denken eingebracht wurde: das Bewusstsein einer spezifischen Zeichenhaftigkeit, einer Lesbarkeit, die der alltäglichen Lebenswelt, den beliebigen Gesten und Verhaltensweisen, den gewöhnlichen Straßenszenen, den Wohnungen und Stadtlandschaften selbst innewohnt. Walter Benjamin spricht deshalb vom Lesen und von der Beschriftung, wenn er das Montagekonzept Eisensteins mit dem epischen Theater Brechts vergleicht.<sup>14</sup>

Tatsächlich fasst Bertolt Brecht mit der Idee des sozialen Gestus das Konzept der Verfremdung an seiner kinematografischen Wurzel – der Zeichenhaftigkeit alltäglichen Verhaltens und alltäglicher Körper. So wie Eisenstein in seinem Montagekonzept die alte Utopie der Kunst in eine Praxis kinematografischer Komposition übersetzt, in der ganz konkret und real alles, »was gefühlt ist«, unmittelbar Gedanke und alles, »was gedacht ist«, unmittelbar Gefühl wird.<sup>15</sup> Brecht hat damit nicht nur die Schauspielkunst und die Figurenentwürfe des europäischen Kinos entscheidend geprägt, sondern auch das Verständnis des gestischen Ausdrucks als Sichtbarkeit des Sozialen grundlegend verändert. Während Eisenstein in der Idee des Bewegungsbildes nicht nur das Verständnis des filmischen Bildes, sondern eben auch die spezifische Denkweise von Kunst verändert hat.<sup>16</sup>

Dieses möchte ich im Folgenden an Eisensteins Montagetheorie etwas genauer ausführen. Lässt sich doch an seinem Konzept des filmischen Bildes nicht nur die Übersetzung der Utopie der Kunst in eine konkrete Wahrnehmungsform präzise nachvollziehen; sein Verständnis des Kinos als Ort einer kultureller Praxis der Selbstwahrnehmung der Gesellschaft ist noch mit Blick auf die gegenwärtige Diskussion um den »Film als Gefühlsmaschine«<sup>17</sup> instruierend. Dass Eisenstein sich dabei stets zwischen zwei verschiedenen Diskursen bewegte, dem der politischen Ideologie und dem des ästhetischen Denkens, macht seine Arbeiten ebenso widersprüchlich wie exemplarisch für die Kunst des 20. Jahrhunderts.

Das Missverständnis, das die Rezeption Eisensteins bis heute prägt, beruht auf der Vorstellung, dass sich die dialektische Montage, ihre Prinzipien von Gegensatz und Konfliktkonstruktion, im Wesentlichen auf die

repräsentierte Gegenständlichkeit der Bilder bezieht. Was man gemeinhin »intellektuelle« oder »abstrakte« Montage« nennt,<sup>18</sup> meint häufig nichts anderes als die Kopplung unterschiedlicher Bildinhalte, die ihrer symbolischen Bedeutung nach verbunden werden. Eisensteins Montagekonzept erscheint so als eine Art Bildersprache, die der instrumentellen Vermittlung von Weltanschauungen dient. Diese Vorstellung hat wenig mit dem ästhetischen, aber viel mit dem ideologischen Programm zu tun, mit dem Eisenstein seine Arbeit explizit verband. Bezogen auf dieses ideologische Programm – die Mobilisierung der Zuschauermassen im Dienste der sozialistischen Revolution – scheint Eisenstein tatsächlich den Film als instrumentelle Sprache der Propaganda und der politischen Agitation entworfen zu haben.

Andererseits gibt es kaum einen Filmemacher, der so radikal wie Eisenstein jedes Problem als ästhetisches Formproblem übersetzte und in Analogie zu den anderen Künsten (der Musik, der Malerei, der Grafik, dem Theater) entwickelte. Lässt man sich von diesen ausschweifenden Überlegungen leiten, dann entfaltet sich ein ästhetisches Programm, das in der ideologischen Funktion weder seine Begründung noch sein Ziel findet. Eisenstein entwickelt ein Konzept kinematografischer Bildlichkeit, in dem die spezifische »Denkweise von Kunst« tatsächlich verwirklicht scheint. Er entwirft das Kino selbst als Ort, an dem sich die Utopie der Kunst als politische Praxis einlösen lässt; er entwirft den Film als ein »Denken der Bilder«,<sup>19</sup> das »die Identität eines anschaulichen Modus des Denkens und eines denkenden Modus der anschaulichen Materie realisiert.«<sup>20</sup> Im Zentrum dieses Modus steht bei Eisenstein ein Konzept des Bewegungsbildes, in dem sich die affektiven und die kognitiven, die energetischen und die materiellen Austauschprozesse der Gesellschaft verbinden.<sup>21</sup>

### **Der Handlungsraum: Die Bewegung im apriorisch gegebenen Raum**

Dass es im Kino primär um Bewegung gehe, war bereits in den Zeiten der Avantgarden eine Plattitüde. Auch die Einsicht, dass diese Bewegung sich in besondere Weise auf die Affekte der Zuschauer beziehe, war durchaus Bestand des gemeinen Verständnisses von Kino. Und noch die Verbindung von beidem, von Motion und E-motion, ist den Vorstellungen von der Gefühlsmaschine Kino implizit, die in eben dieser diskursiven Formation ihre erste theoretische Ausgestaltung fand. Es handelt sich durchaus um den avantgardistischen Minimalkonsens im Verständnis der neuen Kunst, auf den sich Eisenstein umstandslos berufen konnte.<sup>22</sup> Und doch verbirgt sich in jeder einzelnen dieser Selbstverständlichkeiten – Bewegung, Emotion und die Verbindung beider im kinematografischen Bild – ein vertracktes theoretisches Problem, das den Begriff der Bewegung selber betraf – und immer noch betrifft.

Ist von Bewegung im Film die Rede, dann ist zunächst die Bewegung in einem gegebenen Raum gemeint: Menschen, die sich von einer Position im Raum in eine andere begeben, die in Eisenbahnen, Autos und Flugzeugen oder zu Pferde Landschaften und Städte durchqueren; gemeint ist weiter die Bewegung der Bäume im Wind, das tosende Meer, der Regen und das Schneegestöber. Diese gleichsam naturhaft objektiven Bewegungen spielen – ähnlich wie Rauch, Wasserdampf oder Nebel, wehende Gazevorhänge und abrupte oder

gleitende Lichtwechsel – eine entscheidende Rolle im Formenregister kinematografischer Bildinszenierungen.

Lassen wir aber zunächst alle gestalterische Differenzierung beiseite und halten uns an die eigentümliche sinnliche Evidenz des Films. Dann ist mit diesen Bewegungen die Ebene beschrieben, in der das filmische Bild eine Repräsentation von Objekten, Dingen und Menschen in einem Raum bezeichnet, der präzise unserer alltäglichen Wahrnehmungswelt entspricht. Bewegung bedeutet hier die Verlagerung der Stellungen sich bewegender Subjekte und beweglicher Objekte in einem gegebenen Raum.

Die meisten Konzepte der Filmanalyse – seien sie semiotischer, text-theoretischer oder kognitivistischer Art – setzen implizit dieses Verhältnis von einem vorab gegebenen Raum und sich darin vollziehender Bewegungen voraus. In dieser Voraussetzung ist das kinematografische Bild auf das Engste mit unserer Alltagswahrnehmung verschränkt. Beide beziehen sich auf einen Raum, der jeder Bewegung, die wir sinnlich erfassen, notwendig vorausliegt.

Man kann diesen apriorisch gegebenen Raum als eine erste Dimension des kinematografischen Bildraums begreifen. Nur sollte man diesen Sachverhalt nicht – wie es häufig geschehen ist – mit den Vorstellungen von Abbildlichkeit und realistischer Reproduktion gleichsetzen. Vielleicht könnte man stattdessen mit dem Philosophen Stanley Cavell von »automatischen Weltprojektionen«<sup>23</sup> sprechen: Von Bildern, die sich zwar als gewohnheitsmäßige Weltwahrnehmung präsentieren, die aber etwas darstellen, was keinesfalls einen Ort in unserer Alltagswelt bezeichnet.

Bewegung bedeutet hier die Verlagerung von Objekten und die Aktionen von Subjekten innerhalb eines apriorisch gegebenen Raums. Eine intentionale Richtung, einen Sinn erfährt diese Bewegung in der Logik der fiktiven Handlung der Protagonisten (die im Kino nicht selten Getriebene, Gehemmte oder Gejagte sind). Ich spreche deshalb mit Blick auf diese erste Dimension des Films vom »Handlungsraum«.

### **Der Bildraum: Bewegung als räumliche Figuration**

Für Eisenstein bildet diese Ebene des filmischen Bewegungsbildes lediglich den Ausgangspunkt, das Material der Montagekunst, keineswegs ihren Zweck. In seiner Perspektive bezeichnet der Handlungsraum den gegebenen Rahmen, die Grenzen des alltäglichen Wahrnehmungsbewusstseins. Diese Rahmung ist Ausdruck einer spezifischen historischen Konstellation, spezifischer Macht- und Herrschaftsverhältnisse. Filmkunst aber beginnt dort, wo diese vorgefundene Rahmung unserer Sinneswelt überschritten und »[...] der Zusammenprall unterschiedlicher filmischer Dimensionen der Bewegung und der Schwankung [...]«<sup>24</sup> organisiert wird. Das filmische Bild als Handlungsraum wäre selbst noch kein Bewegungsbild, sondern schließt in sich die Bewegung ein, die im Spektrum ihrer unterschiedlichen Dimensionen herauszulösen, zu gewinnen ist.

Tatsächlich gibt es eine Bewegung, die sich gar nicht auf der Ebene des Handlungsraums vollzieht, sondern in der Darstellungsform selbst liegt. Das ist die Bewegung des Schnitts in einem etwas weiteren Sinne: Zum einen die Wahl und die Festlegung eines Ausschnitts, die Kadrierung; zum anderen die

Veränderung dieses Ausschnitts, sei es im diskontinuierlichen Schnitt und der Montage, sei es in der kontinuierlichen Verschiebung einer beweglichen Kamera, der fließenden Rekadrierung. In beidem – in Kadrage, Montage – realisiert sich ein- und dieselbe Bewegung, die vorderhand keine Entsprechung auf der Ebene des Handlungsraums hat. Sie scheint ganz auf der Ebene des Darstellungsvorgangs und der medialen Form zu liegen: In Kadrierung und Rekadrierung, in Plansequenz, Schnitt und Montage formieren sich rhythmische Bewegungsmuster, die eine eigene Dimension des Dargestellten bezeichnen. Für Eisenstein macht *diese* Ebene die erste Dimension des kinematografischen Bildes aus.

Der Raum ist hier keine apriorische Gegebenheit der Alltagswahrnehmung mehr: Die räumlichen Koordinaten unserer Wahrnehmung stellen vielmehr selbst ein Element der Bewegungskomposition dar, sind in das kinematografische Bewegungsbild hineingezogen worden. In diesem Sinne ist das berühmte Zitat Erwin Panofskys zu verstehen, der von der »Dynamisierung des Raums« und der »Verräumlichung der Zeit« spricht.<sup>25</sup>

Mit Blick auf die Kamera und die Montage ist der Raum selbst eine Funktion der Komposition, ein Raumkonstrukt, ein Raumbild, ein Effekt der Bewegungsfiguration: Als solcher will er selbst in seiner Komponiertheit als etwas Dargestelltes wahrgenommen, d. h. auf Intention, sinnhafte Struktur und Ausdruck bezogen sein.

Auf dieser Ebene setzt für Eisenstein die Kunst der Montage an. Sie löst die unterschiedlichen Aspekte der Bewegung aus ihren gegebenen Verhältnissen heraus und ordnet sie zu einem neuen Bewegungsbild an, das einem eigenen Bewegungsgesetz, einer eigenen Rhythmik folgt. Mit Blick auf seine Kollegen der russischen Schule spricht Eisenstein von der »orthodoxen Montage«, die sich in ihren Konstruktionen an einer Logik der Dominanten ausrichtet: Dies kann eine Montage sein, die das Bildsujet als dominante Größe ausweist (und somit dem konventionellen Verständnis von intellektueller Montage entspricht), oder eine, die auf die wechselnden Rhythmen und das Tempo der Objektbewegungen zielt; eine Montage, die sich an den Bewegungsrichtungen der Bildobjekte, oder eine, die sich an der Dauer der Einstellung orientiert.

Angelehnt an dieses Konzept der Dominante entwickelt Eisenstein – als Spezifikum seiner Montagetheorie – drei grundlegende Dimensionen der Bewegung: Und es sind die kategorialen Unterscheidungen zwischen diesen drei Dimensionen von Bewegung, auf die sich in der Folge die Idee der dialektischen Gegensatzkonstruktion bezieht. Eisenstein bestimmt die Montage als ein System von Konfliktbildungen zwischen den unterschiedlichen Dimensionen von Bewegung, deren Spektrum in der Konstruktion des kinematografischen Bildes auseinandergelegt ist. Er orientiert sich dabei nicht zufällig immer wieder am Vorbild der musikalischen Komposition: sind ihm doch die unterschiedlichen Dimensionen des Bewegungsbildes im gleichen Sinne Material der Komposition eines visuellen Wahrnehmungserlebens in der Zeit, wie die musikalische Komposition ein akustisches Erleben in der Zeit strukturiert.

### **Die drei Dimensionen des filmischen Bewegungsbildes**

Die erste Dimension des Bewegungsbildes ist durch die metrische Montage bezeichnet, die sich auf die Einstellungslängen und Schnittfrequenzen

bezieht. In ihr verhält sich die Bewegung ähnlich wie Takt und Notenlänge im musikalischen Gefüge, sie bringt das kinematografische Bild als eine räumliche Figuration überhaupt erst hervor. Sie artikuliert eine Räumlichkeit, die das Dargestellte nicht mehr begründet, sondern als eine Figuration aus dieser Bewegung entsteht. Das Metrum verweist hier auf keine kognitiv erschließbare Dimension des Bildes. Es bringt vielmehr das Pulsieren des Bildobjekts »mit dem ›Pulsieren‹ des Publikums in Einklang.«<sup>26</sup> Im Metrum überträgt sich der artifizielle Pulsschlag des kinematografischen Bildes auf den Wahrnehmungsapparat der Zuschauer. Eben darin bildet es den Grund eines Bildraums, der beides, Leinwandbild und Zuschauerwahrnehmung, in sich einschließt.

Die zweite Dimension ist durch die rhythmische Montage bezeichnet. Diese gründet sich in der Anordnung der unterschiedlichen Objektbewegungen im Bild und deren rhythmischer Organisation. Das kann mit Blick auf die Proportionen der zeitlichen Längen unterschiedlicher Bewegungen in den einzelnen Einstellungen geschehen oder mit Blick auf diese Bewegungen als Gegensätze zwischen verschiedenen Einstellungseinheiten. Diese Gegensätze können sich wiederum auf gegenläufige Richtungen, auf unterschiedliche Längen oder auf die Wechsel unterschiedlicher Rhythmiken beziehen. Die rhythmische Montage umfasst also das gesamte Spektrum dessen, was Eisenstein mit Blick auf seine Kollegen der russischen Schule die orthodoxe Montage nennt. Lediglich diejenige Montage, deren Dominante sich an den ikonografischen Motiven orientiert, ist davon nicht erfasst. Dies hat einen systematischen Grund, auf den ich noch zurückkommen werde.

Entscheidend für das Verständnis des Eisensteinschen Modells ist nun die Gegensatzbildung zwischen den je verschiedenen Dimensionen der Bewegung. Das ist in diesem Fall der Gegensatz zwischen der metrischen und der rhythmischen Montage. Eisenstein erläutert diese Gegensatzanordnung an einem Beispiel aus seinem Film *Panzerkreuzer Potemkin* (*Bronenosec Potjomkin*, Sowjetunion 1925).

»Als klassisches Beispiel kann die ›Treppe von Odessa‹ dienen. Dort durchbricht die ›rhythmische Trommel‹ der herabsteigenden Soldatenstiefel jede Konvention der Metrik. Sie taucht außerhalb von Intervallen auf, die von einem Takt vorgeschrieben sind, und zwar jedesmal in einer anderen Einstellungsauflösung. Das letztlich Anwachsen der Spannung ist durch ein *Umschalten* des Schrittrhythmus der die Treppe herabsteigenden Soldaten in eine andere, neue Bewegungsart – in das nachfolgende Intensitätsstadium derselben *Aktion* – den die Treppe herabstürzenden Kinderwagen – gegeben. Hier fungiert der Kinderwagen in Bezug auf die Stiefel als direkter Stadienbeschleuniger. Das ›Herabsteigen‹ der Beine geht in das ›Herabrollen‹ des Kinderwagens über.«<sup>27</sup>

Die dialektische Entgegensetzung zweier unterschiedlicher Dimensionen der Bewegung stellt Eisenstein als das Spezifische seines Montagemo- dells heraus und unterscheidet es von der orthodoxen Montageschule.

Als dritte Dimension des kinematografischen Bewegungsbildes benennt Eisenstein die »tonale Montage«. Diese bezieht sich auf die Klangfarben

und Atmosphären, die Valeurs des Lichts, die Rhythmik der grafischen Muster und die Intensitäten der piktoralen Ausführungen. Die tonale Montage präpariert die kompositorischen Modulationen des Bildes auf der Ebene des Lichts und des Fotografischen (Bildaufteilungen, Brennweiten, Schärfegrade) als eine eigenständige Dimension der Bewegung heraus. Es sind, wie Eisenstein schreibt, Vibrationen, »räumlich nicht meßbare Veränderungen [die] ihrem emotionalen Klang nach kombiniert«<sup>28</sup> werden. Die Wechsel in den Lichtvaleurs, den Rhythmen der grafischen Zeichnung, den Intensitäten des Malerischen der Bildkomposition bestimmen also eine eigene Dimension des Bewegungsbildes, die man als »melodisch-emotional bezeichnen [könnte]«.<sup>29</sup>

### Die vierte Dimension: Die Obertonmontage

Die tonale Montage organisiert Gegensatzkonstruktionen von Klangeinheiten, Atmosphären, Intensitäten. Die Synthese aber, in der sich diese Konfliktbildungen auflösen, eröffnet eine weitere Dimension der Bewegung. Das Gegeneinander von Intensitäten (Helligkeit vs. Dunkelheit, weiche Kontur vs. harte Kontraste, ruhige vs. unruhige grafische Muster etc.) erschließt einen Wahrnehmungsbereich, den Eisenstein als Obertonmontage bezeichnet.

Er spricht in diesem Zusammenhang von einer primären und einer sekundären Dominante: Während die primäre Dominante gleichsam die Tonlage – die Moll- oder Dur-Tonart – des Films in seiner Gänze prägt, schalten sich die Einheiten der sekundären Dominante als gegensätzliche emotionale Lagen gliedernd, zuspitzend, abschwächend, abflachend, kontrastierend ein.

Auch hier gibt Eisenstein ein Beispiel aus dem *Potemkin*:

»Diese sekundäre Dominante ist in der kaum merklichen Bewegung der Wasseroberfläche, im leichten Schaukeln der vor Anker liegenden schlafenden Schiffe, im langsam aufsteigenden Rauch, in den sich sacht aufs Wasser setzenden Möwen realisiert worden. [...] Die Bewegungen sind Verlagerungen des nach dem tonalen – und nicht nach dem räumlich-rhythmischen – Merkmal zu Montieren. Denn hier werden die räumlich nicht meßbaren Veränderungen ihrem emotionalen Klang nach kombiniert. Der Hauptindikator der Montage von Abschnitten jedoch verbleibt voll und ganz im Bereich der Kombination von Einstellungen nach ihren wesentlichen optischen Lichtschwankungen (nach dem Grad der ›Neblichkeit‹ und ›Helligkeit‹ also). In der Struktur dieser Schwankungen offenbart sich die völlige Identität mit der Moll-Tonlage in der Musik.«<sup>30</sup>

Die Obertonmontage bildet Intensitätsverkettungen, die sich nur als Modulationen des Erregungsprozesses aufseiten der affektiven Resonanzen der Zuschauer realisieren. Sie verwirklicht sich als eine spezifische Tonart des Wahrnehmens und Empfindens, als Wahrnehmung und Empfindung der Zuschauer.

Diese letzte Dimension der Bewegung lässt sich also weder auf der Ebene des Dargestellten noch auf der Ebene der Darstellungsform oder Darstellungstechnik fassen. Sie tritt uns weder in den formalen Einheiten des Films – gleichwie wir sie definieren – noch im repräsentierten Geschehen als ein greifbares Objekt entgegen. Denn an keinem Punkt lässt sich diese Bewegung

als Bild ablösen von dem Prozess, in dem der Film für seine Zuschauer als Bild erst Gestalt annimmt. Nicht die Leinwand, sondern die Wahrnehmung des Zuschauers bezeichnet den Ort, an dem die vierte Dimension der Bewegung sich verwirklicht, an dem sie zur Realität wird.

Die Obertonmontage lässt das kinematografische Bild als ein zeitliches Gefüge greifbar werden, das sich wie ein Musikstück immer nur als Ganzes, immer nur in der konkreten Dauer eines realen Wahrnehmungsakts verwirklicht. Sie bezeichnet jene Dimension der Bewegung, in der sich die Kompositionsstruktur aus allen ikonografischen, technischen materiellen und symbolischen Gegebenheiten als etwas ganz und gar Neues und Eigenes, als die Dauer der Empfindung der Zuschauer herauslöst.

So ist es keineswegs ein sich verwirrender formalistischer Positivismus, sondern der Versuch, diese letzte Dimension der Bewegung zu beschreiben, wenn schließlich alle Elemente des filmischen Bildes, ob sie nun der abbildlichen, symbolisch-ikonografischen oder der technisch-strukturellen Ebene (Rhythmus, Dominanten, Metrum) des Bildes angehören, in größter Vermischung aufeinander bezogen werden. Eisenstein strebt danach, die vierte Dimension als ein Zusammenwirken aller Gegensatzebenen der Montage mit Blick auf das Ganze des Films greifbar werden zu lassen.

Zu *Die Generalinlinie/Das Alte und das Neue (Generalnaja Linija/Staroje i nowoje*, Sowjetunion 1929) schreibt er:

»Darum ist das thematische Moll der Ernte als Dur von Sturm und Regen gelöst (ja, die Ernte selbst – ein traditionelles Dur – Thema der Fruchtbarkeit in gleißenden Sonnenstrahlen – wird zur Gestaltung eines Moll-Themas – zudem vom Regen durchnässt – benutzt). Hier vollzieht sich das Anwachsen der Spannung mittels einer inneren Verstärkung des Klangs von ein und derselben dominanten Saite. Der ansteigende ›Luftdruck‹ des Abschnitts *vor dem Gewitter*. Wie schon im vorhergehenden Beispiel, so wird auch hier die tonale Dominante – Bewegung als Lichtschwankung – von einer zweiten Dominante, einer rhythmischen, begleitet, das heißt durch Bewegung als Verlagerung. Hier ist sie durch zunehmenden Wind realisiert worden, der sich aus ›Luftzügen‹ zu ›Strömen‹ von Regen verdichtet. (Eine völlige Analogie: die Schritte der Soldaten, die in die Bewegung des Kinderwagens übergehen.) In der Gesamtstruktur ist die Rolle von Regen und Wind hier durchaus mit der Verbindung zwischen den rhythmischen Schwankungen und der weichen Unschärfe des ersten Beispiels identisch. Freilich ist der *Charakter* der Wechselbeziehungen genau entgegengesetzt. Im Kontrast zur Konsonanz des ersten Beispiels haben wir es hier mit ihrer Umkehrung zu tun. Die sich verdichtenden, unbeweglichen schwarzen Wolken werden dem in seiner Dynamik zunehmenden Wind gegenübergestellt, der immer stärker aufkommt und aus Luftströmen in Wasserströme – dem nächsten Intensitätsstadium der dynamischen Attacke auf die Frauenröcke und späten Roggen – mündet. Hier liefert uns der Zusammenprall zweier Tendenzen des Zunehmens der Statik und des Eskalierens der Dynamik ein anschauliches Beispiel für die

*Dissonanz* in einer tonalen Montagestruktur. Vom Standpunkt der emotionalen Wahrnehmung ist ›Ernte‹ ein Beispiel für ein *tragisches* (aktives) Moll – im Unterschied zum *lyrischen* (passiven) Moll, dem ›Hafen von Odessa‹.<sup>31</sup>

Mit der übergreifenden Kompositionsstruktur des Bewegungsbildes rückt eine Dimension des filmischen Bildes in den Blick, die sich weder als Bewegung im Raum noch als räumliche Bewegungsfiguration vollzieht: Es ist die Zeit, in der sich der Film für den Zuschauer als eine Welt enthüllt, deren Logik, deren Sinnlichkeit und deren Empfindungsweisen spezifischen Gesetzen folgen, die sich von denen der Alltagswahrnehmung kategorial unterscheiden; die Zeit, in der sich diese Logik als eine spezifische Weise des Sehens, Hörens, Empfindens der Welt in jedem Moment kinematografischen Wahrnehmens enthüllt und verändert. Das kinematografische Bild ist als Bild immer nur greifbar in der Zeit, in der es sich als Wahrnehmung eines leibhaft gegenwärtigen Zuschauers verwirklicht.

#### **Das Band zwischen Leinwandbild und Zuschauerkörper**

Für Eisenstein ist von größter Bedeutung, dass der Übergang vom Leinwandbild zur Wahrnehmung des Publikums nur eine weitere Stufe in der Entfaltung einer einzigen Bewegung darstellt, die sich im kinematografischen Bild in dialektischen Sprüngen vollzieht.

»Der Übergang von einer metrischen zu einer rhythmischen Technik ergab sich aus dem Konflikt zwischen der Länge eines Abschnitts und der Bewegung innerhalb der Einstellung. Der Übergang zur tonalen Montage ergibt sich aus dem Konflikt zwischen dem rhythmischen und dem tonalen Element eines Abschnitts. Und schließlich die Oberfilmmontage – aus dem Konflikt zwischen dem tonalen Element eines Abschnitts (dem dominanten) und dem Obertonelement [der sekundären Dominante, Anm. H. K.].«<sup>32</sup>

In der Montage von Gegensätzen entsteht zwischen den unterschiedlichen Dimensionen der Bewegung ein Kontinuum der dialektischen Transformation, mit der die Bewegung im Bild über die Bewegung des Bildes zur Bewegtheit des Publikums wird. Dieses Kontinuum gründet sich für Eisenstein in einer doppelten Äquivalenz zwischen den psycho-physischen Prozessen der Zuschauersubjekte und den Bewegungen des filmischen Bildes. Einerseits wird dem Zuschauersubjekt eine physiologische Reizreaktion zugeschrieben, in der sich die rhythmische Gestaltung des Bewegungsbildes unmittelbar als Konflikt zwischen Impuls und Widerstand verwirklicht. Andererseits wird den Zuschauern – angelehnt an eine Physiologie der Schauspielkunst – eine Art mimetisches Vermögen zugestanden, das es ihnen erlaubt, die Montageeinheit im Ganzen als Ausdrucksbewegung wahrzunehmen und als je eigene Emotion, als Empfindungsbewegung zu reproduzieren.

Einerseits also denkt Eisenstein die psychische und kognitive Aktivität des Zuschauers als höhere Formen der Nerventätigkeit, die letztlich auf der gleichen Ebene der Materie zu verorten ist wie die motorische Aktivität. In

diesem Sinne definiert Eisenstein den Film als »eine Kraft ihrer formalen Besonderheiten auf Bewußtsein und Gefühl des Zuschauers gerichtete Anordnung von Schlagbolzen.«<sup>33</sup> Montage meint in dieser Perspektive die komplexe Fügung verschiedener Erregungselemente, die einen »summarischen Einwirkungseffekt«<sup>34</sup> auf die Zuschauer bilden. Filmgestaltung ist die »[...] Bearbeitung *des Zuschauers in einer gewünschten Richtung* mittels einer Folge vorausberechneter Druckausübungen auf seine Psyche.«<sup>35</sup>

Aber sowenig sich Eisensteins Montagekonzept auf eine Dialektik der intellektuellen Assoziationsketten reduzieren lässt, die der Vermittlung von gegebenen Weltanschauungen dient, sowenig basiert dieses Konzept auf einem rein physiologischen Reiz-Reaktionsschema. Andererseits nämlich bezieht sich Eisenstein auf die zeitgenössischen Ausdruckstheorien und unterlegt dem kinematografischen Wahrnehmungsprozess ein affektiv organisiertes, mimetisches Aufnehmen der Bewegung als Ausdrucksbewegung. Der Zuschauer erfasst in der wahrgenommenen Bewegungsfigur eine Ausdrucksfigur, die er in eine Emotion, eine Empfindungsbewegung transformiert, die er buchstäblich am eigenen Leib realisiert.

Noch der »summarische Einwirkungseffekt«<sup>36</sup> der Montage als Ganzes verwirklicht sich im Letzten als Ausdruck. Das meint ›jenes besondere Empfinden einer Montageeinheit, die die Montageeinheit auslöst.«<sup>37</sup> In dieser Perspektive ist die emotionale Antwort der Zuschauer selbst noch Bestandteil des montierten Bewegungsaggregats und die Montage eine Kopplung gegensätzlicher Ausdrucksbewegungen, die in sich je spezifische Affektantworten der Zuschauer einschließt.<sup>38</sup> So ist mit dem montierten Bewegungsbild einerseits ein Parcours physiologischer Reize, Wirkungen und Effekte entworfen, der von den Zuschauern durchlaufen wird. Andererseits ist dieses Bild die Matrix eines Prozesses permanenter Rückkopplungen, in der eben diese Wirkungen und Effekte als Ausdrucksfigur aufgenommen und als Zuschaueremotion verwirklicht werden.

Letztlich bezieht die Montage sich auf die »Kopplung und Anhäufung von [...] notwendigen Assoziationen in der Psyche des Zuschauers [...]«.<sup>39</sup> Sie provoziert und verkoppelt auf der Ebene des kinematografischen Bildes Zuschauerreaktionen und Assoziationen; faktisch werden nicht Erscheinungen, sondern Assoziationsketten miteinander gekoppelt, die für den jeweiligen Zuschauer mit einer konkreten Erscheinung zusammenhängen. Im Letzten bezeichnet der Körper, das leibhaftige Ich-Bewusstsein des Zuschauers, den Gegenstand der Montagekonstruktion. »Der Grundstoff der Filmkunst ist der Zuschauer.«<sup>40</sup>

Erst auf Grundlage dieses Gedankens ist der Bezug der Montage auf die Ebene der filmischen Repräsentation – die Gegenständlichkeit der Alltagswahrnehmung so gut wie die symbolischen Register des Ikonografischen und des Pathetischen – genauer zu erfassen. Die filmische Repräsentation betrifft die vorfilmisch gegebene Realität der alten Bewusstseinsordnung: das Dispositiv der alltäglichen Wahrnehmung, die Ordnung des Symbolischen und die alte Pathetik der Religion und der Kunst. Montage ist das (Re-)arrangement vorhandener Kopplungen zwischen Repräsentationen, Ausdrucksformen und affektiven Bewertungen des Zuschauers. Das filmische Bild vollzieht sich als eine dialektische Transformation zwischen drei Ebenen: der dinglich-abbildhaften

der gegenständlichen Repräsentation, der technisch-materiellen Realität des kinematografischen Bildes und, fest damit verknüpft, der psycho-physischen Sensation, der Emotionen und des Denkens der Zuschauer.

Das ist allerdings etwas völlig anderes als eine Montage der abstrakten Bildideen, die der Zuschauer zu entschlüsseln hätte. Vielmehr ist in Eisensteins Montagekonzept ein Typus des Bewegungsbildes entworfen, das in seiner Struktur und Form immer schon als ein sich zu vollziehendes Wahrnehmen und Empfinden konstruiert, das gleichsam als Storyboard eines konkret sich ereignenden Sehens und Hörens gedacht wird. Es begreift das kinematografische Bild als eine zeitliche Struktur, die sich im leibhaft gegenwärtigen Sehen und Hören von Zuschauern als eine spezifische Wahrnehmungswelt verräumlicht.

Insofern er den Film als ein in seiner Gänze gesehenes und gehört-tes, gedachtes und empfundenes Bild umgreift, schließt der kinematografische Bildraum das Wahrnehmungsempfinden der Zuschauer selbst als immanente Struktur mit ein. Bezogen auf diese Immanenz hat Eisenstein von der vierten und der fünften Dimension des filmischen Bildes gesprochen: das ist die der Zeit und die des Denkens.<sup>41</sup>

### Das Denken des Kinos

Das Band aber, welches das Bild mit den Körpern, die symbolische Struktur mit den Affekten der Zuschauer verbindet, ist die Bewegung in ihren unterschiedlichen Dimensionen: Zwischen dem physiologischen Reiz-Reaktionsschema und den mimetischen Akten der Ausdruckswahrnehmung entfaltet die Montage das Spektrum dieser Dimensionen als eine Stufe um Stufe sich vollziehende Transformation der Bewegung. Die verschiedenen Dimensionen des Bewegungsbildes beschreiben letztlich nichts anderes als deren unterschiedliche Aggregatstufen: Von der vorfilmischen, unserer Alltagswahrnehmung gegebenen Bewegung, über die artifiziellen Konstrukte metrischer Einheiten von Schnittfrequenz und Länge, bis hin zur rhythmischen Anordnung, die zum Ton wird: ein Vibrieren im Wahrnehmungsempfinden der Zuschauer (der Ton sei nur ein Stadium des Rhythmus, schreibt Eisenstein);<sup>42</sup> von der Obertonmontage, über die Wahrnehmung der Zeitlichkeit der filmischen Komposition, zur Denkform, die einen Empfindungsgegensatz bewältigt.<sup>43</sup>

»Die Verbindung [zwischen den grob-physiologischen Obertonklängen und den intellektuellen Prozessen, Anm. H. K.] ergibt sich hier aus der Tatsache, daß es keinen prinzipiellen Unterschied mehr zwischen der Motorik des Ins-Wanken-Bringens eines Menschen unter dem Einfluß einer grob-metrischen Montage [...] und dem intellektuellen Prozeß in ihm gibt, denn der intellektuelle Prozeß ist eine ebensolche Erschütterung, sie vollzieht sich jedoch nur in den Zentren der höheren Nerventätigkeit.«<sup>44</sup>

Das Denken setzt da ein, wo dem »summarischen Montageeffekt« das Vermögen antwortet, die »[...] Wahrnehmungen auf einen »gemeinsamen Nenner« zu bringen [...]«, das heißt »in sich ein neues *Empfinden* herauszuarbeiten.«<sup>45</sup> Die Syntheseleistung der Zuschauer, die dialektische Aufhebung besteht darin,

eine neue Denkform zu entwickeln, die dem Sehen, Hören, Empfinden des Films zu entsprechen vermag. Im selben Zug, wie der Zuschauer die je eigene Wahrnehmungsweise der filmischen Welt in seinem eigenen Sehen realisiert, verwirklicht er die räumlichen Figurationen als eine spezifische Empfindungsweise, als eine Art und Weise des Wahrnehmens, die nicht die Seine ist. Er realisiert in der Dauer des Films dessen sinnliche Ordnung als ein entstehendes, wachsendes, als ein ihn ergreifendes Gefühl. Er realisiert sie als die Figur eines Weltempfindens, als ein spezifisches physisch-sinnliches In-der-Welt-Sein.<sup>46</sup>

Die Zuschauer produzieren buchstäblich am eigenen Leibe die Ich-Form eines Empfindens, das sich auf der Folie des ästhetischen Wahrnehmungsprozesses abzeichnet als ein radikales Nicht-Ich; nämlich als das Profil der emotionalen Wechsel, Intensitätssteigerungen und -abflachungen, der konfliktuellen Ballungen der Gegensätze und deren explosiver Auflösungen. Die Zuschauer müssen aus dem Prozess ihres Wahrnehmungsempfindens eine Figur dieses Empfindens, das Bild eines Selbst formen, das ihr bestehendes Selbstbild übersteigt.

Die verschiedenen Dimensionen der Bewegung bezeichnen letztlich Stufen im Transformationsprozess der Bewusstseinsform selbst: Die Bewegungsgegensätze des Bildes vollziehen sich als widerstreitende Impulse auf der Ebene der Affektökonomie der Zuschauer und werden als Bewusstseinsform dieses emotionalen Konfliktes zum Denken: von der Stereotypie der Alltagswahrnehmung, den automatisierten Affektmustern, den symbolischen Ordnungen des »alten Pathos« der Religion, der Kunst, über die Metrik des Schnitts, die Montage der Rhythmen, die Modulationen tonaler Atmosphären und den Wechsel der Empfindungsqualitäten, hin zu Ausdrucksfiguren einer neuen Pathetik: von den Peripetien gegensätzlicher Tonlagen emotionaler Prozesse zu den Reliefs eines neuen Denkens.

Das neue Pathos bezieht sich keineswegs auf neue ikonografische Formeln (die Milchmaschine statt des religiösen Anbetungsrituals), sondern auf die summarischen Montageeffekte, die die Zuschauer in die Figur eines Ich-sehe, Ich-empfinde überführen müssen.<sup>47</sup> Dieses Ich freilich entspricht nicht dem des einzelnen Zuschauers. Es bezeichnet eine Art und Weise des Empfindens und Denkens, in das sich die Masse des Kinopublikums teilt, ein buchstäblich gemeinschaftliches Fühlen und Denken: Ein in Massen geteiltes Fühlen, das im selben Moment ein Denken des Gesellschaftlichen und ein Denken, das im selben Moment eine in Massen geteilte Selbstempfindung, eine Anschauung des Sozialen ist. Für Eisenstein ist das kinematografische Bewegungsbild in seinen unterschiedlichen Stadien und Transformationsstufen unmittelbar zum Bestandteil des affektiven und intellektuellen Lebens der Gesellschaft geworden. Für ihn schließt der kinematografische Bildraum den Film und die Zuschauer mit ein: ein Bewegungsimpuls, der auf die träge Physis einer Masse trifft, deren Selbstbewusstsein sich gleichsam als dialektischer Sprung aus der Kollision zwischen drängendem Filmimpuls und beharrenden Affektreaktionen erhebt.

In dieser Perspektive sind Filme weder als Texte, noch als narrative Strukturen, noch als Repräsentationen von Handlungen, Geschichten oder Bildern zu verstehen. Es sind vielmehr Aggregate, die eine bestimmte Art und Weise des Wahrnehmens, Empfindens und Verstehens als Zuschauer-erfahrung

installieren, vorstrukturieren, ermöglichen. Sie sind als apriorische Struktur zu verstehen, die einen spezifischen Modus des Sehens und Hörens, des Empfindens und Denkens begründet. Und sie setzen dieses Wahrnehmen, Fühlen und Denken als ästhetische Erfahrung im Raum des Kinos in Szene. Eisenstein hat das Kino als einen Bildraum entworfen, in dem die Kopplungen zwischen den symbolischen Registern kultureller Weltauslegung und der an die individuelle Leiblichkeit gebundenen Affektivität unmittelbar zum Gegenstand der Umarbeitung werden.

Das ist der Grund, warum Eisenstein seine Montagetheorie gegen die formalistischen Modelle der »orthodoxen« Schule abzuheben sucht. Jene verbleiben auf der Ebene der filmischen Form, der repräsentierten Bewegung, der ikonografischen Motive und der mechanistisch-technischen Bewegung des Apparats. Die dialektische Montage aber legt die unterschiedlichen Dimensionen der Bewegung in ihren Gegensatzkonstruktionen auseinander, um schließlich eine Bewegung freizusetzen, die unmittelbar eine Innervation im Leben der Gesellschaft, unmittelbar sozialer Stoffwechselprozess ist.

## Endnoten

- 1 Alexander Kluge (Hg.), Bestandsaufnahme. Utopie Film, Frankfurt a. M. 1983.
- 2 Jacques Rancière, Le partage du sensible. Esthétique et politique, Paris 2000, Ausgabe der englischen Übersetzung: Ders., The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible, London/New York 2004.
- 3 [Übersetzung H.K.] Ebd., S.230, vgl. auch Jacques Rancière, La fable cinématographique, Paris 2001.
- 4 »Die ›Aufteilung des Sinnlichen‹ ist also ein System oder ›Regime‹ von Normen oder Gewohnheiten, die implizit die Wahrnehmung der gemeinschaftlichen Welt bestimmen, wobei Wahrnehmung hier für eine Topologie steht, die in Abhängigkeit von Plätzen, die die Individuen in Raum und Zeit einnehmen, ihnen bestimmte soziale Funktionen, Tätigkeitsformen und Weisen zu sprechen zuordnet.« Maria Muhle in der Einleitung zu: Jacques Rancière, Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, hg. v. Maria Muhle, Berlin 2006, S. 10.
- 5 Jacques Rancière, Das Unvernehmen, Frankfurt a. M. 2002.
- 6 Vgl. Rancière, Die Aufteilung des Sinnlichen (Anm. 4), S. 25 f.
- 7 Der Begriff der Ästhetik erfährt in diesem Kontext eine grundlegende Verallgemeinerung, nämlich als bestimmter Begriff einer »Denkordnung über die Künste, die sich gegen einen anderen Begriff durchgesetzt hat [...]«, einer »Ordnung des Denkens, in der die Künste von den Normen der Darstellung entbunden sind [...]«, die das System der Poetik als Ordnung der Repräsentation prägte. Vgl. Jacques Rancière, Die Geschichtlichkeit des Films, in: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hg.), Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Berlin 2003, S. 230–246, hier S. 239 f.
- 8 Ebd., S. 240. Die Ästhetik geht also aus einer Verbindung einer Ordnung des Denkens der Künste und einer Vorstellung vom Denken hervor. Sie entsteht als Gedanke eines anschaulichen Modus des Denkens, der gleichzeitig ein geistiger Modus der Anschauung ist. Und diese Vorstellung vom Denken ist von vornherein mit einer Idee von Gemeinschaft verbunden.
- 9 »Fraglos kann dieses Programm ganz unterschiedliche Formen annehmen, von der ästhetischen Erziehung Schillers bis zum Wagnerschen Mythos oder zu den Mallarméschen ›offices‹. Nichtsdestoweniger ist es von einer gemeinsamen Grundidee durchdrungen: Die Kunst ist das, was der politischen Gemeinschaft jene Formen anschaulicher Gemeinschaft gibt, die, im Gegensatz zur Abstraktion des Gesetzes, die Menschen in lebendige Verbindung zueinander setzen. Sie webt den großartigen anschaulichen Stoff der gemeinsamen Welt, die ›beliebige Pracht‹, die Mallarmé zur Ablösung des ›Schattens von einstmal‹, d. h. der religiösen Transzendenz und der Glaubensgemeinschaft berufen sah. So ist die Kunst tendenziell das Leben, sie ist der Gedanke, der zum anschaulichen Stoff des Lebens geworden ist, der Rhythmus der Gemeinschaft, wenn nicht gar Mythos von der Gemeinschaft. Der ästhetische Modus der Gemeinschaft ist der Modus einer Gemeinschaft, die denkt, was sie fühlt, und die fühlt, was sie denkt.« Ebd., S. 241.
- 10 Ebd.
- 11 Ebd.
- 12 Vgl. Kluge, Bestandsaufnahme. Utopie Film (Anm. 1).
- 13 Zitiert nach Stanley Cavell, Nach der Philosophie, Wien 1987, S. 135. »The first successful movies—i.e., the first moving pictures accepted as motion pictures—were not applications of a medium that was defined by given possibilities, but the creation of a medium by their giving significance to specific possibilities. Only the art itself can discover its possibilities, and the discovery of a new possibility is the discovery of a new medium.« Stanley Cavell, The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition, Cambridge MA 1979, S. 32.  
Vgl. auch Sergej M. Eisenstein, Montage der Filmattraktionen, in: ders., Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film, Leipzig 1988, S. 17–44, hier S. 17 f.
- 14 Vgl. Hermann Kappelhoff, Der Lesende im Kino. Allegorie, Fotografie und Film bei Walter Benjamin, in: Malte Hagener, Johann N. Schmidt, Michael Wedel (Hg.), Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne, Berlin 2004.
- 15 »Diese Vereinigung des Denkens mit dem Empfinden, des Bewußten mit dem Unbewußten, die Schelling in seinem System des transzendentalen Idealismus um 1801 als die Eigenheit der Kunst setzt, scheint gerade in jener ›Quadratwurzel des Bildes‹ verwirklicht zu sein, die laut Epstein aus der Vereinigung zwischen dem bewußten Auge des Filmemachers und dem unbewußten Auge des Kinematographen erwächst. Der Film ist die Kunst, die die Identität eines anschaulichen Modus des Denkens und eines denkenden Modus der anschaulichen Materie realisiert. Er

erscheint zugleich als Kunst einer ästhetischen Gemeinschaft.« Rancière, Die Geschichtlichkeit des Films (Anm. 7), S. 241.

- 16 Deleuze hat diese Dimension herauspräpariert: »[...] Eisenstein [erinnert] unablässig daran, daß das ›intellektuelle Kino‹ das ›sinnliche Denken‹ oder den ›emotionalen Verstand‹ zum Korrelat hat und anders keine Gültigkeit besitzt. Das Organische hat das Pathetische zum Korrelat. Der höchsten Höhe des Bewußtseins im Kunstwerk korreliert, entsprechend einem ›doppelten Prozeß‹ oder zwei koexistierenden Momenten, die tiefste Tiefe des Unterbewußtseins. In diesem zweiten Moment gelangt man nicht mehr vom Bewegungs-Bild zum klaren Denken des Ganzen, das es ausdrückt, sondern man gelangt vom Denken des vorausgesetzten dunklen Ganzen zu den bewegten und aufgerührten Bildern, die es ausdrücken.« Gilles Deleuze, Das Zeit-Bild, Frankfurt a. M. 1991, S. 208 f.
- 17 Vgl. Ed Tan, Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine, New Jersey 1996.
- 18 Vgl. z. B. Mark Joyce, The Soviet Montage Cinema of the 1920s, in: Jill Nelmes (Hg.), An Introduction to Film Studies, London / New York 1996, S. 422–424 und 433–436.
- 19 Vgl. Hermann Kappelhoff, Der möblierte Mensch. G.W. Pabst und die Utopie der Sachlichkeit. Ein poetologischer Versuch zum Weimarer Kino, Berlin 1994. Vgl. weiterhin Ralf Schnell, Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen, Stuttgart/Weimar 2000; Arthur McCullough, Eisenstein's Regenerative Aesthetics. From Montage to Mimesis, in: Jean Antoine-Dunne, Paula Quigley (Hg.), The Montage Principle. Eisenstein in New Cultural and Critical Contexts, Amsterdam / New York 2004, S. 45–65. Lorenz Engell, Bewegen beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte, Weimar 1995; Lorenz Engell, Bilder des Wandels, Weimar 2003.
- 20 Ebd.
- 21 Dieses Konzept ist gerade mit Blick auf die aktuelle Diskussion um das Verhältnis Bewegung, Emotion und Medien höchst instruktiv. Verbleibt doch das Gros der gegenwärtig diskutierten Ansätze auf der Ebene narrativer Strukturen, der repräsentierten Figuren und Handlungen. Während etwa viele Ansätze gegenwärtiger Filmtheorie die affektive Dimension der Zuschaueraktivität auf individualpsychologische Reaktionsmodelle alltäglicher Verhaltensweisen zurückführen, entwirft Eisenstein das filmische Bewegungsbild als energetisches Modell gesellschaftlicher Austauschprozesse gerade in Absetzung zur Psychologie.
- 22 Eisenstein, Montage der Filmattraktionen (Anm. 13), S. 17.
- 23 Vgl. Cavell, The World Viewed (Anm. 13), S. 72.
- 24 Sergej M. Eisenstein, Die vierte Dimension im Film, in: ders., Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film, Leipzig 1988, S. 90–108, hier S. 105.
- 25 Erwin Panofsky, Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film, Frankfurt a. M. 1993, S. 22.
- 26 Eisenstein, Die vierte Dimension im Film (Anm. 24), S. 98.
- 27 Ebd., S. 99 f.
- 28 Ebd., S. 102.
- 29 Ebd., S. 106.
- 30 Ebd., S. 102.
- 31 Ebd., S. 103.
- 32 Ebd., S. 104 f.
- 33 Eisenstein, Montage der Filmattraktionen (Anm. 13), S. 17.
- 34 Ebd., S. 93.
- 35 Ebd.
- 36 Eisenstein spricht in der »Attraktionsmontage« (s. Anm. 13) von Elementen, die sich zu einem »emotionaler Gesamteffekt summieren« (S. 26) und in der »Vierten Dimension« (siehe Anm. 24) von einem »[...] psychologisch[en] summarisch[en] Klang des Abschnitts *im ganzen* als komplexe Einheit aller ihn herausbildenden Erreger zu einem allgemeinen Merkmal« (S. 93).
- 37 »Dies ist jenes besondere ›Empfinden‹ eines Abschnitts, das der Abschnitt insgesamt auslöst.« Ebd., S. 93.
- 38 »Unter Ausdrucksbewegung verstehe ich eine Bewegung, die die Verwirklichung einer ganz bestimmten motorischen, realisierbaren Absicht offenbart, das heißt eine zweckmäßige Bereitschaftshaltung des Körpers und der Extremitäten zur motorischen Ausführung eines der Aufgabe entsprechenden Bewegungselements im gegebenen Augenblick.« Eisenstein, Montage der Filmattraktionen (Anm. 13), S. 35.

## Endnoten

Aus affektivem Bewegungsimpuls und willentlicher Bewegungshemmung lässt sich für Schauspieler ein rein physiologisches System von Ausdruckseffekten, zugeschnitten auf die Individualität des eigenen Körpers, bilden. Ebd., S. 32 und 39.

Diese physiologischen Systeme » [...] sind Resultat der Verteilung der kräftemäßigen Belastung auf die Intensitätsschwünge der Muskelwiderstandsleistungen, der zentrifugalen Trägheit [...] vorangegangener Bewegungselemente—all jener Bedingungen, die im Zusammenhang mit der allgemeinen Anordnung des Körpers im Raum usw. bei der Realisierung einer Ausdrucksaufgabe entstehen. Auf diese Weise wird ein präzises, organisches Rhythmusschema gebildet, das der Intensität des Prozeßverlaufs entspricht und sich selbst unter sich verändernden Bedingungen sowie während der gemeinsamen genauen Aufgabenlösung ändert [...]« Ebd., S. 39 f.

»Die so montierte Bewegungshaltung bezieht den Zuschauer mit Hilfe des von ihr hervorgerufenen emotionalen Effekts in eine entsprechende ideologische Bearbeitung und, maximal, in den Nachahmungsprozeß ein; obendrein liefern die Bewegungselemente insgesamt den visuellen Effekt einer gleichsam in diesem Moment durchlebten Emotion [...]« Ebd., S. 42.

39 Ebd., S. 19.

40 Ebd., S. 17 f.

41 Vgl. Eisenstein, Die vierte Dimension im Film (Anm. 24), S. 96 und S. 104–108.

42 Ebd., S. 107.

43 Ebd.

44 Ebd., S. 107 f.

45 Ebd., S. 96.

46 In der gegenwärtigen Diskussion kommt die Neophänomenologische Schule diesem Konzept sehr nahe, wenn die filmische Wahrnehmung als Erfahrung einer Erfahrungsweise konzeptualisiert wird. Vgl. Vivian Sobchack, Phenomenology and the Film Experience, in: Linda Williams (Hg.), Viewing Positions. Ways of Seeing Film, New Brunswick, NJ 1995, S. 36–58.

47 »An einigen Stellen der ›Generallinie‹ ist es gelungen, konfliktgeladene Kopplungen tonaler und obertonaler Linien einzusetzen. Sie mitunter gar auch einer metrisch-rhythmischen Linie zu konfrontieren. Zum Beispiel einige Knotenpunkte innerhalb der Kirchenprozession: ›das Knie-rutschen‹ unter Ikonen, die schmelzenden Kerzen und die keuchenden Schafe im Augenblick der Ekstase usw.« Eisenstein, Die vierte Dimension im Film (Anm. 24), S. 106, Vgl. auch: Sergej M. Eisenstein, Das Organische und das Pathos, in: Hans Joachim Schlegel (Hg.), Schriften. Bd. 2, München 1973, S. 150–186.

# **Weisen und Beweisen**

Heike Behrend, Christoph Marksches,  
Sibylle Peters, Friedrich Balke, Claudia Blümle



# Zur Politik des Gesichts im Spannungsfeld von Bilderverbot und populärer Fotografie an der Ostküste Kenias

Heike Behrend

Die Kulturen der ostafrikanischen Küste sind seit dem 8. Jahrhundert islamisiert. Sie zeichneten sich, vielleicht bereits in vorislamischer Zeit, durch eine gewisse ›Bilderlosigkeit‹ aus. Die elementaren Bildmedien, wie Zeichnung, Malerei und Skulptur, waren hier wohl nicht oder nur wenig in Gebrauch. Das islamische Bilderverbot mag denn auch dafür verantwortlich sein, dass vor der Einführung des Mediums Fotografie nur ein sehr reduziertes visuelles Repertoire der Porträtkunst existierte. Mit Ausnahme des Sultans, der sich im 19. Jahrhundert auf Ölgemälden porträtieren ließ, wurden Männer und Frauen nicht in Bildern, sondern in Gedichten gelobt und gepriesen und in Inschriften auf ihren Gräbern erinnert.

Während bildliche Repräsentationen so gut wie nicht existierten, gab es aber eine Fülle anikonischer Darstellungen in Form von Ornamenten und Arabesken in Holzschnitzereien, Stuckarbeiten und Stickereien auf Textilien.

Daneben existierte eine hoch entwickelte Ritualkunst, in der ›performative Porträts‹ von Personen erzeugt wurden. In eher peripheren Geistesbesessenheitskulten verkörperten sich Geister in ihren Medien und vergegenwärtigten so die Toten. Doch verkörperten sich in diesen Kulten nicht die eigenen Ahnen, sondern verschiedene Kategorien von Fremden. Auch stellten die Geister weniger individuelle Fremde dar als vielmehr ihr Generisches, ihren ›Geist‹. So verkörperte zum Beispiel der Geist der Europäer nicht einen Europäer, sondern das ›Europäisch-Sein‹, die verallgemeinerte Kraft, die Europäer auszeichnet.

Vorherrschend war eine visuelle Ordnung, die Wahrheit und Sichtbarkeit nicht unbedingt koppelte. Die sichtbare Welt hatte eher den Status

einer Fassade, hinter der sich die eigentlich bestimmenden Mächte verbargen. Während Gott uneingeschränkt blickte, wurde das Alltagsleben der Gläubigen, insbesondere der Frauen, von Regeln geleitet, die durch Verhüllung und den Entzug von Sichtbarkeit das Verhältnis von innen und außen, öffentlich und privat bestimmten. Große und kleine Schleier dienten als mobile Wände, die regulierten, was zu sehen erlaubt war. Gleichzeitig konnten die Frauen hinter den Schleiern sehen, ohne gesehen zu werden. Während sie auf Hochzeiten geschmückt und in wunderbaren Kleidern im Tanz ihre umfassendste Sichtbarkeit erlangten (für andere Frauen und enge Verwandte), entzogen sie sich in der Trauerperiode (*edda*) nach einem Todesfall jeglicher Sichtbarkeit. Vier Monate blieben sie in verdunkelten Räumen. Spiegel wurden mit Kreide stumpf gemacht und ihnen auf diese Weise auch der Blick auf das Selbstbild entzogen.

Auf diese komplexe visuelle Ordnung, die nicht einfach zu sehen gibt, sondern auf vielfältige Weise Sichtbares verhüllt und entzieht, traf die Fotografie, ein Medium, das immer ein Mehr zu sehen gibt, als sie um 1860 an der ostafrikanischen Küste eingeführt wurde. Sie traf auch, wie bereits erwähnt, auf ein Bilderverbot, das nicht nur die Herstellung, sondern auch den Blick auf Bilder von Menschen und Tieren untersagte. Und sie traf (an der Peripherie der islamischen Kultur) auf verkörperte Konventionen der Abstraktion (in Besessenheitsritualen), die die ›realistische‹ Darstellung von Personen eher zu vermeiden suchten. Vor diesem Hintergrund und im Anschluss an verschiedene bereits existierende Medien entwickelte die Fotografie hier ihre höchst eigenwillige hybride lokale Mediengeschichte, die im Folgenden bruchstückhaft angedeutet werden soll.

Am Beispiel der Collagen des Bakor-Studios auf Lamu, einer Insel im Norden von Mombasa, werde ich zum einen fotografische Praktiken vorstellen, in denen das Bilderverbot thematisiert und gleichzeitig unterlaufen wird. Zum anderen möchte ich eine populäre Bildpolitik analysieren, die gegen das vom kolonialen Staat aufgezwungene Gesichtsbild (als Passfoto) den ganzen Körper zur Darstellung bringt. Tatsächlich stößt die Reduktion auf das Gesicht in der populären Fotografie aus mehreren Gründen auf Ablehnung. Zum einen verletzt das Format des Kopfbildes eine ästhetische Norm, die verlangt, den ganzen Körper abzubilden und das Kopf- oder Gesichtsbild mit Zerstückelung und Enthauptung assoziiert. Zum anderen widerspricht das abgelöste und vergrößerte, also medial nah gebrachte, fotografierte Gesicht einer lokalen ›Ästhetik der Kühle‹,<sup>1</sup> die auf Kontrolle und Verbergung von Gefühlen basiert und das Gesicht weniger als Spiegel der Seele oder einer Innerlichkeit fasst denn als soziale Maske. Dazu kommt noch ein historisches Argument: Es war der koloniale bzw. postkoloniale Staat, der das Kopfbild als Passfoto im Kontext disziplinierender, kontrollierender und oft gewalttätiger Maßnahmen einführt. Im Rahmen der kolonialen anthropologischen Fotografie wurde es außerdem zur Schaffung ›primitiver‹ ethnischer Typen eingesetzt, war also ein Format, das wesentlich zur Imagination von Afrikanern als ›Wilden‹ und radikal Anderen beitrug. Das Format ist also von einer Geschichte kolonialer Gewalt geprägt. Und es ist kein Zufall, dass die populäre Studiofotografie sich in Opposition zu dieser Art von Fotografie positionierte und das Kopf- oder Gesichtsbild eher meidet.

Es wurde jedoch als ›Format der Anderen‹ auch von Afrikanern angeeignet, um die eigenen Anderen, die Toten, zu markieren. Während die Lebenden in Fotografien den unversehrten ganzen Körper abbilden, veröffentlichen sie die Bilder von Verstorbenen in Todesanzeigen und in Erinnerungsfotos im Passbildformat und grenzen sie so – wie die ›Kriminellen‹, ›Verrückten‹ und ›Wilden‹ – als (eigene) Andere aus.

### Zur Einführung der Fotografie

Seit Jahrhunderten war die ostafrikanische Küste in ein kosmopolitisches Netz von Handelsbeziehungen eingebunden, das den Indischen Ozean umfasste und Arabien, Persien sowie Indien einschloss. Gleichzeitig bildete die Küste auch den Umschlagplatz für den Handel mit dem afrikanischen Hinterland. Aufgrund dieser privilegierten Lage bildete sich in den Küstenstädten schon früh eine hybride, kosmopolitische, afrikanische Moderne heraus.<sup>2</sup>

Fotografie als moderne Technik der Reproduzierbarkeit erreichte die kenianische Küste etwa zur Zeit des Beginns der westlichen Erforschung, Eroberung und Kolonisierung. Sie gelangte nach Ostafrika auf zwei unterschiedlichen Wegen: Zum einen in Form kommerzieller Studiofotografie. Bereits 1868 eröffnete A. C. Gomez aus Goa in Indien ein Fotostudio auf Sansibar.<sup>3</sup> Kurz darauf gründeten indische Fotografen weitere Studios auch in Mombasa. In Indien hatte sich die Fotografie als Porträtkunst – aber auch als ethnographische Fotografie im Rahmen staatlicher Politik sowie als Ergänzung zur Hofkunst<sup>4</sup> – fast zeitgleich mit Europa etabliert. Inder, die seit Jahrhunderten eine Diaspora an der ostafrikanischen Küste bildeten, brachten ihre eigenen künstlerischen Traditionen nach Afrika, die bis heute die fotografischen Konventionen und Stile beeinflussen und der Hegemonie des Westens entgegenwirken. Fotografie, ein globales Medium, eröffnete also an der Ostküste einen dritten Raum, der nicht nur um die Opposition von ›the West and the rest‹ organisiert ist. Tatsächlich vermittelten indische Fotografen zwischen den entgegengesetzten Positionen von einerseits islamischer Tradition und andererseits einer westlichen Moderne.<sup>5</sup>

Zum anderen führten auch westliche Forscher, Reisende und Missionare die Fotografie im Zuge der wissenschaftlichen Erforschung und Kolonisierung Afrikas ein. Aus zahlreichen Reiseberichten seit Mitte des 19. Jahrhunderts lässt sich entnehmen, dass diese Europäer die Instrumente, vor allem die Kamera, die eigentlich der wissenschaftlichen Erforschung und Dokumentation dienen sollten, auch nutzten, um ›Wunder‹ zu erzeugen, um Afrikaner in Erstaunen zu versetzen und zu erschrecken. Sie gebrauchten Feuerwerk, Spiegel, Laterna Magica, Fernglas und vor allem die Kamera in doppelter Weise: Zum einen stellten sie sie als wunderbare Objekte aus, um sie als Waren in einen Kreislauf des Begehrens zu integrieren, und zum anderen als magische Instrumente, um die Einheimischen zu überwältigen und um sich selbst mit einer Aura übermenschlicher Macht auszustatten. So stilisierte sich z.B. Joseph Thomson, ein Schotte, der im Auftrag der Royal Geographical Society 1883 Ostafrika bereiste, als *mganga*, Mediziner. Mit Hilfe der Kamera stellte er *magic charms* für Maasai-Krieger her, um sie für den Kampf tapfer und erfolgreich zu machen:

»This I did by simply photographing them, the pretence of making dawa<sup>6</sup> being a capital and only opportunity of transferring a likeness of the Masai to my collection«.<sup>7</sup>

Die Effekte dieser Machtdemonstrationen werden in den Reiseberichten ausführlich geschildert: Die fremden Medien lösen Schrecken, Terror, Panik und Unterwerfung aus; die ›Wilden‹ oder ›Heiden‹ laufen schreiend davon, zittern vor Angst oder fallen auf die Knie und bitten um Gnade u.s.w. In den Berichten von Reisenden, Forschern und Missionaren finden sich auffallend viele Variationen dieser »Szenen medientechnischer Überlegenheit«,<sup>8</sup> sie suggerieren, dass Europäer über ein (technisches) Wissen verfügen, das ihnen ermöglicht, bei den Anderen magische Verblendung zu erzeugen.

Betonen möchte ich hier, dass es Europäer waren, die anfänglich die Fotografie in Afrika in einen Zusammenhang von Macht, Heilen, Töten, Zauberei und Hexerei stellten. Sie konvertierten Technik in Magie.<sup>9</sup>

Auch in Europa wurde Fotografie zur Disziplinierung, Identifizierung und als ›Schreckmittel‹ der ›niederen‹ Klassen eingesetzt wie zum Beispiel bei der polizeilichen Fahndungsfotografie. Auch hier wurde eine ›Fotografie-wider-Willen‹ praktiziert, die neben ›Kriminellen‹ auch die ›Wahnsinnigen‹ einschloss<sup>10</sup> und vor dem Hintergrund von Phrenologie und Physiognomik zunehmend das Gesicht ins Zentrum der fotografischen Darstellung rückte.

Im Gegensatz zur westlichen und afrikanischen Studiofotografie waren diese Zwangsfotografien ›nackte‹ Bilder; sie vernichteten alles ›Idealische‹ oder ›Imaginäre‹ der Studiofotos; ohne Schmuck, Verzierung oder Embleme von Status und Macht reduzierten sie die Dargestellten vor einem neutralen Hintergrund auf ein Gesicht en face und im Profil, das Material für anthropometrische Messungen lieferte.<sup>11</sup>

Während jedoch mit der Verbreitung der Amateurfotografie um 1880 und 1890 das ›zutiefst Wahnhafte‹ der Fotografie in Europa zunehmend veralltäglicht wurde, setzten Europäer das neue Medium in Afrika als magische Praktik sowohl zum Heilen wie zum Schaden, als Medizin oder als Apparat zum »Seelenklau« ein,<sup>12</sup> damit Afrikaner noch einmal mehr die Furcht und den Terror wiederholten, die der aufgeklärte viktorianische Gentleman meinte hinter sich gelassen zu haben.

### **Veralltäglichtung der Studiofotografie**

Trotz Bilderverbot und anfänglichem Widerstand konnte sich das neue Bildmedium an der Ostküste erfolgreich durchsetzen und zwar vor allem im Bereich der Porträtkunst. Die von Walter Benjamin schon 1935 emphatisch erhobene Forderung, dass jeder heutige Mensch im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit einen Anspruch habe, fotografiert (oder gefilmt) zu werden,<sup>13</sup> erfüllte sich auch an der Ostküste Kenias. Fotografische Porträts erlaubten afrikanischen Frauen und Männern, das Medium als eine neue »Technik des Selbst«<sup>14</sup> zu nutzen und sich in Bildern gleichzeitig als ästhetisches Subjekt und Objekt zu erfahren.

Während der koloniale Staat eher an die Zwangsfotografie der Forscher und Missionare anschloss und sich die Fotografie zu Nutze machte, um

seine Untertanen effektiver zu überwachen und kontrollieren und eine Praxis der Identifizierung von fotografischem Porträt und Subjekt ›im Wahren‹ schuf, wurde die populäre Studiofotografie zu einer Art Wunschmaschine, die die dargestellten Personen zu erhöhen, zu idealisieren und zu verwandeln suchte. Gegen die ›realistische‹, auf Erkennung und eindeutige Identifizierung ausgerichtete fotografische Praxis des Staates gerichtet, schloss die populäre Studiofotografie eher an die Praktiken der Verwandlung in den bereits erwähnten Ritualen der Besessenheit an. In den Studios verwandelten sich – wie auf einer Bühne – afrikanische Frauen und Männer in Andere, spielten mit verschiedenen modernen und ›traditionellen‹ Identitäten und eigneten sich die Attribute der Macht von Europäern an, die ihnen eigentlich vorenthalten wurden.

Neben der neuen Porträtkunst wurde das Medium außerdem in zahlreiche lokale Praktiken eingeführt, den Totenkult, Passage-Riten, die Fest- und Erinnerungskultur und bestimmte Traditionen des Heilens und Schadens.<sup>15</sup> Wie beim Potlatch in Nordamerika wurde auch an der ostafrikanischen Küste die Fotografie in einen agonalen Wettstreit um Reichtum und Status integriert, der insbesondere auf Hochzeiten ausgetragen wurde.<sup>16</sup> Die Anwesenheit von männlichen und weiblichen Fotografen sowie die Distribution von Fotografien als Gabe (an die Gäste) wurden Teil der Zurschaustellung eines ostentativen Reichtums, der manchmal im völligen finanziellen Ruin endete.

Auch in Trauerriten wurde die Fotografie integriert. Während anfangs noch die Fotografien von Toten zerrissen und verbrannt wurden, werden sie heute zur Wand gedreht, damit der Verstorbene nicht mehr sichtbar ist und der Schmerz über seinen Verlust nicht jedes Mal, wenn sein Bild in den Blick rückt, wieder neu auflebt. Erst wenn die Trauer sich verzehrt hat, wird der Tote in den Fotografien wieder sichtbar gemacht und erinnert.

Auch die komplexe Regelung der Sichtbarkeit bzw. des Entzugs der Sichtbarkeit von Frauen schließt Fotografien insbesondere seit den 1990er Jahren ein. Fotos von muslimischen Frauen sind vor dem Hintergrund islamischer Erneuerung und Radikalisierung völlig aus dem öffentlichen Raum verschwunden. Doch lassen sich viele muslimische Frauen auch weiterhin im privaten Bereich fotografieren, allerdings von Fotografinnen, die zahlreiche Sicherheitsmaßnahmen treffen, um zu verhindern, dass die Fotos von Fremden (Männern) gesehen werden.

Doch trotz ihres Siegeszugs blieb die Fotografie gerade in Zeiten religiöser Fundamentalisierung nie unbestritten. Immer wieder flammten Debatten auf, in denen die Gefahren des Mediums diskutiert wurden. Während meiner verschiedenen Aufenthalte in Lamu und Mombasa hatte ich die Möglichkeit, mit einigen islamischen Gelehrten zu sprechen und das Bilderverbot und sein Spannungsverhältnis zu modernen visuellen Medien zu erkunden. Obwohl im Koran Bilder überhaupt nicht erwähnt werden, stützt sich das Bilderverbot auf Hadith, eine Sammlung von Reden und Taten des Propheten, die nach seinem Tod erschien, und auf islamische Rechtswerke.<sup>17</sup> Dort wird die Darstellung von Menschen und Tieren, Wesen mit *ruh*, Lebensodem, abgelehnt, da sie allein Gott zusteht. Tatsächlich lehnten einige islamische Gelehrte fotografische Porträts ab, weil sie Idolatrie fürchteten und den Monotheismus in Gefahr sahen. Andere meinten, dass nur dreidimensionale Gegenstände,



1 Fotomontage,  
Bakor-Studio, um 1970.

also Skulpturen, die Schatten werfen, zur Idolatrie geeignet seien, und Fotografien, solange sie im privaten Bereich aufbewahrt und nicht sichtbar an der Wand hingen, nicht verwerflich seien. Im Gegensatz zur Fotografie akzeptierten die meisten Gelehrten das Medium Video, da dort die Bilder flüchtig seien und sich bewegten und deshalb für die Bilderverehrung nicht taugten.

### Fotocollagen des Bakor-Studios

Das Bakor-Studio auf Lamu, einer Insel im Norden der kenianischen Küste, liegt versteckt in einer der engen Straßen der alten Stadt. Es wurde in den 1960er Jahren von Omar Said Bakor gegründet, der 1932 geboren wurde und aus dem Jemen stammte. Er war ein brillanter Bricoleur, ein *selfmade man*, der, bevor er endlich sein Studio eröffnen konnte, zehn Jahre lang als Straßenfotograf arbeitete. Er experimentierte mit unterschiedlichen Montagetechniken, »to make strange things possible and for fun«, wie einer seiner Söhne mir erklärte. Bakor starb 1993; seine Söhne führen das Geschäft bis heute weiter.<sup>18</sup>

Wie die magischen Realisten und die Surrealisten in Europa versuchte Bakor durch die Montage, Menschen und Dinge auf den Fotos auf spielerische und überraschende Weise zusammenzubringen und sie zu verwandeln. Vor dem Hintergrund von Indexikalität und einem spezifischen medialen Wahrheitsanspruch sind die Collagen Bakors denn auch ein Skandal wie alle Fotografien, die in der Dunkelkammer Manipulationen mit Schere, Licht und Klebstoff ausgesetzt werden.<sup>19</sup>

Stellt man Bakors Collagen jedoch in einen Zusammenhang mit den lokalen Kunstraditionen an der ostafrikanischen Küste, dann erscheinen sie in einem anderen Licht. Tatsächlich knüpfen sie in ihrer Tendenz zur Ornamentalisierung an bereits etablierte Kunstformen an. An der ostafrikanischen Küste bilden florale Motive wie *waridi*, Rose, *yungi-yungi*, Wasserlilie, *shokishoki*, eine Art Lychee, sowie die Blätter verschiedener Pflanzen wie *kulabu* standardisierte Muster, die auf Textilien, auf Gipsreliefs und Holzschnitzereien zu finden sind. Indem Bakor fotografische Portraits mit Ornamenten und



2 Fotomontage,  
Bakor-Studio, um 1970.

Arabesken kombinierte, überführte er bereits existierende Kunsttraditionen in das neue Medium der Fotografie. Durch die Hybridisierung floraler Ornamente und Arabesken mit fotografischen Porträts stellen Bakors Collagen eine Kontinuität mit bereits etablierten lokalen Traditionen her, transkribiert in eine neues Medium. In gewisser Weise bestätigen sie eine Tendenz innerhalb der islamischen Kunst, nämlich zu ornamentalisieren, was auch immer in ihren Bereich fällt.<sup>20</sup> [Abb. 1, Abb. 2]

Durch die Verbindung mit Ornamenten werden die Porträts Teil einer Oberflächendekoration und verstärken dadurch die generellen Prinzipien islamischer Kunst, den Anti-Naturalismus und die Tendenz zur Abstraktion. Die Fragmentierung und dekorative Zusammensetzung der Oberfläche verhindert, dass das Porträt für sich allein steht. Stattdessen wird es zu einem Verbindungspunkt, einer Relaisstation mit anderen eher abstrakten Einheiten. Tatsächlich wird dem Raum zwischen den Formen genauso viel oder sogar mehr Bedeutung beigemessen als den Formen selbst; auf diese Weise halten die Ornamente den Betrachter davon ab, sich in dem Porträt zu verlieren. Die Ornamente werden zu Hindernissen für die Idolatrie.

Die Ornamentalisierung der Porträts kann also als Versuch gesehen werden, vor dem Hintergrund des islamischen Bilderverbots die Bedeutung des fotografischen Porträts zu reduzieren, gleichzeitig aber auf die eigentlich verbotene Abbildung der Person nicht zu verzichten.

### Bakors Köpfe

Im Gegensatz zu Bakors spielerischen Collagepraktiken, Körper zu zerschneiden und in neuen Kombinationen wieder zusammenzulegen, wie z. B. in dieser Collage von sich und seinen Söhnen, [Abb. 3] findet in der populären Studiofotografie in Kenia – mit wenigen Ausnahmen – vor allem der ganze Körper Darstellung.

Auch im Islam gilt die Unversehrtheit des Körpers als Norm, denn vor dem Hintergrund des Bilderverbots kann die bildliche Darstellung eines

3 Nächste Seite:  
Fotomontage,  
Bakor-Studio, um 1970.



Lebewesens den verbotenen Status eines Bildes verlieren, wenn der dargestellten Person der Kopf abgetrennt wird. »Wenn der Kopf abgetrennt ist, ist es kein Bild mehr«, heißt es in einem einschlägigen Text eines Rechtsgelehrten.<sup>21</sup> Wenn allerdings etwas fehlt, wie Auge, Hand oder Fuß, nach dessen Abtrennung die Person weiterleben könnte, dann bleibt das Bild Bild und fällt weiterhin unter das Verbot.<sup>22</sup> Die Beschädigung der Person auf dem Bild muss also so stark sein, dass sie wie bei einer Enthauptung unbedingt zum Tode führt, damit das Bild aufhört, Bild zu sein. »Wenn die Abbildung von Anfang an das Bild eines Rumpfes ohne Kopf ist, oder eines Kopfes ohne Rumpf, oder wenn man ihm einen Kopf gemacht hat, sein übriger Leib aber kein Lebewesen darstellt, fällt er nicht unter das Verbot.«<sup>23</sup> Der islamische Bildbegriff ist, wie Hans Belting betont, völlig auf den Körper bezogen, während er Zeichen gar nicht tangiert.<sup>24</sup>

Die oben abgebildete Collage bringt also zum einen genealogische Beziehungen auf spielerische und ironische Weise zum Ausdruck. Einer von Bakors Söhnen hält den Kopf des Vaters in der einen und den des älteren Bruders in der anderen Hand. Die Montage visualisiert den Begriff der sozialen Person als ein Aggregat externer Beziehungen, ein gebräuchliches Thema in der afrikanischen Kunst. Auch die Ambivalenz der Beziehungen zwischen Vater und Söhnen findet Darstellung durch das ›Hochhalten‹ von Vater und älterem Bruder einerseits und ihre ›Enthauptung‹ andererseits. Gleichzeitig ist die Collage vor dem Hintergrund des islamischen Bildverbots auch der Versuch, die Verwerflichkeit der Abbildung lebender Wesen durch die Abtrennung der Köpfe hinfällig zu machen und ihr so den Bildstatus zu nehmen.

### Die Integrität des Körpers

Wie mir verschiedene Fotografen erklärten, sollte der Körper der fotografierten Person nicht angeschnitten und Glieder nicht abgeschnitten werden, da dies als Akt der Aggression, als ein Versuch zu schaden, interpretiert werden könnte. Die Integrität des Körpers müsse erhalten bleiben. Tatsächlich verbinden sich an der Ostküste mit dem Konzept *uzima*, Ganzheit, auch Vorstellungen von Gesundheit und Wohlbefinden; und ›traditionelle‹ Heiler behandeln hier nicht so sehr das kranke Organ eines Patienten als vielmehr den ganzen Körper.<sup>25</sup>

Auch in der vorkolonialen afrikanischen Kunst herrscht die Darstellung des ganzen Körpers vor – mit der Ausnahme von Benin, auf die ich am Ende des Textes eingehen werde. Tatsächlich verhüllen auch afrikanische Masken, die ja als ein Beispiel für die Separierung des Gesichts vom Körper in der afrikanischen Kunst angeführt werden könnten, nicht nur das Gesicht, sondern den ganzen Körper. Wie Zoe Strother für die Masken der Pende zeigen konnte, beginnt die Erfindung einer neuen Maske mit einem neuen Rhythmus, einer Melodie, einem Tanz und einem Kostüm, und der Schnitzer, der die Maske als Teil einer komplexen multimedialen Entität herstellt, steht am Schluss des Produktionsprozesses.<sup>26</sup> Die Trennung der (Gesichts-)Maske vom Rest des Körpers sowie die Priorität, die der Maske als Verbergung des Gesichts zugesprochen wird, muss auf interkulturelle Missverständnisse und westliche museale Ausstellungspraktiken und den Kunstmarkt zurückgeführt werden, die vor dem Hintergrund der kulturellen Bedeutung des Gesichts im

Westen vor allem die Maske und nicht den Rest des Kostüms berücksichtigen. Die Existenz von Gesichtsmasken kann also nicht als Argument für die Bedeutung des Gesichts in der afrikanischen Kunst akzeptiert werden.

Während in Europa ein komplexer Prozess der »Vergesichtigung«<sup>27</sup> stattfand, im Verlauf dessen das Gesicht sich vom Rest des Körpers löste und immer mehr in den Vordergrund rückte, fand dieser Prozess der Vergesichtigung in Afrika zumindest im Bereich der populären Fotografie so nicht statt. Hier wurde das Gesicht nicht – wie in Europa – zum Angelpunkt zwischen Individualität und Typologie, Ausdruck und Schicksal, Körper und Seele.<sup>28</sup> Die Verbreitung von Porträts als einem bevorzugten Genre des Gesichts hat sich in der populären Fotografie in Ostafrika so nicht durchsetzen können.<sup>29</sup>

### Das ›coole‹ Gesicht

Wie Robert Farris Thompson gezeigt hat,<sup>30</sup> existiert in vielen Regionen Afrikas – auch an der Küste Kenias – eine Ästhetik oder Philosophie der ›Kühle‹, die auf dem Gegensatz von heißen und kalten Temperaturen beruht. Während ›Kühle‹ mit Ruhe, Schönheit, Frieden, Reinheit, Heilung, Fruchtbarkeit und Nähe zu den Göttern assoziiert wird, steht ›Hitze‹ für Unruhe, Krieg, Unreinheit, Hexerei, Krankheit, Gefahr und Unfruchtbarkeit. Während ›heiße‹ Personen wie Hexen und Zauberer die Dunkelheit der Nacht suchen und sich verbergen, scheuen ›kühle‹ Personen nicht das Licht und allgemeine Sichtbarkeit. Die ideale Person ist eine ›kühle‹ Person mit all den genannten moralischen Konnotationen und das Gesicht einer solchen Person ist eine »Maske der Kühle«,<sup>31</sup> die eben gerade nicht ihre Gefühle – ihre ›Hitze‹ – zum Ausdruck bringt, sondern sie vollkommen beherrscht. Individuelle Leidenschaften und Emotionen werden vor dem Hintergrund eines Ethos der Vergesellschaftung gezähmt und verbannt. Tatsächlich wird nur Unpersonen (bzw. noch nicht vollständigen Personen) wie Kindern, Verrückten und Fremden – z.B. Europäern – zugestanden, ihre Gefühle nicht verbergen und ihre Gesichtszüge nicht kontrollieren zu können. (Vollständige) Personen dagegen tragen ihr Gesicht als kühle Maske und nicht als Spiegel einer (aufgeregten, heißen) Innenwelt. Deshalb versuchen Frauen und Männer auch beim Fotografieren, ihre Gesichtszüge zu sammeln, sie in einer Maske der Kühle einzufrieren und jegliche Expressivität abzuweisen. Dabei geht es vor allem darum, eine Balance zwischen Individualität und Abstraktion zuschaffen, die erlaubt, die einzelne Person zwar noch zu erkennen, aber gleichzeitig ihre Idiosynkrasien eher verschwinden zu lassen und in einer Abstraktion aufzuheben. Ein guter Fotograf, so wurde mir erklärt, strebt ein Idealbild an, das die idiosynkratischen physischen Gesichtszüge eher auslöscht, um eine Leere und damit eine tiefere Wahrheit zum Ausdruck zu bringen.<sup>32</sup> Die Individualität, die auf dem Foto sichtbar gemacht wird, ist nicht im westlichen Sinn zu verstehen. Sie ist frei von Innerlichkeit und sucht das Individuum gerade nicht »zu einem originellen, von den übrigen unterschiedenen Körper zu machen, wie das Werbungsfieber«.<sup>33</sup>

Dieses Idealbild schließt auch an die bereits erwähnten Konventionen der Darstellung von Fremdgeistern in Besessenheitskulten an, die ebenfalls eine idiosynkratische Darstellung von Personen, die sie verkörpern, zu vermeiden suchen und eher ihren (abstrakten) ›Geist‹ zum Ausdruck bringen.



4 *Film-style photography*, Parekh-Studio, Mombasa, 1964.

#### Das Gesicht als Intimitätsmaschine

Während sich in Europa in der Nachfolge von Phrenologie und Physiognomik eine populäre Psychologisierung herausbilden konnte, die die außerordentliche Beweglichkeit und Affektgeladenheit des Gesichts zum Spiegel der Seele erklärte, fordert die Ästhetik der Kühle in Afrika eher ein Verschließen des Gesichts, seine Entleerung. Zwar konnte sich spätestens seit den 1970er Jahren die fotografische Konvention des Lächelns (*say cheese*) auch an der Küste durchsetzen, das führte aber nicht zu irgendeiner tiefgründigen Lesart entlang einer Achse der Innerlichkeit.

Als im Westen visuelle Medien wie Fotografie, Video und Film den geschützten und schamlosen Blick auf das Gesicht und den Blick fremder Personen erlaubten<sup>34</sup> und Großaufnahmen dem (fremden) Betrachter Gesicht trotz sozialer Ferne nah brachten und eine Familiarität und Intimität mit eigentlich Fremden herstellten, wurde dies von vielen Zuschauern oder Betrachtern als Angst erregend und obszön empfunden. Wie Walter Benjamin in dem berühmten Zitat vom alten Dauthendey berichtet, getraute man sich anfänglich nicht, die ersten Daguerreotypien lange anzusehen: »Man scheute sich vor der Deutlichkeit der Menschen und glaubte, dass die kleinen winzigen Gesichter der Personen, die auf dem Bilde waren, einen selbst sehen könnten...«<sup>35</sup> Die »ersten« filmischen Großaufnahmen eines Gesichts riefen im Kino Panik, Angst und Schrecken hervor.<sup>36</sup> Bis 1910 wurden Großaufnahmen von Gesichtern als schockierend, hässlich und obszön empfunden.<sup>37</sup> Doch war die Ablehnung der Großaufnahme in der westlichen Filmgeschichte nur ein kurzes Zwischenspiel. Es folgte ihre Konventionalisierung. Spätestens mit der Herausbildung des Starsystems wurde die Großaufnahme zum zentralen ästhetischen Verfahren. Nicht zuletzt beruhte ja die auratische Inszenierung des Stars auf der effektvollen Präsentation des Gesichts.<sup>38</sup>

Obwohl Bollywood-Liebesszenen bereits in den 1960er Jahren im Parekh-Studio in Mombasa in das neue Genre der *film-style photography* Eingang fanden und auch der bereits erwähnte Omar Said Bakor in seinen Collagen



5 *Film-style photography*, Parekh-Studio, Mombasa, 1962.

männlichen Kunden die Möglichkeit eröffnete, sich mit dem berühmten indischen Filmstar Sri Devi als Liebespaar fotografieren zu lassen, blieben Großaufnahmen des Gesichts eher eine Ausnahme. [Abb. 4, Abb. 5]

Das Gesicht als Spiegel der Seele, als Gefühlslandschaft und als Intimitätsmaschine hat sich in der lokalen populären Studiofotografie nicht durchsetzen können. Obwohl seit den 1980er Jahren das Medium Video auch afrikanischen Frauen und Männern, die nicht der Elite angehören, erlaubt, an einer globalisierten Film- und Videokultur zu partizipieren, und obwohl insbesondere Bollywood-Filme an der ostafrikanischen Küste Eingang in die Populärkultur fanden und Vorstellungen von romantischer Liebe prägten,<sup>39</sup> werden Nahaufnahmen des Gesichts innerhalb der populären Studiofotografie eher vermieden. Und auch in den Videofilmen, die seit den 1990er Jahren in Ghana und Nigeria lokal produziert werden, sind Großaufnahmen des Gesichts eher selten zu finden. Allerdings nahmen in neuester Zeit Großaufnahmen des Gesichts in nordnigerianischen Videos zu, jedoch nicht als »Spiegel der Seele«, sondern als »*talking heads*« (persönliche Mitteilung von Abdalle Uba Adamn).

#### Passfoto und kolonialer Staat

Diese Zurückhaltung oder Meidung mag, wie ich zu zeigen versucht habe, auf die Konvention der Darstellung des ganzen Körpers sowie auf die »Ästhetik der Kühle«, die das Gesicht nicht psychologisiert und intimisiert, zurückzuführen sein. Doch lässt sich auch ein historisches Argument, das in der kolonialen Geschichte seinen Grund hat, anführen. Denn tatsächlich wurde das Gesichts- und Brustbild im Kontext kolonialer Gewalt und Kontrolle eingeführt. Es war der koloniale Staat, der an die Praktiken des fotografischen Terrors, die bereits westliche Forscher, Reisende und Missionare ausgeübt hatten, anschloss. Die koloniale Fotografie »ethnischer« oder »rassischer« Typen sowie Fahndungsfotos und Fotos von Kriminellen folgten alle dem gleichen Schema: Der Reduktion auf das Gesicht. Sie zwangen das Gesicht in ein einziges Format und machten es dadurch vergleichbar. Sie erzeugen Einheitsmasken



### **Fotografien der Anderen**

Obwohl in der populären Fotografie in Kenia die Reduktion auf das Gesicht eher vermieden wird, entwickelte sich ein lokales fotografisches Genre heraus, das das Passfotoformat gezielt einsetzt. In Todesanzeigen und zur jährlichen Erinnerung an den Todestag veröffentlichen die Lebenden in Zeitungen die Fotos ihrer toten Verwandten im Passfotoformat. Sie greifen also auf ein ›Format der Anderen‹ zurück, dass die Toten – wie die Kriminellen, Wahnsinnigen und ›Wilden‹ – zerstückelt und auf den Kopf und das Gesicht reduziert und sie damit als (eigene) Andere markiert. Die Übernahme des Passfotoformats für die Toten erzeugt also eine Grenze, die die Lebenden ziehen, um den Toten ihren Platz als Andere innerhalb ihrer Welt zuzuweisen. [Abb. 6] Auch in Benin, einem Königreich im heutigen Nigeria, wurden bereits in vorkolonialer Zeit Tote, Fremde und Feinde in so genannten Gedenk- und Trophäenköpfen dargestellt. Während die Lebenden in Skulpturen und Reliefs fast immer mit dem ganzen Körper abgebildet wurden, wurden der Kopf des Königs, seiner Mutter sowie hoher Würdenträger nach dem Tod in Bronze gegossen, in Ton gebrannt oder in Holz oder Elfenbein geschnitzt und als Gedenkkopf auf einem Altar verehrt. Diese Form der Erinnerung war Privileg einer kleinen Gruppe von Personen mit wichtigen politischen Funktionen und größter Machtfülle.<sup>44</sup> Daneben wurden so genannte Trophäenköpfe, Köpfe von besiegten und getöteten Feinden, hergestellt und außerdem noch die abgetrennten Köpfe von Fremden, vor allem von Portugiesen, auf Bronzereliefs – manchmal zur Säule aufeinander gestapelt – und auf Skulpturen abgebildet.<sup>45</sup> Während also der Körper der Lebenden in Benin – wie im heutigen Kenia – meist in seiner Ganzheit Darstellung fand, wurde der abgelöste Kopf für die Anderen reserviert, für Tote, Fremde und Feinde. Diese Form der Veränderung entspricht, kreuzt und mischt sich mit den Formen der Veränderung, die Europäer im Zuge der Kolonisierung für Afrikaner als ›Primitive‹ und ›Wilde‹ und zu Hause für Verbrecher und Wahnsinnige schufen. Vielleicht also birgt das Kopfbild sowohl in Afrika als auch im Westen ein mehr oder weniger (un)bewusstes aggressives Potential und eine Nähe zum Tod, die es hier wie dort als Format zur Darstellung der Anderen als besonders geeignet erscheinen ließ.

Ich möchte zum Schluss noch einmal auf das islamische Bilderverbot zu sprechen kommen. Im Koran wird Gottes Wort nur in der Schrift sichtbar und nicht, wie im Christentum auch im Körper Christi, der das Wort unmittelbar ins Bild setzt.<sup>46</sup> Der islamische Bildbegriff und das Bilderverbot beziehen sich allein auf den Körper.<sup>47</sup> Deshalb können auch, wie bereits erwähnt, Darstellungen von Lebewesen den verbotenen Status eines Bildes verlieren, wenn man ihnen den Kopf abtrennt.

Während das Veröffentlichen von Kopf- und Gesichtsbildern von Verstorbenen in kenianischen Zeitungen sowohl von Christen wie von Moslems praktiziert wird, könnte diese Praxis an der islamischen Küste zusätzlich noch als ein ikonoklastischer Akt gesehen werden, als eine ›Enthauptung‹ der Toten, um so vor den Folgen der Transgression des Bilderverbots Schutz zu gewinnen. Wie bei den Collagen Bakors würde auch hier dann das Kunststück vollbracht, das Bilderverbot anzuerkennen und es gleichzeitig zu unterlaufen.

## Endnoten

- 1 Robert Farris Thompson, *African Art in Motion*, Los Angeles 1974, S. 43 f.
- 2 John Middleton, *The World of the Swahili. An African Mercantile Civilization*, New Haven/ London 1992.
- 3 Nicholas Monti, *Africa Then. Photographs 1840–1918*, London 1987, S. 165.
- 4 Siehe Christopher Pinney, *Camera Indica. The Social Life of Indian Photographs*, London 1997.
- 5 Brian Larkin, *Itineraries of Indian Cinema: African Videos, Bollywood and Global Media*, in: Ella Shohat, Robert Stam (Hg.), *Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media*, New Brunswick 2003, S. 172 f.
- 6 *dawa* bedeutet Medizin und Amulett.
- 7 Joseph Thomson, *Through Masai Land*, London 1885, S. 220.
- 8 Erhard Schüttpelz, *Die Moderne im Spiegel der Primitiven*, München 2005, S. 17.
- 9 Ebd., S. 17 ff.
- 10 Susanne Regener, *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München 1999, S. 16.
- 11 Ebd., S. 156.
- 12 Roland Barthes, *Die helle Kammer*, Frankfurt a.M. 1989, S. 21; Heike Behrend, *Seelenklau: Zur Geschichte eines interkulturellen Transfers*, in: Johannes Bilstein, Matthias Winzen (Hg.), *Multiple Räume*, Baden-Baden 2004.
- 13 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hg.), *Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, I/2*, Frankfurt a. M. 1974, S. 455.
- 14 Michel Foucault, *Technologien des Selbst*, in: Luther H. Martin, Huck Gutman, Patrick H. Hutton (Hg.), *Technologien des Selbst*, Frankfurt a. M. 1993.
- 15 Vgl. Tobias Wendl, Heike Behrend, *Snap me One! Afrikanische Studiofotografen*, München 1998.
- 16 Siehe Jonathan Glassmann, *Feasts and Riot. Revelry, Rebellion and Popular Consciousness on the Swahili Coast, 1856–1888*, Portsmouth/ London 1995.
- 17 Siehe Rudi Paret, *Textbelege zum islamischen Bilderverbot*, in: Hans Fegers (Hg.), *Das Werk des Künstlers*, Stuttgart 1960, S. 37.
- 18 Heike Behrend, »To Make Strange Things Possible«: The Photomontages of the Bakor Photo Studio in Lamu, Kenya, in: John Middleton, Kimani Njogu (Hg.), *Media in Africa* (im Druck).
- 19 Rosalind Krauss, *Photography in the Service of Surrealism*, in: dies., Jane Livingston (Hg.), *L'Amour Fou. Photography and Surrealism*, Washington/ New York 1985, S. 91.
- 20 Oleg Grabar, *Die Entstehung der Islamischen Kunst*, Köln 1977, S. 262.
- 21 Paret, *Textbelege zum islamischen Bilderverbot* (Anm. 17), S. 46; Hans Belting, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005, S. 150.
- 22 Paret, *Textbelege zum islamischen Bilderverbot* (Anm. 17), S. 47.
- 23 Ebd.
- 24 Belting, *Das echte Bild* (Anm. 21), S. 149.
- 25 Vgl. John Iliffe, *East African Doctors*, Cambridge 1998, S. 11.
- 26 Zoe Strother, *Inventing Masks. Agency and History in the Art of the Central Pende*, Chicago/ London 1998, S. 27, 30.
- 27 Belting, *Das echte Bild* (Anm. 21), S. 45.
- 28 Tom Gunnings, *In Deinem Antlitz: Dir zum Bilde. Physiognomik, Photographie und die gnostische Mission des Frühen Films*, in: Christa Blümlinger, Karl Sierek (Hg.), *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien 2002, S. 24.
- 29 Vgl. Gertrud Koch, *Nähe und Distanz. Face-to-face-Kommunikation in der Moderne*, in: dies., *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion*, Frankfurt a.M. 1995, S. 277.
- 30 Thompson, *African Art in Motion* (Anm. 1).
- 31 Ebd., S. 45.
- 32 Vgl. Strother, *Inventing Masks* (Anm. 26), S. 135; Thompson, *African Art in Motion* (Anm. 1), S. 125.
- 33 Roland Barthes, *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt a. M. 1981, S. 135.
- 34 Gertud Koch, *Die Rückseite des Gesichts*, in: Helga Gläser, Bernhard Groß, Hermann Kappelhoff (Hg.), *Blick, Macht, Gesicht*, Berlin 2001, S. 138 f.
- 35 Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in: *Gesammelte Werke*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II/ 1, Frankfurt a.M. 1977, S. 372.

## Endnoten/Abbildungsnachweis

- 36 Frank Kessler, *Das Attraktions-Gesicht*, in: Christa Blümlinger, Karl Sierek (Hg.), *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien 2002, S. 67.
- 37 Ebd., S. 68.
- 38 Ebd., S. 75.
- 39 Vgl. Minou Fuglesang, *Veils and Videos. Female Youth on the Kenyan Coast*, Stockholm 1994.
- 40 Vgl. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Tausend Plateaus*, Berlin 1992.
- 41 Abdin Chande, *Radicalism and Reform in Eastern Africa*, in: Nehemia Levtzion, Randall L. Pouwels (Hg.), *The History of Islam in Africa*, Athens/ Oxford 2000, S. 351.
- 42 Deleuze, Guattari, *Tausend Plateaus* (Anm. 40), S. 235.
- 43 Vgl. Bernd Stiegler, *Michel Foucault und die Fotografie*, in: Peter Gente (Hg.), *Foucault und die Künste*, Frankfurt a. M. 2004.
- 44 Siehe Paula Ben-Amos Girshick, *Die Symbolik der Ahnenaltäre von Benin*, in: Barbara Plankensteiner (Hg.), *Benin. Könige und Rituale*, Wien 2007.
- 45 Vgl. Plankensteiner, *Benin* (Anm. 44).
- 46 Belting, *Das echte Bild* (Anm. 21), S. 148.
- 47 Ebd., S. 149.

## Abbildungsnachweis

- 1 Fotomontagen, Bakor-Studio, um 1970.
- 2 Fotomontage, Bakor-Studio, um 1970.
- 3 *Film-style photography*, Parekh-Studio, Mombasa, 1964.
- 4 *Film-style photography*, Parekh-Studio, Mombasa, 1962.
- 5 Todesanzeigen aus der *Daily Nation*, Februar 1984.

Für freundliche Kritik und Kommentare möchte ich Ann Bierstecker, John Middleton, Birgit Mersmann und Matthias Wittmann danken.

# Antike Weltbilder in der Kritik

Christoph Marksches<sup>1</sup>

Wer von ›dem Bewegenden‹ eines Bildes redet, redet noch sehr tastend, sehr vorsichtig von dem, was die verschiedenen Bewegungsleistungen, die affektuellen, intellektuellen, politischen Wirkungen von Bildern auslöst, konstituiert und verstärkt. Denn das Wortfeld ›Bewegung‹ ist schon allein wegen der Gefahr der Äquivokation nicht ohne Probleme. Ein Kirchenhistoriker kann zu der ikonologischen Debatte, die im Forschungsschwerpunkt und auf seiner ersten Jahrestagung geführt wird, nur mäßig theoretische Klärung beitragen, zumal ihm scheint, dass jeder theoretische Beitrag unauflöslich verbunden ist mit ontologischen Grundoptionen, die ohnehin meist nicht zur Debatte stehen; der auf das Feld der Antike konzentrierte Kirchenhistoriker sollte vermutlich vor allem Anschauungsmaterial für das Bewegende an Bildern bieten – und hat sich dafür Bilder ausgesucht, die in der Antike auf Kritik gestoßen sind und mit Fug und Recht als ›Weltbilder‹ bezeichnet werden können, jedenfalls in unserer interdisziplinären Arbeitsgruppe an der Berlin-Brandenburgischen Akademie unter dem Titel *Die Welt als Bild* als ›Weltbilder‹ rubriziert werden.

Die Gliederung dieses Beitrages wird dadurch vorgegeben, dass ich zunächst in einem ersten Abschnitt ein hochkaiserzeitliches Weltbild aus der sogenannten ›Gnosis‹ behandle, dann in einem zweiten Abschnitt eine kleine Serie von Illustrationen einer christlichen Weltgeographie der Spätantike. Um aber nach meinen kritischen Bemerkungen zum Wortfeld ›Bewegung‹ nicht selbst ohne Umschweife problematische Begriffe zu verwenden, setze ich vor diese beiden Abschnitte zu antiken Quellen und einen kleinen Schlussabschnitt kurze Bemerkungen zum Begriff ›Weltbild‹. Es gibt wohl nur wenig Begriffe, bei denen so stark die Gefahr der Äquivokation droht wie eben beim Begriff ›Weltbild‹.

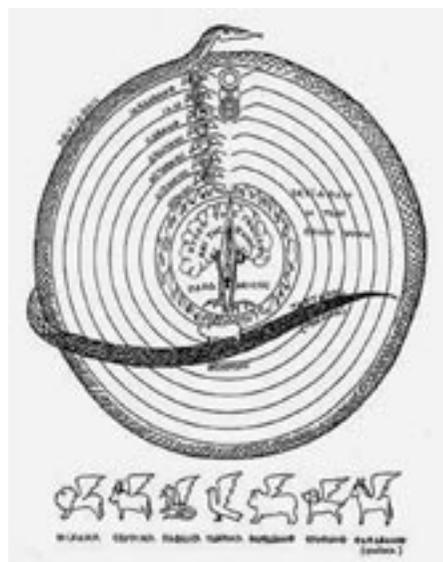
Am Anfang jeder Beschäftigung mit dem Thema ›Weltbild‹ muss wenigstens eine Arbeitsdefinition stehen. Auch wenn bislang eine umfassende Geschichte des Begriffs fehlt,<sup>2</sup> lassen sich doch grundsätzlich seit der ersten Verwendung eines vergleichbaren Begriffes im Althochdeutschen im 10. Jahrhundert *zwei* Bedeutungen unterscheiden:<sup>3</sup> Weltbild kann *erstens* bedeuten *imago mundi* oder *orbis pictus* im Sinne einer realen bildlichen Darstellung, kann aber *zweitens* auch als *idea mundi* synonym zu ›Weltanschauung‹ gebraucht und damit in einem übertragenen, leicht diffusen Sinn<sup>4</sup> verwendet werden. Ich möchte mich hier auf die erste, engere Bedeutung konzentrieren und verstehe unter Weltbild die als Bild präsentierte Synopse eines alltäglichen, mythologischen oder wissenschaftlich-deskriptiven Weltwissens. Auf der Basis einer solchen Präzisierung des Begriffs ergeben sich dann mindestens *zwei* Charakteristika eines Weltbildes: Ein Weltbild zeichnet sich in dieser Begriffsverwendung *zum einen* durch seine (mindestens tendenziell) *auf Totalität hin orientierte kosmologische Perspektive* aus, die das Ganze der Welt in den Blick nehmen will. Ein Weltbild ist *zum zweiten* (auch wenn, wie wir sahen, der Begriff gelegentlich so gebraucht wird)<sup>5</sup> keine bloß bebilderte Reihe von Überzeugungen über das Ganze der Welt, sondern spezifisch durch seine bildliche Dimension geprägt. Bild dient hier als Erkenntnismittel und ist notwendig, um einen Gedanken zur Erscheinung und in die Vorstellung zu bringen. Dabei unterscheide ich Bild und Modell, obwohl auch diese Begriffe gern synonym gebraucht werden: Ein *Weltbild* ist zweidimensional angelegt, ein *Weltmodell* dreidimensional. Als Bild ist es von dem geprägt, was man in modifizierter Aufnahme von Gedanken Gottfried Boehms die für das Bild charakteristischen »ikonischen Differenzen« nennen könnte, zuerst natürlich durch die grundlegende Differenz zwischen Bild und Realität, dann aber auch durch die Differenz zwischen dargestellter (hier: kosmologischer) Totalität und dem Reichtum dargestellter Vielfalt.<sup>6</sup> In gewisser Weise ist ein *Weltbild* im strengen Sinne des Wortes sogar der Idealfall dieser zweiten Differenz, weil die dargestellte Totalität die vollkommene Totalität des ganzen Kosmos darstellen soll. Das impliziert zugleich die erste Differenz: Die dargestellte Totalität kann natürlich keine rein abbildliche Totalität sein – ein derartig großes Weltbild könnte nirgendwo erstellt oder gelagert werden – sondern eine Interpretation von Realität, die zugleich unsere Realitätswahrnehmung bestimmt und in gewisser Weise fesselt. Das Weltbild macht Welt verfügbar<sup>7</sup> und fesselt insofern nicht nur uns, sondern zugleich auch die Welt. Meine These ist daher: Die Bildlichkeit der Weltbilder spielt eine höchst ambivalente Rolle. Sie ermöglicht zwar durch ihre bildspezifischen Reduktionen von abgebildeter Wirklichkeit überhaupt erst die verknäppte Darstellung komplizierter Sachverhalte, vereinfacht aber auch grundsätzlich die Wirklichkeit auf eine unter Umständen gefährliche Weise. An dieser Stelle setzt auch die antike Kritik an. Positiver formuliert: Bilder können Theorien vor den Phänomenen retten *et vice versa* die Phänomene vor den Theorien.

Nach diesen theoretischen Vorbemerkungen nun zu zwei Beispielen, die ich unter die Titel *Die Welt als mythologische Scheibe – das Ophitendiagramm* und *Die Welt als Koffer – das Modell des Indienfahrers Cosmas* stelle. Die These, die mit den beiden Abschnitten entwickelt und begründet werden soll, lautet: Der Konflikt über diese beiden Weltbilder entstand, weil die Kritiker

der beiden Weltbilder den Status der Bildlichkeit dieses Modells entweder nicht präzise wahrnehmen wollten oder nicht wahrnehmen konnten. Ihre Kritik hat eine falsche Ansicht über den Status der Bildlichkeit zur Voraussetzung. Noch präziser formuliert: Die Kritiker der beiden Weltbilder, die uns gleich beschäftigen werden, missverstehen die beanspruchte Ähnlichkeitsrelation der beiden Modelle zur Welt, wie sie vor Augen liegt.<sup>8</sup> Sie setzen ein ungleich größeres Maß an mimetischer Konformität zur Wirklichkeit voraus, als es mit den Modellen überhaupt angelegt ist, und nehmen damit einen Irrtum voraus, der bis in unsere Tage in den populären Verzeichnungen antiker Weltbilder unter den Schlagworten »primitiv« und »naiv« wiederholt wird – am bekanntesten wohl in der gewöhnlichen Verwendung des berühmten Holzschnitts des französischen Astronomen Camille Flammarion von 1888. Aber auch die beiden christlichen Weltbilder der Antike, mit denen wir uns beschäftigen werden, werden bis auf den heutigen Tag stärker durch die Augen ihrer spätantiken Kritiker gesehen, als es dem Verständnis dieser ambitionierten Modelle von Wirklichkeit gut tut.

## I Die Welt als mythologische Scheibe – Das Ophitendiagramm

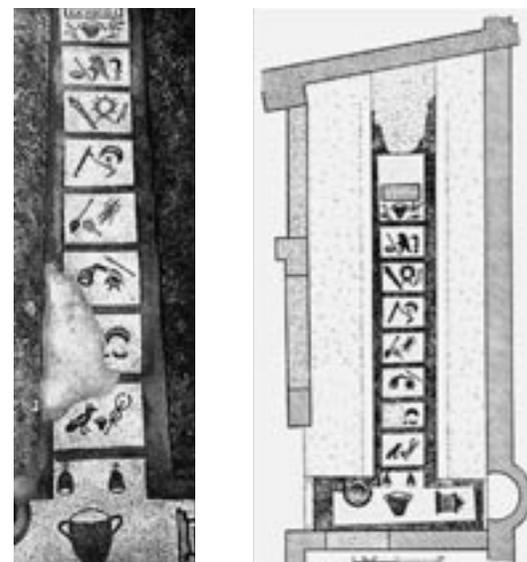
Das wohl bekannteste gnostische Bild ist das sogenannte »Ophitendiagramm«, dessen jüngste monographische Behandlung auf eine vor der Wende an der Berliner Theologischen Fakultät angefertigte Diplomarbeit zurückgeht,<sup>9</sup> das aber schon 1746 von Johann Lorenz von Mosheim in aller Ausführlichkeit untersucht worden war und seither immer wieder einmal besprochen wurde.<sup>10</sup> Das Diagramm selbst ist nicht erhalten, aber *zwei* auf uns gekommene *Beschreibungen* erlauben seine Rekonstruktion. [Abb. 1] Die *eine* ἔκφρασις stammte von dem mittelpatonischen Philosophen Celsus aus dem späteren zweiten Jahrhundert und ist leider nur in sehr wenigen Fragmenten in der Schrift *Gegen Celsus* erhalten, die der alexandrinische Theologe Origenes knapp 70 Jahre später in der Mitte des dritten Jahrhunderts verfasste. Von Origenes stammt die *zweite* Beschreibung. Der hochgelehrte Theologe hatte sich nämlich im Rahmen seiner Widerlegung des nach wie vor einflussreichen Werks des Celsus gründlich vorbereitet, ebenfalls ein solches Diagramm käuflich erworben und ergänzte bzw. korrigierte mit einer eigenen Beschreibung die ἔκφρασις des Celsus. Charakteristisch für die gründliche und nach antiken Maßstäben wissenschaftliche Art, in der Origenes auch sonst arbeitet, ist, dass er nicht nur das Diagramm kaufte, sondern sein wissenschaftliches Engagement in der Gegenschrift auch eigens hervorhob: Origenes schreibt, er habe aufgrund seiner Wissbegierde (κατὰ τὸ φιλομαθές)<sup>11</sup> selbst ein vergleichbares Diagramm gekauft, und die τάξις, die Ordnung der darauf dargestellten Gegenstände, gleiche der bei Celsus beschriebenen.<sup>12</sup> Allerdings lässt sich zeigen, dass beide ungeachtet der vorsichtigen Versicherung des Origenes doch nicht ganz dasselbe Diagramm vor sich hatten.<sup>13</sup> Es bleibt sogar unklar, ob auf dem Exemplar des Celsus überhaupt wichtige Details (wie die »sieben herrschenden Dämonen« in den verschiedenen Tiergestalten) eigens abgebildet waren oder er Informationen darüber nur im Rahmen von mündlichen Gesprächen mit Ophiten über das Diagramm bezog.<sup>14</sup> Das sogenannte »Ophitendiagramm« existierte in jedem Fall also in unterschiedlichen Varianten und war für wissenschaftlich interessierte Zeitgenossen an den



1 Ophitendiagramm in der Rekonstruktion von B. Witte.

verschiedenen Orten zugänglich bzw. käuflich zu erwerben<sup>15</sup>—und dies, obwohl Origenes die Ophiten als eine »vollkommen obskure Sekte« (ἀσημοτάτη αἵρεσις) abwertete und im Gegensatz zu Celsus auch nicht für eine christliche Gruppe hielt.<sup>16</sup> Der exakte Inhalt der beiden Beschreibungen und die mutmaßliche Rekonstruktion des Diagramms sind für uns hier weniger wichtig (und somit auch die in der Forschung zentrale Frage, ob das Diagramm als ein Zeugnis der sogenannten »sethianischen« Gnosis<sup>17</sup> verstanden werden muss); entscheidend sind vielmehr *Funktion* und *Bestimmung* des Bildes.

Zu Funktion und Bestimmung des Diagramms gibt der griechische Begriff, den Celsus und Origenes für dieses Bild verwenden, einen ersten Hinweis: Sowohl Celsus wie Origenes bezeichnen das Bild mit dem griechischen Begriff διάγραμμα; dieses von διαγράφειν abzuleitende Wort kann sowohl einen mit Linien gezeichneten Plan, eine Vorzeichnung eines Malers wie eine geometrische Figur oder auch eine Landkarte meinen.<sup>18</sup> Hier bezeichnet es wohl eine mit einfachen zeichnerischen Mitteln hergestellte Skizze des Systems der Ophiten. Überraschenderweise wurde in der bisherigen Literatur zum sogenannten »Ophitendiagramm« aber kaum gefragt, mit welchen anderen antiken Bildern eine solche Form der Darstellung von Lehre in Gestalt einer eher schlichten »Skizze« am ehesten verglichen werden kann.<sup>19</sup> Wolfgang Ullmann hat zwar vor über zwanzig Jahren eine Interpretation des Diagramms als »Mandala« vorgelegt, aber ein solcher Vergleich mit fernöstlichen Meditationsbildern liegt meines Erachtens nicht besonders nahe; außerdem handelt es sich bei einem Vergleich eines kaiserzeitlichen Diagramms mit indischen Mandalas ja auch gar nicht um eine präzise literatur- oder kunstwissenschaftliche Kategorisierung im strengen Sinne. Für eine vor einiger Zeit postulierte Verwendung des διάγραμμα im Zusammenhang von Meditationstechniken als »Meditationsdiagramm« oder gar als »Weiheformular« fehlt ebenfalls jeder Hinweis in den Quellen.<sup>20</sup> Origenes überliefert selbst einen anderen Versuch, jene Skizze des ophitischen Systems mit einem geläufigeren Typus von antiken Bildern zu vergleichen, aber auch diese Interpretation ist nicht ohne Probleme: Celsus hat nämlich das Diagramm (wenn



2 Weihegrade eines Mithräums aus Ostia Antica, Regio V, Insula IX.

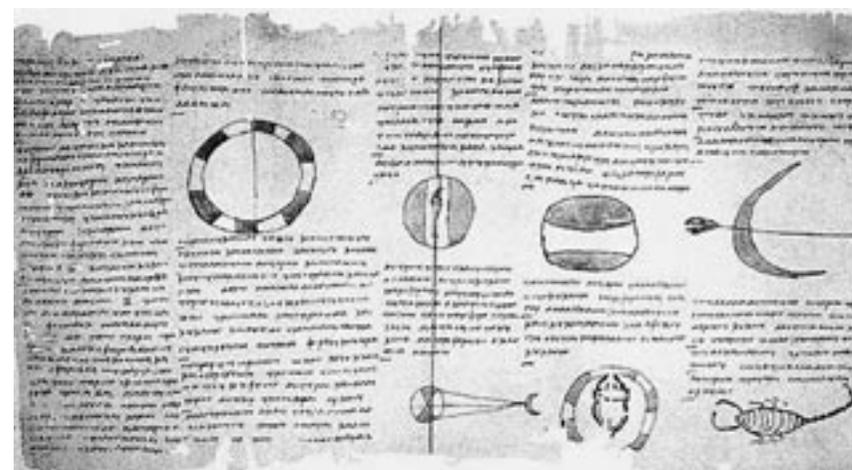
man seine Argumentation aus den wenigen Zitaten bei Origenes hier richtig rekonstruieren kann) mit einem σύμβολον, einem geheimen und symbolisch verschlüsselten Zeichen der Mithras-Mysterien verglichen: Mit jenem Ausdruck σύμβολον bezeichnete Celsus eine aus vielen Mithräen im ganzen Reich bekannte Darstellung. Sie zeigt die unterschiedlichen Weihegrade des Kultes in Form einer Leiter und war gelegentlich auf dem Fußboden des Kultraumes abgebildet.<sup>21</sup> [Abb. 2] Celsus verstand diese Abbildungen einer Leiter, die er vergleichsweise detailliert beschrieb, als »[Darstellung] der Passage [διέξοδος] der Seele durch die beiden Kreisläufe der Fixsterne und Planeten«.<sup>22</sup> Weil er Sinn und Zweck des sogenannten »Ophitendiagramms« ganz ähnlich interpretierte, konnte er jenes διάγραμμα und das σύμβολον aus dem Mithraskult parallelisieren. Der Vergleich zwischen dem διάγραμμα der Ophiten und dem σύμβολον aus den Mithras-Kulträumen erfolgte freilich bei Celsus nicht aus literatur-, kunst- oder religionsgeschichtlichen Interessen, sondern aus Gründen handfester Polemik. Da der mittelplatonische Philosoph die Ophiten<sup>23</sup> ohne große Debatten für eine christliche Gruppe hielt, diente ihm die von ihm postulierte Analogie zwischen der Skizze des Systems und den Fußbodenabbildungen in den Mithräen<sup>24</sup> als Beleg für seine These, dass das Christentum die Mysterienreligionen auf sehr niedrigem Niveau kopiert und nachgeäfft habe. Wirklich bewiesen wird die Analogie in den erhaltenen Passagen der Schrift des Celsus allerdings nirgendwo, und sie wäre ja erst dann wirklich überzeugend nachgewiesen, wenn man aus den Quellen entnehmen könnte, dass auch das sogenannte »Ophitendiagramm« unterschiedliche Stufen der Einweihung in einen Mysterienkult darstellte und entsprechend in kultischen Zeremonien eingesetzt wurde. Origenes hat freilich diese an den Mysterien orientierte Deutung des Celsus einfach übernommen und deutet das Diagramm ebenfalls als »Landkarte« für die Jenseitsreise bzw. den Aufstieg des ophitischen Gnostikers. Deswegen liefert er zu der Beschreibung des Diagramms auch noch die Sprüche, die man beim Durchschreiten des »Walls der Schlechtigkeit« (φραγμὸν κακίας)<sup>25</sup> bzw. der »in Ewigkeit verschlossenen Tore der Archonten« zu sagen hatte—und dies,



3 Detail aus dem Ophitendiagramm in der Rekonstruktion B. Wittes.

obwohl er explizit vermerkt, dass Celsus solche Sprüche (δημηγορίας) in seiner ἔκφρασις des Diagramms nicht mitgeteilt habe,<sup>26</sup> woraus deutlich wird, dass sie auf der Skizze des Lehrsystems auch nirgendwo aufgeschrieben waren.

Meines Erachtens liegt, wenn man die beiden Beschreibungen des διάγραμμα liest und seine neuzeitlichen Rekonstruktionen betrachtet, eine ganz andere und viel verbreitetere antike Gattung von Bildern als ausgerechnet die Fußbodenmosaiken einiger italienischer Mithras-Kulträume nahe. Denn die Deutung dieses Bildes als »Landkarte« für den mystischen Aufstieg des Gnostikers und die im irdischen Leben kultisch vorweggenommene Jenseitsreise geht viel zu stark von der polemischen Deutung des Celsus und ihrer Vertiefung durch Origenes aus. Wenn man nach Vergleichsbeispielen zum Diagramm der Ophiten sucht, muss man sich viel stärker auf das Bild selbst konzentrieren. Ziemlich am Ende des Abschnittes bei Origenes wird eine komplizierte Kreisstruktur im Zentrum des Bildes erwähnt: Origenes zitiert zunächst ganz wenige Bemerkungen des Celsus und bietet dann selbst eine ausführliche ἔκφρασις jener komplexen Kreisstruktur, die eine zeichnerische Rekonstruktion ermöglicht. Aus beiden Passagen können wir entnehmen, dass im Zentrum der Skizze des Systems der Ophiten zwei Kreise standen: Ein oberer Kreis mit den Begriffen »Vater« und »Sohn«<sup>27</sup> und ein unterer Kreis mit den Begriffen »Erkenntnis«, »Verstand« und »Vorauswissen der Weisheit« samt einem Rhombus »Natur der Weisheit«;<sup>28</sup> beide Kreise wurden durch eine Doppelaxt mit den Begriffen »Liebe« und »Leben« zusammengehalten. [Abb. 3] Eine solche komplexe Struktur im Zentrum des Diagramms macht nochmals deutlich, dass es hier nicht um ein Meditationsbild für den individuellen Aufstieg eines Gnostikers ging, sondern um eine skizzenhafte Veranschaulichung göttlicher Strukturen<sup>29</sup> für Unterrichtszwecke. Der innere Kern des sogenannten »Ophitendiagramms« ist eine Art didaktisches Schaubild, eine Art von Tafelbild einer bestimmten Form von Gotteslehre, die Gott<sup>30</sup> und seinem Sohn die hypostasierten Eigenschaften des Verstandes und der Erkenntnis zuweist, die wiederum durch die Natur seiner Weisheit und das Vorauswissen seiner Weisheit zusammengehalten werden



4 Ps.-Eudoxus, Ars Astronomica.

und durch das innergöttliche Leben und die Liebe miteinander verbunden sind. Schon der erste neuzeitliche Interpret des διάγραμμα, Johann Lorenz von Mosheim, sprach 1746 von einem »Bilderkatechismus« und einer »Lehrtafel«, der einfachen Menschen dabei helfen sollte, sich die komplizierten Details der Lehre der Ophiten einzuprägen.<sup>31</sup> Allerdings fehlt auch schon bei Mosheim ein vergleichender Blick auf andere antike Lehrtafeln. Lediglich ein einziger knapper Hinweis auf eine frühe Form vergleichbarer didaktischer Veranschaulichungen schwieriger wissenschaftlicher Sachverhalte ist zu finden.<sup>32</sup> Am Anfang dieser Entwicklung der Illustration wissenschaftlicher Literatur durch Bilder standen ganz einfache einfarbige Skizzen, aus Linien zusammengesetzt – griechisch: διαγράμματα. Man sieht eine solche Frühform der Illustration vorzüglich in der sogenannten »Eudoxosrolle« (Louvre, Pap. Paris. 1 = ViP Nr. 17), [Abb. 4] einem astronomischen Text aus dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert. Hier sind Skizzen von Tierkreisen oder Sternbildern in die Textspalten eingefügt.<sup>33</sup>

Warum kritisieren nun Celsus und Origenes dieses Weltbild und wie kritisieren sie es? Diese Frage führt leider an die Grenzen der Überlieferung; das Diagramm ist ja nur Nebenschauplatz der polemischen Auseinandersetzung zwischen (dem mutmaßlich bereits verstorbenen) Celsus und Origenes, in der Celsus ohnehin nur in der Auswahl seines Gegners zu Wort kommt. Celsus wird von Origenes zitiert; ob er also tatsächlich Ophiten und Mehrheitschristen zusammenwarf,<sup>34</sup> ist unklar. Leider kann eigentlich nur präzise rekonstruiert werden, was Origenes sagt: Das »Diagramm«, so formuliert er, sei nicht glaubwürdig, nicht einmal für die »leicht zu täuschenden Frauen« oder die »ungebildeten Leute, die sich durch jede beliebige Wahrscheinlichkeit hinreißen lassen.«<sup>35</sup> Es gäbe, so polemisiert Origenes, niemanden, der den Lehren des Diagramms Glauben schenke. Origenes prüft an den biblischen Texten den Leviathan und die Gehenna bzw. den Tartarus und stellt fest, dass das Diagramm keine biblischen Texte illustriert – das freilich wollte es vermutlich auch nie.<sup>36</sup> Der exakte Status der Figuren (»sieben herrschende Dämonen«) wird nicht mitgeteilt, nur Namen und sehr allgemeine Beschreibungen der Gestalt: »Michael,

der Löwengestaltige«, »Suriel, der Stiergestaltige«, »Raphael, der Drachengestaltige«, »Gabriel, der Adlergestaltige«, »Thauthabaoth, der Bärengestaltige«, »Erathaoth, der Hundegestaltige« und »Onoel oder Thartharaoth, der Eselgestaltige«.<sup>37</sup> Das innere Gottessymbol des »Diagramms« kann Origenes überhaupt nicht deuten. Sicher ist jedenfalls, dass Origenes weder den Status des Bildes erkannte noch den abbildlichen Bezugspunkt; die Lehre der sogenannten ophitischen oder sethianischen Gnosis hat er nicht richtig identifiziert. Dies verschärft den der Deutung zugrundeliegenden *Weltanschauungskonflikt* zu einem *Weltbildkonflikt*.

## II Die Welt als Koffer – das Modell des Indienfahrers Cosmas

In einem zweiten Abschnitt beschäftigen wir uns mit dem Weltbild eines Zeitgenossen des byzantinischen Kaisers Justinian, einem Indienfahrer mit mutmaßlichem Namen Cosmas (Κοσμάς ὁ Ἰνδικοπλεύστης). Cosmas bereiste zunächst als Kaufmann große Teile der damaligen bewohnten Welt und beschloss sein Leben vermutlich als Einsiedler irgendwo in Ägypten oder in Raïthou/El Tûr auf der Sinaihalbinsel.<sup>38</sup> Sein Hauptwerk ist eine zunächst anonym publizierte und erst später unter dem richtigen Namen überlieferte zwölbändige *Christliche Topographie* (Χριστιανική τοπογραφία), die von der Herausgeberin der jüngsten kritischen Ausgabe auf die Jahre 547–549 n. Chr. datiert wird.<sup>39</sup> Uns interessieren hier nicht die enzyklopädischen Bücher VI–XII der *Christlichen Topographie* des Cosmas, auf die auch der Beiname »Indienfahrer« zurückgeht, sondern die ersten vier Bücher des Werkes, in denen der Autor versucht, das, was er als das in der Bibel überlieferte und schon deswegen angemessene Weltbild empfindet, gegen verschiedenste Anwürfe und vor allem gegen das ptolemäische Weltbild zu verteidigen. Wenn wir die – mutmaßlich auf Skizzen des Cosmas<sup>40</sup> – zurückgehenden Illustrationen aus dem *Sinaiticus Graecus 1186*, einer kappadozischen Handschrift des elften Jahrhunderts,<sup>41</sup> näher in den Blick nehmen und die zugehörigen Texte studieren, dann wird uns ein doppelter Prozess der Bildkritik sichtbar: Cosmas kritisiert mit seinem Weltbild ein zentrales zeitgenössisches, von Claudius Ptolemaeus entwickeltes wissenschaftliches Weltbild, er wird aber auch von einem in Alexandria lebenden Zeitgenossen schroff kritisiert.

Cosmas modellierte sich die Welt in der Tradition der christlichen antiochenischen Bibelausleger nach dem Modell eines zweistöckigen Hauses, dessen Fundament die als flache Scheibe gedachte Erde bildet und das eine rechteckige Form hat. Dabei berief er sich durchaus nicht nur auf die Heiligen Schriften der Juden und Christen als Autoritäten. Im zweiten Buch zitierte er beispielsweise zum Beleg seiner Ansichten eine Zeugenreihe fünf prominenter antiker Wissenschaftler mit längeren Passagen. Das vierte Buch des umfangreichen Werkes enthält schließlich eine knappe Zusammenfassung (ἀνακεφαλαίως σύντομος) und vor allem die erwähnten ausführlichen Illustrationen (»Abbildungen der Gestalten der Welt entsprechend der Heiligen Schrift«, διαγραφὴ σημάτων τοῦ κόσμου κατὰ τὴν θείαν γραφήν).<sup>42</sup> Die erste Zeichnung folgt auf ein Zitat des ersten Verses des ersten Buchs der Bibel und wird durch eine griechische Zeile erläutert: »Wir bilden nun den ersten Himmel zugleich mit

der Erde ab, den Himmel in Form eines Gewölbes, sich von einem Ende [der Erde] zum anderen wölbend.«<sup>43</sup> Die Abbildung auf fol. 65r der erwähnten Sinai-Handschrift bebildert den Beginn der Genesis und damit den Zustand der Welt nach den ersten dort berichteten Schöpfungsakten ἐν ἀρχῇ ἐποίησεν ὁ θεός τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν: [Abb. 5] Der Erdenberg (γῆ οἰκουμένη) schwimmt im Mittelpunkt des Universums in der Urflut (ὠκεανός). Das Firmament (στερέωμα) trennt den unteren Himmel vom oberen Himmelsozean. Hier wird nicht nur einfach der biblische Text recht textnah illustriert, sondern mit Mitteln des Bildes gegen das ptolemäische Weltbild einer kugelförmigen Erdgestalt agitiert<sup>44</sup> (und, nebenbei bemerkt, ein zentraler Punkt antiochenischer Theologie, die Lehre von den beiden Katastasen, umgesetzt).<sup>45</sup> Deutlicher ausgeführt wird die Polemik gegen das Weltbild des Claudius Ptolemaeus im zweiten Band der *Christlichen Topographie*, aber natürlich fällt auch dort getreu den Regeln antiker Polemik der Name des großen Astronomen, Astrologen und Geographen der frühen Kaiserzeit nicht: Alle Belege des Namens »Ptolemaeus« betreffen Könige dieses Namens.<sup>46</sup> Vielmehr merkt man nur an der eindrucksvollen Reihe von fünf großen antiken Wissenschaftlern (darunter Ephorus, Phyteas und Xenophanes), dass hier eine bedeutsame Autorität widerlegt werden soll.<sup>47</sup> Die Anhänger eines falschen Weltbildes heißen ganz allgemein »die Scheinchristen, die nicht wie die Heilige Schrift meinen, sondern wie die Philosophen draußen«,<sup>48</sup> die, die annehmen, die Form des Himmels sei sphärisch, habe also Kugelgestalt, da sie von Sonnen- und Mondeklipsen in die Irre geführt worden seien. Für Cosmas hängt das Christsein also daran, an diesem Punkt nicht von der biblischen Wahrheit zu weichen; wer den Irrlehren der paganen Philosophen über die Kugelgestalt des Himmels wie der Erde folgt, trägt ein Janusgesicht – solche Christen sind für Cosmas δίμορφοι, doppelgesichtig und kehren zu Satan zurück, dem sie in der Taufe bereits abgesagt hatten.<sup>49</sup> Wer sich den Himmel als eine kugelförmige Entität vorstellt, die sich in stetiger Rotation befindet, folgt dem (Häretiker) Origenes und nicht wahrhaft christlichen Lehrern.<sup>50</sup> Er ist, kurz gesagt, durch diese kosmologische Position automatisch von einem Christen zu einem Heiden geworden. Die Heftigkeit dieser Polemik, die ein wenig an heutige biblizistische Fundamentalisten und ihren Kampf gegen ein evolutarisches Weltbild erinnert, zeigt, dass es nicht um beliebige naturwissenschaftliche Details geht, sondern um Grundfragen des Verhältnisses von Glauben und Wissen, von Schriftauslegung und weltlicher Wissenschaft.

Nun darf man aber nicht – beispielsweise wegen der für neuzeitliche Augen leicht naiv wirkenden Weltmodelle bei Cosmas – den wissenschaftlichen Anspruch und die vorausgesetzten Kenntnisse geographischer, astronomischer und kosmologischer Fachliteratur beim Indienfahrer unterschätzen. Theologischer Fundamentalismus in biblizistischer Variante (wenn man davon hier überhaupt sprechen sollte) muss weder in Gegenwart noch in Vergangenheit für jeden denkbaren Bereich des Wissenskosmos eine verbohrt Blindheit gegenüber den Ergebnissen wissenschaftlicher Forschung implizieren; man darf, wie die polnische Forscherin Wanda Wolska-Conus in mehreren Veröffentlichungen gezeigt hat, das – selbstverständlich an antiken Maßstäben gemessene – wissenschaftliche Niveau des Indienfahrers Cosmas auch nicht unterschätzen.<sup>51</sup> Er bezog sich, wie wir sahen, beispielsweise auf alexandrinische geographische



5 Abbildung fol. 65r zu IV 1.

Tradition, kannte die einschlägige Fachliteratur und nutzte nicht zuletzt – wie ich an anderer Stelle gezeigt habe<sup>52</sup> – die Tradition antiker wissenschaftlicher Illustrationen virtuos oder ließ sie jedenfalls nutzen. Außerdem stand Cosmas nicht wie moderne Fundamentalisten am Rande oder außerhalb jedes Konsenses wissenschaftlicher Theologie: Damals votierte eine Mehrzahl christlicher Theologen aus dem Osten dafür, dass die Erde flach geformt sei,<sup>53</sup> der Himmel daher nicht kugelförmig, sondern als Halbkugel zu denken sei.<sup>54</sup> Fast wortwörtlich findet sich, was Cosmas polemisch ausführt, bei Severian, Bischof von Gabala/Syrien, Hofprediger und Patriarchenstellvertreter in Antiochien, in gewisser Weise auch schon bei Johannes Chrysostomus.<sup>55</sup> Die besondere Pointe bei Cosmas ist vor allem die einprägsame bildliche Umsetzung eines unter antiochenischen Theologen offenbar weitgehend konsensfähigen Weltbildes, und man wird nicht daran zweifeln wollen, dass Cosmas und seinen Illustratoren die symbolische Reduktion von Wirklichkeit in ihren Modellen durchaus deutlich war.

So verwies Cosmas in seiner erwähnten fünfteiligen Zeugenreihe unter anderem auf den griechischen Universalhistoriker Ephorus (ca. 400–330 v. Chr.), zitierte aus dessen Weltgeschichte eine längere Passage über die Verteilung der Völker auf der Erdscheibe und bildete schließlich eine dem Ephorus zugeschriebene Erdkarte ab.<sup>56</sup> [Abb. 6] Dem gebildeten Leser wurde so signalisiert, dass die formative Autorität der Erddarstellung im Weltbild der Begründer der griechischen Universalgeschichtsschreibung lag. Es reicht für unseren heutigen Zweck, sich klarzumachen, dass in dieser Karte des Ephorus und Cosmas Griechenland als Zentrum der Erde vorgestellt ist und den vier Winden (Apeliotes, Notus, Zephyrus und Boreas) bzw. vier Himmelsrichtungen vier Völkerschaften (Inder, Äthiopier, Kelten und Skythen) zugewiesen werden. Jener Ephorus stand in der Antike in hohem Ansehen, wird beispielsweise im Geschichtswerk des Diodor ausführlich zitiert und als Überwinder der alten Mythologen bezeichnet.<sup>57</sup> Daran, dass es sich nach antiken Maßstäben um eine *wissenschaftliche*, von Geographen und Historikern bei allen Einwänden



6 Abbildung fol. 34r zu II 80 mit Umzeichnung, Weltkarte des Ephorus).

gegen Details gern herangezogene *Autorität* handelte, kann man eigentlich nicht zweifeln. Und nach allem, was wir wissen, entsprach die rechteckige Karte des Ephorus mindestens ihrer Form nach der ebenso rechteckigen Erdkarte eines ungleich berühmteren Zeitgenossen, des durch seinen Himmelsglobus bis heute bekannten Astronomen und Mathematikers Eudoxus von Cnidus.<sup>58</sup> Die extreme geometrische Reduktion der Erde bei Ephorus und Eudoxus darf man nun nicht als unwissenschaftliche Naivität missverstehen: Noch in der ungleich detailreicheren Erdkarte, die vermutlich im Hintergrund der von Petrarca und Boccaccio hoch geschätzten und in der Antike recht verbreiteten *Länderbeschreibung* (*chorographia*) des Pomponius Mela (43/44 n. Chr.) steht, werden geographische Gegebenheiten auf einfachste geometrische Formen zurückgeführt: Sizilien und Britannien sind nach Pomponius Mela Dreiecke wie das griechische Delta (II 115; III 50), und Sardinien ist, »abgesehen davon, dass es sich weniger gen Westen als nach Osten erstreckt«, ein Rechteck (II 123).<sup>59</sup> Der Naivitätsverdacht gegenüber solchen didaktisch motivierten Komplexitätsreduktionen ist alt: Während die Rekonstruktion von Hans Philipp aus dem Jahre 1912 diese didaktische Reduktion von Komplexität auf einfache geometrische Formen relativ präzise umsetzt,<sup>60</sup> ist der ersten gedruckten Ausgabe des Pomponius aus dem späten fünfzehnten Jahrhundert eine nach Claudius Ptolemaeus korrigierte Erdkarte beigegeben, die sich um größeren kartographischen Realismus bemüht.<sup>61</sup> Pomponius kann diese Karte freilich schon deswegen nicht im Hinterkopf gehabt haben, da sie erst etwa 100 Jahre später entstand. Man darf aber nach den sorgfältigen Untersuchungen von Kai Brodersen auch bezweifeln, dass eine graphische Darstellung der Erdgeographie des Claudius Ptolemaeus bis zum Ausgang der Antike überhaupt ein selbstverständlicher Teil der wissenschaftlichen Allgemeinbildung war.<sup>62</sup>

Die Summe dieser Auseinandersetzung des Cosmas mit dem ptolemäischen Weltbild wird in der *Christlichen Topographie* in einem Modell, noch präziser in einem Bild samt einer Erläuterung zusammengefasst. Sie ist gleichsam symbolisch verdichtet im Bild des Weltalls als einem »kosmischen Koffer«<sup>63</sup> bzw.



7 fol. 69r zu IV 15b, „Koffermodell“.

in einem Abbild der Welt nach dem Modell der alttestamentlichen »Stiftshütte« (Ex 26): Hier sind ganz alte biblische Vorstellungen vom Tempel als dem Weltmodell präsent, die auch noch in der rabbinischen Literatur der Kaiserzeit weitertransportiert wurden. [Abb. 7 und 8]

Mit der Errichtung der Stiftshütte, so heißt es in einem spätantiken palästinischen Homilien-Midrash, wurde zugleich die Welt aufgerichtet.<sup>64</sup> Auch dieses Theologumenon war offenbar ein antiochenisches Gemeingut; es ist jedenfalls auch für Theodor von Mopsuestia belegt, der die Stiftshütte τύπος der ganzen Schöpfung nennt.<sup>65</sup> Auch hier sind die Zeilen bedeutsam, mit denen die entsprechende Abbildung des Weltenkoffers eingeführt wird: Nach dem Maß des Möglichen (κατὰ τὸ ἐνδεχόμενον), also nach dem in einer solchen symbolischen Repräsentation erreichbaren Grad an Präzision, wird der Kosmos in der aus Himmel und Erde bestehenden Abbildung in Form einer Skizze dargestellt.

Wie gesagt: Der Vorwurf der Naivität trifft nicht die antiken Autoren, sondern ihre neuzeitlichen Interpreten. Auch der Indienfahrer Cosmas ist sich durchaus über den Grad der Abstraktion seiner Abbildungen im Klaren gewesen. Deswegen führt er sein Bild des Weltalls, das ein neuzeitlicher Gelehrter etwas abschätzig als einen »kosmischen Koffer«<sup>66</sup> bezeichnet hat, auch mit einem keineswegs nur rhetorisch gemeinten Gestus der Distanz ein: Der Kosmos sei hier »nach dem Maß des Möglichen« (κατὰ τὸ ἐνδεχόμενον), also nach dem in einer solchen symbolischen Repräsentation erreichbaren Grad an Präzision, in Form einer Skizze dargestellt.<sup>67</sup> Natürlich glaubte weder der Autor noch irgendein halbwegs gebildeter antiker Leser, dass der obere Himmel die Gestalt eines Kofferdeckels besitzen würde. Schließlich glaubte auch niemand, dass der obere Himmel aus geschaffener Materie zusammengesetzt sei. Mit der Beischrift »das Königreich der Himmel« (ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν) und dem Pantokratormedaillon macht Cosmas für antike Leser deutlich, dass das Bild nicht im Sinne einer schlichten 1:1-Reproduktion Wirklichkeit abbildet, sondern hier ein Bild über eine höchst komplexe Ähnlichkeitsrelation mit einer



8 fol. 77v zu V 23.

eigentlich bildlich nicht darstellbaren Sache verbunden ist. Ikonische Differenz meint hier: Ähnlichkeit wird von noch größerer Unähnlichkeit umfassen. Dass Cosmas diese engen Grenzen der Bildlichkeit seines Weltbildes ernst nahm, erkennt man auch daran, dass er die Bilder nach Bedarf wechseln kann – alle diese Bilder sind der Sache gleich angemessen und zugleich unangemessen.

Während im Bild des »Koffers« die aufgehende und die untergehende Sonne als eigenständige Personifikationen erscheinen, wird die Sonne in einem späteren Bild zu einer Passage aus dem neunten Buch (fol. 181v zu IX 6) über astrologische Fragen als Scheibe dargestellt, die von einem Engel auf einer Kreisbahn entlang geschoben wird. Die Illustration zeigt zwölf Engel, die als »Lampenträger« Sterne über den Himmel schieben, und dazu zwei weitere Engel, die Sonne und Mond um die Erde drehen. [Abb. 9] Dieser ebenfalls nur scheinbar naive Anthropomorphismus ist in Wahrheit die symbolische Repräsentation der wissenschaftlichen Position des Cosmas. Der Indienfahrer lehnte wie verschiedene andere antike Fachgelehrte die u. a. von Claudius Ptolemaeus vertretene Annahme von Sphären und selbständigen Planetenbewegungen, die sich an den Gesetzen der Drehung von Kugeln orientieren, ab. Von einem »scheinbaren« Anthropomorphismus muss man schon deswegen sprechen, weil für Cosmas jene Engel, die Sonne, Mond und die Planeten schieben, mit einer geschaffenen, aber unsichtbaren und rein denkenden Substanz ihres Körpers natürlich nur menschenähnlich gedacht sind.<sup>68</sup> Es handelt sich um Personifikationen himmlischer δυνάμεις, also von Kräften, die nur sehr eingeschränkt mit irdischen Personen verglichen werden können.

Wir haben es also mit einem schweren Konflikt über ein Weltbild – nämlich das sphärische Weltbild eines kugelgestaltigen Himmels und einer kugelgestaltigen Erde – zu tun. In den Bildern des Cosmas wird eine Debatte darüber geführt, wie stark bei der Konstruktion christlicher Weltbilder und christlicher Weltmodelle auf philosophische Denkformen zurückgegriffen werden darf. Cosmas unterstellt denen, die ein sphärisches Weltmodell aus der zeitgenössischen Debatte übernehmen, praktiziertes Heidentum. Um den Konflikt, der das Werk



9 fol. 181v zu IX 8.

des Cosmas prägt, in ganzer Tragweite erfassen zu können, müssen wir allerdings noch einen Zeitgenossen des Indienfahrers in unsere Überlegungen einbeziehen: Johannes Philoponus, einen hochgelehrten alexandrinischen christlichen Theologen (»monophysitischer« Provenienz), Philosophen und *grammaticus* und die sechs Bände seiner Schrift *Auslegung der Weltentstehung nach Mose* (kurz: *Über die Entstehung der Welt*). Während Cosmas zwar gegen das Heidentum der christlichen Anhänger des Ptolemäischen Weltbildes wettet, fehlt seinem Werk aber jede Form der grotesken Polemik über solche Theologen. Auch in der Schrift *Über die Entstehung der Welt* des Johannes Philoponus ist das Hauptmittel der Rhetorik nicht die literarische Groteske, sondern die akademische herablassende Polemik gegen Cosmas und andere antiochenische Theologen: Die Gegner des Philoponus argumentieren in »oberflächlicher Weise«, sind unverständlich und dumm.<sup>69</sup> Philoponus versucht, mit seiner »Verteidigung eines platonischen Denkmodells einer christlichen Welt«<sup>70</sup> die Würde der Heiligen Schrift der Christen zu bewahren, weil sie, wird sie wie bei Cosmas als Argument gegen das Sphärenmodell verwendet, der Lächerlichkeit preisgegeben sei. Die astronomischen Beweisgänge, die Johannes Philoponus gegen Cosmas zum Beweis des sphärischen Weltbildes entwickelt, brauchen uns hier ebenso wenig wie seine Beweise aus der Heiligen Schrift im Detail zu interessieren.<sup>71</sup> Vielmehr ist im Blick auf unser Thema wichtiger, wie in der Auseinandersetzung zwischen Philoponus und Cosmas mit der *Bildlichkeit* der Weltbilder umgegangen wird: Wieder liegt, wie bei der Kontroverse um das Weltbild der christlichen Gnosis, ein unterschiedlicher Umgang mit der Bildlichkeit von Weltbildern bei den streitenden Parteien vor. Während Cosmas mit stark abstrahierten Bildern von hohem symbolischen Wert arbeitet, verwendet Johannes Philoponus die auf präziser Beobachtung beruhenden Bilder der zeitgenössischen Naturwissenschaft und redet von Parallelkreisen, der Milchstraße und dem Horizont.<sup>72</sup> Auch die berühmte Passage aus dem Jesaja-Buch, wonach der Himmel wie eine Schriftrolle eingezogen werden wird, vermag Philoponus nicht in seinem Votum für einen kugelförmigen Himmel zu

erschüttern.<sup>73</sup> Wieder wird also deutlich, dass die Bildlichkeit beider Weltbilder nichts Arbiträres an sich hat, sondern für die Modellierung und die Konflikte, die über solche Modellierungen entstehen können, zentral ist.

### III Schlussbemerkungen

Wenn, wie wir sagten, der Konflikt über diese beiden Weltbilder entstand, weil die Kritiker der beiden Weltbilder den Status der Bildlichkeit dieses Modells entweder nicht präzise wahrnehmen wollten oder nicht wahrnehmen konnten, oder präziser: weil die Kritik der Kritiker eine falsche Ansicht über den Status der Bildlichkeit zur Voraussetzung hatte, stellt sich mindestens eine Schlussfrage: Welche Ähnlichkeitsrelation beanspruchen Weltmodelle denn überhaupt? Wie verhalten sich hier Bild und Wirklichkeit zueinander (wenn man denn diese schwierige Unterscheidung überhaupt wenigstens tendenziell durchführen kann)? Oder vielleicht vorsichtiger: Wie verhalten sich Bild und Abgebildetes zueinander? Mir scheint, dass man bei dem Versuch, auf diese Frage zu antworten, zunächst einmal auf den Unterschied zwischen antiken Bildern und Weltbildern aufmerksam wird. Im Unterschied zu anderen antiken Bildern beanspruchten die Weltmodelle dieser Epoche eine höchst abstrakte, symbolische bzw. symbolisierende Ähnlichkeitsrelation zur Welt, wie sie vor Augen lag. Sie unterschieden sich damit kategorial von anderen Bildern – beispielsweise Portraits oder Bilderzählungen – die eine möglichst dichte, Illusion weckende Ähnlichkeitsrelation anstreben. Ein Modell strebt zu allen Zeiten keine dichte, illusionäre Ähnlichkeitsrelation an, sondern eine auf die Grundstrukturen reduzierte Ähnlichkeitsrepräsentation. Damit muss aber ein solches Weltbild – allzumal in seiner handlichsten Form als Modell – interpretiert werden nach den Gesetzen, nach denen textliche Symbole und Metaphern ausgelegt werden, also nach den Gesetzen der metaphorischen und allegorischen Rede. Im spätantiken jüdischen *Midrasch Bereschit Rabba* zum ersten Buch der Bibel wird beispielsweise der Umstand, dass metaphorische Rede bzw. symbolische Bebilderung vorliegt, so signalisiert, dass viele Details des biblischen

Schöpfungsberichtes durch Analogien aus dem menschlichen Leben verständlich gemacht werden. Diese Analogien werden dann jeweils durch den stereotypen Satz abgeschlossen: »Wenn schon einem Menschen von Fleisch und Blut [...], um wieviel mehr erst Gott [...]«: Wenn nach dem biblischen Bericht Wasser auch über dem Himmel stehen und nicht nur unter ihm, so ist dies dadurch verständlich zu machen, dass auch ein Mensch Wasser in einem Trichter dadurch zum Stehen bringt, dass er mit dem Finger den Ausfluss verschließt.<sup>74</sup> Die sprachliche Gestalt des Vergleichs (»*qal wa chomer*«)<sup>75</sup> macht deutlich, dass die Autoren sich die Welt natürlich nicht als Trichter vorstellen, sondern höchstens nach der *Analogie* eines Trichters. Auf die Spitze getrieben ist dieser Zusammenhang, wenn eine *doppelte* textliche wie bildliche Allegorisierung vorliegt. So wird beispielsweise in der enzyklopädischen Schrift über die Hochzeit der Philologie und Merkurs (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*) des Martianus Capella aus dem späten fünften oder frühen sechsten Jahrhundert im Rahmen einer allegorischen Szene erzählt, wie vor Jupiter ein Modell aufgebaut ist, in dem mit geschnitzten Figuren die gesamte Natur repräsentiert wird.<sup>76</sup> Der Göttervater thront in der obersten von 16 Regionen (*regiones*) des Himmels<sup>77</sup> und vor seinen Thron hat er auf einer Plattform eine *quandam sphaeram caelatam*, ein Modell der Himmelsphären, aufgebaut, »mit einer großen Zahl geschnitzter Figuren; es war so aus einem Bereich all derjenigen Elemente erstellt, dass nichts von dem, von dem man glaubt, es fände sich in der Natur, fehlt«.<sup>78</sup> Das Modell ist also ein *vollständiges* Abbild: *caelum omne*, der ganze Himmel, Luft, alle verschiedenen Dinge auf Erden und die Grenzen des Tartarus, Städte, jede Art von lebendigem Ding, in Genus und Species, kann in dem Modell »gezählt werden«. Wie der lateinische Begriff *numerare* zeigt, kommt es bei diesem besonderen göttlichen Modell auf die Vollständigkeit der Abbildung an, die gerade nicht reduktionistische Grundstruktur des Modells, durch das es als *göttliches* Modell von den vielen reduktionistischen menschlichen Modellen kategorial unterschieden ist. Daher, so schreibt Martianus Capella wörtlich, kann es als *imago ideaque mundi*, als Bild und Modell der Welt, angesprochen werden.<sup>79</sup> Aber selbst für das besondere Weltmodell in dieser doppelten Allegorie gilt, dass auch dieser Passus als ein Teil der ganzen allegorischen Erzählung metaphorisch gelesen werden will: Jupiter greift in das Modell hinein, um Menschen und ganze Landschaften entstehen und vergehen zu lassen – das Modell repräsentiert mithin die schöpferische und zerstörende Kraft des Göttervaters für die ganze Welt.

Was kann man aus der Analyse unserer beiden antiken Beispiele für das grundsätzliche Nachdenken über die *Bildlichkeit* der Weltbilder für Schlüsse ziehen? *Zum einen*, dass der scheinbar strenge Gegensatz zwischen Bild und Text auch im Blick auf die Weltbilder an Bedeutung verliert. Da der exakte Status der Ähnlichkeitsrelation solcher spezifischen Bilder stets erläuterungsbedürftig ist und – wie vor allem das erste Beispiel zeigte – gewollt oder ungewollt missverstanden werden kann, gehören »Weltbilder« (und vor allem Weltmodelle) stets mit Texten zusammen. Sie sind ohne implizierte und explizierte erläuternde Texte nicht zu verstehen, weil sie eine symbolische Repräsentation auf Zeichen verdichten. *Zum anderen* bestätigt der Blick auf die bildliche Repräsentation antiker Weltbilder, wie unterschiedlich – ja: kategorial unterschiedlich – solche

symbolischen Repräsentationen von Wirklichkeit ausfallen konnten. Wir sollten also selbst aus Gründen didaktischer Komplexitätsreduktion dringend vermeiden, von *einem* einzigen antiken Weltbild zu sprechen, wie dies vor allem in der Theologie oft üblich war und ist. Im Blick auf die Weltdeutungen christlicher Provenienz lässt sich *zum dritten* eine weitere und letzte Konsequenz formulieren: Bildkonflikte entstehen immer dann – oder verschärfen sich jedenfalls immer dann –, wenn der exakte Bezugspunkt der Ähnlichkeitsrelation und der Status der Bilder unklar sind.

Zum Abschluss wieder an den Anfang und zwei Fragen: Werden hier Bilder bewegt und wenn ja, wie? Ja, zu polemischen Zwecken bewegt! Bewegen Bilder und wenn ja, in welchem Sinne? Sie bewegen im Sinne von Weltorientierung, sie helfen zur Bewegung!

## Endnoten

- 1 Es schien mir angezeigt, für den Beitrag auch Materialien aus zwei Veröffentlichungen der jüngeren Zeit heranzuziehen, nämlich aus der Berliner Akademievorlesung »Die *eine* Welt und die *vielen* Weltbilder«, die ich 2004 gemeinsam mit dem Physiker Klaus Pinkau gehalten habe (erschienen in: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.), Berichte und Abhandlungen, Bd. 11, Berlin 2006, S. 157–187) und aus einem Aufsatz unter dem Titel: Gnostische und andere Bilderbücher in der Antike, ZAC 9, 2005, S. 100–121. Ähnlich habe ich das Thema behandelt in: Weltbildkonflikte in der christlichen Antike, in: Christoph Markschies, Johannes Zachhuber (Hg.), Die Welt als Bild. Interdisziplinäre Beiträge zur Visualität von Weltbildern, Berlin/New York 2008, S. 50–68 = Christoph Markschies, Antike ohne Ende, Berlin 2008, S. 100–128.
- 2 Horst Thomé, HWPh Bd. 12, Basel 2004, Stichwort: Weltanschauung, Sp. 453–460; ebd., Stichwort: Weltbild, Sp. 460–463.
- 3 Mart. Cap., nupt. 68 (21,13): *imago ideaque mundi*; vgl. die Übersetzung bei Notker dem Deutschen, Martianus Capella, De nuptiis Philologiae et Mercurii, hg. v. James C. King, Tübingen 1979, S. 60.
- 4 So auch Thomé, Stichwort: Weltanschauung (Anm. 2), Sp. 455.
- 5 Diese oft übersehene Äquivokation macht den Begriff schwierig.
- 6 Gottfried Boehm, Die Wiederkehr der Bilder, in: ders. (Hg.), Was ist ein Bild?, München 2001, S. 11–38, hier S. 30. Eine knappe Zusammenfassung der Diskussion über die verschiedenen bildtheoretischen Ansätze und eine Weiterführung der Diskussion findet sich bei: Günter Abel, Zeichen- und Interpretationsphilosophie der Bilder, in: Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Bd. 1/1, Berlin 2003, S. 89–102.
- 7 Boehm, Die Wiederkehr der Bilder (Anm. 6), S. 30; vgl. auch Günter Abel, Die Macht der Weltbilder und Bildwelten, in: ders., Hans-Jürgen Engfer, Christoph Hubig (Hg.), Neuzeitliches Denken. Festschrift für Hans Poser, Berlin/New York 2002, S. 23–48.
- 8 Den Begriff »Ähnlichkeitsrelation« entnehme ich aus den theoretischen Vorüberlegungen von Luca Giuliani, Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst, München 2003, S. 22–37.
- 9 Bernd Witte, Das Ophitendiagramm nach Origenes' Contra Celsum VI 22–38 (Arbeiten zum spätantiken und koptischen Ägypten 6), Altenberge 1993. Kritische Bemerkungen zur Übersetzung in der Rez. von Hermann J. Vogt, ThQ 174, 1994, S. 323 f.
- 10 Johann Lorenz von Mosheim, Geschichte der Schlangenbrüder der ersten Kirche oder der so genannten Ophiten, in: ders., Versuch einer unpartheiischen und gründlichen Ketzergeschichte [1746], Hildesheim 1998, S. 1–191 (ich zitiere den Nachdruck von 1989–die Bemerkungen zum sogenannten »Ophiten-Diagramm« auf S. 79–89); eine ausführliche Forschungsgeschichte bei Witte, Das Ophitendiagramm (Anm. 9), S. 10–14. Die Rekonstruktion bei Kurt Rudolph, Die Gnosis. Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion, Göttingen 1980, S. 78 f. beruht auf Hans Leisegang, Die Gnosis, Stuttgart 1941, S. 168–172 mit Abb. nach S. 160.
- 11 Orig., Cels. VI 24 (SVigChr 54, 401,22 Marcovich = 48 Witte). Zum Thema der Bildbeschreibung vgl. Glanville Downey, RAC Bd. 4, Stuttgart 1959, Stichwort: Ekphrasis, Sp. 921–944. Mosheim meint freilich, »dass Origenes das Diagramma der Ophiten nicht vor Augen gehabt« (Mosheim, Geschichte der Schlangenbrüder (Anm. 10), S. 178).
- 12 Orig., Cels. VI 30 (407,3 f. Marcovich = 62 Witte).
- 13 Richard Adelbert Lipsius, Ueber die ophitischen Systeme II. Celsus und Origenes, ZWTh 7, 1864, S. 37–57, hier S. 41; Adolf Hilgenfeld, Ketzergeschichte des Urchristentums, urkundlich dargestellt [1884], Darmstadt 1963, S. 277–283; Witte, Das Ophitendiagramm (Anm. 9), S. 23, 112 (mit Verweis auf Lipsius).
- 14 Orig., Cels. VI 30 [...] τὸν ἔκτον κυνὸς πρόσωπον [...] ἴστορεῖσθαι ἔχειν παρ' ἐκείνοις (407,17 f. Marcovich = 64 Witte).
- 15 Vgl. Orig., Cels. VI 24 (402,1 f. Marcovich = 48 Witte) und den Hinweis auf πολλοὺς ἐκπεριεθόντες τόπους τῆς γῆς.
- 16 Orig., Cels. VI 24 (401,18 f. Marcovich = 48 Witte); zur Forschungsgeschichte der Antwort auf die Frage, ob »die Ophiten Christen gewesen sind, oder nicht?«, vgl. Mosheim, Geschichte der Schlangenbrüder (Anm. 10), S. 127–135.
- 17 Witte, Das Ophitendiagramm (Anm. 9), S. 27.
- 18 Vgl. LSJ, s. v. (391 b), Stichwort: Vorzeichnung: Platon, res publica VII 529 e; Stichwort: geometrische Figur: Xenophon, men. IV 7,3; Stichwort: Landkarte: Iulianus Imp., ep. 10.
- 19 Wolfgang Ullmann, Apokalyptik und Magie, in: Karl-Wolfgang Tröger (Hg.), Altes Testament–Frühjudentum–Gnosis, Berlin 1980, S. 169–194, hier S. 188. Sie wird bei Witte, Das Ophitendiagramm (Anm. 9), S. 31 f., mit allerlei Spekulationen über Mystik und Kontemplation bei Gnostikern zu stützen versucht, die das bei Hans Jonas entfaltete Bild »gnostischer Existenz« voraussetzen und drei Stellen aus koptisch-gnostischen Schriften: StelSeth NHC VII,5 p. 118,19–23. 127,20 und Jeü p. 41 (41 [8] MacDermont). Aber natürlich folgt aus der Tatsache, dass in diesen Schriften ein »Aufstieg« des Gnostikers beschrieben wird, noch nicht, dass er zu diesem Text ein Diagramm als »Meditationshilfe« benutzte. Man müsste zunächst einmal zeigen, dass die neuzeitlichen Vorstellungen von »Kontemplation« und »Meditation« hier überhaupt weiterhelfen, um antike Konzepte des Aufstiegs zu verstehen. Freilich schreibt Witte selbst: »Die These Ullmanns von einem gnostischen Mandala ist aber insofern schwer evident zu machen, als es in den gnostischen Überlieferungen keine eindeutigen Hinweise für den Gebrauch weiterer Zeichnungen gibt, die möglicherweise die Funktion von Mandalas hatten« (Witte, Das Ophitendiagramm (Anm. 9), S. 35).
- 20 Ebd., S. 37.
- 21 Orig., Cels. VI 22 (399,7 f. Marcovich = 42 Witte). Wir müssen hier nicht diskutieren, ob Celsus bei seiner Beschreibung einer κλίμαξ ἐπτάπυλος Dinge verwechselt.
- 22 Orig., Cels. VI 22 (399, 5–7 = 42 Witte); dazu vgl. Reinhold Merkelbach, Mithras, Königstein i. T. 1984, S. 213–215; Manfred Clauss, Mithras. Kult und Mysterien, München 1990, S. 138–145; Richard Gordon, Mystery, Metaphor and Doctrine in the Mysteries of Mithras, in: John R. Hinnells (Hg.), Studies in Mithraism. Papers associated with the Mithraic Panel organized on the occasion of the XVIth Congress of the International Association for the History of Religions, Roma 1994, S. 103–124, hier S. 115–117.
- 23 Orig., Cels. VI 28 spricht von Ὀφίταιοι [...] καλοῦμενοι (405,17 Marcovich = 58 Witte). Für Celsus vgl. Walther Völker, Das Bild vom nichtgnostischen Christentum bei Celsus, Halle 1928.
- 24 Orig., Cels. VI 22 (400,1 f. Marcovich = 42 Witte).
- 25 Orig., Cels. VI 31 (408,4 Marcovich = 64 Witte).–Die Frage, welche Einflüsse die Mysterienkulte auf das Christentum und auf die Gnosis hatten (vgl. dazu z. B. Alexander Böhlig, Mysterion und Wahrheit, in: ders., Mysterion und Wahrheit. Gesammelte Beiträge zur spätantiken Religionsgeschichte, Leiden 1968, S. 3–40, hier S. 31–40), ist davon noch einmal getrennt zu behandeln (anders Witte, Das Ophitendiagramm (Anm. 9), S. 89 f.).
- 26 Orig., Cels. VI 33 μὲν οὖν Κέλσος οὐκ ἠθέλησε τὰς δημηγορίας ἢ οὐκ ἐδυνήθη ἐκθέσθαι (410,8 f. = 70 Witte). Witte folgert daraus freilich, Celsus seien diese »Beschwörungsformeln« bekannt gewesen (Witte, Das Ophitendiagramm (Anm. 9), S. 112).
- 27 Vgl. dazu Iren., haer. I 30,1 (SC 264, 364,3–5 Rousseau/Doutreleau): [...] *esse hoc patrem omnium [...] Ennoeam autem eius progredientem filium dicunt emittentis*.
- 28 Witte deutet auch dieses Detail im Rahmen seiner Interpretation des Diagramms als »Meditationshilfe«: »Die rhomboide Figur könnte in der Praxis eine den Vorgang der Kontemplation unterstützende Funktion ausgeübt haben« (Witte, Das Ophitendiagramm (Anm. 9), S. 136).
- 29 Primär zunächst der göttlichen, nicht zuerst der seelischen Strukturen, wie Ullmann, Apokalyptik und Magie (Anm. 19), S. 188, annimmt.
- 30 Da die höchste Position in der erwähnten Darstellung der Weihegrade im Mithraskult der *pater* einnahm (Clauss, Mithras (Anm. 22), S. 144; Merkelbach, Mithras (Anm. 22), S. 127–129), könnte Celsus hier einen weiteren Grund für seinen Vergleich von διάγραμμα und σύμβολον gefunden haben.
- 31 »Ein so langer und weitläufiger Glaube, als der ophitische, konnte von schlechten und gemeinen Leuten fast unmöglich ohne Irrthum gefasst und erhalten werden. Ich zweifle nicht daran, daß auch die lehrbegierigsten und eifrigsten Ophiten bald dieses, bald jenes Stück ihrer Religion, bald vergessen, bald in ihrem Gedächtnisse versetzt und an die unrechte Stelle gerückt haben. Dies bewog die Lehrer der Ophiten, auf ein Mittel zu denken, wodurch den Schwachen und Einfältigen die Erkenntniß ihrer Lehre könnte erleichtert werden. Das beste schien ihnen zu seyn, die Hauptstücke des Glaubens durch Bilder auf einer Tafel vor Augen zu stellen und ihre Jünger zu mahnen, daß sie dieses Gemälde fleißig anschauen mögen« (Mosheim, Geschichte der Schlangenbrüder (Anm. 10), S. 81).
- 32 Eine Übersicht bei Barbara Zimmermann, Jürgen Hammerstaedt, RAC Bd. 17, Stuttgart 1996, Stichwort: Illustration, Sp. 953–994, insbesondere Sp. 956–968. Klassisch sind die Darstellungen von Kurt Weitzmann, Ancient Book Illumination, Cambridge (MA) 1959 und ders., Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration, Princeton 1970; eine knappe Einführung findet sich bei Horst Blanck, Das Buch in der Antike, München 1992, S. 102–112

## Endnoten

- und ausführlicher jetzt bei: Ulrike Horak (Hg.), *Illuminierte Papyri, Pergamente und Papiere*, Bd. I, Wien 1992, S. 42–52. Frau Horak bietet auch ein »Verzeichnis der illuminierten edierten Papyri« (ViP: ebd., S. 50–52, 227–261), dessen Nummern hier zitiert werden.
- 33 Blanck, *Das Buch in der Antike* (Anm. 32), S. 104 spricht von »anspruchlosen Bildchen«; für Details vgl. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex* (Anm. 32), S. 49 f.
- 34 Or., Cels. VI 38 (414,3 f. Marcovich = 80 Witte).
- 35 Or., Cels. VI 24 (401,26 f. Marcovich = 48 Witte).
- 36 Or., Cels. VI 25 (402,4–27 Marcovich = 50 Witte).
- 37 Or., Cels. VI 30 (407,1–20 Marcovich = 82/84 Witte).
- 38 Zuletzt Horst Schneider, *LACL*, Freiburg i. Br. 2002, Stichwort: Cosmas der Indienfahrer, S. 165 f. (Lit.). – Der Name Cosmas ist nur durch eine späte Handschrift überliefert; zur alexandrinischen Herkunft s. Milton V. Anastos, *The Alexandrian Origen of the Christian Topography of Cosmas Indicopleustes*, DOP 3, 1946, S. 75–80.
- 39 Cosmas Indicopleustès, *Topographie Chrétienne*, Tome I: Livres I-IV, franz., eingef., illustr., übers. und hg. v. Wanda Wolska-Conus, Paris 1968, S. 15–19; so auch Aloys Grillmeier, *Jesus der Christus im Glauben der Kirche*, Bd. 2/4: *Die Kirche von Alexandrien mit Nubien und Äthiopien nach 451*, unter Mitarb. v. Theresia Hainthaler, Freiburg i. Br. 1990, S. 150–165, hier S. 151 f.
- 40 Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex* (Anm. 32), S. 198 f.
- 41 Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustès* (Anm. 39), S. 47.
- 42 Cos., top. IV tit.
- 43 Cos., top. IV 1,1.
- 44 Paul Huber, *Die Kunstschatze der Heiligen Berge Sinai. Athos. Golgota–Ikonen. Fresken. Miniaturen*, Zürich 1980, S. 58.
- 45 Nämlich die Lehre von den zwei Katastasen (vgl. top. VI 34).
- 46 Cos., top. I 22; II 54 usf.
- 47 Vgl. aber für die Kritik eines christlichen Anhängers des Ptolemaeus in der Antike Johannes Philoponus, op. III 10 f. und Clemens Scholten, *Antike Naturphilosophie und christliche Kosmologie nach der Schrift De Opificio Mundi* des Johannes Philoponos, Berlin/New York 1996, S. 56–72.
- 48 Cos., top. hyp. τινές χριστιανίζειν νομιζόμενοι καὶ τὴν Θεῖαν Γραφὴν μηδὲν λογιζόμενοι, ἀλλὰ περιφρονοῦντες καὶ ὑπερφρονοῦντες κατὰ τοὺς ἐξωθεν φιλοσόφους (SC 141, 265,1–3).
- 49 Cos., top. I 4 (SC 141, 277,4–7).
- 50 Cos., top. VII 95 (SC 197, 165,6 f.).
- 51 Wanda Wolska-Conus, *La Topographie Chrétienne de Cosmas Indicopleustès*, Paris 1962, S. 147–192; dies., *RAC* Bd. 10, Stuttgart 1978, Stichwort: *Geographie*, Sp. 155–222, bes. 185–187.
- 52 Markschieß, *Gnostische und andere Bilderbücher in der Antike* (Anm. 1), S. 115–120.
- 53 Wolska-Conus, Stichwort: *Geographie* (Anm. 51), Sp. 173–175; Scholten, *Antike Naturphilosophie* (Anm. 47), S. 277–297.
- 54 Acacius Caes., *quaest. var. apud Coll. Cois.*: CChr. SG 15, 36–38 Petit.
- 55 Belege bei Scholten, *Antike Naturphilosophie* (Anm. 47), S. 280 f.
- 56 Cos., top. II 79 (= FGrH I, nr. 70, frg. 30b, p. 243 f. = GGM I, p. 201 f.) bzw. II 80 (Karte).
- 57 Diod. Sic. IV 1,3 (BiTeu I, 335,18–21 Dindorf): Ἐφορος μὲν γὰρ ὁ Κυμαῖος, Ἰσοκράτους ὦν μαθητής, [...] τὰς μὲν μυθολογίας ὑπερέβη (= FGrH 2a 70 Test. 8).
- 58 So jedenfalls Oswald A. W. Dilke, *Greek and Roman Maps*, London 1985, S. 26 f.
- 59 Pomponius Mela, *De chorographia/Kreuzfahrt durch die antike Welt*, lat.-dt., hg. v. Kai Brodersen, Darmstadt 1994 (zur Karte ebd., S. 20–26).
- 60 Pomponius Mela, *Geographie des Erdkreises*, aus dem Lat. übers. und erl. v. Hans Philipp, Leipzig 1912, Taf. 1.
- 61 Dilke, *Greek and Roman Maps* (Anm. 58), S. 75–86.
- 62 Kai Brodersen, *Terra Cognita. Studien zur römischen Raumerfassung*, Hildesheim 1995.
- 63 Huber, *Die Kunstschatze der Heiligen Berge* (Anm. 44), S. 58. Zur Geschichte dieser Vorstellung Scholten, *Antike Naturphilosophie* (Anm. 47), S. 280–297.
- 64 Pesiqta de Rab Kahana 8 f.; vgl. dazu Peter Schäfer, *Tempel und Schöpfung. Zur Interpretation einiger Heiligtumstraditionen in der rabbinischen Literatur*, Kairos 16, 1974, S. 122–133, hier S. 132 und Bernd Janowski, *Der Himmel auf Erden. Zur kosmologischen Bedeutung des Tempels in der Umwelt Israels*, in: ders., Beate Ego (Hg.), *Das biblische Weltbild*, S. 229–260, hier S. 231.
- 65 Robert Devreesse, *Essai sur Théodore de Mopuseste* (SeT 141), Città del Vaticano 1948, S. 26 mit Zitat aus seiner Exodusauslegung (ebd., S. 26 n. 1).

## Endnoten/Abbildungsnachweis

- 66 Siehe Anm. 53.
- 67 Die Darstellungen werden bezeichnet als »Abbildungen der Gestalten der Welt entsprechend der Heiligen Schrift«: διαγραφὴ σχημάτων τοῦ κόσμου κατὰ τὴν θεῖαν γραφὴν.
- 68 Bezeugt ist diese Position für Theodor von Mopsuestia bei Johannes Philoponus, op. mund. I 8 (FChr 23/1, 104,104,12–17 Reichardt/Scholten). Cosmas wird sie auch vertreten haben.
- 69 Joh. Phil., op. mund. I proem. (72,14 f.).
- 70 Beate R. Suchla, *Verteidigung eines platonischen Denkmodells einer christlichen Welt. Die philosophie- und theologiegeschichtliche Bedeutung des Scholienwerks des Johannes von Skythopolis zu den areopagitischen Traktaten*, Göttingen 1995, S. 12 (eine Passage, die Frau Suchla Philoponus zuweist).
- 71 Joh. Phil., op. mund. III 6–13; ausführlich referiert und kommentiert bei Scholten, *Antike Naturphilosophie* (Anm. 47), S. 383–419.
- 72 Joh. Phil., comm. in Arist. Meteor. (CAG XIV/1, 112,5–32 Hayduck).
- 73 Scholten, *Antike Naturphilosophie* (Anm. 47), S. 411.
- 74 BerR 4,2 zu Gn 1,6 (26 f. Theodor/Albeck), Übersetzung bei: *Der Midrasch Bereschit Rabba. Das ist die Haggadische Auslegung der Genesis, zum ersten Mal ins Deutsche übertragen von August Wünsche*, Leipzig 1881, S. 15 f.
- 75 Aus den sieben Middot Hillels, vgl. Hermann L. Strack, Günter Stemberger, *Einleitung in Talmud und Midrasch*, München 1982, S. 28.
- 76 Mart. Cap., nupt. 68 (De nuptiis Philologiae, lat., hg. v. James Willis, Leipzig 1983, 21,6–18). – Zum Autor: Sabine Grebe, *Martianus Capella. »De nuptiis Philologiae et Mercurii«*. Darstellung der Sieben Freien Künste und ihrer Beziehungen untereinander, Stuttgart/Leipzig 1999, S. 11–16 (Autor) bzw. S. 16–22 (Datierung); zur Passage vgl. auch: *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*, Vol. II: *The Marriage of Philology and Mercury*, engl., übers. v. William H. Stahl und Richard Johnson mit E.L. Burge, New York 1977, S. 26 f. mit Anm. 95–97.
- 77 Nupt. 45 (18,3 f.); vgl. Stefan Weinstock, *Martianus Capella and the Cosmic System of the Etruscans*, JRS 36, 1946, S. 101–129.
- 78 Nupt. 68 (21,8–10).
- 79 Nupt. 68 (21,13).

## Abbildungsnachweis

- 1 Ophitendiagramm in der Rekonstruktion von Bernd Witte.
- 2 Weihegrade eines Mithräums aus Ostia Antica, Regio V, Insula IX.
- 3 Detail aus dem Ophitendiagramm in der Rekonstruktion Bernd Wittes.
- 4 Ps.-Eudoxus, *Ars Astronomica*, Louvre, Pap. Paris. 1 = ViP Nr. 17.
- 5 Abbildung fol. 65r zu IV 1.
- 6 Abbildung fol. 34r zu II 80 mit Umzeichnung, Weltkarte des Ephorus.
- 7 fol. 69r zu IV 15b, »Koffermodell«.
- 8 fol. 77v zu V 23.
- 9 fol. 181v zu IX 8.

# Die Präsentation der Präsentation. Im Bilde sein in Zeiten von PowerPoint

Sibylle Peters

## **Vom Vortrag zur Präsentation: ein ›Visualisierungsschub?‹**

In der Geschichte des Vortragswesens lassen sich eine Vielzahl verschiedener Szenarien unterscheiden: Der Experimentalvortrag, der sich vom Spektakel zum wissenschaftlichen Format entwickelt; der freie Vortrag, der im Zuge des Idealismus um 1800 erstmals das Wort ›Vortrag‹ in Gebrauch setzt, um damit eine Konstellation zu beschreiben, in der sich der philosophische Geist selbst beim Denken zuschaut; der Lichtbildvortrag und das in ihm sich entfaltende Spektrum möglicher Beziehungen zwischen Wort und Bild; und darüber hinaus noch einige mehr. In all diesen Szenarien spielt Evidenz im Sinne dessen, was anschaulich wird, was vor Augen steht, und zwar nicht nur vor dem inneren, eine entscheidende Rolle.<sup>1</sup> Fragt man vor diesem Hintergrund nach der Gegenwart des Vortragswesens und nach aktuell sich entwickelnden neuen Szenarien, so scheint in den 1990er Jahren eine kritische Schwelle erreicht, ein Übergang, der als ›Visualisierungsschub‹ beschrieben wird. Im Zuge dessen findet nach 200 Jahren ein Wechsel des Terminus statt, der das Format der Wissensvermittlung im allgemeinsten Sinne bezeichnet: Gegenüber dem ›Vortrag‹ wird vielfach die ›Präsentation‹ als umfassenderer Ausdruck reklamiert.<sup>2</sup> Dabei wird als Unterschied zwischen Vortrag und Präsentation immer wieder auf den höheren Visualisierungsgrad der Präsentation hingewiesen. Vor dem Hintergrund der visuellen Geschichte des Vortragswesens zeugt dies von einer gewissen Ignoranz. Die Präsentation, so heißt es, basiere »auf dem Zusammenhang von Wort und Bild«. <sup>3</sup> Der Einsatz bildgenerierender Medien lasse den Vortrag zur Präsentation werden, <sup>4</sup> die »durch das Tor der Sinne zum Geist des Hörers gelange«. <sup>5</sup> So werde »durch die Präsentation [...] aus dem Zuhörer ein Zuschauer.« <sup>6</sup>

Wenn in diesem Zusammenhang schließlich die ältesten Forderungen der rhetorischen Lehre hinsichtlich der Produktion von Evidenz wiederholt werden, dass es nämlich »heute mehr denn je« nötig sei, seine Leistungen gut zu präsentieren, das heißt, anderen »vor Augen zu führen«,<sup>7</sup> dann kann es nicht verwundern, dass auch die Kritik mit antiken Gemeinplätzen nicht spart. Dies trifft insbesondere die mit dem Szenario der Präsentation eng verbundene Präsentations-Software, das Programm *PowerPoint*, dessen Visualisierungsverfahren als verdummend beschrieben werden, weil sie die Grenze zwischen Überredung und Information systematisch verwischten, zu sehr auf Wirkung statt auf Überzeugung setzten und Ähnliches.<sup>8</sup> Erste weniger polemische wissenschaftliche Analysen der *PowerPoint*-Präsentation akzentuieren das neue Vortragsszenario als zentrales Format der Wissensgesellschaft, das sich aus ursprünglich wirtschaftlichen Zusammenhängen über alle möglichen Bereiche des öffentlichen Lebens – so auch in der Wissenschaft – verbreitet habe. Bernt Schnettler schreibt:

»Versteht man Präsentationen als typische soziale Form der Wissensgesellschaft, so ist die Frage, ob durch Präsentationen eine bestimmte ›epistemische Kultur‹ befördert wird, nur insofern zu beantworten, dass es keine typisch wissenschaftliche Episteme ist. Und es muss deutlich hervorgehoben werden, dass der Fokus der Präsentation nicht auf der Wissensgewinnung und -vermittlung in hoch spezialisierten Feldern wissenschaftlicher Erkenntnisproduktion liegt.«<sup>9</sup>

Diesem Befund ist zuzustimmen, nicht jedoch der impliziten Andeutung, die Beschreibbarkeit epistemischer Kulturen sei auf das Feld der Wissenschaft beschränkt.

Die Zugehörigkeit zu unterschiedlichen epistemischen Kulturen ist ein wichtiges Alleinstellungsmerkmal, durch das sich in der Geschichte des Vortragswesens ein Vortragsszenario vom anderen unterscheiden lässt. Vortragsszenarien zeichnen sich grundsätzlich dadurch aus, dass sie Wissen als Wissen zur Erscheinung bringen, dass die Präsentation von Wissen als Wissen in die Generation von Wissen wieder eintritt. Dieser Zusammenhang lässt sich als jeweils spezifische Figuration von Evidenz, als Spannungsfeld von Sagen, Zeigen und Wirken, für jedes einzelne Vortragsszenario nachzeichnen und müsste umso eher für ein Szenario geltend zu machen sein, das als Format der Wissensgesellschaft schlechthin apostrophiert wird. Dies soll im Folgenden geschehen. Dabei wird die Praxis wissenschaftlichen Vortragens ein zentrales Bezugsfeld bleiben, obwohl sie hinsichtlich der Präsentation und ihrer gesellschaftlichen Verbreitung nicht mehr als hegemoniale Form der Wissensvermittlung in Frage kommt.

Angesichts der verbreiteten Annahme, das besondere Merkmal der Präsentation sei die Dominanz des Visuellen, ist vor allem die Frage zu beantworten, inwiefern die hier virulente Figuration von Evidenz in besonderer Weise von Visualisierung Gebrauch macht. Dies ist insofern nicht trivial, als Evidenz bekanntlich immer an Visualisierung gekoppelt ist. Inwiefern also geschieht in der Präsentation in dieser Hinsicht etwas qualitativ Neues? Und lässt sich dieses Neue möglicherweise eher dann aufzeigen, wenn man den Terminus der

Visualisierung selbst in Frage stellt? Schließlich suggeriert ›Visualisierung‹ die vorgängige Existenz von etwas Nicht-Visuellem, das allererst ins Bild übertragen werden muss. Vielleicht führt es daher weiter zu fragen: Inwiefern folgt das Geschehen der Präsentation einer genuin bildlichen Logik?

### ***Evidentia*: die Bildlichkeit der Rede**

Man möchte am Prinzip der historischen Wandelbarkeit des Wissens zweifeln, wenn man wieder einmal feststellt, mit welcher Hartnäckigkeit und Unveränderlichkeit der Topos des Vor-Augen-Führens als allerneuestes Ideal der Wissensvermittlung in Anschlag gebracht wird. Auf ihre Wiederholung hin angelegt ist diese Figur möglicherweise deshalb, weil sie nur auf den ersten Blick die Dominanz des Logos und damit den repräsentativen Charakter der Sprache hin auf die Gegenwärtigkeit des visuell und sinnlich Einleuchtenden zu überschreiten scheint, während sie gleichzeitig im Sinne der Visualisierung eines als vorgängig nicht-visuell Gedachten diese Dominanz bestätigt. Damit bleibt das Vor-Augen-Führen strategische Figur der Rede, und so beschreiben auch die zahlreichen Handbücher des guten Präsentierens die visuellen Elemente der Präsentation als Instrumente des Vortrags, die es zu beherrschen gelte, und gehen damit an der eigentlichen Konsequenz dessen vorbei, was sie als neue, genuin visuelle Vortragsform bewerben.

Um dies zu vermeiden, versuche ich zunächst zu skizzieren, inwiefern die Figur der Evidenz schon inmitten ihres rhetorischen Ursprungs auch eine genuin bildliche Logik in sich trägt, welche die Logik der Rede im Sinne der Referentialität durchkreuzt. Denn *evidentia* ist mehr als jener Vorgang, in dem etwas, wovon die Rede ist, mit rhetorischen Mitteln veranschaulicht wird. Genauer gesagt: In diesem Vorgang gibt es einen Punkt, an dem die Veranschaulichung als solche nicht klärt, wovon die Rede ist, sondern die Referentialität der Rede über etwas aussetzt. Dies entspricht dem Zusammenhang von Zeigen und Wirken: Die Rede zeigt und bewegt zum einen, indem sie referentiell ein Szenario, ein Tableau entstehen lässt, das die Imagination des Hörers in Anspruch nimmt. Die Rede zeigt und bewegt aber zum anderen auch dadurch, dass sich der Redner selbst von seinem Gegenstand bewegt zeigt. Und dieses Sich-bewegt-Zeigen erreicht genau dann den Höhepunkt seiner Wirkung, wenn es dem Redner angesichts dessen, worüber er spricht, die Sprache verschlägt, wenn er ins Stocken kommt, keine Worte findet, wenn ihm die Stimme bricht. Allgemeiner gesagt: Wenn der Redner sich bewegt zeigt, so geschieht es, dass ihm der Gegenstand der Rede die Kontrolle über die Situation der Rede entzieht. Die Gegenwärtigkeit der Evidenz beruht nun gerade auf diesem Wechsel zwischen derjenigen Situation, die in der Rede aufgerufen wird (und die dem Hörer idealerweise innerlich vor Augen steht), und jener anderen Situation der Rede selbst, die genau dann zum Bild wird, wenn der Redner sich darin bewegt zeigt. Das Bild dient der Rede also in dem Maße, in dem zugleich die Rede selbst zum Bild wird. Evidenz entsteht an der Grenze rhetorischer Souveränität, dort, wo die Situation der Rede selbst zum Bild der Wirkung ihres Gegenstands wird und damit als Rede über etwas in Frage gestellt ist.<sup>10</sup> So hängt beispielsweise für Cicero die Glaubwürdigkeit und die Güte eines Redners nicht zuletzt vom Grad der Verwirrung und der Angst ab,

die er auf der Schwelle zur Rede zeigt,<sup>11</sup> und die davon zeugt, dass der Redner weiß, in welchem Maße sein Gegenstand und die Situation der Rede von ihm als Redner Besitz ergreifen werden. *Evidentia* unterliegt also insofern einer bildlichen Logik, als die scheinbare Transparenz, der Durchblick auf das Sujet in der Figur des Vor-Augen-Führens immer zugleich mit einem Sichtbarwerden des ›Schirms‹ einhergeht, sodass erst in dieser Ambivalenz eine Gegenwart ihre Wirkung entfaltet.<sup>12</sup> Vielleicht könnte man sagen, dass hier zwischen der innersprachlichen Anschauung und der Anschauung der Rede selbst die Medialität der Rede als Bild erscheint.<sup>13</sup>

Dieses Verständnis von Evidenz, das die Veranschaulichung nicht nur innerhalb der Rede lokalisiert, sondern zugleich auf das Szenario der Rede selbst ausgreifen lässt, erlebt in der Geschichte des Vortragswesens um 1800 insofern eine Renaissance, als es zum Prinzip der philosophischen Rede erhoben wird. In den entsprechenden Theorien des Vortrags erscheint der Vortragende als ein Medium, das sich im Zuge der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden vom Prozess der Erkenntnis erfassen lassen muss, sodass dieser Prozess *in actu* durch den Redner vor Augen steht. In diesem Vortragsideal durchdringen sich das rhetorische Register der *evidentia* und das Postulat moderner Wissenschaftlichkeit, demzufolge der wahre Wissenschaftler in der Untersuchung und Darstellung seiner Gegenstände zugleich die Art seines Vorgehens als Gesetzmäßigkeit der Vernunft anschaulich werden lassen muss: das How-to der Erkenntnis. Dass sich beides im Ideal des philosophischen Vortrags überlagert, ist allerdings ein besonderer Fall. Daneben bildet sich bekanntlich ein ganzes Spektrum wissenschaftlicher Evidenztechniken heraus, welche die geforderte Demonstration eher anhand materieller Stellvertreter ihrer Untersuchungsgegenstände realisieren. Der Bildlichkeit der Rede stehen damit verschiedenste Formen ganz realer Bilder gegenüber, die im Szenario des Vortrags der naturwissenschaftlichen oder auch der kunsthistorischen Figuration von Evidenz dienen und einen eigenständigen Gegenpol zur Rede bilden. Die zuvor im Rahmen der sprachlichen *evidentia* verhandelte Komplexität verlagert sich: Der Bezug zwischen Wort und (realem) Bild wird zu einem zentralen Spannungsfeld, innerhalb dessen sich wissenschaftliche Diskurse ausdifferenzieren; etwa in Form von naturwissenschaftlichen Schulen des Sehens, in denen allererst trainiert werden muss, was hier jeweils evident sein soll.<sup>14</sup>

### **Merkmale von PowerPoint-Präsentationen**

Vor dem Hintergrund dieses nur skizzenhaft angedeuteten historischen Spektrums ist das Aufkommen der *PowerPoint*-Präsentation zunächst ein widersprüchliches, wenn nicht inkommensurables Geschehen. Das ist angesichts ihrer nicht-wissenschaftlichen Herkunft auch nicht verwunderlich. Dennoch erschwert es den analytischen Zugang, denn zunächst ist das, was hier als neue Dominanz des Visuellen in der Präsentation von Wissen gefeiert und gefürchtet wird, auf den ersten Blick von ›Bildern‹ geprägt, die viel stärker der Rede dienen, die die Rede vielfach einfach graphisch verdoppeln, und daher im Vergleich zu jenen Bildern, die zur wissenschaftlichen Figuration von Evidenz dienen, eher schwach erscheinen. Die analytische Komplikation besteht dabei darin, dass die Produktion von Evidenz in der *PowerPoint*-Präsentation

in eine auf das Visuelle lediglich übertragene, reine Gebrauchsrhetorik der guten, und das heißt hier: effektiven, Präsentation zurückzufallen scheint, da es keinen Anschluss an epistemisch relevante Figurationen von Evidenz gibt. In der Folge ist dann theoretisch nicht mehr fassbar, warum diese Art der Präsentation gerade im Hinblick auf ihren visuellen Charakter für die sogenannte Wissensgesellschaft von so zentraler Bedeutung sein kann.

Ich möchte dieser analytischen Komplikation mit folgender Hypothese begegnen:

In der wissenschaftlichen Vortragskultur standen die Bildlichkeit der Rede im Sinne rhetorischer *evidentia* und die bildliche Figuration von Evidenz außerhalb der Rede einander gegenüber. In der *PowerPoint*-Präsentation geschieht nun etwas Neues, insofern aus der Gegenüberstellung von Wort und Bild eine Art Feedbackschleife wird. Das Bild außerhalb der Rede, das, wenn man so will, reale Bild, das zuvor in erster Linie einen jenseits der Rede gegebenen Gegenstand repräsentierte, verweist nun immer auch auf die Rede zurück, und bringt im Zuge dessen die Rede als Bild zur Erscheinung. In der Entfaltung dieser Hypothese möchte ich also deutlich machen, in welcher Weise sich die oben skizzierte Komplexität rhetorischer *evidentia* auf die *PowerPoint*-Präsentation übertragen lässt, um dann in einem zweiten Schritt zu zeigen, wie dies auch wissenschaftspolitisch wirksam wird.

Dafür gilt es zunächst, gestützt auf die in jüngster Zeit vorangekommene Forschung, zentrale Merkmale der *PowerPoint*-Präsentation zusammenzutragen: Im Szenario der *PowerPoint*-Präsentation läuft die Präsentation von Lichtbildern durchgehend mit – von der Exposition, ja, von dem Moment an, in dem der Redner das Setting betritt. Das heißt jedoch nicht nur, dass die Lichtbildprojektion das Setting als solches bestimmt – dies war beim Diavortrag auch schon der Fall –, sondern vor allem, dass sich der Bezug zwischen Rede und Bildpräsentation wesentlich ändert, und zwar schon in der Vorbereitung der Präsentation. Die Frage ist nun nämlich nicht mehr »Welches Anschauungsmaterial steht mir zur Verfügung, um die Aussagen meines Vortrags zu bebildern?« oder »Auf welches gegebene Bildmaterial möchte ich mich in meinem Vortrag beziehen?«, sondern »Was soll synchron zu einer jeweiligen Etappe meiner Präsentation erscheinen?«. In Beantwortung dieser Frage werden die ›Folien‹ dann mithilfe des Präsentationsprogramms allererst generiert.

Das entscheidende Stichwort in diesem Zusammenhang ist ›Konvergenz‹. Denn die *PowerPoint*-Präsentation kann all das umfassen, was zuvor im Rahmen von Vortragsszenarien präsentiert worden ist:<sup>15</sup> Bilder, die den Charakter von zu interpretierenden Kunstwerken oder von historischen Quellen haben, Bilder, die experimentelle Verläufe dokumentieren, überhaupt Dokumente aller Art, Bilder also (und zwar einschließlich bewegter, filmischer), die auf die eine oder andere Weise den Untersuchungsgegenstand abbilden und damit mehr oder weniger beweisenden Charakter haben. Darüber hinaus können es Bilder sein, die den Redegegenstand illustrieren oder gar emblematisch repräsentieren, wie traditionell aus dem populärwissenschaftlichen Diavortrag bekannt. Einen sehr großen Anteil der projizierten Bilder machen Graphiken aus; Schemata, Tabellen, Diagramme oder auch zentrale Zitate und Merksätze, die das präsentierte Wissen kondensieren und in älteren Vortragsszenarien als ›Tafelbilder‹,

Handouts oder, dies ist der direkte Vorläufer, mithilfe des Overhead-Projektors aktualisiert worden sind. Außerdem kann die *PowerPoint*-Präsentation auch Audiodokumente umfassen, die dann performativ mit einem Bild verknüpft sind (z. B.: Klick auf das Photo der historischen Person – historische Aufnahme erklingt). Schließlich führt das Prinzip der durchgehenden Bildpräsentation dazu, dass ein Vortrag im *PowerPoint*-Modus dazu tendiert, sich in jeder Etappe quasi selbst zu betiteln; in diesem Fall verweist das Bild unmittelbar auf die Performanz der Rede. All diese so unterschiedlichen Bildmaterialien werden in der *PowerPoint*-Präsentation also zusammen erfasst und unterschiedslos reproduziert.

Dadurch stellt sich die Frage der Kohäsion, des Zusammenhangs zwischen Bildpräsentation und Rede in neuer Weise. Der Linguist Henning Lobin schreibt:

»Wird eine Folie präsentiert, so erwartet jeder Rezipient, dass der während des Projektionsintervalls geäußerte Redeteil mit der Folie in einem inhaltlichen Zusammenhang steht. Grundsätzlich bedeutet dies, dass allein schon die Synchronizität von Folie und Rede innerhalb eines Präsentationssegments die Kohäsionsbildung unterstützt.«<sup>16</sup>

Zugleich, so ist hinzuzufügen, führt die Konvergenz verschiedenster Bildmaterialien dazu, dass keineswegs von vornherein klar ist, in welcher Weise Rede und Bildpräsentation zueinander in Beziehung stehen. Es ist sogar typisch für die *PowerPoint*-Präsentation, dass diese Beziehung nicht formalisiert und gleich bleibend ist, wie zum Beispiel im klassischen kunsthistorischen Vortrag. Zudem geht die erläuternde Rede der Bildpräsentation keineswegs immer voraus – oft ist es umgekehrt. Wenn ein neues Bild erscheint, so versucht der Zuschauer also vielfach von diesem Bild auf den Charakter der nun folgenden Etappe der Rede zu schließen und zugleich auf die Funktion des Bildes in dieser Etappe der Präsentation: Titel? Merksatz? Illustration? Nachweis? Hier treten häufig zunächst Ambivalenzen auf. Lobin unterscheidet in diesem Zusammenhang Präsentationsmodi im Hinblick darauf, in welcher Richtung und Weise die Rekurrenz erfolgt: von der Folie auf die Rede, von der Rede auf die Folie, explizit oder implizit?<sup>17</sup> Angesichts dieser Bezugnahme ist Folgendes festzuhalten: Obwohl die Bildpräsentation, vor allem im Hinblick auf die große Zahl der Graphiken, der Rede deutlich untergeordnet zu sein scheint, kann sie sich in der Performanz der Präsentation durchaus als dominant erweisen, da der Rezipient die Rede eher von der Bildpräsentation her deutet als umgekehrt.

Der Soziologe Hubert Knoblauch hat die Frage der Rekurrenz im Hinblick auf die Praxis des Zeigens ausgearbeitet und kommt zu dem Schluss, dass das Zeigen zwischen direkter und indirekter, gestischer und sprachlicher Deixis in der *PowerPoint*-Präsentation so unterschiedliche Formen und Intensitäten annehmen kann, dass dabei schließlich nicht mehr eindeutig zu entscheiden ist, ob hier tatsächlich jemand (der Vortragende) etwas zeigt, oder ob es sich um etwas handelt, was Knoblauch »das Zeigen zweiter Ordnung« nennt.<sup>18</sup> Dies entspricht einer Institutionalisierung des Zeigens, einer zirkulären Struktur, die Knoblauch zufolge für die *PowerPoint*-Präsentation typisch ist:

»Das bedeutet, dass alles, was Sprecher im Rahmen einer solchen Konstellation sagen, als etwas verstanden werden kann, was auf das Gezeigte bezogen ist – ohne dass sie dies gesondert betonen müssen. [...] Was gesagt wird, wird deutlich durch das, was gesehen wird, und was gesehen wird, wird verdeutlicht durch das, was gesagt wird.«<sup>19</sup>

### Die Präsentation der Präsentation

Das von Knoblauch treffend beschriebene Phänomen des »Zeigens zweiter Ordnung« zeichnet sich also durch eine Überschreitung der Subjekt/Objekt-Struktur »jemand zeigt etwas« aus. Man könnte auch von der Triade Sagen, Zeigen, Sich-Zeigen ausgehen: Im Prozess von Sagen und Zeigen zeigt sich etwas, das als solches nicht mehr vom Redner beherrscht wird, ja, mehr noch ihn selbst als Teil des Settings umfasst.

Eine Rolle spielt in diesem Kontext auch die Herkunft der präsentierten Bilder: Der klassische Diavortrag war immer auch eine Performance des Archivs; die präsentierten Bilder stammten aus Archiven, zu denen der Vortragende einen besonderen Zugang hatte. »Vortragen« – das hieß in einer alten Bedeutung auch das »Vor-tragen« eines Dokuments aus einem Archiv. Diese Herkunft erst macht Bilder zu Quellen und Dokumenten. Die Bilder der *PowerPoint*-Präsentation sind dagegen überwiegend vom Vortragenden für den Vortrag hergestellt. So bringen die Bilder, statt lediglich auf einen vorgängig gegebenen Redegegenstand zu rekurrieren, immer auch die Kompetenz und Performanz des Vortragenden zur Erscheinung, gerade weil sie im Unterschied zum Tafelbild oder zur Overheadfolie vom Vorgang ihrer Herstellung gelöst präsentiert werden.

In diesem Punkt gehen die aktuellen Forschungen zum Szenario der *PowerPoint*-Präsentation nun möglicherweise an der eigentlichen bildlogischen Pointe vorbei, wenn sie die Bildpräsentation im Modus von *PowerPoint* weiterhin als ein Instrument zur Visualisierung von Rede verstehen, das in der Macht des Vortragenden liegt. Dies greift insofern zu kurz, als der durchgehende Charakter der Bildpräsentation und die Konvergenz radikal verschiedener Bildmaterialien bewirkt, dass im Szenario der *PowerPoint*-Präsentation sowohl die Bildpräsentation von der Rede her als auch umgekehrt der Vortrag als solcher von der Bildpräsentation her aufgenommen werden kann. Dann ist nämlich keineswegs klar, dass die Präsentation im Sinne der Vortragsperformanz die Bildpräsentation im Sinne der entsprechenden Datei präsentiert. Auch das Gegenteil ist wahr: Die Bildpräsentation bringt die Präsentation im Sinne der Vortragsperformanz allererst zur Erscheinung. Hier wird wirksam, dass die *PowerPoint*-Präsentation als Vokabel immer schon beides meint – die Datei der Bildpräsentation und die Performanz ihrer Aktualisierung im Zuge des Vortrags. Denn bedenkt man darüber hinaus, dass die Datei prinzipiell sogar Audio/Video-Aufnahmen der Rede selbst umfassen könnte (und in der Tat werden Vorträge im Internet heute vielfach durch ihre *PowerPoint*-Präsentationen vertreten, wobei den Folien einfach der gesprochene Text als Aufnahme hinzugefügt wird),<sup>20</sup> erscheint die *PowerPoint*-Präsentation insgesamt als eine Präsentation, die sich selbst als Präsentation noch einmal enthält, die ihre Performanz über das Bildwerden in eine Schleife legt und sich so als Tableau selbst zur Erscheinung bringt, in sich selbst als Bild wieder eintritt.

Die technische Anordnung zeigt diesen Zusammenhang sehr deutlich, denn hier ist der ›Presenter‹ eben nicht mehr der Vortragende. Als ›Presenter‹ wird vielmehr die für Präsentationszwecke geschaffene Fernbedienung des Computers bezeichnet, durch die das Erscheinen der jeweils nächsten ›Folie‹ ausgelöst werden kann. Was die Medientheorie im Anschluss an Niklas Luhmann für die Fernbedienung des Fernseher formuliert hat, lässt sich dabei auf die Präsentation übertragen: Im Tastendruck auf die Fernbedienung »berühren sich die beiden Sendungen«, im Falle der Präsentation die Bilder, »die er aneinander vermittelt, ebenso wie die Ereignisse auf dem Bildschirm sich mit denen vor dem Bildschirm beim Tastendruck berühren und synchronisiert werden.«<sup>21</sup> In eben dieser Weise vermittelt der Presenter in der Präsentation auch die Bildpräsentation und die Situation der Präsentation »vor dem Bildschirm«, ein Moment der Synchronisation, der die Gegenwärtigkeit, den Live-Charakter, die Präsenz der Präsentation ausmacht und zugleich die Frage »Wer präsentiert hier eigentlich wen?« erneut aufruft, sodass sich die Bezüge zwischen Präsentation und Präsentation von diesem Moment her jeweils neu entfalten und ordnen. Der Tastendruck auf den Presenter ist demnach in mehrfachem Sinne als Präsentation der Präsentation zu verstehen, weil sich in ihm die Gegenwärtigkeit der Präsentation artikuliert und weil er dem wechselseitigen Präsentieren der beiden Präsentationen, der Bildpräsentation und der Vortragsperformanz, immer wieder aufs Neue stattgibt.

Zwar ist es der Vortragende, der den Presenter bedient und der dadurch die Taktung der Präsentation kontrolliert; dennoch ist dies immer auch Kontrollverlust. Denn da der Vortragende mithilfe der Fernbedienung über das Bildwerden seiner Rede Anschluss an das bereits Gesagte sucht, gerät er, als dezentrierter Sprecher, immer wieder mit ins Bild, wird er von der Präsentation der Präsentation erfasst. Anhand des Titelbildes, das die Präsentation im Ganzen oder auch nur eine ihrer Etappen bezeichnen kann, wird unmittelbar deutlich, was für die Bildpräsentation insgesamt geltend zu machen ist: Indem der Vortragende sie präsentiert, lässt er sich zugleich von ihr präsentieren, lässt er eine mehr oder weniger direkte Deixis von der Bildpräsentation auf die Situation der Präsentation geschehen und gerät damit in einer Weise ins Bild, in der sich etwas zeigen kann, das jenseits seiner Kontrolle liegt.

Die zahlreichen Kritiker des *PowerPoint*-Programms haben diesen Zusammenhang durchaus gesehen, wenn sie formulieren: »Instead of human contact we are given human display.« (Ian Parker). Im Anschluss daran schreibt Joachim Knappe (unter Verwendung eines allumfassenden rhetorischen Textbegriffs):

»Wenn der Orator im PPP-Fall korporal einen Zentraltext vorträgt und gleichzeitig einen Paratext über den Beamer visualisiert, könnten der Orator und sein technisches Gerät in ein unglückliches Konkurrenzverhältnis treten. [...] Es geht um die Vermischung von Komponenten der Basis-Settings-Situativik auf der einen Seite und Dimissivik auf der anderen.«<sup>22</sup>

Leider wertet Knappe diesen Zusammenhang lediglich als ein, letztlich zu hohes, Gelingensrisiko für den guten Vortrag.

Im Unterschied zu ihm möchte ich zu bedenken geben, ob es sich nicht genau bei diesem, offenkundig riskanten Verhältnis zwischen Präsentation und Präsentation um eine für die Figuration von Evidenz in der *PowerPoint*-Präsentation zentrale Konstellation handelt. Denn das bewusst eingegangene Risiko einer Vermischung zwischen der Ebene dessen, worüber gesprochen wird, und der Situation der Rede selbst – ist dies nicht genau auch das Kennzeichen rhetorischer *evidentia* im oben skizzierten bildlogischen Sinn, im Hinblick also auf das Bildwerden der Rede selbst? Im Unterschied zur klassischen rhetorischen *evidentia* stellt sich dieses produktive Risiko in der *PowerPoint*-Präsentation nun als technisch-mediale Konstellation über reale, der Rede zunächst äußerliche Bilder her, welche die Rede selbst als Bild zur Erscheinung bringen, die Rede im Modus des Bildes auf sich selbst Bezug nehmen lassen.

Auch die klassische rhetorische *evidentia* markierte in diesem Zusammenhang die Grenze rhetorischer Souveränität, denn in dem Maße, in dem der Redegegenstand gewissermaßen Kontrolle über die Situation der Rede gewinnt und damit im Bildwerden der Rede gegenwärtig vor Augen steht, verliert der Redner zugleich die Kontrolle über die Referenz seiner Rede. Diese Grenze lässt sich nun hinsichtlich der *PowerPoint*-Präsentation als Ambivalenz des Im-Bilde-Seins verstehen: Im Zuge der Präsentation wird der Redner Teil des präsentierten Bildes und beherrscht diesen Vorgang nur mehr in dem Maße, in dem er zulässt, dass sich etwas anderes, etwas mehr zeigt, als er zeigen wollte. Diese Ambivalenz näher zu beschreiben, sollte daher Aufschluss über die spezifische Figuration von Evidenz und damit auch über den wissenspoietischen Charakter der *PowerPoint*-Präsentation geben.

### Im Bilde sein – das Wissen der Präsentation

Dass die *PowerPoint*-Präsentation so scharfe Kritik hervorruft, ja, dass ihre Kritiker mit einem gewissen Recht und, wie man hinzufügen muss, mit Genuss die User von *PowerPoint* diskreditieren, indem sie auf gewisse, offenbar unvermeidliche Lächerlichkeiten des Szenarios hinweisen, hat seine Ursache nicht zuletzt in diesem Zusammenhang. Denn in der Tat: Die *PowerPoint*-Präsentation geht als Vorführung mit dem Risiko des Vorgeführtwerdens einher, kann als Bildpräsentation schnell dahingehend umschlagen, ein lächerliches Bild abzugeben. Dies ist die Kehrseite jenes Souveränitätsversprechens, das sich mit der Zuhandenheit aller möglicher Bildmaterialien und Bildproduktionsmittel verbindet, mit der das Produkt *PowerPoint* für sich wirbt; ein Versprechen, das mit Vorsicht zu genießen ist. Nichtsdestoweniger verfehlen die Kritiker die entscheidende Pointe ihres Gegenstands, nämlich den Umstand, dass gerade im Bruch des Souveränitätsversprechens die wissenspoietische Qualität der *PowerPoint*-Präsentation liegen könnte, und dass es womöglich gerade diese Zweischneidigkeit ist, welche die *PowerPoint*-Präsentation zu einem so wichtigen Format dessen macht, was wir als Wissensgesellschaft bezeichnen. Wie also kommt in der *PowerPoint*-Präsentation als Präsentation der Bilder und der Rede als Bild zugleich Wissen als Wissen zur Erscheinung?

Ich hatte deutlich gemacht, dass es im Hinblick auf die Geschichte des Vortragswesens gerade dies ist, was ein Vortragsszenario als solches ausmacht und von anderen unterscheidet, dass es nämlich in ganz spezifischer

Weise Wissen erst als solches zur Erscheinung bringt und darin qua Präsentation immer auch an der Generation von Wissen teilhat. Im freien Vortrag geschieht dies beispielsweise, indem der Vortragende zugleich Erkenntnisse vermittelt und den Prozess vor Augen führt, der zu dieser Erkenntnis führt. Dies hat den erkenntnistheoretischen Diskurs an der Epochenschwelle um 1800 zur Voraussetzung, dem zufolge nur das als Wissen gelten kann, was durch eine Reflexion auf die Verfahren der Wissensgewinnung begleitet wird. An die Stelle einer rhetorischen Kompetenz zur Vermittlung tritt im freien Vortrag dabei die Fähigkeit, sich selbst als besonders leitfähiges Medium eines quasi selbsttätigen Erkenntnisprozesses in Szene zu setzen, der auf diese Weise im Auditorium anschaulich wird. Das Wissen, das im Lichtbildvortrag präsentiert wird, rekurriert nicht weniger auf ein erkenntnistheoretisches Fundament. Sagen und Zeigen sind hier jedoch medientechnisch voneinander isoliert, sodass ihr Zusammenkommen im Lichtbild/Vortrag der Erfahrung von Evidenz als Ereignis Raum gibt und in der Ausdifferenzierung wissenschaftlicher Evidenztechniken zugleich verschiedene Möglichkeiten des Bezugs von Wort und Bild zur Verhandlung stellt. In welcher Weise unterscheidet sich nun die *PowerPoint*-Präsentation von diesen Verfahren der Wissenspräsentation?

Es wird allgemein angenommen, dass das Wissen, das in der *PowerPoint*-Präsentation verhandelt wird, nicht mehr in erster Linie im Verweis auf ein erkenntnistheoretisches Fundament zur Erscheinung kommt. Stattdessen wird auf einen veränderten, wesentlich ökonomischen Wissensbegriff verwiesen, der Wissen vor allem als Ressource und als Kompetenz begreift. Schon 1980 prognostizierte Jean-Francois Lyotard, dass ein so verfasstes Wissen seine Beglaubigung vor allem in der Performanz, also im effizienten Einsatz selbst findet.<sup>23</sup> Vor diesem Hintergrund gerät die *PowerPoint*-Präsentation in Verdacht, Wissen als solches allein durch die Performance der Präsentation selbst beglaubigen zu wollen.<sup>24</sup> Die Präsentation von Wissen liefe dann darauf hinaus, dass all das, was gut präsentiert wird, damit bereits Wissen sei, dass die Präsentation als solche das präsentierte Wissen also durch ihren eigenen Erfolg oder Misserfolg als Wissen bestätigen könnte. Selbst wenn das stimmt, lehnen die Theorien des Performativen doch auch, wie komplex und störanfällig solche Figurationen performativer Selbstbestätigung in der Praxis sind.<sup>25</sup> Selbst im ökonomischen, quasi ursprünglichen Feld des *PowerPoint*-Einsatzes verkompliziert sich die Situation bereits dadurch, dass hier mindestens zwei Arten des Wissens im Spiel sind – das präsentierte Wissen und das Know-how des Präsentierens. Wird nun der Versuch gemacht, das präsentierte Wissen qua Präsentation sich quasi selbst bestätigen zu lassen, tritt diese Differenz nur um so deutlicher zutage. Die Präsentation des Erfolgstrainers mag in diesem Zusammenhang als prototypisch gelten: Sie ist ganz auf eine optimale Wirkung getrimmt und zum Erfolg verdammt, denn nichts wäre unglaubwürdiger als ein erfolgloser Erfolgstrainer. Zudem ist es richtig, dass das How-to der Selbstdarstellung zum Wissen des Erfolgreichen gehört und sich also in der Performanz des Erfolgstrainers selbst bestätigt. Zugleich stellt sich mit seinem Erfolg aber auch ein Zweifel am Wert des tatsächlich präsentierten Wissens ein: Hat es hier überhaupt noch Bestand jenseits der Funktion, das Bild des erfolgreichen Erfolgstrainers als solches zur Erscheinung zu bringen? Und zeigt

sich in der Selbstevidenz dieses Bildes damit nicht auch, worauf der Erfolg des Erfolgstrainers vor allem beruht, nämlich nicht darauf, tatsächlich das Wissen des Erfolgreichen zu vermitteln, sondern in der Faszination des sich selbst bestätigenden Bildes auf Seiten eines Publikums, das in der Regel gerade nicht erfolgreich ist und angesichts dieses Bildes bestenfalls lernt, wie es ist, Erfolgstrainer zu sein?

Aus dem Bereich des Ökonomischen ist die *PowerPoint*-Präsentation nun in alle möglichen anderen Felder exportiert worden, wodurch sich die Dinge verkomplizieren. So dürfte jedem, der *PowerPoint*-Präsentationen aus wissenschaftlichen Zusammenhängen kennt, klar sein, dass die Konventionen wissenschaftlicher Evidenzproduktion im Zuge des Einsatzes von *PowerPoint* keineswegs einfach ausgesetzt oder ersetzt werden – und dabei ist von bestimmten Ressentiments gegenüber der Präsentationsform, wie sie vor allem in der kulturwissenschaftlichen Praxis wirksam werden, noch nicht einmal die Rede. Wohl aber werden wissenschaftliche Verfahren zur Beglaubigung von Wissen derzeit von einer anderen, einer allgemein ökonomischen Logik überlagert, wobei es absurd wäre, die Ursache dafür in der Verbreitung von *PowerPoint* zu sehen. Dennoch – so meine abschließende These – ist es die Struktur der doppelten Präsentation, die diese Überlagerung in besonderer Weise ermöglicht und befördert.

Auf den ersten Blick, und zugleich aus der Perspektive einer gebrauchsrhetorischen Betrachtung, erscheint die Bildpräsentation im Modus von *PowerPoint* als ein Mittel, qua Visualisierung das zu vermittelnde Wissen evident erscheinen zu lassen. Die Bildpräsentation steht damit quasi als visuelles Substrat für das zu vermittelnde Wissen ein, während ihre Beherrschung als Know-how des Präsentierens gilt. Was darin übersehen wird, ist insbesondere der Rückverweis der Bildpräsentation auf die Präsentation selbst und damit zunächst die Tatsache, dass in der Präsentation der Präsentation das dargestellte Wissen seinerseits dazu dienen kann, das Know-how des Präsentierens selbst zur Erscheinung zu bringen. In diesem Sinne erlaubt es der Zugriff auf ein großes Spektrum von Anschauungsmaterialien ohne Weiteres, die Triftigkeit einer wissenschaftlichen These in klassischer Weise öffentlich zu plausibilisieren oder zu demonstrieren. Darüber hinaus zeigt sich in der Präsentation der Präsentation aber zugleich, ob und wie der Vortragende das dargestellte Wissen als Ressource nutzt, um im wissenschaftlichen Diskurs zu reüssieren, die diskursiven Regeln quasi zu bespielen. Es geht in der Präsentation der Präsentation also nicht mehr nur darum, Wissen mithilfe einer bestimmten Evidenztechnik in klassischer Weise zu beglaubigen, sondern zugleich umgekehrt darum zu zeigen, wie mithilfe dieses Wissens eine wissenschaftliche Evidenztechnik bedient, angewandt und darin vorgeführt, diskursiv in Szene gesetzt und weiterentwickelt werden kann. In diesem Sinne wird der wissenschaftliche Vortragende zu einem Entrepreneur, der seine eigene wissenschaftliche Persona ins Bild setzt. Gelingt dies, erweist sich der Vortragende als ›im Bilde‹ – nicht nur im Hinblick auf das von ihm vermittelte und erfolgreich beglaubigte Fachwissen, sondern vor allem auch ›im Bilde‹ im Hinblick auf die aktuellen Regeln und Feinheiten eines Diskurses, die er mithilfe des dargestellten Wissens nutzt.

Nicht zufällig werden zur Bezeichnung dieses Phänomens der doppelten Präsentation ebenso sich verdoppelnde Vokabeln in Umlauf gebracht, wie etwa die der »institutionalisierte[n] Kompetenzdarstellungskompetenz«.<sup>26</sup> Wissen kommt hier demnach als Wissen in dem Maße zur Erscheinung, in dem die Präsentation der Präsentation reziprok den Eindruck des Im-Bilde-Seins hervorbringt. Anders als die Vokabel der »Kompetenzdarstellungskompetenz« nahe zu legen scheint, lässt sich dieser Vorgang vom Vortragenden jedoch niemals ganz beherrschen, und erst dies macht die tatsächliche Evidenz des Im-Bilde-Seins aus. Denn ebenso kann die Präsentation der Präsentation auf Seiten des Publikums ein Wissen aktualisieren, das der Vortragende nicht als seines beanspruchen und für sich nutzen kann. Dann bringt ihn die Präsentation der Präsentation als Element eines größeren Bildes in Erscheinung, und zwar in einer Position, die ihm nicht immer gefallen wird. In diesem Fall gelingt es dem Vortragenden nicht, das aktualisierte Wissen zu autorisieren. Dennoch wäre gerade auch für dieses Geschehen geltend zu machen, was Bernt Schnettler über die *PowerPoint*-Präsentation sagt, dass in ihr nämlich »das Wissen sich selbst inszeniert«.<sup>27</sup>

Wenn die Art, in der die *PowerPoint*-Präsentation Wissen als Wissen zur Erscheinung bringt, also an diese Ambivalenz des Im-Bilde-Seins gekoppelt ist, dann verbindet sich damit ein kompetitiver Zug, welcher der speziellen Herkunft dieses Vortragsszenarios geschuldet sein mag. Dies relativiert sich allerdings, denn die beschriebene Polarität des Im-Bilde-Seins entspricht nicht einer Entscheidung, einem Urteil, das pro Präsentation jeweils einmal und damit endgültig gefällt würde. Es ist vielmehr gerade die prinzipielle Offenheit dieser Entscheidung, das Zugleich beider Varianten des Im-Bilde-Seins, das der Figuration von Evidenz in der Präsentation der Präsentation stattgibt.

## Endnoten

- 1 Vgl. Sibylle Peters, Sagen und Zeigen – der Vortrag als Performance, in: Gabriele Klein, Wolfgang Sting (Hg.), *Zeitgenössische Performances – ästhetische Positionen*, Bielefeld 2005, S. 197–218.
- 2 Vgl. Felix Degenhardt, Marion Mackert, ›Ein Bild sagt mehr als tausend Worte‹, Die ›Präsentation‹ als kommunikative Gattung, in: Hubert Knoblauch, Bernt Schnettler (Hg.), *Powerpoint-Präsentationen. Neue Formen der gesellschaftlichen Kommunikation von Wissen*, Konstanz 2007, S. 255–272.
- 3 Rudolf Donnert, *Am Anfang war die Tafel ... Praktischer Leitfaden für Vortrag, Lehrgespräch, Moderation, Seminar und Unterweisung*, München 1990, S. 79.
- 4 Peter Kürsteiner, *Reden, Vortragen, Überzeugen – Vorträge und Reden effektiv vorbereiten und erfolgreich präsentieren*, Weinheim/Basel 1999, S. 13.
- 5 Bob Boylan, *Bring's auf den Punkt. Professionelle Vortragstechnik schnell trainiert*, München/Landsberg am Lech 1996, S. 8.
- 6 Emil Hierhold, *Sicher präsentieren – wirksamer vortragen*, Wien 1992, S. 33.
- 7 Josef Seifert, *Visualisieren Präsentieren Moderieren*, Offenbach 1992, S. 47.
- 8 Allen voran: Edward R. Tufte, *PowerPoint is Evil. Power Corrupts. PowerPoint Corrupts Absolutely*, [http://www.wired.com/wired/archive/11.09/ppt2\\_pr.html](http://www.wired.com/wired/archive/11.09/ppt2_pr.html).
- 9 Bernt Schnettler, Die Präsentation der Wissensgesellschaft. Gegenwartsdiagnostische Nachüberlegungen, in: Knoblauch, ders. (Hg.), *Powerpoint-Präsentationen (Anm. 2)*, S. 282.
- 10 Vgl. Rüdiger Campe, *Affizieren und Selbstaffizieren. Rhetorisch-anthropologische Näherung ausgehend von Quintilians ›Institutio oratoria‹ VI 1–2*, in: Josef Kopperschmidt (Hg.), *Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo rhetoricus*, München 2000, S. 135–153.
- 11 Marcus Tullius Cicero, *De oratore/Über den Redner*, hg. und übers. v. Harald Merklin, Stuttgart 1997, S. 109.
- 12 Vgl. zur Bildtheorie Gottfried Boehm, *Die Bilderfrage*, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild*, München 1994, S. 325–343; Jacques Lacan, *Was ist ein Bild/Tableau*, ebd., S. 75–89.
- 13 Vgl. Régis Debray, *Für eine Mediologie*, in: Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle, Britta Neitzel (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart 1999, S. 67–76.
- 14 Vgl. Sibylle Peters, *Projizierte Erkenntnis: Lichtbilder im Szenario des wissenschaftlichen Vortrags*, in: Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter, Achatz von Müller (Hg.), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, Paderborn 2007.
- 15 Eine empirische Erhebung der in *PowerPoint*-Präsentationen vorkommenden Bildmaterialien findet sich bei Frederik S. Pötzsch, *Der Vollzug der Evidenz. Zur Ikonographie und Pragmatik von Powerpoint-Folien*, in: Knoblauch, Schnettler (Hg.), *Powerpoint-Präsentationen (Anm. 2)*, S. 143–163.
- 16 Henning Lobin, *Textsorte ›Wissenschaftliche Präsentation‹ – Textlinguistische Bemerkungen zu einer komplexen Kommunikationsform*, in: Knoblauch, Schnettler (Hg.), *Powerpoint-Präsentationen (Anm. 2)*, S. 69–85, S. 77.
- 17 Ebd., 79 ff.
- 18 Hubert Knoblauch, *Die Performanz des Wissens. Zeigen und Wissen in der Powerpoint-Präsentation*, in: ders., Schnettler (Hg.), *Powerpoint-Präsentationen (Anm. 2)*, S. 109–130.
- 19 Ebd. S. 124.
- 20 Vgl. Schnettler, *Die Präsentation der Wissensgesellschaft (Anm. 9)*, S. 286 f.
- 21 Lorenz Engell, *Tasten, Wählen, Denken. Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur*, in: Stefan Münker, Alexander Roesler, Mike Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt a. M. 2003, S. 53–77, S. 66.
- 22 Joachim Knappe, *Powerpoint in rhetoriktheoretischer Sicht*, in: Knoblauch, Schnettler (Hg.), *Powerpoint-Präsentationen (Anm. 2)*, S. 53–68, S. 63.
- 23 Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, Wien 1982.
- 24 Schnettler, *Die Präsentation der Wissensgesellschaft (Anm. 9)*, S. 278.
- 25 John Langshaw Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart 1979.
- 26 Michaela Pfadenhauer, *Professionalität. Eine wissenssoziologische Rekonstruktion institutionalisierter Kompetenzdarstellungskompetenz*, Opladen 2003.
- 27 Schnettler, *Die Präsentation der Wissensgesellschaft (Anm. 9)*, S. 278.

# Endlose Enteignungen des Körpers. Lukretia oder das Recht am eigenen Bild

Friedrich Balke

I

Die Erfahrung des Bildes bei Pierre Klossowski hat man mit dem Begriff des Simulakrums beschrieben. Simulacra sind Repräsentationen von etwas, »worin dieses Ding sich überträgt, sich äußert, sich aber auch zurückzieht und gewissermaßen verbirgt«, sie oszillieren zwischen »vergeblichen Bildern« (die die Wirklichkeit nicht erreichen), manifesten Lügen und dem, was Foucault »das gleichzeitige Kommen des Selben und des Anderen« nennt, denn »simulieren heißt, ursprünglich, zusammenkommen«. <sup>1</sup> Eine Konstellation aus »Simulacrum, Similitudo, Simultaneität, Simulation und Dissimulation« <sup>2</sup> sorgt dafür, dass sich für Klossowski die Wirksamkeit des Bildes nicht auf seinen angestammten institutionellen Ort und seine professionellen Praktiken (die Medien und Apparate, die Techniken und Materialien, die Präsentationsräume) begrenzen lässt, sondern eine bestimmte Dimension von Kultur überhaupt bezeichnet und der Gegebenheitsweise von »künstlichen Welten« Rechnung trägt. Ich möchte im Folgenden die Wirksamkeit des von Klossowski entwickelten Dispositivs der Bildlichkeit an einem Beispiel erörtern, das für Klossowski selbst, und zwar für den Maler ebenso wie für den Romancier und für den Kulturhistoriker, den Rang eines regelrechten Paradigmas abgegeben hat, nämlich die Legende der Lukretia. Ich werde zunächst einen Abschnitt aus dem ersten Teil der *Gesetze der Gastfreundschaft (Der Widerruf des Edikts von Nantes)* analysieren, in dem der Sammler Octave im Rahmen einer Tagebucheintragung das »Bild der Lukretia« beschreibt, das dem erfundenen Maler Tonnerre zugeschrieben wird. Obwohl Tonnerre eine literarische Figur ist und damit dem Kriterium der Fiktion genügt, ist das doch nur die halbe Wahrheit, denn das Bild des erfundenen



1 Pierre Klossowski,  
Lucrèce et Tarquin, 1952/53.

Malers, das der literarische Text evoziert, gibt es »wirklich«, niemand anderer als der Autor des Romans selbst hat es gemalt, und zwar nicht nur einmal, sondern zweimal (1952/53; 1956).<sup>3</sup> Im Roman ist es nicht das frühe Aquarell von 1952/53, [Abb. 1] sondern die großformatige Bleistiftzeichnung aus dem Jahre 1956, [Abb. 2] die der ausgestellten Geste und ihrer Ambivalenz eine größere Präzision verleiht, als es ein Bild könnte, das dasselbe Sujet in prächtigen Farben »ausmalen« würde. Die Lucretia-Legende selbst, wie sie Titus Livius am Ende des Ersten Buches seiner *Römischen Geschichte* (*Ab urbe condita*) erzählt, wird im Mittelpunkt des zweiten Teils meiner Überlegungen stehen. In der Legende wird kein geringeres Problem verhandelt als das der Konstitution eines republikanischen politischen Körpers. Die Etablierung einer republikanischen Ordnung wird in der Legende als ein Gründungsereignis vorgeführt, das zu seiner Produktion auf die Erregung von Affekten angewiesen ist, die keineswegs ausschließlich und nicht einmal primär der Sphäre der öffentlichen Leidenschaften angehören. Der neue politische Körper kann nur auf dem Wege einer effektiven und unwiderruflichen Dissoziation von dem alten tyrannischen Regime gegründet werden, wobei die Vertreibung der Tarquinier gar nicht das eigentliche Gründungsereignis darstellt, sondern nur als *Folge* eines Verbrechens präsentiert wird, das der Königsherrschaft zugeschrieben wird, obwohl es der König gar nicht begangen hat. Das Verbrechen als solches gehört nicht der Ordnung des Politischen an, erfährt aber auf dem Wege verschiedener *semiotischer Manipulationen* eine politische Signifikanz.

## II

Ich möchte meine folgenden Überlegungen unter eine Formulierung stellen, in der Klossowski den *Lukretia-Effekt* resümiert. Dieser Effekt sucht die Erfahrung des Trugbildes zu vermitteln, die der Roman in einer Serie von Bildbeschreibungen Octaves und in einer anderen Serie von »lebendigen Bildern« ermöglicht, in die sich der Körper Robertes, der Frau Octaves und der *Politikerin*,<sup>4</sup> vervielfältigt: »wir erleben endlose Enteignungen des Körpers, die



2 Pierre Klossowski,  
Lucrèce et Tarquin, 1956.

sich unter dem Blick des anderen vollziehen«.<sup>5</sup> Die Enteignungen des Körpers bezeichnen zugleich die Kraft des Bildes, das niemals das zu sehen gibt, wie bereits Platon an klassischer Stelle moniert, was sein Gegenstand »in Wahrheit ist. Und vielleicht war es kein Zufall, dass Platon ausgerechnet am Beispiel des Bettgestells – also jenes Ortes, an dem die Körper ausruhen und sich ihren Träumen überlassen oder sich in ihren Träumen zugleich dissoziieren und vervielfältigen, jenes Ortes, der zugleich der Schauplatz erotischer Verwicklungen ist, von der Art, wie sie in der Lucretia-Episode sichtbar werden –, seine Theorie des künstlerischen Trugbildes, das dreifach von der Wahrheit absteht, entwickelte.<sup>6</sup> Das Trugbild ist vom Abbild dadurch unterschieden, dass es dem, was das Ding oder der Körper an sich selbst ist, nicht die Treue hält, sondern es *verrät*. Die Thematik des Verrats ist nicht zufällig allgegenwärtig in den *Gesetzen der Gastfreundschaft*. Sie bezeichnet den Punkt, an dem die ästhetische Theorie des (Trug-)Bildes Anlass zu einer ethischen Problematisierung gibt, die sich um die Bedingung der Möglichkeit des integralen Körpers und des Rechts an ihm und den legitimen Weisen seiner Erscheinung dreht.

Beginnen wir also mit der Analyse der Tagebucheintragung vom März 1954, in der Octave, den Roberte später als »kaltgestellten Professor des kanonischen Rechts« beschreibt, nicht ohne hinzuzufügen: »einer anachronistischen Wissenschaft, diesem Überbleibsel bürgerlicher Phantastereien«,<sup>7</sup> eine Serie von Bildern anführt und mehr oder weniger ausführlich kommentiert, deren letztes Glied das reale Gemälde des fiktiven Malers Tonnerre ist. Wenn Roberte von der Disziplin des kanonischen Rechts abschätzig bemerkt, dass sie anachronistisch ist und zudem aus lauter Phantastereien besteht, dann weist sie, ohne es zu ahnen, auf einen in der Sache durchaus begründeten Zusammenhang hin. Im kanonischen Recht sind die juristischen Bestimmungen des »mystischen Körpers« der Kirche (*corpus ecclesiae mysticum*) unablässig verbunden mit »phantastischen« Vorstellungen und Fiktionen, die diesen institutionellen Körper anschaulich zu machen erlauben und die schließlich, wie Ernst Kantorowicz gezeigt hat, von den Juristen auch auf weltliche politische

Zusammenschlüsse oder Korporationen wie den neuzeitlichen Staat übertragen werden.<sup>8</sup> Ich erinnere an diesen Zusammenhang, weil Klossowski auf die Rolle der Trugbilder oder »Scheinleiber« (*effigies*)<sup>9</sup> für die Konstitution eines politischen Körpers anspielt, dessen Existenz die irdische Zeitspanne, die ihren jeweiligen Trägern, den Päpsten, Kaisern, Königen und Fürsten beschieden war, überdauern musste. Als Kanonist ist Octave also mit der Problematik der Scheinleiber und damit: mit der Rolle von bildlichen Darstellungen für die Symbolisierung der unsterblichen *dignitas* (*dignitas non moritur*) vertraut. Und vertraut ist er deshalb auch mit jenem Vorgang, der die unsterbliche *dignitas* vom Körper des Königs ablöst und sie auf einen ganz anders organisierten Körper, den politischen Körper einer Republik, überträgt. In der Konstellation Octave-Roberte reproduziert sich der Konflikt zwischen zwei politisch-moralischen Ordnungs- und Wertesystemen: auf der einen Seite eine »abgelebte« politische Ordnung, deren Bewunderer immer noch »voller Ergriffenheit« vor den Bildern eines Malers steht, den er dafür lobt, »jene Art Schönheit des Zweiten Kaiserreichs« weiterleben zu lassen, »deren Prototypus sich in unserer Kaiserin Eugénie verkörperte«;<sup>10</sup> auf der anderen Seite verkörpert sich in Roberte das ganze »Prestige« einer Position – »Auszeichnung der Résistance, Kommandeur der Ehrenlegion, Mitglied der Kommission des Innenministeriums«<sup>11</sup> –, die die Inhaberin als Angehörige des republikanischen Establishments der Nachkriegszeit ausweist.

Octave hatte in der den Roman eröffnenden Tagebucheintragung den »systematischen Katalog meiner Gemäldesammlung«<sup>12</sup> unter ein Motto Quintilians gestellt und Tonnerre dafür gelobt, die Wahrheit dieses Mottos auch im Medium der Malerei bezeugt zu haben. Quintilian hatte an die Auffassung erinnert, »dass auch der Geste Unaufrichtigkeit innewohne« und zwar nicht, weil sie, wie wir heute sagen würden, an der Arbitrarität des Zeichens teilhat, sondern weil es Situationen gibt, in denen man »mit einer Bewegung des Kopfes oder der Hand das Gegenteil dessen, was man sagt, zum Ausdruck bringt«,<sup>13</sup> also ein Organ an einem anderen Verrat übt. Da es in der Malerei keine Rede, jedenfalls keine gesprochene geben kann, muss diese Ambivalenz der Geste hier die Form eines Widerstreits zwischen verschiedenen Gesten oder sogar, im Extremfall, die Form eines »Konflikts« innerhalb ein- und derselben Geste annehmen, die keine klare Bedeutungszuweisung durch den Betrachter gestattet. Tonnerre erweist sich als Meister der »Kunst der in der Schweben gehaltenen Geste«.<sup>14</sup> Die *Lukretia* Tonnerres tritt, so ließe sich formulieren, in einen »Wettstreit mit ihrem eigenen Double«<sup>15</sup> ein. »Werden wir«, fragt Octave zu Beginn daher, »wenn wir das Bild der Lukretia betrachten, zu Zeugen des Zwiespalts, in dem die römische Heroine sich befindet?«<sup>16</sup> Was immer Lukretia tut, sie kann nicht gewinnen, denn entweder *verrät* sie ihre Keuschheit, wenn sie sich Tarquinius, der sie bedrängt, ergibt, um ihr Leben zu retten; oder aber, *es wird scheinen*, dass sie ihre Keuschheit *verraten* hat, man wird es ihr »nachsagen«, weil die Indizien, also das, was sich durch eine bestimmte Anordnung der Dinge, die unmittelbar lesbar für jedermann sein wird, zeigt, gegen sie sprechen werden. *There will be evidence*, könnte man mit einer englischen Formulierung sagen, in der *evidence* zwischen dem, was sich von sich her zeigt und unzweifelhaft vorhanden zu sein scheint, und dem, was (vor Gericht) als Beweisstück oder Indiz gilt, changiert.

An dieser Stelle ist es angezeigt, auf Livius' Bericht vorzugreifen, der, wie noch zu zeigen sein wird, in vielfacher Hinsicht die Problematik einer Politik des Bildes und des Blicks verhandelt, wobei das Bild hier als diejenige Instanz verstanden wird, die sich dem, was unmittelbar gegeben oder ansichtig ist, hinzufügt – und zwar nicht in der Weise seiner Verstärkung oder Verdopplung, sondern durch die Verwandlung von etwas *Gegebenem* in ein *Zeichen*. Betrachten wir also zunächst, bevor wir das Bild Tonnerres durch die Augen Octaves betrachten, die Szene, in der Lukretia von Sextus Tarquinius überrascht und schließlich vergewaltigt wird. Tarquinius ist nicht das erste Mal in Collatia, dem Wohnort Lukretias, er hat sie bereits einige Tage zuvor mit ihrem Ehemann und seinem Bruder besucht und einen nachhaltigen Eindruck sowohl von ihrer »Schönheit« als auch von ihrer »bewährten Keuschheit« erhalten. Lukretia trägt bei diesem ersten Besuch den Sieg im von den drei Männern organisierten »Wettstreit der Frauen« davon, das Bild, das sie abgibt, ist über jeden Zweifel erhaben. Seit diesem Tag, so teilt uns Livius mit, erfasste ihn »die schändliche Lust, Lucretia mit Gewalt zu schänden«.<sup>17</sup> Tarquinius also kommt wieder, ohne dass daran jemand etwas Merkwürdiges findet, denn sein zweites Erscheinen wird als die bloße Wiederholung des ersten Auftauchens betrachtet:

»Als er dort von den Leuten, die von seinem Plan nichts ahnten, freundlich aufgenommen und nach dem abendlichen Mahl in ein Gastzimmer geführt worden war, drang er glühend vor Liebesverlangen, sobald es ihm ringsum genügend sicher und alle eingeschlafen schienen, mit gezücktem Schwert zu der schlafenden Lucretia vor, drückte seine Linke der Frau auf die Brust und sagte: ›Sei still, Lucretia! Ich bin Sextus Tarquinius; in meiner Hand ist ein Schwert; du stirbst, wenn du einen Laut von dir gibst!‹ Als die Frau, erschreckt aus dem Schlaf auffahrend, nirgendwo Hilfe, aber den Tod ganz nah drohen sieht, da gesteht ihr Tarquinius seine Liebe, bittet, mischt Drohungen mit Bitten und setzt dem Gemüt der Frau von allen Seiten zu. Als er sie hartnäckig sah und nicht einmal durch Todesangst zu beugen, fügt er zur Angst noch die Schande [*addit ad metum dedecus*]; er werde, wenn sie tot sei, einem Sklaven die Kehle durchschneiden und ihn nackt neben sie legen, damit man sagen würde, sie sei bei schimpflichem Ehebruch getötet worden.«<sup>18</sup>

Durch »solche gewaltsame Einschüchterung [*terrore*] [hatte] die Brunst über beharrliche Keuschheit sozusagen gesiegt«, fügt Livius noch hinzu, und Tarquinius sein Ziel, »die Eroberung weiblicher Ehre«, erreicht. Tarquinius geht also als Sieger aus dem »Kampf« um die weibliche Ehre hervor, nicht, weil er mit dem »gezücktem Schwert«, also der Androhung von physischer Gewalt und Tod Lukretia überwindet, sondern weil er sich die *Kraft des Bildes* in Form einer arrangierten Szene aneignet, die das, was geschehen ist, mit einer Bedeutung ausstattet, die es ursprünglich nicht hatte. Tarquinius, der das Schwert zückt, um Lukretia seinen Willen aufzuzwingen, wird dieses Schwert gebraucht haben, um sie selbst und den Sklaven, der mit ihr Ehebruch begangen zu haben scheint, zu töten: Er, der Schänder weiblicher Ehre, wird sich als ihr Hüter darzustellen wissen. Sextus Tarquinius hat ein Gespür für

die performative Kraft des Bildes. Das Bild wird hier als ein bestimmtes visuelles Dispositiv verstanden, in dem reale Körper auf eine Weise angeordnet werden, dass bei seinen Betrachtern über den Sinn ihres ›Beieinanderliegens‹ keinerlei Zweifel aufkommt. Das »Reich der Simulacra«, schreibt Foucault, gehorche bei Klossowski »genauen Regeln«. Und er fügt hinzu:

»Die Umkehrung der Situation geschieht augenblicklich und vom Für zum Wider in einer quasi polizeilichen Weise (die Guten werden Böse, die Toten beginnen wieder zu leben, die Rivalen erweisen sich als Komplizen, die Henker sind listige Retter, zufällige Begegnungen sind von langer Hand vorbereitet, und die banalsten Sätze lassen sich auf zweierlei Weise verstehen).«<sup>19</sup>

Etwas von dieser überraschenden »Umkehrung der Situation« und von der »polizeilichen Weise« dieser Umkehrung findet sich auch bei Livius. Das Kalkül des Tarquinius besteht genau darin, dass eine bestimmte Anordnung der Körper nicht nur eine *Umkehrung* des Geschehenen bewirkt, sondern zugleich auch eine, die *polizeilich* insofern zu nennen ist, als sie von einem zum anderen Moment die Schuld neu verteilt und das Opfer von einem bei der Tat ertappten Täter ununterscheidbar macht.

Kommen wir zu Klossowski und Octaves Beschreibung des von Tonnerre gemalten Bildes der Lukretia zurück. Tonnerre, so können wir mit Foucaults Wendung sagen, malt die »Umkehrung der Situation«, allerdings nicht so, wie sie bei Livius als nicht-realisierte Alternative zum weiteren Geschehen von Sextus Tarquinius vorgestellt wird; Tonnerre verlagert den »Augenblick« der Umkehrung in das wirkliche Geschehen selbst hinein. Er macht aus einer bloßen Gedankenbewegung eine Bewegung des Geschehens selbst, trägt eine unmerkliche oder kaum merkliche Differenz in das Reale ein und lässt es so von sich selbst abweichen. Die Komposition Tonnerres, schreibt Octave, »wird jemandem, der die Geschichte der Lukretia nicht kennt, völlig unverständlich bleiben, und das sollte sich jeder Maler sagen, der noch den Mut hat, ein ›Sujet‹ zu behandeln.«<sup>20</sup> Octave erweist sich nicht gerade als ein Anhänger der gegenstandslosen Malerei, deren ästhetische Doktrinen sich inzwischen zu einem Vorurteil »unserer unwissenden Gesellschaft, die sich ihres guten Geschmacks rühmt«, verfestigt haben:

»Ein Bild ist zunächst einmal eine Anhäufung von Farbflecken und so weiter. Lukretia? Ovid? Der heilige Augustin? Wovon reden Sie eigentlich? Tarquinius, wer ist das? Weiß Gott, sie braucht sich wegen einer solchen Kleinigkeit doch nicht gleich das Leben zu nehmen!«<sup>21</sup>

resümiert Octave die typische Reaktion seiner abgeklärten Zeitgenossen auf ein Bild, das aus seiner intermedialen Verfasstheit kein Geheimnis macht.

Im Zuge der Aufzählung von Namen, die dem modernen Zeitgenossen nichts mehr sagen, fällt auch derjenige des Heiligen Augustinus, der im Ersten Buch seines *Gottesstaates* im Rahmen von Erörterungen zum Selbstmord auch den Fall der Lukretia heranzieht. Man kennt die Bedeutung des Augustinus für das Werk Klossowskis, der Anfang der 1950er Jahre sogar eine Übersetzung zentraler Schriften des Kirchenvaters, darunter auch des *Gottesstaates*, geplant hatte.<sup>22</sup> Augustinus verurteilt bekanntlich den Selbstmord der

Lukretia und stellt der Tat der »ehrgeizigen Römerin« das Verhalten der »christlichen Frauen« gegenüber, die, obwohl sie Ähnliches wie Lukretia erduldeten, doch weiterlebten, um dem Frevel der Vergewaltigung »nicht noch eigene hinzuzufügen.«<sup>23</sup> Augustinus kann so argumentieren, weil er die Keuschheit zu einer reinen Angelegenheit des Willens macht, sodass eine Frau, die von einem Mann vergewaltigt wird, ihre Keuschheit solange nicht einbüßt, wie sie ihre »innere Zustimmung« zu der Tat verweigert: Die seelische und die leibliche Seite des Vorgangs fallen für den Theologen vollständig auseinander. Für Augustinus stellt sich also die Frage, warum Lukretia, wenn sie ihre Keuschheit bewahrte, weil sie dem Drängen des Sextus Tarquinius nicht nachgab und nur seiner Gewalt erlag, sich dennoch selbst richtete: »Das aber hat Lucretia getan, ja, diese vielgepriesene Lucretia hat die unschuldige, keusche, vergewaltigte Lucretia obendrein noch getötet«. Wie können die Römer also darauf verfallen, ihr das Recht auf den eigenen Prozess zuzugestehen – obwohl sie sonst doch strikt verbieten, einen Verbrecher ohne vorheriges Gerichtsurteil zu bestrafen – und »die Mörderin einer unschuldigen und keuschen Frau mit solchen Lobsprüchen« überhäufen?<sup>24</sup>

Augustinus stellt Fragen, die Hintergedanken verraten. Er bringt in seinem Text ein Dispositiv des Verdachts zum Einsatz, das die Wahrheit des Ereignisses hinter dem aufzuspüren erlauben soll, was die Ereignisse von sich aus zu erkennen geben. Für Augustinus kann Livius in dieser Angelegenheit niemals das letzte Wort behalten, weil er sich ganz auf die Schilderung der Ereignisfolge beschränkt und an den *latenten* Motiven der Handelnden, die im Rahmen dieser Schilderung greifbar werden, keinerlei Interesse hat. Obwohl Augustinus gegen Ende seiner Reflexionen auf das Schamgefühl Lukretias zu sprechen kommt,<sup>25</sup> das es ihr verboten habe, die ihr angetane Schande zu überleben, um der üblen Nachrede zu entgehen, belässt er es doch nicht dabei, sie für ihren fehlgeleiteten Ehrgeiz zu tadeln. Für Augustinus ist die Seele der Lukretia selbst ein lohnendes Objekt der Spekulation, da man sich der Wahrheit des seelischen Geschehens nur durch eine andauernde Befragung aller ihrer Regungen, auch und gerade der geheimsten oder verborgensten, die dem Befragten selbst nicht bewusst sein mögen oder die er verwirft, versichern kann. Mit dem Christentum wird die Seele oder das Selbst zu einem Einsatz innerhalb der Spiele der Wahrheit: Das Subjekt ist seit dieser Zeit verpflichtet, »Wahres über sich selbst zu sagen« und die Seele »als einen möglichen Erkenntnisbereich« zu öffnen, »in dem die kaum sichtbaren Spuren des Begehrens zu lesen und zu deuten sind.«<sup>26</sup> Was immer Lukretia also selbst zu ihrer Verteidigung angeführt haben mag, was immer auch Livius und andere anführen, es hindert Augustinus nicht daran, genauer, *schärfer* hinzusehen und nach verborgenen oder latenten Motiven des manifesten Verhaltens zu fragen. Augustinus stellt hier, wie gesagt, nur Fragen, denn, wie er sagt, »nur sie selbst konnte das wissen«, was er zu erfragen versucht. Und dennoch stellt er diese Fragen, obwohl es naturgemäß keine Antwort auf sie geben kann. Die Funktion dieser posthumen Befragung Lukretias, die die Form von Fragen an den ›mitdenkenden‹ Leser annimmt, von ›vorsichtigen Andeutungen‹, wie Octave formuliert, liegt in der Diskreditierung des moralischen Anspruchs, mit dem Lukretia ihre Tat – bevor sie sie begeht – rechtfertigt:

»Oder ist sie vielleicht darum aus dem Kreise der Lebenden ausgeschieden, weil sie sich nicht schuldlos, sondern einer Schuld bewusst

ums Leben gebracht hat? Wie wenn sie, von eigener Lust gelockt – nur sie selbst konnte das wissen – dem jungen Mann, der gewaltsam auf sie eindrang, *insgeheim zustimmte* und dann darüber dermaßen sich selbst zürnte, dass sie diese Sünde mit dem Tode glaubte sühnen zu müssen?<sup>27</sup>

Augustinus legt also die Möglichkeit einer geheimen Komplizenschaft zwischen Tarquinius und Lukretia nahe, ein momentanes Bündnis zwischen »offener Gewalt« und »heimlicher Einwilligung«. Es stellt sich nun die Frage, ob Tonnerres *Lukretia* zureichend charakterisiert ist, wenn man kurzerhand sagt, dass sie die augustinische Reflexion zu ihrem Bildprogramm macht. Tonnerre würde gewissermaßen die Evidenz beibringen, die Augustinus schuldig bleiben muss, weil er nicht mehr als einen Verdacht formulieren kann und weil im Rahmen des christlichen Konzepts der Gewissensführung die Feststellung der Schuld an das Bekenntnis des Schuldigen gebunden ist: Nur Lukretia selbst kann daher *wissen*, was Augustinus im Modus der Spekulation seinen Lesern zu erwägen gibt. Wenn man also zu dem Schluss gelangen könnte, dass Tonnerre mit den Mitteln der bildnerischen Darstellung die Reflexionen des Augustinus *wiederholt*, dass er Augustinus' »Theorie« oder »Spekulation« ins Bild setzt, dann müsste man sogleich hinzufügen, dass sich diese Wiederholung nicht ohne eine kaum merkliche Abweichung von dieser Spekulation vollzieht. Tonnerres Bild gäbe sich also keineswegs als das getreue Abbild der augustinischen Reflexionen zu erkennen, sondern als deren Trugbild. Und zwar gerade dadurch, dass er den Verdacht des Kirchenvaters auf eine eklatante Weise im Medium des Bildes und damit: auf der Oberfläche des Sichtbaren »positiviert«, dass er also das, was bei Augustinus der Unterscheidung von manifester Weigerung und latenter oder »geheimer« Zustimmung (von der nur die Schuldige selbst wissen kann) unterliegt, in die vom Bild ermöglichte *Ordnung der Simultaneität* übersetzt. Die Lukretia Tonnerres tut alles andere, als den Zwiespalt ihrer Gefühle zu verbergen, weshalb Octave ein Wortspiel bemüht, um dieser Überlagerung und Konkurrenz der Affekte *im selben Augenblick* Ausdruck zu verleihen:

»Sie erliegt, würde ich sagen, ihrer eigenen Lüsterheit, die sich in zwei Teile spaltet: Das Verlangen ihrer eigenen Scham begibt sich der Schamhaftigkeit, um sich plötzlich als fleischliches Verlangen zu erkennen. Doch genug der Reflexionen, denn dies alles vollzieht sich in einem einzigen Augenblick, und eben das ist der Augenblick des Malers.«<sup>28</sup>

Octaves Beschreibung verbleibt ganz in der Immanenz des Verlangens, sie stellt nicht ein Gesetz dem Begehren gegenüber, sondern das Verlangen der eigenen Scham, die sich plötzlich ihrer Schamhaftigkeit begibt, um sich »als fleischliches Verlangen zu erkennen«. Die Ordnung des Nebeneinander, in die Tonnerre die Gesten der Abwehr und der Zustimmung versetzt, schneidet jede Möglichkeit ab, dem Subjekt, das als Schauplatz dieser Affekt Konkurrenz vorgeführt wird, einen moralischen Vorwurf aus dieser Ambivalenz zu machen. Tonnerre zieht an die Oberfläche, was bei Augustinus das Geheimnis der »allzu ehrgeizigen Römerin«<sup>29</sup> bleiben muss, das sie niemals preisgeben wird, das sie

nur hätte preisgeben können, »wenn sie vor ihren falschen Göttern heilsame Buße hätte tun können«,<sup>30</sup> wie sie der Christengott vorsieht, der das Geständnis der Schuld mit dem Versprechen auf Vergebung hervorlockt. Der christliche Mechanismus von Beichte, Buße und Vergebung steht den Römern, weil sie »falsche Götter« verehren, aber nicht zur Verfügung. Für die christliche Ethik des Fleisches ist der zu bekämpfende Gegner »eine andere, ontologisch fremde Macht«, die auf einer teuflischen »Täuschungsabsicht« beruht; Tonnerre zeigt die Kampfbeziehung mit einem Gegner, der auf derselben Ebene angesiedelt ist, dem man durchaus widerstehen kann, ohne dass ein solcher Sieg jedoch jemals zur »vollständigen Ausrottung oder Austreibung der Begierden führt.«<sup>31</sup>

Die Simultaneität oder unmittelbare Nachbarschaft von Abwehr und Einverständnis unterscheidet das Bild der Lukretia grundsätzlich von der Art und Weise, wie das Spiel von Widerstand und Unterwerfung unter den Willen des Souveräns im Fall der Odaliske Ingres' geregelt ist, die ebenfalls von Octave im Rahmen seiner Tagebucheintragung beschrieben wird. Hier garantiert ein rituelles Programm, das der Widerstand lediglich ein vorgesehene Element innerhalb der erotischen Kunst der Odaliske ist, dem daher kein Eigenwert zukommt. Auf den Widerstand folgt programmgemäß die Bereitschaft der Sklavin, die »Liebkosungen« des Potentaten über sich ergehen zu lassen. Wenn Octave an die »bewundernswerte Diskretion« erinnert, mit der Tizian die Lukretia-Szene [Abb. 3] dargestellt hat, dann wird an seiner Beschreibung aufs Neue deutlich, dass für ihn der entscheidende Kunstgriff Tonnerres in der übergangslosen »Umkehrung der Situation« liegt, die Widerstand und Zustimmung im selben Moment und nicht als ein Sukzessionsgeschehen präsentiert. Bei Tonnerre überlegt es sich Lukretia nicht plötzlich anders, sie *ist* anders. Bei Tizian hingegen wird uns die Szene als eine des momentanen Übergangs präsentiert: »Tarquinius droht mit dem Dolch und packt sie am Arm. Lukretia, obwohl schon geneigt, fleht noch um Erbarmen. Aber welche Verhaltenheit in den Gesten beider!«<sup>32</sup> Von einer »Verhaltenheit« kann bei Tonnerre/Klossowski – also auf dem von Klossowski gemalten Bild, das Octave beschreibt – wahrhaftig keine Rede sein, denn der Skandal des Bildes besteht darin, dass das In- und Gegen einander der beiden Körper bereits im Moment des sexuellen Aktes vorgeführt wird. Das Bild zeigt *es*, wenn auch durch die Bleistifttechnik kaum merklich akzentuiert. Eine pornografische Dimension, die Octaves Beschreibungen beständig umkreisen, ohne dass er *es* jedoch ausspräche, ist ihm schwerlich abzusprechen. Octave gibt eine präzise *Lagebeschreibung* der beiden auf dem Bett ausgestreckten Körper und konzentriert sich auf das Spiel von moralischer Abwehr und gleichzeitigem Einbruch der Lust.

### III

Klossowski insistiert vehement darauf, wie wir gesehen hatten, dass die Komposition Tonnerres, also seine eigene, für denjenigen »völlig unverständlich« bleibt, der die Geschichte der Lukretia nicht kennt. Octave zollt Tonnerre überschwengliches Lob für seinen »Mut«, »ein »Sujet« zu behandeln«, und für seine Fähigkeit, den »Zauber« der Legende »erst wieder zu entdecken, indem er das Bild neu entwirft.«<sup>33</sup> Vor dem Hintergrund dieser Einschätzung ist es auffällig, dass Octave der Legende selbst im Grunde wenig Aufmerksamkeit



3 Tizian, Tarquinius und Lucretia, um 1571.

schenkt, dass er die Fokussierung des Malers auf den zwiespältigen Augenblick der ›Verführung‹ der Lucretia, den Moment der Gleichzeitigkeit von Abwehr und Lusteinbruch zwar minutiös nachvollzieht, aber ansonsten keinen Versuch unternimmt, die Legende selbst in ihrer politischen Funktion für die Konstitution eines bestimmten politischen Körpers zu lesen. Obwohl Klossowski in seinem Essay über die *Kultischen und mythischen Ursprünge gewisser Sitten der Römischen Damen* von 1968 die Rolle der Lucretia für die Etablierung des römischen Konzepts der Keuschheit berücksichtigt, genauer müsste man sagen: für die spätrömische Erinnerungspolitik des Livius, die am Beispiel der Legende den tugendhaften Neuanfang der römischen Größe beschwört, vermeidet er es jedoch auch hier, die Legende selbst einer genaueren Analyse zu unterziehen.<sup>34</sup>

Ich möchte das im zweiten Teil meiner Überlegungen tun, weil der Text des Livius die Wirksamkeit des Trugbildes, die Klossowski auf dem Umweg des Bildes, das er malt und das er der Legende zur Seite stellt, im Inneren der Legende selbst kenntlich macht. Livius erzählt die Lucretia-Episode auf eine Weise, dass der Modus seiner Narration den von ihr erwarteten politischen Effekt einer Erneuerung des republikanischen Ethos zu unterminieren droht. Das Gründungsereignis des republikanischen politischen Körpers gerät von vornherein in den Einzugsbereich eines eminenten politischen Kalküls, das paradoxerweise zunächst an dem Geschick greifbar wird, mit dem es dem Inhaber dieses Kalküls gelingt, es vor allen anderen zu *verbergen*. Die Dissimulation, konkret: ein bestimmter Gebrauch des Bildes erweist sich so als die Bedingung der Möglichkeit eines Regimes, das für alle Zukunft die Enteignung des (politischen) Körpers durch das Kalkül eines ›hochfahrenden‹ Einzelnen (*Superbus*) ausschließen soll.

Die Legende über die keuscheste aller Frauen beginnt mit einer Wette, die gelangweilte junge Adlige in einer Kriegspause abschließen: Welcher von ihnen besitzt die Frau, die alle übrigen an Keuschheit übertrifft? Bereits am Anfang also haben wir es mit einer merkwürdigen Überlagerung von Ernst und Spiel zu tun. Die Keuschheit der Frau ist der Gegenstand einer

Wette, wobei, zweite Merkwürdigkeit, kein Wetteinsatz vereinbart wird. Der Collatiner weiß sich im Besitz einer Frau, die alle übrigen übertrifft. Er macht den Vorschlag, »die Gesinnung unserer Frauen an Ort und Stelle« zu prüfen. Das Ergebnis dieser Prüfung ist unter dem Gesichtspunkt der Keuschheit eindeutig: Während die Schwiegertöchter des Königs »bei üppigem Mahl sich mit ihren Standesgenossinnen« die Zeit vertreiben, treffen die Männer Lucretia »noch zu später Nachtzeit mit Wolle beschäftigt« an, und zwar »unter ihren noch bei Licht arbeitenden Mägden, inmitten des Hauses«. Livius' Fazit ist klar: »Im Wettstreit der Frauen fiel Lucretia der Preis zu.«<sup>35</sup> An dieser Stelle erfasst dann den Sextus Tarquinius seine »schändliche Lust« (*mala libido*) und das Unheil nimmt seinen Lauf. Aber die Legende beginnt bei genauerem Hinsehen keineswegs mit *diesem* Anfang, sie beginnt vor ihm mit der Einführung einer Figur, von der nicht abzusehen ist, dass sie, politisch gesprochen, den Kampf gegen die Königsherrschaft ganz buchstäblich in ihre Hand nehmen wird. Diese Figur wird zudem zum Inbegriff einer bestimmten republikanischen Tugend, die immer dann wirksam wird, wenn das Vaterland in Gefahr ist und persönliche Opfer zu seiner Rettung nötig sind: Brutus ist der Name des republikanischen »Geistes«, Brutus ist es, der seine Söhne vor seinen Augen hinrichten lässt, weil sie sich gegen die Republik verschwören,<sup>36</sup> ein anderer Brutus wird am Ende der Republik das Attentat gegen den Usurpator Caesar organisieren. Wie führt Livius die Figur des Brutus ein? Entscheidend an seinem Auftritt ist zunächst, dass er zweimal in der Rolle eines bloßen ›Begleiters‹ erscheint: Das erste Mal begleitet er die beiden anderen Söhne des Tarquinius auf ihrer Reise zum Orakel von Delphi, das zweite Mal treffen wir ihn in Begleitung des Collatiners an, »mit dem er *zufällig* auf dem Rückweg nach Rom war«,<sup>37</sup> als sie der Bote, den Lucretia nach ihrer Schändung geschickt hat, nach Hause beordert.

Wenn L. Iunius Brutus in der Folge zur Ikone der republikanischen Tugend werden kann, dann deshalb, weil er zugleich ein Meister in der Technik der Dissimulation ist und damit selbst eine besondere Beziehung zum Bild

unterhält. Brutus existiert von Anfang an als das Trugbild seiner selbst, als die organisierte Täuschung über sein Selbst. Er existiert nicht in der Dimension der Wahrheit als spontaner Selbstoffenbarung, sondern in derjenigen der Lüge. Brutus ist nicht zufällig der »Sohn der Tarquinia, der Schwester des Königs« und wird bereits durch diese genealogische Markierung auf einer der Wahrheit entgegengesetzten Seite positioniert. Auch wenn Brutus in der Folge gegen den stolzen Tarquinius Partei ergreift, kann er diese königliche Abkunft nicht verleugnen, die nicht in seiner moralischen oder politischen Parteinahme, wohl aber in der von ihm gewählten Technik des politischen Kampfes bzw. der politischen Erhebung zum Ausdruck kommt:

»Titus und Arruns reisten ab; als Begleiter war ihnen L. Iunius Brutus beigegeben, ein Sohn der Tarquinia, der Schwester des Königs, ein junger Mann von ganz anderer Einstellung, als zu zeigen er sich angelegen sein ließ [*alius ingenii quam cuius simulationem induerat*]. Als dieser gehört hatte, dass die Vornehmen der Bürgerschaft, unter ihnen auch sein Bruder, von seinem Oheim umgebracht worden waren, beschloss er, dem König weder von seinem Verstand her etwas zu fürchten zu geben noch seiner Habsucht etwas an Vermögen anzubieten, sondern in der Verachtung sicher zu sein, wo das Recht keinen Schutz gewährte. Deshalb machte er sich mit Fleiß zum Ebenbild eines Blödsinnigen [*ex industria factus ad imitationem stultitiae*], indem er sich und sein Vermögen dem König als Beute überließ, sich den Beinamen »der Dumme« gefallen ließ, damit unter dem Schutz dieses Übernamens der Geist, der das römische Volk befreien würde, in der Verborgenheit seine Zeit abwarten konnte.«<sup>38</sup>

Brutus ist ein Meister der »Simulation«, es gelingt ihm, als jemand zu erscheinen, der er nicht ist, um sich auf diese Weise vor der Gewalt des Königs zu schützen. Dabei kommt Brutus, noch bevor er »*ex industria*« daran arbeitet, sich dem Bild der Dummheit selbst anzuverwandeln, sein Name zur Hilfe, der übersetzt nichts anderes als »Dummkopf« heißt. In Brutus fallen gewissermaßen Name und Beiname bis zur Ununterscheidbarkeit zusammen, der Name ist hier der Ort, an dem der Prozess einer unmerklichen Abweichung vom Realen stattfindet, denn einerseits bezeichnet er ein konkretes Individuum, andererseits führt er noch eine Bedeutung mit sich, die sich Brutus zunutze machen kann. Brutus tut nichts anderes, als sich seinem Namen anzugleichen. Das Trugbild, das er von sich selbst zu erzeugen bemüht ist, scheint zugleich sein Wesen auszudrücken. Als der Dummkopf, als den ihn sein »eigener« Name bezeichnet, ist er für die Öffentlichkeit nicht einmal ganz Herr seiner selbst, denn die Dummen und »Blödsinnigen« haben nur wenig Verstand, sodass von ihnen keine Gefahr für die politische Ordnung ausgeht. Brutus weiß, dass er nur »in der Verachtung« des Tyrannen »sicher« sein kann – und diese Verachtung erwirbt er sich dadurch am leichtesten, dass er seine Unzurechnungsfähigkeit demonstriert. Weder verfügt Brutus über sich selbst noch über die Dinge, die ihm gehören. Er überlässt sie dem König vielmehr bereitwillig als »Beute«, ein Ausdruck, der signalisiert, dass der Tyrann die eigenen Untertanen nach dem Kriegsrecht regiert und daher keine

legitime Herrschaft über sie ausübt. Die Dummheit, so weiß Livius, der alles dies im Modus der historischen Erinnerung erzählt und daher bereits den Anfang der Geschichte vom Ende her präsentiert, die Dummheit des Brutus bietet den perfekten »Schutz« für den verborgenen »Geist« (*animus latens*), der nicht der Geist des Brutus ist, sondern ein Geist, den er lediglich beherbergt und der keine geringere Aufgabe vollbringen wird, als das römische Volk zu befreien (*liberator populi Romani*). Was Livius also zum Ausdruck bringt, ist die *Gleichzeitigkeit* von Dummheit und Geist in ein und derselben Seele und in ein und demselben Körper, eine Gleichzeitigkeit, die nur aus der Perspektive der bereits abgeschlossenen Gründungsgeschichte sichtbar werden kann. Kein Verdacht darf vor dem Abschluss dieser Geschichte auf dieses »Ebenbild eines Blödsinnigen« fallen. Bereits die Einleitung der Legende operiert also in einem exzessiven Maße mit der Macht des Trugbildes. Brutus eignet sich diese Macht an, um den König über sich selbst und sein »Vorhaben« zu täuschen; er eignet sich die Macht des Trugbildes aber auch an, indem er als der *liberator populi Romani* erscheint oder dargestellt wird und gleichzeitig dem Prinzip der obersten Gewalt, die der König und später, in der Erzählzeit des Livius, der Princeps ausübt,<sup>39</sup> die Treue hält, sodass er als »Revolutionär« und Neugründer des römischen Staates auftreten kann, der gleichzeitig das souveräne Erbe der Könige, die er vertreibt, antritt.

Der Fortgang der Legende unterstreicht die Macht des Trugbildes. Die Angehörigen Lukretias »wälzen die Schuld von der Genötigten auf den Urheber des Verbrechens ab« und zwar auf eine Weise, die bereits das Argument des Augustinus vollständig antizipiert: »Der Geist sündige, nicht der Leib [*mentem peccare, non corpus*], und wo die Absicht gefehlt habe, sei auch keine Schuld.«<sup>40</sup> Diese philosophische Verteilung der Schuld ändert nichts an Lukretias Wissen darüber, dass ihre Unschuld nicht verhindern kann, dass das Trugbild ihrer Schamlosigkeit aufsteigt und künftig »Schamlose unter Berufung auf Lucretia leben dürfen« (*exemplum*).<sup>41</sup> Obwohl Lukretia also von ihrer Schuldlosigkeit überzeugt ist, muss sie gleichzeitig wie eine Schuldige erscheinen, die sich selbst das Urteil spricht und dieses Urteil auch selbst vollzieht. Um das Trugbild der Schamlosigkeit an seiner Entstehung zu hindern, muss Lukretia das, was sie ist: ihr Leben opfern. Gleichzeitig nährt sie mit diesem Opfer zukünftige Spekulationen über eine Mitschuld an dem, wofür sie sich zu bestrafen scheint. Mit ihrem Tod scheint die Zeit der politischen Verstellung zu enden und sich die Frage der Macht auf eine Weise zu stellen, die auf die direkte Konfrontation von Machthaber und Prätendenten hinausläuft. Brutus wirft die Maske ab – allerdings, wie sich zeigt, nicht ohne weiterhin auf die Macht des Bildes und das Arrangement der Körper zu Zwecken der politischen Demonstration zu vertrauen. Die Politik selbst scheint auf eine intrinsische Weise mit der Sphäre des Bildes verbunden zu sein und ihre Wirkung dem Bild zu verdanken. Was aber ist das Bild? Welche kommunikative Operation bezeichnet es?

Es erweist sich als das Ergebnis eines bestimmten Vorgangs, der an ganz beliebigem Material vorgenommen werden kann. Etwas an einem bestimmten Geschehen wird isoliert, zieht Aufmerksamkeit auf sich, gewinnt Affektqualität und schließlich sogar: Macht über diejenigen, die sich in seiner Gegenwart befinden und veranlasst sie, in einer bestimmten Weise zu handeln.

Livius führt die Entstehung dessen, was Filmtheoretiker wie Gilles Deleuze das Affektbild genannt haben,<sup>42</sup> vor. Das *Messer*, mit dem Lukretia sich tötet, nachdem sie es zuvor unter ihrem Gewand verborgen hat, wird zum Medium der politischen Kommunikation und Aktion. Um zum Medium politischer Ansprüche zu werden, muss es zunächst aus dem Körper der Lukretia herausgezogen und als solches ›hingehalten‹ oder vorzeigt werden. Während es für Lukretia ein bloßes Instrument war, das sie für das Vorhaben ihrer Selbsttötung benötigte, gewinnt das Messer im Folgenden die Qualität einer souveränen Potentialität. Sie manifestiert sich in der Trennung von dem bestimmten Körper, in dem es steckte, als reines todbringendes Vermögen, das Beliebigen droht, die der souveränen Entscheidung ausgeliefert sind. Die souveräne Entscheidung hängt nämlich nicht davon ab, dass sie an einem bestimmten institutionellen Ort oder von einer bestimmten Person, die mit der höchsten Macht oder dem *summum imperium* ausgestattet ist, getroffen wird; die souveräne Potenz kann sich von jeder Instanz, die mit ihrer Aktualisierung institutionell betraut ist, ablösen und rein als solche: als Drohung gegen diejenigen, die als Feinde ins Visier geraten, in Erscheinung treten: Ein beliebiges Messer – ein beliebiges Subjekt, das es ergreift und zeigt – eine beliebige Menge, die das Messer zirkulieren lässt und sich in eine (mit Canetti zu sprechen) politische »Meute«<sup>43</sup> verwandelt, also durch den Akt der Ausstellung und den anschließenden Kontakt mit dem Tötungsinstrument im Wortsinn ›mobilisiert‹ wird – mehr bedarf es nicht, um die souveräne Drohung ins Werk zu setzen. Den Prozess der Verwandlung einer Klage- in eine Hetzmeute beschreibt Livius auf eine Weise, dass man den Mechanismus der »körperlosen Transformation«<sup>44</sup> erkennt, der darin besteht, dass ein körpergebundenes Geschehen (das Messer, das im Körper der Lukretia steckt) durch eine bestimmte semiotische Operation oder Intervention abrupt in seiner Gegebenheitsweise modifiziert wird: »Die körperlose Transformation ist an ihrer Direktheit, an ihrer Unmittelbarkeit zu erkennen, an der Gleichzeitigkeit der Aussage, die sie ausdrückt, und der Wirkung, die sie hervorruft.«<sup>45</sup> Die körperlose Transformation geschieht nicht *in* Körpern, sondern *an* Körpern. Der Tatbestand der Selbsttötung der Lukretia verwandelt sich in ein *Zeugnis* gegen den »König zu Rom«, obwohl dieser doch weder etwas mit der Selbsttötung der Lukretia zu tun hat, noch auch für das Verbrechen eines seiner Söhne strafrechtlich haftbar zu machen wäre. Das »Wunder«<sup>46</sup> (*miraculum*) der Verwandlung des Brutus, aus dem plötzlich ein »neuer Geist« (*novum ingenium*) spricht, markiert im Text den Punkt dieser körperlosen Transformation, also einer Verwandlung, die sich nicht in irgendeiner auffälligen körperlichen Veränderung angekündigt hatte.

Eine Situation, die durch die Elemente des toten Körpers der Lukretia, des Messers in ihrem Körper und der ihrer Trauer hingegebenen Angehörigen definiert ist, verwandelt sich in eine Situation, in der sich das ›freigesetzte‹ Messer, der seine Maske abwerfende Brutus und die Angehörigen der Lukretia zu einem neuen Gefüge verbinden, das dem König den Krieg erklärt. Diese Geschichte wird nicht innerhalb der Familie bleiben, sie hat das Zeug zu einer *res publica* und darf daher auch nicht auf dem Wege beigelegt werden, den Lukretia selbst sich gewünscht hatte, als sie ihren Mann und ihren Vater sowie die Begleiter bittet: »Doch gebt mir Hand und Wort, dass der Schänder

nicht straflos ausgehen wird! Sextus Tarquinius ist es ...«.<sup>47</sup> Brutus' Intervention wird darin bestehen, genau diese ›strafrechtliche‹ Lösung des Dramas auszuschließen, die unterhalb der Schwelle der Politisierung des Ereignisses verbleibt. Die Verwandlung des Selbstmordes der Lukretia in eine *res publica* aber ist abhängig von der Verwandlung ihrer sterblichen Überreste in ein optisches Medium. Dazu muss ihr Körper einer Reihe von Transformationen oder Translokationen unterworfen werden, er muss von dort, wo er sich befindet, im *domus*, entfernt und als ein Element rekonfiguriert werden, das seine Rolle im Rahmen eines öffentlichen Schauplatzes – auf dem *forum* – spielt. Der toten Lukretia geschieht in der Folge nur, was bereits mit dem Messer passierte, das Brutus aus ihrem Körper zog: Er wird *verschoben* und wir erleben in der Folge, um noch einmal Octave zu zitieren, »endlose Enteignungen des Körpers, die sich unter dem Blick des anderen vollziehen.«<sup>48</sup> Die Politik des Körpers ist nichts anderes als die Bewirkung solcher Enteignungen, solcher Zeichen- bzw. Bildwerdungen, die, das macht ihre Qualität als Trugbilder aus, ihre Referenz auf das, was ihnen zugrunde liegt, reorganisieren.

Ich möchte abschließend die verschiedenen Phasen dieser *Enteignung des Körpers* der Lukretia rekapitulieren:

1. Alles beginnt mit der symbolischen Tat des Brutus, die darin besteht, das Messer aus der Wunde der Lukretia zu ziehen, es »bluttriefend vor sich hin« zu halten und es nach dem vorgesprochenen politischen Schwur – der den zuvor der Lukretia geleisteten Schwur ablöst und ersetzt – den Angehörigen und dem weiteren Begleiter (Valerius) zu übergeben und sie schließlich den Schwur nachsprechen zu lassen. Es verdient besondere Beachtung, dass Brutus in seinem eigenen Namen schwört, nicht mehr zuzulassen, »dass jene oder irgendein anderer als König zu Rom herrscht«. Auf diese Weise verstärkt er das persönliche Recht, das er gegen den König-Tyrannen zu haben glaubt, da er von keiner politischen Instanz zu seinem Handeln autorisiert worden ist. Der Austausch der Worte – das Sprechen und Nachsprechen des Schwurs – wird begleitet von der Zirkulation des Messers, das im Rahmen dieser kleinen Zeremonie seine Funktion wechselt und von einem Instrument der Selbsttötung zu einem Medium der politischen Verfolgung, der kollektiven Jagd auf die Person des Souveränen, wird: »und von der Trauer ganz und gar zu Rachezorn übergehend, folgen sie dem Brutus, der sie aufruft, jetzt gleich das Königtum niederzukämpfen, als ihrem Führer.«<sup>49</sup>

2. Um den Schwur in die politische Tat umsetzen zu können, müssen die Verschwörer »mehr werden«. Ihr »Rachezorn« muss den Rahmen der auf Verwandtschaft basierenden Gruppe überschreiten und die politische Gemeinschaft affizieren, zunächst diejenige der Stadt, in der die *res atrox* geschah, dann das Volk in der Hauptstadt. Zu diesem Zweck ist erneut eine Operation an dem toten Körper der Lukretia vorzunehmen. Nachdem Brutus das Messer in ein Instrument der Verfolgung des Königs und seiner Familie verwandelt hat, gilt es, dieselbe Operation an der Leiche Lukretias vorzunehmen. Sie wird aus dem Haus heraus und »auf den Marktplatz« gebracht, wo »die Leute, wie es zu gehen pflegt, durch das Auffallende und Empörende der Neuigkeit« zusammenströmen: »Jeder klagt je nach seiner Einstellung über das Verbrechen des Königs und über die Gewalttat.«<sup>50</sup> Mit dieser Verlagerung des Körpers

der Lukretia geht auch eine politische Verschiebung des Sinns der Tat einher. Das Verbrechen wird umstandslos dem König selbst und seinem Regime zugeschrieben, wobei der Text offen lässt, ob nur die Schändung oder auch ihr gewaltsamer Tod. Brutus' politischer ›Instinkt‹ zeigt sich darin, dass er in der spontanen Tendenz zur Trauer, die auch die Bevölkerung auf dem Marktplatz bezeugt, eine Gefahr für die Effektivität der politischen Aktion sieht. Die politische Aktion verlangt, dass man bereit ist, keine Zeit mit der Trauer zu verbringen:<sup>51</sup> Brutus »wehrt« den »Tränen und unnützen Klagen« und fordert die Menge auf, »nach Männer- und Römerweise die Waffen gegen die zu ergreifen, die die Feindseligkeiten gewagt hätten«.<sup>52</sup>

3. Lukretias Leichnam bleibt in der Provinzstadt Collatia. Die politische Aktion jedoch ist darauf angewiesen, nach Rom getragen zu werden, wo sich zeigen muss, ob das Verbrechen zur *res publica*, also einer Sache taugt, die virtuell *alle* betrifft. Das »Unbeirrbar ihrer Richtung«<sup>53</sup> steht für die von Brutus geleitete Meute außer Frage; die Meute kennt Gleichheit und Gerichtetheit. Was sie sich am stärksten wünscht, weil es tatsächlich zunächst nicht vorhanden ist, sind »Wachstum und Dichte«.<sup>54</sup> Die Meute leitet sich »vom mittellateinischen *movita* ab, das ›Bewegung‹ bedeutet«. Das altfranzösische *meute* kann daher »Aufstand«, ›Erhebung‹ heißen oder aber ›Jagdzug«.<sup>55</sup> Livius beschreibt die Transformation einer Klagemeute, die um den Leichnam der Lukretia versammelt ist, in eine Jagd- und Kriegsmeute, die sich »gegen ein gefährliches oder starkes Tier«<sup>56</sup> richtet, hier also gegen den Tyrannen, dem im Bereich des menschlichen Zusammenlebens die symbolische Position des gefährlichen und starken Tiers zugewiesen wird. Brutus und seine Anhänger wachsen in Rom von der Meute zur Masse, sie übertragen die Merkmale der Gleichheit und Gerichtetheit auf die politische Gemeinschaft, die sich in einen republikanischen politischen Körper transformiert, indem sie die *Gleichheit im Kampf* gegen die Vorrechte des Königs und gegen seine Person erringt: »In Rom löste das schändliche Vorkommnis keine geringere Bewegung aus, als es das in Collatia getan hatte«, sodass »alles« auf den Marktplatz zusammenläuft, das ganze Volk, um Brutus zuzuhören: »Er hielt dort eine Rede«,<sup>57</sup> heißt es, und Livius macht im Folgenden deutlich, dass nun das gesprochene Wort die Evidenz der Körper kompensieren muss, deren gezielte Verwandlung in öffentliche Zeichen in Collatia die stärksten Wirkungen auslöste. Brutus muss dieselbe Wirkung nun in der Abwesenheit des beglaubigenden Körpers der Lukretia, in der Abwesenheit auch des vorgezeigten Instruments ihrer Selbsttötung hervorbringen. Brutus spricht in Rom zudem nicht länger nur im eigenen Namen und als politischer Rebell, sondern zugleich auch als Inhaber des Amtes eines Obersten der Reiterei; zugleich macht er durch sein Auftreten und die Art seiner Rede allen schlagartig klar, dass er, der den Beinamen »der Dumme« trug, in Wahrheit vom »Geist« (*ingenium*) der politischen Freiheit beseelt war, den er geschickt zu verbergen gewusst hatte. In der Rede wiederholt Brutus die Technik der kalkulierten Ausweitung, der Verschiebung und Übertragung des ursprünglichen Ereignisses, der *res atrox* auf mit ihm in keinerlei ursächlichem Zusammenhang stehende Sachverhalte. Die Lusternheit des Königssohns, die Schändung und der Tod Lukretias sind nur die anfänglichen Glieder in einer Kette von weiteren »schändlichen Vorkommnissen«. Sie reichen vom »hochfahrenden

Wesen des Königs« und den »Leiden und Mühsal der Menge«, die der König zu ihrer unwürdigen Handarbeiten und Sklavendiensten zwingt, bis hin zu in der Vergangenheit liegenden gewalttätigen Konflikten im Herrscherhaus, die auf eklatante Weise gegen die öffentliche Moral verstoßen. Aber neben diese immerhin noch bezeichnbaren, weiteren schändlichen Vorkommnisse, die in einer metaphorischen Beziehung zur *res atrox* der Schändung Lukretias stehen, treten weitere, wie Livius schreibt, »noch üblere Dinge«, die der ›neue‹ Geist, von dem er besessen ist, Brutus eingibt, Dinge, von denen der Historiker zugeben muss, dass es »für die Geschichtsschreibung gar nicht leicht ist, sie wiederzugeben«.<sup>58</sup> Diese »übleren Dinge« gibt die »Entrüstung des Augenblicks« ein. Der Historiker kann sie nicht wiedergeben, weil sie strikt an das Pathos des Äußerungssubjekts und an den Moment der Äußerung gebunden sind, in dem sogar die wahnwitzigsten Zuschreibungen gewagt werden, wenn sie nur dem einzigen Ziel dienen, »dem König die Herrschaft abzusprechen«.<sup>59</sup> Wie nämlich die weitere von Livius erzählte Geschichte Roms demonstriert, ist es leichter, einen König abzusetzen und zu verbannen, als zu verhindern, dass die königliche Autorität unter anderer Amtsbezeichnung restituiert wird.

#### IV

»Das moderne Denken aber entspringt dem Scheitern der Repräsentation wie dem Verlust der Identitäten und der Entdeckung aller Kräfte, die unter der Repräsentation des Identischen wirken. Die moderne Welt ist die der Trugbilder [*simulacres*]. Hier überlebt der Mensch nicht Gott, überlebt die Identität des Subjekts nicht die der Substanz. Alle Identitäten sind nur simuliert und wie ein optischer ›Effekt‹ durch ein tieferliegendes Spiel erzeugt, durch das Spiel von Differenz und Wiederholung.«<sup>60</sup>

Mit diesen Sätzen kündigt Gilles Deleuze das Thema seiner großen gleichnamigen Abhandlung an. Ich würde ihnen nur entgegenhalten, dass keines der Merkmale, die er für die Moderne reserviert, allein der Moderne vorbehalten ist. Dass alle Identitäten nur simuliert sind und wie ein optischer Effekt durch ein tiefer liegendes Spiel erzeugt werden, ließe sich geradezu als theoretisches Resümee unter die von mir untersuchte Episode aus der römischen Geschichte des Livius schreiben. Von der Figur des römischen Befreiers über die Schändung der Lukretia und den Motiven für ihre Selbsttötung bis zum Spiel mit Lukretias Leichnam sowie mit den Signifikanten in der politischen Rede des Befreiers, die jede historiographisch verbürgbare Referenzfunktion eingebüsst haben und nur nach ihrer politischen Mobilisierungskraft beurteilt werden können: Überall in dieser antiken Welt treffen wir auf Trugbilder, alle Identitäten sind nur ›simuliert‹. Verzichten wir also auf die abgedroschene Privilegierung der Moderne und ihren vermeintlichen Glaubens- bzw. Identitätsverlust.<sup>61</sup> Von Natur haben wir keine Natur, wie der juristische Sprachgebrauch am eindrücklichsten lehrt. Bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts wurde die Doktrin formuliert, »Zugehörigkeit zu einer rechtlichen Gemeinschaft könne nicht nur durch Geburt, sondern auch durch einen Rechtsakt erworben [und aberkannt, Vf.] werden, der ›der Natur‹ ebenbürtig sei.«<sup>62</sup> Die

Naturalisierung erweist sich als eine juristische Fiktionstechnik. Selbst unter den Bedingungen der modernen Identifizierungstechniken bleibt doch richtig, dass Identitätspapiere, deren Existenz und unablässige Perfektionierung doch dem von Deleuze proklamierten Zeitalter einer freigesetzten Differenz so sehr zu widersprechen scheinen, keineswegs die »Unveränderlichkeit einer Person, sondern im Gegenteil ihre Transformation«<sup>63</sup> bzw. ihre Transformierbarkeit dokumentieren. »Individualität wird durch Vervielfältigung produziert, aber eben durch [behördlich, Vf.] begrenzte Vervielfältigung.«<sup>64</sup> Sie ist das Ergebnis eines symbolischen Aktes der Anerkennung oder Lizenzierung. Identität und Identifikation sind nicht das Gegenteil von Vervielfältigung und Simulation, denn über die Authentizität einer Person im juristischen Sinne entscheiden *Papiere* – was umgekehrt heißt, dass Personen *sans papiers* gewissermaßen, jedenfalls behördlich, nicht existieren. Der Ausweis gehört bis heute nicht seinem Träger, sondern der ausstellenden Behörde.

Klossowski bezieht diese bürokratischen Techniken des Identifizierens und Registrierens in den Gesetzen der Gastfreundschaft auf das Feld der Geschlechterdifferenz und des privaten bzw. intimen Lebens, so dass sich alle hier anzutreffenden Positionen und Identitäten als Effekte von Naturalisierungen (im juristischen Sinn) erweisen. »Eine Frau ist ganz und gar untrennbar von ihrem eigenen Körper« – von wegen!, hält Roberte Octave entgegen: »Ja, mein lieber Octave, wir sind von Natur aus Atheisten; und vielleicht ist der in unserer modernen Gesellschaft um sich greifende Atheismus zurückzuführen auf diese Quelle: die wachsende Bedeutung unseres Inerscheinungtretens, unsere zunehmende Teilnahme am heutigen Leben.«<sup>65</sup> Für Momente lässt Octave, der beansprucht, Roberte »für die anderen fest[zulegen]«, also in der Art bürokratischer Autorisierungsakte über ihre Identität zu verfügen, immerhin die Möglichkeit zu, »sie wäre in Wirklichkeit nicht das, was sie in meinen Augen ist.«<sup>66</sup> Wenn Identität der Effekt einer Selektion und Kombination von Elementen bzw. Datensätzen ist, die niemals das Ganze einer Person ergeben, dann besteht Octaves Unternehmen darin, die so verstandene Identitätspolitik auf der Ebene der alltäglichen Erscheinungsweise seiner Frau zu implementieren:

»Es kam darauf an, dass Roberte Geschmack an sich selber fand, dass sie neugierig wurde, sich in der Gestalt, die ich aus ihren eigenen Elementen zusammensetzte, wiederzuerkennen, und dass sie nach und nach im Wettstreit mit ihrem eigenen Double sogar noch die in meiner Vorstellung sich abzeichnenden Aspekte übertreffen wollte.«<sup>67</sup>

Octave, der Roberte »festzulegen« glaubt, der sie wie einen »Automaten«<sup>68</sup> behandelt, ahnt nicht, dass Roberte längst von sich her im »Außer-mir-Sein« existiert:

»Wir haben allerdings keinen ›Charakter‹, wir sind nicht stets uns selbst gleich, dafür fehlt es uns nicht an Lebensmut: um euch das Dasein erträglich zu machen, um euch Sicherheit zu bieten, nehmen wir es auf uns, den Eindruck zu erwecken, als hätten wir ›Charakter‹, während wir in unserem ursprünglichen Zustand nichts dergleichen besitzen.«<sup>69</sup>

Wenn die Gründung der Republik, wie die römische Legende zeigt, das Opfer der tugendhaften Frau verlangt, oder doch: das *Bild* dieses Opfers, wenn sie, wie ich zu zeigen versucht habe, das Opfer ihrer körperlichen Enteignung nötig macht, also die symbolische Verfügung über den Leichnam Lukretias, seine Dislozierung und Signifizierung, seine Verwandlung in ein Medium politischer Verfeindung, dann macht uns Klossowski in den *Gesetzen der Gastfreundschaft* zu Zeugen einer ›ursprünglichen Korruption‹, die es nicht länger erlaubt, eine politische Ordnung auf den unversehrten Körper der Frau zu gründen. Roberte ist eine öffentliche Frau, die der Vierten Republik dient, was zugleich heißt: Anders als Lukretia könnte sie niemals als eine Heroine des republikanischen Gründungsereignisses fungieren, ist sie doch unübersehbar in die postrevolutionäre Geschichte der Korrumpierung und Inflationierung des Republikanischen verstrickt. Sie verfügt über ein hohes politisches Prestige – »Auszeichnung der Résistance, Kommandeur der Ehrenlegion, Mitglied der Kommission des Innenministeriums«<sup>70</sup> –, sie gehört der »radikalen Partei« an und ist derzeit »Mitglied der Kommission für Volksbildung« sowie in dieser Eigenschaft »Inspektorin des Zensurausschusses«.<sup>71</sup> Klossowski stattet Roberte also mit allen Attributen einer – calvinistischen – »Republikanität« (unter den Bedingungen des *Widerrufs des Edikts von Nantes*) aus – und zeigt zugleich, dass ihre politische Position unablösbar von dem ist, was im Roman der »schwere Verstoß«<sup>72</sup> genannt wird, der die Résistancekämpferin mit der Kollaborateurin verbindet und die öffentliche Existenz mit der privaten Perversion.<sup>73</sup>

Anders als im Fall der Lukretia hinterlässt Roberte objektivierbare Spuren von ihrem schweren Verstoß. Die surreale Schlüsselszene, in der sie in den Tabernakel einer römischen Kapelle greift, um dort versteckte Dokumente in ihren Besitz zu bringen, zeigt nicht nur, wie sie sich in der »Dunkelheit des Ortes« von »tausend Blicken« beobachtet fühlt, sondern wie sie gezwungen wird, sich von einer in »Landknechtstracht« gekleideten »Person« die Fingerabdrücke abnehmen zu lassen:

»Und nachdem er mir das geöffnete Messbuch näher geschoben hatte, drückte er meine beiden über und über fettigen Handflächen<sup>74</sup> auf eine Seite des Evangeliums; dann streute er, ohne mich auch nur eine Sekunde loszulassen, Kohlenstaub auf das Pergament und blies darüber. Da erschienen meine Fingerabdrücke, und die Linien meiner Hand waren für immer auf das Wort Gottes geprägt ...«<sup>75</sup>

Als ihr in einer anderen Szene der für den Neffen vorgesehene Hauslehrer Vittorio ein »Etui mit Zigaretten« hält, hat sie gerade noch Zeit, »das Faksimile meiner Fingerabdrücke darin wahrzunehmen.«<sup>76</sup> Die Fingerabdrücke sind der biometrische Beweis für das »Leben der Hände«, das sich so oft dem Bewusstsein entzieht und den Sinn der Worte verrät, die gesprochen und geglaubt werden. Klossowski/Tonnerres Lukretia tut im Grunde nichts anderes, als der republikanischen Heroine einen Fingerabdruck zu nehmen: Die massive politische Inanspruchnahme ihrer Keuschheit, die ja zunächst der Gegenstand einer Wette unter Männern war, trifft im Bild auf ein kaum merkliches Spiel der Finger, das das Gegenteil von dem spürbar macht, was die Geschichte zu erzählen vorgibt. Unter dem Blick Tonnerres gewinnen die Hände – in Absetzung vom

übrigen Körper – ein bezeichnendes Eigenleben, das dadurch verstärkt wird, dass sie einer gleichsam filmischen Operation unterzogen werden, nämlich derjenigen der Großaufnahme,<sup>77</sup> die ihre Funktion als Artikulationsmedium noch unterstreicht:

»Ich muss jedoch noch einmal auf das erschreckte Antlitz Lucretias zurückkommen und auf die Hand, die, unter dem Vorwand, den gierigen Mund des Tarquinius abzuwehren, ihm ganz deutlich das Handinnere darbietet, sowie auf jene andere, etwas tiefer liegende Hand, die den Zugang zu dem Schatz keineswegs versperrt, sondern – wie ich jetzt sagen würde – sogar die Finger aufrichtet und ausstreckt ... Was Tonnerre damit zum Ausdruck bringen wollte, ist die Gleichzeitigkeit, mit der sich moralische Abwehr und der Einbruch der Lust in ein und derselben Seele und in ein und demselben Körper vollziehen, und das hat er wiedergegeben durch diese Haltung der Hände, deren eine lügt und deren andere das Verbrechen gesteht, das ihr bis in die Fingerspitzen dringt.«<sup>78</sup>

## Endnoten

- 1 Michel Foucault, Die Prosa des Aktaion, in: ders., Schriften zur Literatur, Frankfurt a.M.2003, S. 157.
- 2 Ebd.
- 3 Vgl. zum biographischen und historischen Kontext der Beschäftigung Klossowskis mit dem Thema Lucretia jetzt den von Anthony Spira und Sarah Wilson herausgegebenen Katalog zur Kölner Klossowski-Ausstellung von 2006: Anthony Spira, Sarah Wilson (Hg.), Pierre Klossowski, Ostfil- dern 2006 [Katalog zu Ausstellung »Pierre Klossowski«, Whitechapel Art Gallery London, Muse- um Ludwig Köln, Centre Georges Pompidou Paris, 2006].
- 4 Zu Robertes hohen Ämtern in der französischen Vierten Republik vgl. Abschnitt IV.
- 5 Pierre Klossowski, Die Gesetze der Gastfreundschaft. Der Widerruf des Edikts von Nantes, Rein- bek bei Hamburg 1987, S.29.
- 6 Vgl. Platon, Politeia, 597a–598d, in: ders., Sämtliche Werke, neu hg.v. Ursula Wolf, Bd.2, Ham- burg 1994, S.508–510.
- 7 Klossowski, Die Gesetze der Gastfreundschaft (Anm.5), S.30f.
- 8 Ernst Kantorowicz, Die zwei Körper des Königs, Eine Studie zur politischen Theologie des Mit- telalters, München 1990, S.205 ff.
- 9 Vgl. dazu ebd., S.415 ff.
- 10 Klossowski, Die Gesetze der Gastfreundschaft (Anm.5), S.17.
- 11 Ebd., S.30.
- 12 Ebd., S.16.
- 13 Ebd.
- 14 Ebd., S.18.
- 15 Ebd., S.45.
- 16 Ebd., S.27.
- 17 Titus Livius, Ab urbe condita, Liber I–V/Römische Geschichte, 1.–5. Buch, hg. und übers. v. Ro- bert Feger, Marion Giebel, Ludwig Fladerer, Stuttgart 1981, S.173.
- 18 Ebd., S.173 ff.
- 19 Foucault, Die Prosa des Aktaion (Anm.1), S.159.
- 20 Klossowski, Die Gesetze der Gastfreundschaft (Anm.5), S.28.
- 21 Ebd.
- 22 Spira, Wilson (Hg.), Pierre Klossowski (Anm.3), S.144.
- 23 Aurelius Augustinus, Vom Gottesstaat/De civitate dei, übers. v. Wilhelm Timme, München 1977, S.77.
- 24 Ebd., S.35.
- 25 Ebd., S.37.
- 26 Michel Foucault, Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit, Bd.2, Frankfurt a.M.1986, S.118.
- 27 Augustinus, Vom Gottesstaat (Anm.23), S.36.
- 28 Klossowski, Die Gesetze der Gastfreundschaft (Anm.5), S.27.
- 29 Augustinus, Vom Gottesstaat (Anm.23), S.37.
- 30 Ebd., S.36.
- 31 Foucault, Der Gebrauch der Lüste (Anm.26), S.90,92.
- 32 Klossowski, Die Gesetze der Gastfreundschaft (Anm.5), S.27.
- 33 Ebd., S.28.
- 34 Vgl. dazu Pierre Klossowski, Kultische und mythische Ursprünge gewisser Sitten der Römischen Damen, Berlin 1979, S.50–53, 55–61.
- 35 Livius, Ab urbe condita, Liber I (Anm.17), S.173.
- 36 Livius, Ab urbe condita, Liber II (Anm.17), S.17f.
- 37 Livius, Ab urbe condita, Liber I (Anm.17), S.175.
- 38 Ebd., S.169.
- 39 Der sich nicht als wiedergekehrter König legitimiert, sondern seine Autorität von den republikani- schen Institutionen bezieht, die er zugleich entmachtet. Zum Paradox dieser Legitimierungsstra- tegie vgl. am Beispiel des Augustus: Giorgio Agamben, Auctoritas und potestas, in: ders., Homo sacer, Bd.II.1: Ausnahmezustand, Frankfurt a.M.2004, S.88–104.
- 40 Livius, Ab urbe condita, Liber I (Anm.17), S.175.
- 41 Ebd., S.177.
- 42 Vgl. dazu Gilles Deleuze, Das Affektbild: Qualitäten, Potentiale, beliebige Räume, in: ders., Das Bewegungs-Bild. Kino I, Frankfurt a.M.1989, S.143–170.
- 43 Elias Canetti, Masse und Macht, Frankfurt a.M.1990, S.101 ff.
- 44 Vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari, Tausend Plateaus, Berlin 1993, S.113 f.
- 45 »Körper haben ein Alter, eine Reife, sie werden älter; aber Volljährigkeit, Ruhestand, diese oder jene Altersklasse sind körperlose Transformationen, die den Körpern in dieser oder jener Gesell- schaft direkt hinzugefügt werden.« Ebd., S.113.
- 46 Livius, Ab urbe condita, Liber I (Anm.17), S.177.
- 47 Ebd., S.175.
- 48 Klossowski, Die Gesetze der Gastfreundschaft (Anm.5), S.29.
- 49 Ebd., S.177.
- 50 Ebd.
- 51 Vgl. dazu Nicole Loraux, Die Trauer der Mütter. Weibliche Leidenschaft und die Grenze der Politik, Frankfurt a.M.1992.
- 52 Livius, Ab urbe condita, Liber I (Anm.17), S.177.
- 53 Canetti, Masse und Macht (Anm.43), S.102.
- 54 Ebd.
- 55 Ebd., S.105.
- 56 Ebd.
- 57 Livius, Ab urbe condita, Liber I (Anm.17), S.179.
- 58 Ebd.
- 59 An dieser Stelle sei an die »andere Untat«, die versuchte »Schändung« der Verginia durch den Decemvir Appius Claudius erinnert. Diese Doublette der Lucretia-Episode verdankt sich einer kal- kulierten Verschiebung der Rahmenbedingungen, die dem Umstand geschuldet ist, dass die Funk- tion der Geschichte in der Inszenierung einer notwendig gewordenen *Neugründung* des republika- nischen Körpers besteht, womit rückblickend ein Licht auf das »primäre« Gründungsereignis und die mit ihm verbundene Vorstellung eines unwiderruflichen historisch-politischen Bruchs fällt.
- 60 Gilles Deleuze, Differenz und Wiederholung, München 1992, S.11.
- 61 Oder anders formuliert: »Wir sind nie modern gewesen.« Bruno Latour, Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt a.M.1998.
- 62 Valentin Groebner, Der Schein der Person. Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Mittelalter, Mün- chen 2004, S.177.
- 63 Ebd.,182.
- 64 Ebd.,168.
- 65 Klossowski, Die Gesetze der Gastfreundschaft (Anm.5), S.41.
- 66 Ebd., S.43.
- 67 Ebd., S.44 f.
- 68 Ebd., S.76.
- 69 Ebd.
- 70 Ebd., S.30.
- 71 Ebd., S.77.
- 72 Ebd., S.30.
- 73 Vgl. dazu die abschließende lange Eintragung in »Robertes Tagebuch«, die den Untertitel »Fol- ge und Ende der römischen Impressionen« trägt. In ihrem Zentrum steht die Affektambivalenz Robertes, die sich von einem verwundeten hohen SS-Offizier, den sie kurz vor dem Einzug der Alliierten »als freiwillige Helferin des schwedischen Roten Kreuzes« in einem römischen Lazaret betreut, erotisch angezogen fühlt und zugleich von seiner Mitwirkung an der Deportation jüdi- scher Familien abgestoßen ist. Ebd., S.102–119.
- 74 Beim Griff in den Tabernakel, der eine Liste jüdischer Kinder enthalten soll, die der SS-Offizier, dem Roberte in Rom begegnete, nach eigenen Angaben »vor der Deportation gerettet« hat (ebd., S.112), strecken sich ihr »zwei lange Hände, die den meinen so ähnlich waren« entgegen, halten sie »an den Handgelenken« fest und reiben »nachdem sie meine Hände herumgedreht hatten, eine Salbe auf das Handinnere, die sie bis zu den Fingerspitzen verteilen«. Ebd., S.23.
- 75 Ebd., S.23 f.
- 76 Ebd., S.62.

### **Endnoten/Abbildungsnachweis**

- 77 »Der Künstler vergrößert häufig die Hände seiner Frauengestalten, um ihre Gefühle deutlich sichtbar zu machen: dadurch beunruhigt er den Betrachter in weit stärkerem Maße, als wenn er die Beine oder deren schöne Form übermäßig betonen würde.« Ebd., S. 29.
- 78 Ebd., S. 28. Octave spricht im Weiteren von den »sowohl darstellerischen wie moralischen Möglichkeiten, die Tonnerre aus der Mimik der Hände zu ziehen versteht«, indem er »aufs ausgiebigste die tausend Positionen studiert, in welchen die Außen- und Innenflächen der Hand sowohl Unentschlossenheit wie Gleichgültigkeit, sowohl Befriedigung wie Überraschung, Ärger als auch Schrecken offenbaren. Ebd., S. 28 f.

### **Abbildungsnachweis**

- 1 Pierre Klossowski, *Lucrèce et Tarquin*, 1952/53, Aquarell, Collection Denise Klossowski, in: Anthony Spira, Sarah Wilson (Hg.), *Pierre Klossowski*, Ostfildern 2006 [Katalog zu Ausstellung »Pierre Klossowski«, Whitechapel Art Gallery London, Museum Ludwig Köln, Centre Georges Pompidou Paris, 2006].
- 2 Pierre Klossowski, *Lucrèce et Tarquin*, 1956, Bleistiftzeichnung, Collection J.-P. Jungo, Genf, in: Anthony Spira, Sarah Wilson (Hg.), *Pierre Klossowski*, Ostfildern 2006 [Katalog zu Ausstellung »Pierre Klossowski«, Whitechapel Art Gallery London, Museum Ludwig Köln, Centre Georges Pompidou Paris, 2006].
- 3 Tizian, *Tarquinius und Lucretia*, um 1571, 189 × 145 cm, Öl auf Leinwand, Fitzwilliam Museum, Cambridge, Ref.-Nr. 656, in: Filippo Pedrocchi, Tizian, München 2000.

# Der allgegenwärtige Blick des Richters. Juridische Evidenz bei Albrecht Dürer und Lucas Cranach d.Ä.

Claudia Blümle

Im Englischen steht *evidence* für den Beweis, der während des Gerichtsverfahrens erbracht werden muss. Dieser Sprachgebrauch macht deutlich, wie stark die juristische Praxis bis heute von einer Rhetorik des Sehens bestimmt ist.<sup>1</sup> In der Verschränkung von Reden und Sehen wird das Gericht als ein theatralischer Raum erkennbar, in dem Beweisführung auf den Fluchtpunkt einer unmittelbaren Sichtbarkeit verwiesen ist. Dabei verwandelt sich der Gerichtsraum in eine Szene, in der sich die Wahrheitsfindung unter dem richterlichen Blick ereignet. Die folgenden Überlegungen befassen sich mit den historischen Anfängen dieser Konstellation im 15. Jahrhundert, wobei anhand des Kupferstichs *Sol Iustitiae* von Albrecht Dürer sowie des Gemäldes *Das Urteil Salomonis* von Lucas Cranach d. Ä. und seiner Werkstatt gezeigt werden soll, dass Bilder in maßgeblicher Weise an der Herausbildung dieses Raums juridischer Sichtbarkeit beteiligt waren.

I  
Der um 1498/99 datierte Kupferstich *Sol Iustitiae* gehört nach Erwin Panofsky »trotz seines kleinen Maßstabes [79 × 107 mm] zu Dürers eindrucksvollsten Schöpfungen.«<sup>2</sup> [Abb. 1] Das Bild zeigt einen grimmig blickenden Löwen, auf dessen Rücken eine männliche Figur mit weit aufgerissenen Augen sitzt. Eine aus dem Fleisch herausragende Flammenmaske umrahmt die schwarzen Punkte seiner Pupillen und die kreisrunden Augen, deren Ausstrahlung mittels Strahlenkranz und doppelten Nimbus verstärkt wird. Anhand dieser aus drei Flammenzungen bestehenden Maske, die auf eigentümliche Weise mit der Nase und den durch mehrere Linien umrissenen Augen verwachsen ist,



1 Albrecht Dürer,  
Sol iustitiae, um 1498/99.

thematisiert der Kupferstich die Tätigkeit des Schauens, die überdies in der direkten Konfrontation des Betrachters mit dem grimmigen Löwenblick besteht. Da die sitzende Person den Kopf nach rechts wendet, scheint ihre Blickrichtung einen außerhalb des Bildes befindlichen Punkt zu fokussieren. Von der Fußspitze und dem Grashalm über den Zipfel der Stola bis zum strahlenden Kopf entsteht innerhalb dieser männlichen Figur, die fast den gesamten Raum des Bildes einnimmt, eine zentrierte Vertikalität, die das Bild in zwei Hälften teilt und dadurch formal den Aspekt des Gleichgewichts und Ungleichgewichts in die Komposition überführt. Die halbkreisförmige, reich drapierte Stola betont die leichte Diagonale der Armbewegung, die ein Ungleichgewicht zwischen dem parallel zum Bildrand gerade nach oben weisenden Schwert und der leeren Waage darstellt, deren vordere Schale nach unten geneigt ist. Diese

Claudia Blümle

Thematisierung des Urteilens, die sich, verbunden mit derjenigen des Sehens, auf unheimliche Weise in der Darstellung von Tier und Flammenmaske manifestiert, steht in Verbindung mit einer äußerst komplexen Ikonographie, die heidnisch-antike, astrologische, christliche und juristische Bezüge aufweist.

Der im antiken Sonnenkult verehrte, griechisch *Helios* und römisch *Sol* genannte Sonnengott wurde auf Münzen, Grabsteinen oder Tempeln durch einen Heiligenschein aus Lichtstrahlen gekennzeichnet. [Abb. 2] Dieser konnte in zwei geometrisch unterschiedlichen Formen in Erscheinung treten: einerseits als Nimbus in Form einer runden Scheibe oder eines Kreises, andererseits als Strahlenkranz »in Form radial vom Kopf ausgehender Strahlen.«<sup>3</sup> Der Nimbus, der ursprünglich in Anlehnung an die Sonne für die solare Lichtgöttheit reserviert war, wurde bald auf Halbgötter, Heroen oder Personifikationen

Der allgegenwärtige Blick des Richters.  
Juristische Evidenz bei Albrecht Dürers und Lucas Cranach d. Ä.



2 Helios, Metope vom Athena-Tempel in Troja, um 390 v. Chr.

übertragen, der an der Sonne entwickelte Strahlenkranz hingegen setzte sich besonders in Herrscherdarstellungen durch. In Dürers Kupferstich sind diese beiden Typen des Heiligenscheins vereint: Der dunkel schraffierte Strahlenkranz wird von einem kreisförmigen Nimbus, der in kleinen Parallelstrichen und doppelt gezeichnet ist, umrahmt. [Abb. 1] Wie die Darstellung *Helios reitet auf dem Tierkreisbild des Löwen* zu erkennen gibt, [Abb. 3] geht die Ikonographie der auf dem Rücken eines Löwen sitzenden Gestalt neben der antiken Bildtradition der *Sol Iustitiae*<sup>4</sup> auf einen astrologischen Typus zurück. Diese Buchillustration, mit der Friedrich Teja Bach das Dürer-Bild vergleicht, ist überdies hinsichtlich der Darstellung des Kopfes aufschlussreich, da sie den aus Dreieckselementen gebildeten Strahlenkranz ebenfalls mit dem kreisförmigen Nimbus verbindet. Teja Bach rückt Dürers Kupferstich *Sol Iustitiae*, [Abb. 1] der bis dahin als Einzelblatt betrachtet wurde, in einen größeren astrologischen Zusammenhang, indem er zeigt, dass dieser mit der *Luna* als Bildpaar den Abschluss der fünf Planetenbilder bilden könnte.<sup>5</sup>

Zur antiken und astrologischen Ikonographie tritt eine christliche Lesart hinzu, die visuell und aufgrund der fehlenden Attribute weniger offensichtlich ist. Es war Erwin Panofskys Verdienst, die allegorische Bilderfindung, »die christliche und heidnisch-antike Vorstellungen, Planetengottheit und christliches Gottesbild verbindet«,<sup>6</sup> zu entschlüsseln. Diese spätantike Tradition<sup>7</sup> geht auf die Übereinstimmung des Festtages zu Ehren *Sols* am 25. Dezember mit der christlichen Weihnachtsfeier zurück.<sup>8</sup> So wurde auch *Sol invictus* als unbesiegter Sonnengott mit der Auferstehung Christi in Verbindung gebracht.<sup>9</sup> Seit dem 2. Jahrhundert gehört die biblische Formel der *Sol Iustitiae* zur kirchlichen Rhetorik,<sup>10</sup> die sich auf den Propheten Maleachi stützt: »Euch aber, die ihr meinen Namen fürchtet, soll aufgehen die Sonne der Gerechtigkeit.«<sup>11</sup> Nach Panofsky hatten die Kirchenväter dank dieser Zeilen *Sol invictus*, den höchsten Gott des römischen Reiches, in eine *Sol Iustitiae* umwandeln können, und diese »kühne Gleichung, wohl geeignet, die Furcht des Gerichts in die Herzen der Gläubigen zu senken, überlebte mehr als ein Jahrtausend.«<sup>12</sup>



3 Helios reitet auf dem Tierkreisbild des Löwen, Liber Bohan, Cod. Bodl. Or. 133.

Dürers direkte Quelle war wahrscheinlich das vom Benediktiner Petrus Borchorius verfasste Werk *Repertorium morale*, eines der meistgelesenen theologischen Handbücher des späteren Mittelalters. Anton Koberger, der Taufpate Albrecht Dürers, gab neben der Gesamtausgabe des *Corpus Iuris Civiles* des Justinian, der *Schedelschen Weltchronik* und dem im Jahre 1484 erstmals gedruckten Nürnberger Stadtrecht<sup>13</sup> 1489 auch dieses Handbuch heraus, in dem folgende Passage zu lesen steht:

»Vor allem aber sage ich von jener Sonne [der Gerechtigkeit], dass sie in Flammen [*inflammatus*] stehend sein wird, wenn sie die Menschheit richten wird im Gericht, so sie selbst hart und streng sein wird, auf dass sie sich zeigt, wie es heisst. In der Blutröte wird diese dann ganz glühend und schrecklich sein in ihrer Gerechtigkeit und Strenge. Denn wie die Sonne am heissesten ist, wenn sie in der Mitte des Himmels steht, im Zenit, so auch Christus, wenn er inmitten des Himmels und der Erden im Gericht erscheinen wird [...], und dann in der Strenge und Gerechtigkeit glühen und die Sünder schrecklich und hart verdammen wird. Was gut dargestellt ist in Offb 19 wo es heisst, dass der Sonne gegeben wird die Menschen mit Hitze und Feuer heimzusuchen. [...] Denn wie die Sonne im Sommer, wenn sie im Löwen steht, die Pflanzen verbrennt, die der Frühling dann wieder belebt, so wird Christus in der Hitze des Gerichts erscheinen als ein grimmiger und löwengleicher Mann [*homo ferox et leoninus*] und die Sünder verwelken lassen und das Glück der Menschen zerstören.«<sup>14</sup>

Ausgehend von diesem im Text entworfenen Christusbild, das den Gottessohn als Löwen und Richter beschreibt, ist es möglich, die sitzende Figur in Dürers Stich christlich zu lesen. Folgt man der dem Text entnommenen apokalyptischen Deutung, würde es sich bei der männlichen Gestalt mit dem Flammenblick um Christus als Weltenrichter handeln. Diese Verbindung zwischen antikem Sonnenglauben und Christentum wird zu Dürers Zeiten



4 Johannes Virdung, Christus und Sol, 1495 (Detail).

mehrmals erläutert, so bei Marsilio Ficino, der die platonische Vorstellung von der Sonne und die Sonnenhymnen der Pythagoräer mit dem Psalmwort »in der Sonne hat er sein Zelt errichtet«<sup>15</sup> verknüpft. Auch dürfte um 1500 allgemein Ficinós Bemerkung aus dem *Libellus de Sole* gelten: »Wer sieht nicht, dass die Sonne in der Welt Gottes Bild und Stellvertreter ist.«<sup>16</sup> Neben Ficino ist auch bei Berchorius die Wesensgleichheit von *Sol* als antikem Sonnengott und Christus als Weltenrichter ausführlich belegt.<sup>17</sup>

## II

Im Holzschnitt des Lateinischen Almanachs für das Jahr 1495 von Johannes Virdung wird die Verbindung *Sol-Christus* deutlich. [Abb. 4] Dabei wird Christus mit einem Kreuznimbus und *Sol* mit einem flammenden Strahlenkranz sowie einer Strahlenkrone dargestellt. Beide Figuren, die bei Virdung getrennt nebeneinander stehen, sind in Dürers Kupferstich übereinander gelagert und zu einer Figur vereint. Als Vorläufer der bildlichen Beziehung *Sol-Christus* gelten zahlreiche römische Münzen, in denen der jeweilige Kaiser – an prominenter Stelle stehen Probus, Aurelius und Konstantin – im Profil neben dem Sonnengott mit Strahlenkrone erscheint und sich physiognomisch an diesen angleicht. [Abb. 5] Anhand des Phänomens der Doppelbildnisse konnte Ernst Kantorowicz zeigen, dass nur Dank dieser bildlichen Wirksamkeit der *geminatio*, einer »Verdoppelung« im Sinne von Kantorowicz,<sup>18</sup> der Kaiser zur *persona geminata* – »menschlich von Natur, göttlich durch die Gnade«<sup>19</sup> – gemacht werden konnte.

Die am Beispiel römischer Münzen aus dem 3. und 4. Jahrhundert erläuterte *geminatio* wird in der christlichen Hermeneutik typologisch gewendet. Nach Friedrich Ohly nimmt die Typologie, die ihren Ort in der Auslegung der Bibel hat, in ihrer deutenden Denkform ebenfalls Bezug auf außerbiblische Gegenstände aus der antiken Philosophie, Dichtung oder historischen Profangeschichten.<sup>20</sup> Als christliche Deutungslehre, die auf diese Weise dennoch zu einer antiken Überlieferung beigetragen hat, allegorisiert die Typologie nicht



5 Doppelprofil von Konstantin und Sol invictus, Gold-Solidus.

nur Odysseus, Apollo, Prometheus, Augustus, Platon und andere Gestalten, sondern sieht und liest in ihnen Präfigurationen Christi.<sup>21</sup> Diese Denkweise manifestiert sich in der bildenden Kunst als ein System von Ähnlichkeiten. »Eine das Gemeinsame über das Unterscheidende hebende und bis zur gegenseitigen Durchdringung von Typus und Antitypus gehende Annäherung beider Seiten durch Assimilationen«<sup>22</sup> ist dabei in der bildenden Kunst so geläufig, »dass Typus und Antitypus im Erscheinungsbild nahezu zusammenfallen.«<sup>23</sup> Eine bekannte Reihe von Gemälden und Zeichnungen Leonardo da Vincis, die Johannes den Täufer und Bacchus zusammenführen, verdeutlichen dieses Phänomen. Während das Gemälde von 1509 aus dem Louvre eindeutig Johannes den Täufer zeigt, erhält in der Zeichnung *Johannes-Bacchus* von 1513 die männliche Figur aufgrund ihrer antikisierenden Nacktheit und den Baumkronen, die ihr Angesicht umhüllen, Elemente eines Bacchus, um schließlich im Gemälde von 1513–15 dominanter hervorzutreten: Die Figur ist mit einem Leopardenfell und einem Weinblättermantel im Haar geschmückt und das Kreuzzeichen am Stab verschwunden.<sup>24</sup> Leonardo da Vinci gibt einen antiken und einen biblischen Typus »so ineins zu sehen, dass beide vor einem nicht geistig schauenden Auge ineinander sich verbergen.«<sup>25</sup> Die Verschmelzung von Alt und Neu, von Außerbiblischem und Biblischem bezeichnet Ohly als »Ineinanderschau.«<sup>26</sup> Diese ist folglich nicht nur ikonographisch anhand deutbarer Attribute, Kennzeichen oder Symbole, sondern auch aufgrund der spezifischen Wirksamkeit des Bildes möglich, die darin beruht, Elemente, die geistig getrennt oder linear gelesen werden, gleichzeitig wahrzunehmen. Eine solche Zusammenschau nennt Panofsky in Anlehnung an Lucan ein *numen mixtum*,<sup>27</sup> das heißt eine aus zwei gegensätzlichen Gottheiten zusammengeführte, gemischte Gottheit. Dank Ficino wurde dieser Fachterminus im 15. Jahrhundert wieder entdeckt. Was die Verschmelzung antiker, astrologischer und christlicher Elemente in ein und derselben Figur, hier des *Sol-Christus* anbelangt, verwendet Dürer ein ähnliches Verfahren. [Abb. 1] Dies erweist auch die künstlerische Rezeption der dürerschen Bildererfindung *Sol Iustitiae*:



6 Albrecht Dürer, Christus als Weltenrichter mit Schwert und Lilie (Die kleine Passion: Das Jüngste Gericht), 1509/11.

7 Albrecht Dürer, Justitia, 1495.

Nicht immer wurde die gesamtbildhafte Verschmelzung der unterschiedlichen Bezüge übernommen, sondern eine Auflösung derselben in ihre Bestandteile angestrebt. Jacob Binks Darstellung der *Justitia* hat beispielsweise die männliche Figur wieder in eine nackte Frau mit Schwert und Waage in der Hand auf einem Löwen sitzend zurückübersetzt, ohne die christlichen oder astrologischen Elemente aufzunehmen, während umgekehrt der Holzschnitt des Frankfurter Kalenders von 1547 den Sonnengott *Sol* ohne Bezüge zur Gerechtigkeit in den Vordergrund rückt.<sup>28</sup>

Innerhalb dieser *Sol-Christus*-Deutung bildet ikonographisch gesehen jedoch die Waage ein Problem, da Christus als Weltenrichter stets mit weißer Lilie und Schwert dargestellt wurde. Auch Dürers Darstellungen des Jüngsten Gerichtes folgen diesen aus dem Johannesevangelium entnommenen christlichen Attributen, [Abb. 6] während Waage und Schwert dem Erzengel Michael oder der weiblichen Personifikation der *Justitia* [Abb. 7] zugeschrieben werden.<sup>29</sup> Handelt es sich nun beim Kupferstich *Sol Iustitiae* [Abb. 1] um ein *numen mixtum* oder um eine Allegorie? Vermittelt das Bild die Tätigkeit des richterlichen Urteilens als abstrakte Idee oder als heilsgeschichtliches Geschehen? Kurt Rathe betonte 1927, dass es Dürer gelungen sei, die »spätmittelalterliche und antike Auffassung des Gerechtigkeitsthemas zu einem erschütternden Bildgesicht seiner eigensten Prägung zu verschmelzen«,<sup>30</sup> und auch Thomas Würtenberger stellte den Kupferstich *Sol Iustitiae* in den umfassenderen Rechtskontext des dürerschen Werkkorpus.<sup>31</sup> Rainer Schoch verabschiedet hingegen diejenige juristische Lesart, die den Kupferstich lediglich als *Justitia* oder *Nemesis* deuten wollte. Teja Bach betont, dass die Bezüge zur weiblichen Personifikation der Gerechtigkeit nicht völlig negiert werden können, doch zeige »Dürers Stich [...] nun freilich nicht *Justitia*, sondern Christus als »Sonne der Gerechtigkeit.«<sup>32</sup> Innerhalb der *Sol-Christus*-Typologie ist der juristische Aspekt insofern relevant, als nicht die Attribute, sondern vielmehr der Bezug zur richterlichen Körperhaltung die Figur als christlichen Weltenrichter deutbar machen. Da es sich um einen Zusammenfall antiker, astrologischer, christlicher und allegorischer Ikonographie



sowie um die Zusammenschau all dieser unterschiedlichen Bereiche in einer Figur handelt, kann jedoch nicht eindeutig entschieden werden, welcher Aspekt dominiert. Bei den *Bacchus-Johannes*-Darstellungen von da Vinci kann noch in klarer Weise zwischen den zwei Gottheiten unterschieden werden, da diese heilsgeschichtlich zu deuten sind: Bacchus als Präfiguration des Johannes. In dem Moment, in dem jedoch Attribute einer abstrakten Personifikation ins Spiel kommen, stellt sich das Problem komplexer dar. Denn es sind Waage und Schwert, die, wie Schoch betont, »der Darstellung den höheren Abstraktionsgrad der Allegorie«<sup>33</sup> verleihen.

Neben der ideellen Personifikation der Gerechtigkeit verkompliziert sich die ikonographische Lesart von *Sol Iustitiae* noch weiter, da nicht zuletzt Bezüge zur richterlichen Beamten-tätigkeit vorhanden sind. Dies wird anhand eines Bildvergleichs zwischen der venezianischen Reliefdarstellung *Sols* [Abb. 8] und Dürers Zeichnung *Jüngling mit Stab* von 1498 [Abb. 9] deutlich. Das um 1415 entstandene Kapitell der Planetengötter am Portikus des Dogenpalastes in Venedig präsentiert *Sol* als wellenden Lockenkopf, der mit dem Zeigefinger auf eine runde Sonnenscheibe mit doppeltem Kranz weist. Dieses solare Attribut scheint in dem Moment, in dem Dürers *Sol* Waage und Schwert als Zeichen der Gerechtigkeit in den Händen hält, auf den Nimbus übertragen worden zu sein. Panofsky nimmt an, dass Dürer während seiner Italienreise die venezianische Darstellung des Sonnengottes gesehen hat, die auch leicht seine »Aufmerksamkeit erregt haben konnte: an einem der Kapitelle des Dogenpalastes zu Venedig, der orientalistischen Stadt der westlichen Welt.«<sup>34</sup> Bei diesem *Sol*-Kapitell [Abb. 8] würde es sich folglich um ein nicht islamisches Beispiel der islamischen Darstellungsweise handeln, die das Tierkreiszeichen des Löwen mit *Sol* verbindet. [Abb. 3] Weiter gilt die Zeichnung *Jüngling mit Stab* [Abb. 9] als Vorstudie zur *Sol Iustitiae*, die mit den Bildelementen des venezianischen Reliefs in einer Skizze übereinander gelagert wurde. [Abb. 8] Das drapierte Gewand wie auch die runde Lockenfrisur wurde von der Zeichnung übernommen, jedoch nicht das Schwert, das sowohl als Attribut der *Justitia* als auch des Sonnengottes

8 *Sol*, Kapitell der Planetengötter, um 1415, Portikus des Dogenpalastes in Venedig.

9 Albrecht Dürer, Jüngling mit Waage und Stab, 1498.



10 Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt, *Das Urteil Salomonis*, um 1537 (Detail).

*Sol* gilt.<sup>35</sup> Stattdessen hält der Jüngling einen geschälten Stab als »Zeichen der richterlichen Gewalt«<sup>36</sup> in seiner linken Hand. Schließlich nimmt dieser Jüngling auf einer Holzbank mit gekreuzten Beinen sitzend genau diejenige Körperhaltung ein, »die einen ruhigen und überlegenen Geisteszustand anzeigt« und die »Richtern in alten deutschen Rechtsbüchern tatsächlich vorgeschrieben«<sup>37</sup> wurde. Im Vergleich zu dem venezianischen *Sol*-Relief erweist sich diese überkreuzte Beinhaltung, die im Kupferstich spiegelverkehrt übernommen wurde, als die maßgebliche Änderung Dürers (vgl. Abb. 1 mit Abb. 8 und 9). Dadurch erhält die *Sol Iustitiae* neben der ideellen abstrakten Gerechtigkeitsallegorie *Justitia* [Abb. 7] auch einen Bezug zur weltlichen Rechtspraxis der Zeit.

### III

Die Richter waren im Mittelalter, wie die Arbeiten von Susanne Lepsius deutlich machen, noch davon entlastet, eine eigene Entscheidung treffen zu müssen. Denn »nach der damaligen Überzeugung offenbarte sich durch das göttliche Eingreifen im Gottesurteil und im Eid unmittelbar die ›Wahrheit der Sache‹.«<sup>38</sup> Auf Grundlage der metaphysischen Voraussetzung, dass Gott selbst auf wunderbare Weise über Rechtsfragen entscheide, konnte »aus Sicht der am Prozess beteiligten Gerichtspersonen ein vollständiges Wissen um Sachverhalt und Recht hergestellt«<sup>39</sup> werden. Im Hinblick auf dieses Recht der Probe kann deshalb nicht von einem Richter im heutigen Sinne die Rede sein, da er kein urteilender, sondern lediglich ein Kampfrichter war, dessen Aufgabe darin bestand, das Einhalten der Regeln des Parteikampfes, der Eidesleistung oder des Gottesurteils zu überwachen. Mit der Wiederentdeckung und Neuübersetzung des römischen Rechts standen die Richter und die urteilende Gewalt im Spätmittelalter jedoch plötzlich vor dem Problem, selbst urteilen zu müssen. Diese für den Richter neu auftauchende Tätigkeit des Urteilens verbindet sich in *Sol Iustitiae* [Abb. 1] nicht nur mit den allegorischen Attributen der Gerechtigkeit (Schwert und Waage), sondern auch mit der astrologischen Ikonographie *Sols*: Von alters her wird auch *Sol* als Planetengott mit der Funktion des Richters in



11 Albrecht Dürer, *Sol Iustitiae*, um 1498/99.

Verbindung gebracht. So begegnet er bei Vettius Valens als Sachverwalter des Urteils, eine Charakterisierung, »die letztlich auf den babylonischen Sonnengott zurückführt.«<sup>40</sup> Die neue Fokussierung auf den Richter innerhalb eines strafrechtlichen Verfahrens wird in *Das Urteil Salomonis* von Lucas Cranach d. Ä. und seiner Werkstatt dargestellt und reflektiert.<sup>41</sup> [Abb. 10 und 12] In dem um 1537 datierten Gemälde, das mehrere Ähnlichkeiten zu Dürers *Sol Iustitiae* aufweist, ist König Salomon ebenfalls von vier grimmig blickenden Löwen umgeben. Der Löwe verweist hier zunächst auf eine juristische Ikonographie. Vital Huhn konnte zeigen, »dass der Löwe sich aus antik-orientalischen Anschauungen der Macht heraus besonders in Italien schon in der frühchristlichen Zeit als Wahrzeichen des Gerichts entwickelte.«<sup>42</sup> Seit dem karolingischen Reich steht er für das Hochgericht.<sup>43</sup> Die Säulen, an denen die Todesurteile verlesen wurden, hatten jeweils vier hockende Löwen als Träger, die in Bamberg »Tattermannsäulen« genannt wurden, da man bei ihrem Anblick von einem »datterig«, das heißt von einem Angstzittern erfasst wurde.<sup>44</sup> Schließlich soll der Richter nach der Soester Rechtsordnung »als ein grisgrimmender Löwe« seines Amtes walten.«<sup>45</sup>

Neben dem ikonographischen Bezug des Löwen zum Recht entspricht die Körperhaltung spiegelverkehrt genau derjenigen in *Sol Iustitiae*. [Abb. 10 und Abb. 11] Nicht nur überschlägt König Salomon in richterlicher Manner seine Beine, sondern sein Kopf neigt sich auch in gleicher Weise zur Seite. Betrachtet man das Gesamtbild Cranachs, so wird deutlich, dass der königliche Richter im Fluchtpunkt des Bildes erhöht thront und sein Kopf sich aufgrund dieser Positionierung nach links wendet, um auf die Szene im Vordergrund blicken zu können. [Abb. 12] Dort erkennt man zwei einander gegenüber komponierte Frauenfiguren: Während die eine neben einem toten Kind kniet, hält die andere stehende Figur ein lebendes Kind in den Armen. Dazwischen befindet sich ein Henker, der nach dem lebenden Kind greift und sein Schwert zieht, um das Kind zu zerteilen. Basierend auf dem ersten Buch der Könige des Alten Testaments wird in Cranachs Gemälde die Geschichte erzählt, wonach König Salomon aufgrund zweier unterschiedlicher Aussagen ein Urteil fällen muss.



12 Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt, Das Urteil Salomonis, um 1537.

Er ist mit zwei Müttern konfrontiert, die in derselben Nacht ein Kind gebären, wovon eines starb. Beide Frauen erhoben vor dem Richter den Anspruch, die leibliche Mutter des lebenden Kindes zu sein. Da befahl der König, dass man ihm ein Schwert hole, und er entschied:

»Schneidet das lebende Kind entzwei, und gebt eine Hälfte der einen und eine Hälfte der anderen!«<sup>46</sup> Daraufhin bat die eine der Frauen darum, das Kind nicht zu töten, während die andere forderte, dass das Kind weder ihr noch der anderen gehören sollte. Da konnte der König feststellen, dass die Erstere die wahre Mutter des Kindes sei und ganz Israel erkannte, »dass die Weisheit Gottes in ihm war, wenn er Recht sprach.«<sup>47</sup>

Claudia Blümle

Die Wahl der dargestellten Erzählung steht im Zusammenhang mit der rhetorischen Figur des Exemplums, das im strengen Sinn als ein Beispiel aus der Geschichte zu verstehen ist und im Unterschied zur poetischen Fiktion (*fabula*) »auf der Seite der *historia* (*res gestae*) oder des *argumentum* (*res ut gestae*) steht.«<sup>48</sup> Diese Unterscheidung ist im 2. Buch der Rhetorik von Aristoteles über das Beweisverfahren und die Beweismittel zu finden, die sich auf Enthymeme oder Beispiele beziehen. Die rhetorische Kunst liegt dabei in der Reduktion des historischen Materials auf einzelne hervorragende Ereignisse oder berühmte Personen,<sup>49</sup> und gerade das Ideal der »Kürze«<sup>50</sup> oder der »Verdichtung«<sup>51</sup> eines Exemplums rückt diese rhetorische Figur in die Nähe des Bildes.<sup>52</sup> Wie John D. Lyons gezeigt hat, war die antike und mittelalterliche Assoziation des Exemplums

Der allgegenwärtige Blick des Richters.  
Juristische Evidenz bei Albrecht Dürers und Lucas Cranach d. Ä.

mit der Malerei, den Intarsienarbeiten aus Holz oder der rhetorischen *imago* in der Renaissance vielfach präsent.<sup>53</sup> Doch nicht nur der metaphorische Vergleich des Exemplums mit einem Bild, sondern die Funktion rückt diese rhetorische Figur in den Bereich einer argumentativ geleiteten Sichtbarkeit. Etymologisch gesehen stammt Exemplum von *eximere* – ›herausnehmen‹, ›wegnehmen‹, ›entrücken‹. Das Exemplum nimmt etwas heraus und rückt es in einen anderen Zusammenhang. Nach Lyons ist deshalb das Exemplum Teil einer Argumentation als Evidenz im Sinne der lateinischen *evidentia*: Etwas außerhalb der Sichtbarkeit Liegendes kann gesehen werden (*ex und videre*). Das Exemplum wird als Schauspiel inszeniert, indem es eine bedeutsame Erscheinung von außerhalb vorführt. Auf das Gemälde von Cranach und seiner Werkstatt bezogen wird diese Struktur besonders in der Architektur und den verschiedenen Beobachterpositionen deutlich. Der exemplarische Fall findet unter dem Blick Salomons in einem theatralen Gerichtsraum statt, während das Publikum weiter oben von einer Empore aus den Streit zwischen den beiden Müttern beobachtet. Diese Szene präsentiert sich auf der vordersten Bildebene wie auf einer Bühne: Vor einem steinernen Stufenabsatz betont der rot bekleidete Henker eine Mittelachse, die mit der Diagonale seines Schwertes durchkreuzt wird. Hinter ihm steht auf einer Stufe ein Soldat, dessen Speer sich diagonal der vertikalen Mittelachse annähert und einen sitzenden Löwen teilweise verdeckt. Die auffallende Symmetrie des Gemäldes kulminiert in der Figur des königlichen Richters, der im Hintergrund auf einem mit zwei weißen Säulen geschmückten Thron sitzt. Die schwarzen drapierten Vorhänge und die steinernen Sitzbänke zur linken und rechten Seite des Thrones verstärken die steile zentralperspektivische Konstruktion der Bühne. Innerhalb dieses in sich geschlossenen Raumes tritt der richterliche Blick in den Hintergrund, während die Szene als Ort der reinen Sichtbarkeit in den Vordergrund des Gemäldes rückt. Diese architektonisch bedingte Blickkonstellation im Bild weist eine auffällige Nähe zu derjenigen des Renaissancetheaters auf, das, wie Hans-Christian von Herrmann deutlich macht, mittels Perspektive, Vorhängen und Beleuchtungseffekten eine *Szene* herstellt, so dass »die von Aristoteles formulierte Einheit des Dramas nun ausdrücklich als Einheit eines durch einen einzigen Blick konstituierten Schauspielplatzes«<sup>54</sup> verstanden werden kann. Diese durch ›einen‹ singulären Blick konstituierte Szene perspektiviert das Geschehen auf eine einzige Position, die im Theater der König und im Gerichtsraum der Richter als herausgehobener Zuschauer und Beobachter einnimmt. Im Gemälde Cranachs betonen die graue Emporenwand sowie die Trennung des Richters vom Publikum, das nach hinten auf die Empore gerückt ist, die Hervorhebung eines einzigen souveränen Augpunktes auf der Bühne; besonders auch, weil dieser souveräne Augpunkt mit dem perspektivischen Fluchtpunkt zusammenfällt.

Cranachs Gemälde zeigt, wie das Gericht zur Szene wird. Gottesurteile, Parteikämpfe oder Eidesleistungen besaßen wie die Kreisanordnung im mittelalterlichen Theater keine Szene in dem Sinne, dass ein umgrenzter Raum von einem einzigen souveränen Augpunkt aus beobachtet wird. Stattdessen konnte das im Kreis angeordnete Publikum die rechtlichen Schauspiele von verschiedenen Positionen aus beobachten und gemeinsam mit dem Richter die Einhaltung der Regeln überwachen. In dem Moment, in dem nicht

mehr Gott, sondern der Richter das Urteil fällen muss, bedarf es während des Gerichtsverfahrens eines zentralen szenischen Ortes im Gerichtsraum, innerhalb dessen sich das Geschehen ereignen soll. Die Szene wird daher der neue Schauplatz einer nicht mehr theologischen Wahrheit. Fortan steht das Publikum hinter dem souveränen richterlichen Blick, um im selben Zug an diesem teilzunehmen. Cranachs theatrale Darstellung des Königssaals als Raum des Hochgerichts setzt rechtshistorisch zugleich eine antike Tradition fort. Vor der Teilung der antiken runden und geschlossenen Rennbahn in eine Bühne als *Szene* bestand eine unmittelbare Verbindung zwischen dem antiken Theater und der Rechtssprechung: »Das Gericht wird zunächst am selben Ort aufgeführt wie die Tragödie, und es ist kein Zufall, dass es sich in dem Moment davon löst, als die Tragödie mit der *Skene* ihren entscheidenden Umbau erfuhrt.«<sup>55</sup> Mit der Wiederentdeckung des antiken Theaters in der Renaissance wird nun das Gericht mittels der Szene wieder zu einem Theater. Entscheidend ist dabei die architektonisch entwickelte Unterteilung in Schauspieler und Publikum, in Aktive und Passive, in Bewegende und Zuschauende, wie sie im Gemälde Cranachs gezeigt wird. Denn die Frage der Entscheidung und des Urteils, mit der die Richter in dieser Zeit konfrontiert waren, ist an diese theatrale Unterscheidung gebunden: »Die, die zusehen, können auch entscheiden. Distanznehmen, Sicht und Einsicht, Einsicht und Entscheidung bilden eine verkettete Reihe, an deren Ende das auf sich gestellte, reflexive Sich-Entscheiden stehen wird.«<sup>56</sup> Erst im Spätmittelalter ist der Blick des Richters für die gerichtliche Ermittlung von Wahrheit maßgeblich geworden. Da er an Stelle Gottes Urteile fällt, muss er auch einen entsprechend göttlichen Blick einnehmen, um den Ort einer absoluten Wahrheit zu besetzen.

#### IV

Mit dem Blick des Richters und dem Volk als Publikum auf der Empore werden in Cranachs Gemälde diejenigen Beobachterpositionen präsentiert, die das ganze Bild in ein ›Theater auf dem Theater‹ überführen. [Abb. 12] Während die Szene als Ort der reinen Sichtbarkeit nach vorne rückt, bildet der Blick des Richters im Fluchtpunkt der zentralperspektivischen Konstruktion das Zentrum des Bildes. Der Blick des Richters mündet jedoch nicht nur in den Fluchtpunkt, sondern konstituiert im selben Zug auch den Ausgangspunkt der Szene. Erst wenn der Richter im Gerichtsraum die Szene überblickt, kann das Publikum, wie es hinter der Tribüne dargestellt ist, am Wahrheitsgeschehen teilhaben. Erst in dem Moment, in dem der Richter als Souverän des juristischen Theaters in seiner erhöhten Übersicht den Zusammenhang des Geschehens auf der Szene garantiert und auf diese Szene schaut, kann ein Wahrheitsgeschehen stattfinden, und erst dann kann das Publikum, wie es hinter der Tribüne dargestellt ist, an diesem Ereignis teilnehmen. Ohne richterlichen Blick über die Szene, der während des Gerichtsverfahrens stets gegenwärtig sein muss, kann das Gericht kein Ort der Wahrheitsfindung sein.

Dürers *Sol Iustitiae* [Abb. 1 und 11] überführt genau diese Bedingungen juristischer Evidenz in ein Bild, indem die mit den Attributen der Gerechtigkeit versehene und auf einem Löwen sitzende männliche Richterfigur Dürers den Glanz eines Heiligenscheines erhält. Aufgrund der Entwicklung



13 Albrecht Dürer,  
Sol Iustitiae, um 1498/99  
(Detail).

von Nimbus und Strahlenkranz des antiken Sonnengottes hin zu einer christlichen Verwendung kann hinsichtlich des Heiligenscheins nicht klar zwischen *Sol* und Christus unterschieden werden. Der Lichtglanz der feurigen Sonnengotttheit, dessen solare Konnotation mit der Zeit »zugunsten eines umfassenderen Lichtcharakters etwas in den Hintergrund«<sup>57</sup> trat und auf Christus übertragen wurde, wird bei Dürer nun in Verbindung mit dem Sehen thematisch, indem die lodernde Flammenmaske seiner *Sol Iustitiae* sich mit den weit aufgerissenen Augen verbindet. [Abb. 1, 11 und 13] Wie Panofsky aufgefallen ist, taucht eine ähnliche Maske im ersten Blatt der dürerschen Bildreihe zur *Apokalypse*<sup>58</sup> auf, die den Titel *Johannes erblickt die sieben Leuchter* [Abb. 14] trägt:

»Aber das Gesicht des Mannes ist von einem bebenden Strahlenhof umzogen, seine Augen brechen in Flammen aus, wie die des Menschsohns in der *Vision der Sieben Leuchter*, und seine Züge zeigen einen wild gewaltigen, doch kummervollen Ausdruck, seltsam verwandt dem seines phantastischen Reittiers.«<sup>59</sup>

Das Argument, dass es sich bei der *Sol Iustitiae* um Christus als Weltenrichter handle, gewinnt an Überzeugungskraft im Vergleich mit diesem im selben Jahr entstandenen Holzschnitt aus der *Apokalypse*. Auf beiden Blättern gehen die Feuerstrahlen ins gelockte Haar und die Linien des Strahlenkranzes über. Während bei Christus die aus zwei Teilen bestehende Maske, die die gerunzelte Stirn frei lässt, als Verlängerung der Augenbrauen und Wimpern erscheint und die beiden Flammen sich der Mandelform der Augen anpassen, [Abb. 13] herrschen in der *Sol Iustitiae* Kreis- und Kreuzformen vor. [Abb. 14] Einerseits bringen Kreislinien die schwarze Pupille, die Augenform, die Augenlider und die Formation der Flammen im Innern der Maske hervor, die auf diese Weise die Ausweitung der kreisrunden Augen aufnehmen. Andererseits ergeben die in drei Richtungen weisenden Flammenzungen ein Kreuz, ähnlich der Darstellungsweise des Kreuznimbuses, die im Holzschnitt *Virdung* zu finden ist. [Abb. 4 und 14]



14 Albrecht Dürer,  
Johannes erblickt die sieben  
Leuchter, 1498 (Detail),  
erstes Blatt der Illustration  
zur *Apokalypse*.

Nach Nikolaus von Kues liegt die Bedeutung des göttlichen Blicks aus dem Bild, wie sie Dürer darstellt, [Abb. 14] in seiner Partikularität und gleichzeitigen Allgegenwart. Jacques Lacan zu Folge ist die Funktion der Ikone ebenfalls darin zu sehen, dass »auch der Gott, den sie darstellt, sie anblickt«.<sup>60</sup> Diesen omnipräsenten Blick erläutert von Kues anhand einer *Vera Icon*, die er zusammen mit seiner Schrift *De Visione Dei*<sup>61</sup> an seine Brüder geschickt hat. In dieser Schrift beschreibt er, dass der Betrachter vor dem Bild von jedem beliebigen Standpunkt aus von Christus angeblickt werde. Der Effekt, dass der inkarnierte göttliche Blick mit dem Beobachter mitwandert und ihn verfolgt, ob er nun links oder rechts vor dem Bild steht, entsteht dadurch, dass die Augen nicht nur aus dem Bild heraus schauen, sondern wie bei dem apokalyptischen Weltenrichter Dürers [Abb. 14] die gemalten Pupillen zwei unterschiedliche Punkte fixieren. Der daraus resultierende omnipräsente Blick Gottes ist bei Dürer zusätzlich an eine Maske gebunden, sodass das Blickhafte des allsehenden Gottes in dieser Darstellung des Weltenrichters noch verstärkt wird. Im Unterschied zum göttlichen Blick im apokalyptischen Holzschnitt *Johannes erblickt die sieben Leuchter* [Abb. 13] richtet sich der Blick in der *Sol Iustitiae* jedoch nicht auf den Betrachter vor dem Bild, sondern fokussiert innerhalb des Bildraumes die rechte untere Ecke. [Abb. 14] Die Fixierung eines bestimmten Punktes ist deshalb relevant, weil sie das Hervortreten jenes Blickes verhindert, der den zugleich partikularen wie omnipräsenten Blick Gottes zu inkarnieren vermag. Stattdessen wird aufgrund der Neigung des Kopfes und der Lenkung des Blicks auf einen bestimmten Punkt exakt diejenige Position des Richters übernommen, wie sie sich auch in Cranachs Gemälde findet. [Abb. 10 und 11] Die Bilderfindung Dürers unterscheidet sich von der Darstellung des göttlichen Weltenrichters, indem sie, in der Terminologie Jacques Lacans, vom Blick zum Auge übergeht: Der Gerichtsraum verwandelt sich in dem Moment in einen Raum der Sichtbarkeit, in dem sich der Blick des Richters senkt und damit zum Auge wird. Das Auge, das wie in der zentralperspektivischen Konstruktion mittels Augpunkt über das Geschehen auf der Bühne zu herrschen

glaubt, schmückt sich mit dem Blick, der sich zusammen mit dem Licht in den Darstellungen des christlichen Gottes wie auch des antiken *Sol/Helios* als allgegenwärtiger zeigt.

Der Betrachter befindet sich in *Sol Iustitiae* [Abb. 1] auf Augenhöhe mit dem gebückten Löwen, der seinen Kopf nach oben hebt. Dadurch entsteht der Eindruck, dass die männliche Figur eine erhöhte Beobachterposition einnimmt und auf diese Weise auf den Betrachter hinunter blicken könnte. Diese niedere Horizontlinie wird durch die Darstellung des nimbierten Mannes mit der Feuermaske verstärkt, dessen Kinn trotz der starken Senkung des Kopfes in Untersicht dargestellt ist. [Abb. 13] Auch im Gemälde Cranachs führen die steile perspektivische Konstruktion des Raumes einerseits und die Position Salomons im oberen Fünftel des Bildes andererseits zu einer Betonung des äußerst hohen Standpunktes. [Abb. 12] Diese erhöhte Beobachterposition erklärt sich aus der älteren Praxis der Rechtssprechung, für die sie unabdingbar war, wie das Wort *Lê* oder *Lee* zeigt, das im Mittelhochdeutschen den Gerichtshügel bezeichnete. Denn der erhöhte Platz beim Hochgericht diente dem Zweck »der besseren Sichtbarkeit als Richtplatz.«<sup>62</sup> Der landläufige Gebrauch des Wortes *Lee* wurde zudem oft mit dem ähnlich klingenden Wort *Lêwe* (Löwe) verwechselt, weshalb dieses Tier symbolisch für das Hochgericht stand. Zusammenfassend lässt sich daher sagen, dass nicht nur die Körperhaltung mit den überkreuzten Beinen, sondern auch die erhöhte Beobachterposition sowie die Fixierung der Augen auf einen bestimmten Punkt in einem rechtspraktischen und damit weder in einem christlichen noch in einem allegorischen Zusammenhang stehen. Die Schau des Richters, die Überblick über das ganze Verfahren verschafft, ist zugleich eine physische und metaphysische, da sie immer auch an die Stelle des göttlichen Blicks tritt. Dürer transzendiert mit Hilfe des Heiligenscheins dieses Sehen, das den Ausgangspunkt des juristischen Wahrheitsgeschehens bildet und fortan die neu auftauchende Tätigkeit des Abwägens und Urteilens übernehmen muss.

Kantorowicz konnte zeigen, wie, vermittelt durch den Heiligenschein, überindividuellen Ideen der Zeitaspekt eines Kontinuums verliehen werden konnte: »In der spätantiken Kunst wird ein Nimbus, der Vorläufer des Heiligenscheins, oft solchen Figuren verliehen, die eine überindividuelle Idee darstellen.« Dieses Zeichen des Ranges sollte zum Ausdruck bringen, dass »die Figur in jeder Hinsicht ein Kontinuum repräsentierte, etwas Dauernendes, Immerwährendes jenseits der Zufälligkeiten der Zeit und des Verderbs.«<sup>63</sup> Kantorowicz betont, dass die meist als Abstraktionen oder Personifikationen bezeichneten weiblichen Gestalten, beispielsweise römische Provinzen, dadurch ihren »überzeitlichen Charakter« innerhalb der kontinuierlich verlaufenden Zeit erhielten. Das Gleiche gilt »für Begriffe und Tugenden: *Justitia* oder *Prudentia* als antike Gottheiten sollten Kräfte darstellen, die ewig wirkten.«<sup>64</sup> Diese Zeitdimension führt zur Unterscheidung zwischen *tempus*, *aeternitas* und *aevum*, zwischen vergänglicher, irdischer Zeit, apokalyptischer Ewigkeit und immerwährender Dauer. Auf diese Weise artikuliert der Heiligenschein eine Änderung im Wesen der Zeit, er versetzt seinen Träger »scholastisch gesagt vom *tempus* zum *aevum*, aus der Zeit in die ewige Dauer, jedenfalls in ein Kontinuum einer Zeit ohne Ende.«<sup>65</sup>

Es soll nochmals in Erinnerung gerufen werden, dass es sich bei *Sol Iustitiae* [Abb. 1] weder um eine Allegorie der *Justitia* [Abb. 7] noch um das solare Sternzeichen des Löwen, [Abb. 3] weder um Christus als apokalyptischen Weltenrichter [Abb. 6] oder den antiken Sonnengott *Helios/Sol* [Abb. 2, 3 und 8] noch um einen Richter in Ausübung seines Amtes [Abb. 9 und 10] handelt. Vielmehr finden sich all diese Aspekte, von denen es einzelne Darstellungen gibt, bei Dürer in einem Bild, in einer nimbierten Figur mit Flammenblick vereinigt. Handelt es sich also in Anbetracht dieser Umstände um die Allegorie einer weltlichen Tätigkeit oder um ein göttliches *numen mixtum*? Diese Frage ist deshalb nicht nebensächlich, weil Allegorie und *numen mixtum* unterschiedliche Zeitkonzepte involvieren. Liest man die *Sol Iustitiae* typologisch, das heißt *Sol* als Präfiguration Christi, so bezieht sich die Darstellung auf ein heilsgeschichtliches Zeitverständnis und damit auf eine raum- und zeitenthobene zukünftige Ewigkeit. Liest man das Bild jedoch als Allegorie, steht dieses für eine immerwährende abstrakte Idee. Die Wirksamkeit und Macht des Bildes, als simultane Zusammenschau verschiedene Elemente, Vorstellungen und Ideen zu vereinen, spitzt sich in *Sol Iustitiae* noch weiter zu, indem dieses Bild zugleich *numen mixtum* und Allegorie ist. In der Überblendung von *numen mixtum* und Allegorie verleiht *Sol Iustitiae* sowohl der Tätigkeit des Urteilens ein allegorisches Gewicht, indem sie mit Löwe, Waage und Schwert ausgestattet ist, als auch dem Amt des Richters eine Dauer, indem der Heiligenschein sich mit Flammenmaske und Blickfokussierung verbindet. Neben dem omnipräsenten Auge des Richters in der erhöhten Beobachterposition erhält zudem der Löwe als Symbol der Wachsamkeit den Aspekt einer Dauer, da sich seine Augen selbst im Schlaf nicht schließen. *Sol Iustitiae* vereint diese beiden Konzepte ineinander, um das Amt des Richters typologisch zu wenden und ihm ein *aevum* wie auch die vordem dem Bereich des Göttlichen vorbehaltene Macht zu verleihen. Das jüngste Gericht wandelt sich in ein innerweltliches Geschehen, und das innerweltliche juristische Amt tritt in den Bereich des Heiligen (bzw. der antiken Götter, der Astrologie und der Apokalypse) ein. So verschränken sich auf genuin bildliche Weise Immanenz und Transzendenz. Bei der Schau des Richters handelt es sich folglich, wie Dürers *Sol Iustitiae* zeigt, um ein unverstelltes und direktes Sehen, das über das bloße und kontingente Vorhandensein hinausgeht. Als metaphysische Schau bestimmt sie stattdessen die Szene des Wahrheitsgeschehens und damit auch den Ort der Evidenz als Augenschein und Offenkundigsein.

## Endnoten

- 1 Vgl. Piyl Haldar, *The Evidencer's Eye. Representations of truth in the laws of evidence*, in: *Law and Critique* 2/2, 1991, S. 171–189.
- 2 Erwin Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München 1977, S. 105.
- 3 Martin Wallraff, *Christus verus sol. Sonnenverehrung und Christentum in der Spätantike*, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 32*, Münster 2001, S. 145. Überdies wurde Sol oft mit einer Strahlenkrone geschmückt. Im Gegensatz zum Strahlenkranz auf Dürers Kupferstich umgeben dabei die Strahlen der Krone nicht den Kopf, sondern gehen von einem auf dem Kopf getragenen Reifen aus. Vgl. zu Sol und seiner christlicher Deutung sowie zu Nimbus, Strahlenkranz, Glorie und Mandorla ebd., S. 144–151.
- 4 Vgl. weiter zum Antikenbezug der Sol Iustitiae Erwin Panofsky, *Dürers Stellung zur Antike*, in: *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. I, 1921/22, S. 43–92.
- 5 Friedrich Teja Bach, *Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Dürers graphischer Kunst*, Berlin 1996.
- 6 Reiner Schoch, *Die Sonne der Gerechtigkeit (Sol Iustitiae)*, in: *Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Hg.), Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. I*, München 2001, S. 79 f.
- 7 Zu den künstlerischen Darstellungen Christi als Helios/Sol in der Spätantike vgl. Wallraff, *Christus verus sol* (Anm. 3), S. 158–165.
- 8 Vgl. ebd., S. 174–195.
- 9 Franz Joseph Dölger, *Sol salutis. Gebet und Gesang im christlichen Altertum. Mit besonderer Rücksicht auf die Ostung in Gebet und Liturgie*, Münster 1972, S. 364–379; sowie Wallraff, *Christus verus sol* (Anm. 3), S. 110–125.
- 10 Teja Bach, *Struktur und Erscheinung* (Anm. 5), S. 100.
- 11 Mal 3, 20, Vulgata, Mal 4, 2.
- 12 Zitiert nach Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers* (Anm. 2), S. 106.
- 13 Elfriede Scheil, *Albrecht Dürers Melencolia § I und die Gerechtigkeit*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2, 2007, S. 201–214, S. 203.
- 14 Zitiert nach Teja Bach, *Struktur und Erscheinung* (Anm. 5), S. 101.
- 15 Ebd., S. 99.
- 16 Ebd.
- 17 Ebd., S. 90–100.
- 18 Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, Stuttgart 1992, S. 74. Horst Bredekamp hat gezeigt, dass die Souveränität als fiktive Person im juristischen Sinne einer Bildproduktion bedarf, da die Souveränität selbst nur als Bild zu denken ist: Horst Bredekamp, *Politische Zeit. Die zwei Körper von Thomas Hobbes' ›Leviathan‹*, in: Wolfgang Ernst, Cornelia Vismann (Hg.), *Geschichtskörper. Zur Aktualität von Ernst H. Kantorowicz*, München 1998, S. 105–118.
- 19 Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs* (Anm. 18), S. 78.
- 20 Friedrich Ohly, *Halbbiblische und außerbiblische Typologie*, in: ders., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, S. 361–400.
- 21 Ebd., S. 396.
- 22 Ebd.
- 23 Ebd.
- 24 Vgl. ausführlich zum bildlichen Zusammenfall von Johannes und Bacchus Erwin Panofsky, *A Mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm*, Stockholm 1960, S. 36–44 und Ohly, *Halbbiblische und außerbiblische Typologie* (Anm. 20), S. 396–400, Abb. 27–30.
- 25 Ebd., S. 397.
- 26 Ebd.
- 27 Panofsky, *A Mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm* (Anm. 24), S. 40.
- 28 Vgl. Teja Bach, *Struktur und Erscheinung* (Anm. 5), S. 102; besonders Abb. 109 und Abb. 110.
- 29 Vgl. zur Ikonographie der Gerechtigkeit Rudolf Ott Kiesel, *Die Justitia. Reflexionen über ein Symbol und seine Darstellung in der bildenden Kunst*, München 1984.
- 30 Kurt Rathe, *Der Richter auf dem Fabeltier*, in: Arpad Weixlgärtner, Leo Planiscig (Hg.), *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstag*, Zürich 1927, S. 187–208, S. 188.
- 31 Thomas Würtenberger, *Recht und Gerechtigkeit in der Kunst Albrecht Dürers*, in: *Kunst und Recht. Festgabe für Hans Fehr*, Bd. 1, Karlsruhe 1948, S. 221–235 und ders., *Albrecht Dürer. Künstler–Recht–Gerechtigkeit*, Frankfurt 1971.
- 32 Teja Bach, *Struktur und Erscheinung* (Anm. 5), S. 97.
- 33 Schoch, *Die Sonne der Gerechtigkeit (Sol Iustitiae)* (Anm. 6), S. 80.
- 34 Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers* (Anm. 2), S. 105.
- 35 Teja Bach, *Struktur und Erscheinung* (Anm. 5), S. 101.
- 36 Schoch, *Die Sonne der Gerechtigkeit (Sol Iustitiae)* (Anm. 6), S. 80.
- 37 Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers* (Anm. 2), S. 105.
- 38 Susanne Lepsius, *Wissen = Entscheiden, Nichtwissen = Nichtentscheiden? Zum Dilemma richterlicher Beweiserhebung im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, in: Cornelia Vismann, Thomas Weitin (Hg.), *Urteilen/Entscheiden*, München 2006, S. 119–142, S. 120.
- 39 Ebd., S. 121.
- 40 Teja Bach, *Struktur und Erscheinung* (Anm. 5), S. 101.
- 41 Vgl. zu diesem Bild Max J. Friedländer, *Jakob Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlin 1932, S. 62; Kurt Simon, *Abendländische Gerechtigkeitsbilder*, Frankfurt a. M. 1948, S. 60 und S. 103; Rainer Michaelis, *Deutsche Gemälde 14.–18. Jahrhundert*, Berlin 1989, S. 25; *Gemädegalerie Berlin: Gesamtverzeichnis*, bearb. v. Henning Bock, Berlin 1996, S. 35.
- 42 Vital Huhn, *Löwe und Hund als Symbol des Rechts*, in: *Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst* 7, 1955, S. 1–63, S. 62.
- 43 Ebd., S. 58.
- 44 Ebd., S. 11.
- 45 Rathe, *Der Richter auf dem Fabeltier* (Anm. 30), S. 201.
- 46 I. Kön 3, 16–28.
- 47 Ebd.
- 48 Peter von Moos, *Geschichte als Topik. Das rhetorische Exemplum von der Antike zur Neuzeit und die historiae im ›Policraticus‹ Johanns von Salisbury*, Hildesheim 1988, S. 60.
- 49 Ebd., S. 62–63.
- 50 Kurth Gebien, *Die Geschichte in Senecas philosophischen Schriften. Untersuchungen zum historischen Exempel in der Antike*, Konstanz 1969, S. 40–42.
- 51 Karlheinz Stierle, *Geschichte als Exemplum–Exemplum als Geschichte. Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte*, in: Reinhart Koselleck, Wolf-Dieter Stempel (Hg.), *Geschichte–Ereignis und Erzählung (Poetik und Hermeneutik 5)*, München 1973, S. 347–375, S. 358.
- 52 Auch Markus Schürer betont die ausgeprägte Bildlichkeit des Exemplums. Markus Schürer, *Das Exemplum oder die erzählte Institution. Studien zum Beispielgebrauch bei den Dominikanern und Franziskanern des 13. Jahrhunderts*, Berlin 2005, S. 58–59.
- 53 John D. Lyons, *Exemplum. The Rhetoric of Exemple in Early Modern France and Italy*, Princeton 1989, S. 28–29.
- 54 Hans-Christian von Herrmann, *Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*, München 2005, S. 62.
- 55 Cornelia Vismann, *Das Drama des Entscheidens*, in: dies., Weitin (Hg.), *Urteilen/Entscheiden* (Anm. 38), S. 91–100, S. 98.
- 56 Ebd., S. 92.
- 57 Wallraff, *Christus verus sol* (Anm. 3), S. 145.
- 58 Vgl. zum Gesamtkontext Peter Krüger, *Dürers »Apokalypse«*. Zur poetischen Struktur einer Bilderzählung der Renaissance, Wiesbaden 1996.
- 59 Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers* (Anm. 2), S. 105.
- 60 Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar. Buch XI*, Weinheim 1996, S. 120. Michel de Certeau weist strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen Nikolas von Kues und Lacan nach. Michel Certeau, *Nikolas von Kues, Das Geheimnis eines Blickes*, in: Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit*, Frankfurt a. M. 1990, S. 325–356, besonders S. 345–348. Des Weiteren zur Unterscheidung von Auge und Blick Claudia Blümle, *Anne von der Heiden, Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Berlin/Zürich 2005.
- 61 Nicolaus Cusanus, *Über das Sehen Gottes (de visione Dei) oder: Über das Bild (de icone)*, in: ders., *Philosophische und theologische Schriften*, übers. v. Anton Scharpff und Eberhard Döring, Wiesbaden 2005, S. 233–282. Vgl. zur bildtheoretischen Relevanz dieser Schrift Gottfried Boehm, *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*, Heidelberg 1969, S. 137–171 sowie Holger Simon, *Bildtheoretische Grundlagen des neuzeitlichen Bildes bei Nikolaus von Kues*, in: *Concilium medii aevi* 7, 2004, S. 45–76.
- 62 Huhn, *Löwe und Hund als Symbol des Rechts* (Anm. 42), S. 60.
- 63 Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs* (Anm. 18), S. 97.

## Endnoten/Abbildungsnachweis

64 Ebd.

65 Ebd., S. 102.

## Abbildungsnachweis

- 1 Albrecht Dürer, Sol Iustitiae, um 1498/99, 7,9×10,7 cm, Kupferstich, The Metropolitan Museum, New York, in: Erwin Panofsky, Dürers Stellung zur Antike [1921/2], in: ders., Deutschsprachige Aufsätze, hg. v. Karen Michels, Martin Warnke, Bd. 1, Berlin 1998, S. 273, Abb. 17.
- 2 Helios, Metope vom Athena-Tempel in Troja, um 390 v. Chr., 85,8×86,3 cm, Marmor, Pergamonmuseum, Berlin, in: Erwin Panofsky, Dürers Stellung zur Antike [1921/2], in: ders., Deutschsprachige Aufsätze, hg. v. Karen Michels, Martin Warnke, Bd. 1, Berlin 1998, S. 275, Abb. 18.
- 3 Helios reitet auf dem Tierkreisbild des Löwen, Liber Bohan, Cod. Bodl. Or. 133, Bodleian Library, Oxford, aus: Friedrich Teja Bach, Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Dürers graphischer Kunst, Berlin 1996, S. 102, Abb. 97.
- 4 Johannes Virgung, Christus und Sol, 1495 (Detail), Lateinischer Almanach für das Jahr 1495, Holzschnitt, in: Friedrich Teja Bach, Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Dürers graphischer Kunst, Berlin 1996, S. 106, Abb. 98.
- 5 Doppelprofil von Konstantin und Sol invictus, Gold-Solidus, Bibliothèque Nationale, Paris, in: Ernst Kantorowicz, Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, Stuttgart, 1992, Abb. 32 e.
- 6 Albrecht Dürer, Christus als Weltenrichter mit Schwert und Lilie (Die kleine Passion: Das Jüngste Gericht), 1509/11, 24×17 cm, Holzschnitt, in: Albrecht Dürer. Sämtliche Holzschnitte, bearb. v. Monika Heffels, Ramerding 1981.
- 7 Albrecht Dürer, Justitia, 1495, 20,4×10,6 cm, Federzeichnung, vormals Museum Boymans-van-Beuningen, Rotterdam.
- 8 Sol, Kapitell der Planetengötter, um 1415, Portikus des Dogenpalastes in Venedig, in: Erwin Panofsky, Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, München 1977, S. 105.
- 9 Albrecht Dürer, Jüngling mit Waage und Stab, 1498, 24,2×20,8 cm, Federzeichnung, Eremitage, St. Petersburg, Inv.-Nr. 16, in: Ministerium für Kultur der DDR (Hg.), Deutsche Kunst der Dürerzeit, Dresden 1971, Kat. Nr. 148 [Katalog zur Ausstellung »Deutsche Kunst der Dürerzeit«, Albertinum, Dresden 1971].
- 10 Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt, Das Urteil Salomonis, um 1537 (Detail), 206,5×142 cm, Öl auf Pappelholz, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. II.76, Preußischer Kulturbesitz, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, Foto: Jörg P. Anders.
- 11 Albrecht Dürer, Sol Iustitiae, um 1498/99, 7,9×10,7 cm, Kupferstich, The Metropolitan Museum, New York, in: Erwin Panofsky, Dürers Stellung zur Antike [1921/2], in: ders., Deutschsprachige Aufsätze, hg. v. Karen Michels, Martin Warnke, Bd. 1, Berlin 1998, S. 273, Abb. 17.
- 12 Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt, Das Urteil Salomonis, um 1537, 206,5×142 cm, Öl auf Pappelholz, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. II.76, Preußischer Kulturbesitz, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, Foto: Jörg P. Anders.
- 13 Albrecht Dürer, Sol Iustitiae, um 1498/99 (Detail), 7,9×10,7 cm, Kupferstich, The Metropolitan Museum, New York, in: Erwin Panofsky, Dürers Stellung zur Antike [1921/ 2], in: ders., Deutschsprachige Aufsätze, hg. v. Karen Michels, Martin Warnke, Bd. 1, Berlin 1998, S. 273, Abb. 17.
- 14 Albrecht Dürer, Johannes erblickt die sieben Leuchter, 1498 (Detail), erstes Blatt der Illustration zur Apokalypse, 39,2×28,1 cm, Druckgraphik, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Dresden, in: Rudolf Chadabra, Dürers Apokalypse, Prag 1964.

# Autorinnen und Autoren

Friedrich Balke, Prof. Dr.; Professor für Geschichte und Theorie künstlicher Welten an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar

Heike Behrend, Prof. Dr., Professorin am Institut für Afrikanistik an der Universität zu Köln

Claudia Blümle, Dr. des.; Assistentin am Lehrstuhl für neuere Kunstgeschichte der Universität Basel

Gottfried Boehm, Prof. Dr., Professor für neuere Kunstgeschichte an der Universität Basel

Andreas Cremonini, Dr.; Assistent am Lehrstuhl für Geschichte der Philosophie der Universität Basel

Sebastian Egenhofer, Prof. Dr.; Laurenz-Assistenzprofessor für zeitgenössische Kunst an der Universität Basel

Hermann Kappelhoff, Prof. Dr.; Professor für Film- und Mediengeschichte und Medientheorie am Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin

Christoph Marksches, Prof. Dr. Dr. h.c.; Professor für Ältere Kirchengeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin

Nicolaj van der Meulen, Prof. Dr.; Professor am Institut für Visuelle Kommunikation der der Hochschule für Gestaltung Basel/FH Nordwestschweiz

Sybille Peters, Dr., Projektmacherin und Performerin, künstlerische Leiterin des Forschungsprojekts »Prognosen über Bewegungen« an der Freien Universität Berlin

Klaus R. Scherer, Prof. Dr.; Professor für Psychologie an der Universität Genf

Christian Spies, Dr.; Assistent am Lehrstuhl für neuere Kunstgeschichte der Universität Basel

Philipp Stoellger, Prof. Dr.; Professor für systematische Theologie und Religionsphilosophie an der Universität Rostock

Silke Tammen, Prof. Dr.; Professorin für Kunstgeschichte an der Justus-Liebig-Universität Gießen

Bernhard Waldenfels, Prof. em. Dr.; Professor für Philosophie an der Ruhr-Universität Bochum

Michael Wetzel, Prof. Dr.; Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn