

## FORUM

B. Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2010.

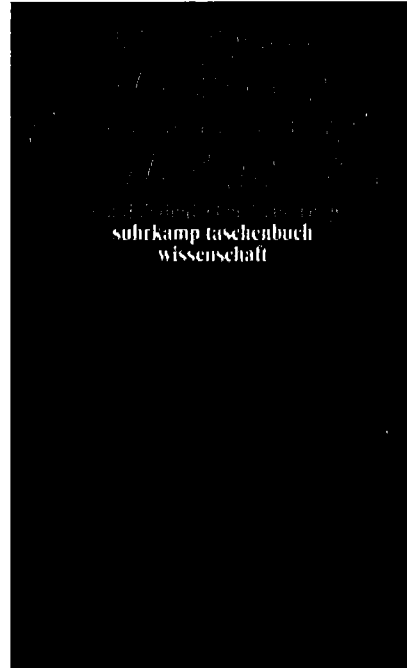
Discussants:

*Antje Kapust*

*Gabriella Baptist*

*Philipp Stoellger*

Ed. by *Serena Feloj*



BERNHARD WALDENFELS (Universität Bochum)

Die Rede von *Sinnen und Künsten im Wechselspiel* besagt zweierlei: es gibt keine bloßen Sinne, deren rohe Sinnlichkeit erst durch die schönen Künste geadelt würde. Es gibt aber auch keine reinen Künste, die ihre Reinheit mit einer zunehmenden Entsinnlichung zu erkaufen hätten. Im Gegenteil, die Sinne haben von Anfang an etwas Künstlerisches, das über das individuell und evolutionär Vorteilhaftes hinausgeht, und umgekehrt bleiben die Künste auf immer dem Pathos der Sinne verhaftet, aus dem ihre Erfindungen hervorgehen. Zum Wechselspiel gehört ferner eine synästhetische und synergetische Vielfalt, die quer durch das Reich der Sinne und der Künste verläuft. Dabei greifen *Aisthesis*, *Kinesis* und *Poiesis* ineinander. Allerdings geschieht dies nicht bruchlos. In den Spalten und Rissen der Erfahrung taucht Fremdes und Neues auf, das den Gang der Erfahrung in Gang hält, aber auch immer wieder aus der Bahn wirft. Das Wechselspiel ist zugleich ein Widerspiel.

ANTJE KAPUST (Universität Bochum)

WENN DAS BLECH ZUR TROMPETE ERWACHT. ÜBER DIE «MEHRLEISTUNGEN» VON AUFMERKSAMKEITEN

Ausgangspunkt in *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung* ist die Erfahrung als Grundmatrix, die nicht zu einer 'Ästhetisierung der Sinne' führt, sondern vielmehr eine «nicht endende Geburt der Sinne aus dem Spiel, der Widersetzlichkeit und der Antwortkraft der Sinne» bewirkt (SKW, S. 9). Wenn Künste mehr sind als «angenehme Zutaten, schöne Verzierungen, nützliche Erziehungsimpulse oder evolutionäre Vorteile», dann nimmt die Erfahrung in der Tat eine Schlüsselrolle ein, da sie den Künsten Steigerungen und Verwandlungen erlaubt und ihre kreativen Potenziale uns mit dem Wunder beschenken, dass ein unscheinbares Blech «als Trompete erwacht» (SKW, S. 10).

Die beiden Dynamiken von Steigerung und Verwandlung als Grundlage jeder künstlerischen Ordnungsbildung sind im Leib angesiedelt, der nicht nur als «Umschlagstelle» zwischen Geist und Natur, Eigenheit und Fremdheit fungiert, sondern der das «Scharnier» bildet, an dem die Dimensionen von *Aisthesis*, *Kinesis* und *Poiesis* zusammenlaufen. Die Gestaltungskraft von Erfahrung ist dabei eingebettet in eine umfassende Theorie der Aufmerksamkeit, deren Kernelemente eine viel subtilere Erfassung des Wechselspiels von Sinne und Künste erlauben. Dies soll skizziert und an einem Beispiel erprobt werden.

Aufmerksamkeit beginnt analog zum Urfaktum der Vernunft damit, dass uns etwas auffällt, uns etwas einfällt oder uns etwas anzieht. Dieses Urfaktum bedeutet, dass der Ausgang nicht von der Wahrnehmung oder der Einbildungskraft her erfolgt, sondern vom Ereignis einer «intermodalen Gesamterfahrung» (SKW, S. 109), die sich nicht den klassischen Formen von Intentionalität zurechnen lässt. Ihr Kernstück hat eine chiasmatische Struktur der Aufspaltung des Ereignisses mit Zwischencharakter: «Erfahrung, in der Überraschendes und Neuartiges auftritt, setzt nicht ein mit dem intentional gerichteten und geregelten Akt eines Subjekts, das sein Augenmerk oder sein Gehör auf ein bestimmtes Objekt richtet, sie entspringt vielmehr einem Ereignis des Sichtbar- und Hörbarwerdens. Etwas macht sich bemerkbar [...]. 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» (SKW, S. 110). Dieses Auffallen wird als *Pathos*, als *Widerfahrnis* oder als *Affektion* bezeichnet und sehr gelungen von ähnlichen, aber abweichenden Varianten wie dem «punctum» bei Roland Barthes, den «Gefühlsstößen» bei Arnold Gehlen oder dem «af-fektiven Raptus» bei Horst Bredekamp abgesetzt (SKW, S. 110).

Das Auffallen als Pathos hat sein Gegenstück im Aufmerken als Response: «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 von den Folgeereignissen beschreiben lässt, wie wenn etwa das Steigen der Flut die Zerstörung eines Schutzdammes herbeiführt oder Panikverkäufe eine Bankkrise auslösen» (SKW, S. 111). Dabei ist das Pathos nicht als Autopoiesis zu verstehen, die Response nicht als Reflexion, aber ebenso wenig sind beide auf die Vermögen von Rezeptivität der Sinne und Spontaneität des Verstandes zu verteilen. Die Verklammerung dieser spezifischen Doppelform findet sich vielmehr in einem «*Zwischen*, das zugleich trennt und verbindet, wie es der Bindestrich tut» (SKW, S. 112). Diese Form der Inkoinzidenz, die sich in den Vorgängigkeiten und Nachträglichkeiten des Auseinandertretens der Erfahrung bekundet, wird als *Diastase* bezeichnet.

Soweit zur Struktur dieser Erfahrung. Zu fragen wäre, ob sich genauer differenzieren ließe, wie in der Verzahnung von Auffallen und Aufmerken etwas aufblitzt oder hinter einem ersten Eindruck möglicherweise etwas anderes aufblitzt, so dass sich in der künstlerischen Genesis gerade neuartige und damit kreative Momente ergeben. Ein Beispiel mag diesen Sachverhalt verdeutlichen.

In seiner letzten Choreographie «La Ville – Die Stadt» am Musiktheater im Revier aus dem Sommer 2011 hat der Choreograph und Ballettdirektor Bernd Schindowoski zur *Musique concrète* von Pierre Henry das Tableau eines Mannes «malen» wollen, der Rückschau auf sein Leben hält. Während dieser sich erinnernde Mann die einzelnen Stationen seiner Biographie heraufbeschwört, rast parallel, aber getrennt für sich tanzend, unablässig ein Tänzer als «Ticken des Zeigers der Zeit» in Zirkelkreisen um ihn herum, bis das Leben erlöscht. Bis zu diesem Punkt fungiert das Tanztheater als Metapher, die in sehr gelungener intermodaler Synergie zwischen «konkreter Musik» (Geräusche und Klänge aus der Stadt), Bühnenbild, Videoinstallationen, Raumgestaltung

usw. die «metaphorische Parabel» entfaltet. Plötzlich jedoch ist es, als würde diese «Optik» umkippen oder «aufgebrochen» werden zugunsten einer Erfahrung, in der «Anderes auffällt» und das Aufmerken in Bann zieht. Der zweite Tänzer scheint nicht primär Uhrzeiger zu sein, der das «Ticken der Zeit» verkörpert, sondern die wilde Lebenskraft, mit der ein Mensch zunächst ausgestattet ist. Es ist eine Kraft aus den Tiefen seiner Existenz, die vorwärts drängt, sich Weg zu bahnen sucht, unbändig und unablässig nach Gestaltung drängt und zum Ausdruck kommen will und die doch immer wieder niedergeknüpelt, behindert, ausgebremst und am Ende zerstört wird. Im Aufscheinen dieser Lesart scheint sich eine Überkreuzung der besonderen Art zu ereignen, die den «Betrachter» ganz «anders affiziert», als dies bei der metaphorischen Hermeneutik der Fall ist. Betroffen von dem, was gerade aufgefallen ist und was den ersten Eindruck der Aufmerksamkeit verdrängt hat, scheint der «Zuschauer» sich nicht entziehen zu können, ist selbst ins Geschehen involviert und als «Spiegelfigur» beim Schopf gepackt als einer, der Rede und Antwort über die eigenen «pathischen Affektionen» seines Lebens stehen muss. Er ist getroffen davon und muss darauf antworten. Doch ist diese zweite Lesart, die sich plötzlich und unvorhergesehen im Zwischenspiel von Auffallen und Aufmerken einstellt, «zufällig» aufgetaucht? Oder war sie vom Choreographen «als Schmuggelpost» anvisiert? Oder wenn sie nicht «intentional» vorgesehen war, hat sie sich in der Genesis des Tanzstückes als «implizit Mitgemeintes» mitrealisiert, als «unbewusster Überschuss», der dem Künstler möglicherweise selbst gar nicht so gegenwärtig war? Oder geht sie auf eine Eigenleistung des «Betrachters» zurück? Fakt ist, dass sich diese Lesart eingestellt hat. Die Aufgabe besteht dann aber darin zu klären, wie und warum und wodurch sie sich einstellen konnte. Die Beantwortung dieser Frage würde bedeuten, die zahlreichen Erfahrungskomponenten zu erörtern, die in der Struktur von Auffallen und Aufmerken enthalten sind und die maßgeblich zur Kraft der Kunst im Wechselspiel der Sinne beitragen.

#### BERNHARD WALDENFELS

Der Kommentar von Antje Kapust setzt ein mit dem Trompetenstoß aus Rimbauds Voyant-Briefen: Das «JE est un autre» findet seinen materiell-sinnlichen Widerhall in dem «Holz, das sich als Geige vorfindet» oder in dem «Blech, das als Trompete aufwacht». Der Künstler entdeckt sich selbst in Gestalt eines Anderen: «Ich komme dem

Anbrechen meines Gedankens zur Hilfe (*j'assiste*): ich blicke auf ihn, ich höre auf ihn: ich setze zu einem Bogenstrich an: der Zusammenklang braut sich in der Tiefe zusammen, oder er kommt in einem Satz auf die Bühne». Diese Assistenz ist fern einer jeden Subsistenz, mit der wir das zu Schaffende in der eigenen Hand hätten. Entgegen dem altgedienten «je pense» bevorzugt der Dichter ein «on me pense»; ähnlich spricht Merleau-Ponty in seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* von einem «on perçoit en moi». Dieser alle Sinne umgreifende Schauplatz bildet den genuinen Ort der Aufmerksamkeit. Wenn mir etwas auffällt und ich darauf aufmerke, so spielt sich etwas zwischen mir und den Dingen, zwischen mir und den Anderen ab, über einen Spalt hinweg. Mit allen Sinnen rühren wir an die Dinge, ohne sie zu haben.

Der fruchtbare Augenblick des Kontakts, dieser springende Punkt, dieser Umschlag von einem zum anderen, der jede Dialektik aus den Angeln hebt, ist genau das, was Antje Kapust anhand einer Szene aus der Theaterlandschaft des Ruhrgebiets in den Blick rückt. Damit erinnert sie daran, daß die Bochumer Phänomenologie sich im Schatten des modernen Theaters und der modernen Malerei entfaltete. «Situation Kunst», so lautet der Name eines von Max Imdahl inaugurierten Museums, der an die Verankerung der Kunst in der Alltagswelt gemahnt. Der Gelsenkirchener Choreograph Bernd Schindowski, der auch die Vorstadtjugend auf seine Bühne zu holen pflegte, konfrontiert uns in seiner Choreographie mit einer besonderen Art von Lebensgestaltwechsel. Das ruhige Ticken des Zeitzeigers, das der erste Tänzer vorführt, wird abgelöst durch einen Ausbruch sich abquälender Lebenskraft, den ein zweiter Tänzer zum Ausdruck bringt. Es stellt sich die Frage, wie es dazu kommt, daß das Bühnengeschehen auf die Zuschauer übergreift und in ihnen mehr auslöst als sanfte Wellenschläge einer friedlichen Hermeneutik. Ist diese Wirkung das Werk der Tänzer, des Regisseurs oder des Betrachters, oder entspringt sie nicht eher einem Zwischengeschehen, an dem alle auf je eigene Weise beteiligt sind? Wäre es so, so gliche auch das Bühnengeschehen aufgrund seiner Verwandlungskraft dem «Blech, das als Trompete erwacht». Jede Formation wäre das Resultat von Deformationen und Transformationen. Dies entspräche dem, was Merleau-Ponty als «Wunder des Ausdrucks» bezeichnet. Die Abgründe der Kreativität, die sich hier auf tun, enthalten in der Tat «zahlreiche Erfahrungskomponenten», die weitere Fragen aufwerfen und minutiöse Analysen erfordern.

GABRIELLA BAPTIST (Università degli Studi di Cagliari)

## ZUM LOB DES IRREPARABLEN

Im Objekt und in der Objektivität treffen sich Sinne und Künste in eigentümlicher Weise, indem sie dabei ihre Rezeptivität und Orientierungsfähigkeit gegenseitig aktivieren und sich dadurch widerspiegeln: In dem diesem Wechselspiel gewidmeten Band von Bernhard Waldenfels geht es jeweils um Dinge, die uns angehen, herausfordern, überraschen, sowie um die unterschiedlichen Sachen, mit denen wir zu tun haben, die aus unseren Machenschaften hervorgehen und die selbst bei der erhabenen Erscheinung im Kunstwerk ihre Fragilität als ein Glänzen des Endlichen und des Vergänglichen zeigen. Dies scheint mir ein wichtiger Leitfaden zu sein, der die verschiedenen Kapiteln dieser Untersuchung über *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung* zusammenhält und der sich von dem Anfang bei dem «Gespür für die Dinge» (SKW, S. 18-39) bis zur phänomenologischen Exegese von Prousts Suche nach dem verlorenen Zeit entfaltet (*Zusammenspiel und Widerspiel der Sinne in Prousts Recherche*, S. 358-385).

Die Disparatheit der Dinge scheint gewiss auf dem ersten Blick anders verfasst zu sein als die Pluralität der Leiber, der Affekte, der Menschen, der Werke, der *technai*. Doch an ihrer von der Räumlichkeit und Zeitlichkeit berührten Zerbrechlichkeit zeigen auch die Dinge ihre Einzigartigkeit und Einmaligkeit, deshalb verdienen sie nicht nur Aufmerksamkeit, sondern jene Teilnahme, die mit einem gemeinsamen «Mitsein», sogar mit einer bestimmten «Mitsprache» zusammenhängt (vgl. SKW, S. 217, 267). Eine offenkundige Partnerschaft mit den Dingen kommt dabei zum Ausdruck, wie besonders in dem um das Unwiderrufliche kreisende Kapitel gegen Ende des Buches bearbeitet wird, das ich als einen der Höhepunkte der Argumentation betrachten wert finde (15. *Wiederherstellungskünste: Reparables und Irreparables*, SKW, S. 350-357).

Auch bei den Dingen herrscht anscheinend kein Stillstand, da ihr Gang sich als ein stolpernder wie beim Rädchen einer Uhr erweist. Doch ist nicht alles beliebig austauschbar wie ein mechanischer Ersatzteil, da gerade am Verfahren der Wiederherstellung oder der Reparatur sich der Bedeutungsüberschuß der Dinge zeigt, die z.B. gefühlsmäßig oder symbolisch beladen sein können, indem sie an einem «Selbstsein» wiederzuerkennen sind (SKW, S. 353), was eigentlich von unserem Umgang mit ihnen abhängt. So Waldenfels: «Wir finden uns selbst in [den Dingen] wieder, im Rythmus der Haustreppe, im Geruch der Metro, im Tastenwerk eines Instruments. Die Dinge par-

tizipieren in dieser Form an unserer Leiblichkeit» (*Ibid.*). Es gibt sogar einen «Leib der Dinge» (*Ibid.*), wenn sie etwa Bedeutungen in sich verkörpern wie die Kulturgegenstände, wenn wir von ihnen etwas lernen wie aus den Spielzeugen der Kindheit, wenn wir uns selbst in ihnen wiederfinden können wie bei einem Fetisch, usw.; dies macht die Dinge miteinander unaustauschbar, prägt ihre überraschende Einzigartigkeit, stets von den Erosionskräften der Abnutzung und von den Explosionskräften der Zerstörung bedroht und daher dem Schicksal des Zusammenbruches übergeben. An den Kunstwerken kann man am besten die Leibhaftigkeit des Dinghaften in dem Verwobensein von Leib und Ding ablesen, indem sie sich eigentlich gar nicht reparieren lassen, wie wenn es an einem bedeutungslosen Gestell bloß ein Ersatzteil zu wechseln wäre, sie lassen sich höchstens nur bis zu einer gewissen Grenze restaurieren, aus der noch etwa die Opazität der Materie oder der Eingriff der Zeit spürbar bleibe (vgl. SKW, S. 58-59).

Besonders die zeitgenössische Kunst zeigt, wie Waldenfels an verschiedenen Beispielen im Laufe des Bandes zeigt, dass die Risse und Lücke der Welt nicht einfach zu schließen sind, wie wenn es darum ginge, eine Pathologie zu heilen – hier bleibt Hegel mit seinem Lob für die Zerrissenheit und mit der Warnung vor allzu schnellen Flickarbeiten am Bewusstsein (wie auch an Strümpfen) weiterhin meisterhaft (vgl. SKW, S. 356-357) –, viel eher soll nach Waldenfels einer Pathik Ausdruck gegeben werden, wenn auch gemäß den Überschüssen des Unmöglichen, auf der Suche nach dem Unsichtbaren in den bildenden Künsten, nach dem Unhörbaren in der Musik, dem Undarstellbaren im Theater, dem Unsagbaren im Gesagten der Literatur, usw., kurz: auf der Suche nach jenem fremden Pathos, das uns widerfährt, das auch den gewohnten Gang der Dinge oder ihren vermeintlichen Stillstand unterbricht und aus welchem der Sinn, die Sinne, wir selber und unser Schaffen jeweils geboren wurden und stets neu gestaltet werden. Die Plastiken von Richard Serra lassen z.B. offenbar werden, dass «durch das Objekt ein Riß geht, der durch keinen hylomorphistischen Zirkel zu schließen ist» (S. 48-49), so bleibt das Kunstwerk den Lücken der Wahrnehmung verwandt; in ähnlicher Weise arbeitet das postdramatische Theater an den Spalten der Stimme, damit die *viva vox* weiter in der Unheimlichkeit einer Todesnähe bleibe (vgl. S. 206-207) und so das Schweigen auch mitklinge. Irreparabel ist dabei immer der Verlust, der auch die Dinge betrifft und für den die Tränen der Kunst gegossen werden, jene *lacrimae rerum* Vergils, die uns von den *mortalia* berühren lassen (ein ausdrücklicher Verweis auf diesen berühmten Vers der *Äneis* ist auf S. 268). Im Kunstwerk zeigt sich am besten die Uraf-

fektion des Endlichen durch die Fragilität des unwiederholbar Einmaligen, was auch den Dingen haftet, wenn sie nicht bloß als Mittel erscheinen, sondern in einer Art 'Selbstkundgabe' ihre Physiognomie zeigen (vgl. SKW, S. 142-143, mit Verweis auf Hedwig Conrad-Martius). Stets auf der Suche nach dem Unwiederbringlichen ist die Kunst dann Ausdruck der Zärtlichkeit für die endlichen Dinge, Trauer um ihre von keiner Wiederherstellungskunst reparierbaren Risse einer verletzbaren Unvollständigkeit und doch aber auch Lob des Gegebenen, Geschenk von dessen möglichen Sinn als eines sinnhaften und sinnlichen. (Nicht zufälligerweise beendet Waldenfels seine Reflexion zu den Reparaturen der Welt mit einem Verweis auf die Gabe, vgl. SKW, S. 357). In diesem Wechselspiel der Sinne und der Künste, der Dinge und der Werke bleibt jede geistige Neuschöpfung nach Waldenfels schließlich als ein Ringen um Unersetzliches und Irreparables.

#### BERNHARD WALDENFELS

Der Kommentar von Gabriella Baptist kreist um eine Kunst in den Dingen, die der Schaffung separater Kunstdinge voraussetzt. Ich spreche wiederholt von einer Bildlichkeit und Zeichenhaftigkeit der Dinge, die man einer Vor-Kunst zurechnen kann. Das «Glänzen des Endlichen und Vergänglichen», das von den Dingen ausgeht, enthält dann einen perzeptiven Mehrwert, der nicht nur ihren Tauschwert, sondern auch ihren Gebrauchswert übersteigt. Was im Aufleuchten, Verlöschen und Wiederauftauchen der Dinge zutage tritt, sind keine bloßen Gegenstände, keine Objekte, wir haben es vielmehr mit einem Gegen-spiel zu tun, mit einem *ob-jeu*, wie Henri Maldiney im Anschluß an François Ponge und sein *Parti pris des choses* formuliert. Es handelt sich aber auch nicht um bloße Gebrauchsgegenstände, die zu etwas anderem dienen. Husserls Parole von den «Sachen selbst» gewinnt angesichts der Mitwirkung und Mitsprache der Dinge einen neuen Klang. Gabriella Baptist legt besonderes Gewicht auf das «Verwobensein von Leib und Ding». Dinge nehmen leibliche Züge an, wie wir es von Winnicotts «Übergangsobjekten» her kennen oder von der archaischen Form des Fetischs, in der sich Dinge affektiv aufladen. Umgekehrt nimmt der Leib dinghafte Züge an. Die Tränen, die Äneas angesichts des auf Tempelbildern verewigten Untergangs Trojas vergießt, sind keine bloß subjektiven Gefühlsäußerungen, mit denen sich die Moderne vielfach bescheidet; sie steigen förmlich aus den Dingen auf, sind Teil ihrer Geschichte. Die



Kommentatorin erinnert an den Fortgang des berühmten Verses: «sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt». Angerührt werden von Sterblichem besagt wiederum mehr als Sinnverstehen oder begriffliches Erfassen. Auch den Hinweis auf die Plastiken von Richard Serra nehme ich gern auf. Man findet seine Stahlmonumente nicht nur vor dem Bochumer Hauptbahnhof und auf einer Essener Kohlehalde, sondern der Künstler hat auch für eine Ausstellung in der aufgelassenen Synagoge Stommeln bei Köln eine Skulptur geschaffen, die er in Anspielung auf Primo Levis Buchtitel *The drowned and the saved* nannte: zwei labile Stahlwinkel, die einander abstützen, deuten hin auf die Fernnähe von Untergegangenen und Geretteten, von Umgekommenen und Davongekommenen. Das Irreparable, das schließlich allen Reparaturen anhaftet, dämpft die Ambitionen einer Kunst der Reparatur und Restauration. Nur was durch und durch hergestellt wurde, lässt sich völlig wiederherstellen. Was dagegen, unter oft mühsamen Geburtswehen, auf die Welt kommt, was also zur Geige oder zur Trompete heranwächst und nicht schon deren fertige Form in sich trägt und künftig den Witterungen des Weltgeschehens ausgesetzt bleibt, zeigt Spuren des Irreparablen. Die Bewohner Roms haben solche Spuren täglich vor Augen und unter den Füßen in Form von historischen Ruinen, deren Steine sprechen, mitunter auch schreien. Die «Opazität der Materie» und der «Eingriff der Zeit», auf die sich Gabriella Baptist in ihrem Kommentar beruft, enthalten Erfahrungsüberschüsse, die jedes Sinngefüge und jedes Regelwerk sprengen. Wenn Untergegangenes überdauert, so nicht als wetterfestes Monument jenseits der *fuga temporum*, sondern nur als Bleibendes im Wandel der Zeit.

PHILIPP STOELLGER (Universität Rostock)

#### DIE PASSIVE MACHT DES BILDES

Was auch immer mit der 'Macht des Bildes' gemeint sein mag – manchmal ist auch ein Bild nur ein Bild. Aber sobald das Bild im Blick ist, jemandem erscheint, bedeutet es auch etwas. Und diese Bedeutung des Bildes ist mehrdimensional:

- im Horizont des *Logos* kann ein Bild dies oder jenes bedeuten. Dann wird es als Repräsentation von x verstanden. Das ist möglich – aber nicht alles.

- im Horizont des *Ethos* hat ein Bild oft auch Aufforderungs- und Anspruchscharakter. Das machen sich Politik, Ökonomie und auch Diakonie zu nutze. Bilder orientieren – und können handlungsleitend werden.

- im Horizont des *Pathos* aber *bewegen sie*, ob es einem gefällt oder nicht. Sie widerfahren, treffen, gehen auf's Auge und damit auch auf die Affekte. Sofern der Glaube nicht allein Wissen und Wollen betrifft, sondern das Dritte, von beiden unterschiedene – kommt das Bild als Pathosphänomen dem Glauben gelegentlich gefährlich nahe.

Denkt man den 'Modi ästhetischer Erfahrung' nach, wie Bernhard Waldenfels in seinem Band *Sinne und Künste im Wechselspiel*, kreuzen sich die vorangehenden Überlegungen und verdichten sich in der Frage nach der *modalen Macht des Bildes* – und seiner Ohnmacht, klassisch formuliert: seiner Potenz und Impotenz, seinen Möglichkeiten und Unmöglichkeiten. Bei Gott mag kein Ding unmöglich sein – aber dem Bild?

Macht ist modal, das heißt, sie ist Ermöglichung und Verunmöglichung. Auf das Bild bezogen heißt das, es ermöglicht und verunmöglicht, in dem es etwas und sich selbst so zeigt und sehen läßt (und anders wie anderes nicht). Im weitesten Horizont geht es um die modale Macht der Sichtbarkeit – des Menschen wie des Bildes – und den prekären Folgen des Sichtbarseins: als Ermächtigung wie Exposition und Entmächtigung.

Eine *Bildakt*theorie wird naheliegender Weise auf die Potenzen des Bildes achten, wie es mit Macht 'agiert', wirkt und Folgen zeitigt. Das ist im Horizont der Handlungslogik auch nötig und treffend. Nur würde damit die Potenz des Bildes auf die *potentia activa* beschränkt. Unterschied Aristoteles doch dreierlei: *potentia activa*, *potentia passiva* und *impotentia*. Wie steht es daher um die 'passive Potenz' des Bildes und am Ende gar um seine Impotenz?

Aristoteles unterschied in *Metaphysik Theta* (1046a 11-35, vgl. Aristoteles, *De anima* II, 5. 11) die *dynamis* (die Möglichkeit, Fähigkeit oder Macht, *dynamis* wird als *potentia* übersetzt) in *dynamis tou pathein* oder *tou paschein* von der *dynamis tou poiein*. Ist *dynamis* 'das Prinzip einer Veränderung' (in einem anderen), tritt sie auseinander in Verändern und Verändertwerden, so wie Tun und Leiden. Dabei ist bemerkenswert, daß der *Modalbegriff* von Macht (von Aristoteles' *dynamis* her) nicht mit dem anthropologischen *Vermögen* identisch ist (vgl. K. Röttgers, *Spuren der Macht. Begriffsgeschichte und Systematik*, Freiburg/München, Alber, 1990, p. 54).

Wie man die *potentia passiva* übersetzen mag, ist sc. umstritten: die Affizierbarkeit oder die Leidensfähigkeit? Wenn Luhmann meinte, Handeln und Erleben seien zwei äquivalente Reduktionsformen von Umweltkomplexität (vgl. *ibid.*, p. 57) – könnte man auch von *Erlebnisfähigkeit* sprechen. Die Macht von den *Machteffekten* her in den

Blick zu nehmen, heißt sie von den *Affekten* her zu sehen. Wobei die Affekte dann *pars pro toto* stehen – für die Wirkungen der Macht, die Leib und Seele treffen.

Für Aristoteles galt jedenfalls, es sei nur *eine dynamistou poiein kai paschein*, d.h. er behauptet die Univozität und Einheit der *dynamis* in beiden Formen der *dynamis* bzw. *potentia*, Macht bzw. Möglichkeit, denn etwas ist vermögend (mächtig, fähig), weil es selbst über das Vermögen des Affiziert-werdens verfügt oder weil es über das Vermögen verfügt, durch sich selbst anderes zu affizieren.

Was aber soll *potentia passiva* heißen? Affizierbarkeit, Sensibilität oder die Passibilität sind Wendungen, die zur Auslegung der *potentia passiva* dienen könnten. Nur, kann man das Vermögen, die Möglichkeit oder Fähigkeit zu Leiden 'Macht' nennen? Ist sie nicht vielmehr *Ohnmacht*, das Erleiden der Macht (des Anderen)? Sie auf ein Vermögen oder eine Fähigkeit zurückzuführen, wäre jedenfalls seltsam. Als würde man aus der Affektion auf eine Affizierbarkeit rückschließen – und damit dem Getroffenwerden ein Getroffenwerdenkönnen unterstellen.

Im Horizont eines 'leiblichen Selbst' ist die Materialität des Menschen seine *potentia passiva*, näherhin seine Körperlichkeit und Leibhaftigkeit, seine Sinnlichkeit und Affizierbarkeit, und wohl auch seine seelische und intellektuelle Verfassung. Komplex zusammengefaßt: daß er Macht *erleidet*, genauer: die Möglichkeit dessen, bezeichnet seine *potentia passiva*. Daß hier von der Wirklichkeit (also der Faktizität) rückgeschlossen wird auf eine Möglichkeit, ist klar. Daß diese Möglichkeit als *potentia* zu beschreiben – gelinde gesagt paradox ist, wohl auch. In dem seltsamen Ausdruck der *potentia passiva* verbirgt sich daher nicht eine Macht, wohl auch noch nicht die Ohnmacht, sondern die Macht des Anderen als erlittene Macht.

In Bezug auf das Bild ist entsprechend der *Leib* des Bildes seine *potentia passiva*: nicht die tote Materialität, sondern deren seltsam dingliche Lebendigkeit oder lebendige Dinglichkeit. Auch Bilder Werden und Vergehen, Altern und Zerfallen. Der Leib des Bildes (unterschieden von der Dinglichkeit *für andere*, von den vielen Körpern des Bildes also) ist geschichtlich, erzählt den Restauratoren eine Geschichte, die so oder so weitergehen kann. Und dieser Leib ist passibel. Man mag es für superstitiös halten, das der Heilige geschlagen wird, wenn man sein Bild schlägt. Aber es ist keineswegs animistisch, das Bild zutiefst verletzt zu sehen, wenn es geschlagen, zerschnitten oder verätzt wird. Ein Leben des Bildes ist nicht leiblos, sondern auch das Bild *ist* ein leibliches Selbst.

Evident ist dann jedoch, daß kein Bild 'sich selbst reparieren' kann. Das ist banal, aber folgenreich. Denn es streut Zweifel an der Lebendigkeit des Bildes als einem 'leiblichen Selbst'. Bernhard Waldenfels hatte in *Sinne und Künste im Wechselspiel* von den 'Wiederherstellungskünsten' gehandelt, näherhin über 'Reparables und Irreparables' (S. 350 ff).

«Die Heilung, die man einem leiblichen Selbst angedeihen läßt, nimmt die Form einer *restitutio ad integrum* an, die auf die Kräfte einer *Regeneration*, wörtlich einer 'Wiedererzeugung' setzt» (S. 351). Genau dies aber wird man Bildern nicht zuschreiben können. Daher sind sie in Alter und Zerfall wie Zerstörung und Zugriff zugleich Artefakte, an denen das 'Reparieren' an eine Grenze stößt: «Alles Reparieren stößt auf eine untere Grenze. Was sich nicht reparieren läßt, sind unstete Elemente mit fließenden Grenzen, so Wasser und Luft» (S. 351) – aber eben nicht nur diese liquiden Elemente, sondern auch ästhetische Artefakte.

Das sehen Restauratoren vermutlich anders. Es gibt nichts, was sich nicht 'reparieren' ließe, sofern es nicht gänzlich zerstört ist. Aber jeder Restaurator weiß auch, ein repariertes Gemälde wird immer repariert bleiben und Spuren davontragen. «Wo Unrecht geschehen ist, bedarf es der *Wiedergutmachtung* oder der *Genugtuung*, die mit der Bezeugung des Unrechts beginnt und nicht mit einer spurenlosen Bereinigung zu verwechseln ist» (SKW, S. 351).

Als im Oktober 2007 in Avignon eine dreißigjährige Französin namens Rindy Sam dem reinweißen Gemälde (weißer Stern) von Cy Twombly einen Kuß aufdrückte und mit ihren kräftig rot geschminkten Lippen deftige Spuren hinterließ – war das justiziabel. «I left a kiss», sagte sie, «A red stain remained on the canvas [...] This red stain is testimony to this moment, to the power of art». Das Bild – damals immerhin zwei Millionen Euro schwer – galt daraufhin als irreparabel zerstört. Denn, so der Kurator der Ausstellung, die Lippenstiftspuren würden «nie wieder weggehen». Daß die wertvolle Dame sich als Künstlerin ausgab, die vom Weiß inspiriert worden sei und das Bild mit ihrer Lippenmalerei habe verschönern wollen, hilft da wenig. Selbst wenn das keine Schutzbehauptung sein sollte, wäre es so wohlfeil wie möglich. Alles ist erlaubt, dem der da Kunst macht?

Jedenfalls ist klar, daß das Bild solch einen vermeintlich zarten Zugriff erleidet, ohne sich wehren zu können. Die materielle Exposition, das Sichzeigen des Bildes, setzt es dem Zugriff aus. Materialität, die aristotelische *hyle*, ist die Möglichkeitsbedingung

von Passivität. Dabei geht es nicht nur um *tote* Materialität. Die wäre, wie ein Kieselstein im Fluß, dem Lauf der Dinge ausgesetzt. Ein Bild, wie der totgeküßte Twombly, ist im Zusammenleben der Bilder und Menschen 'animiert' durch unseren leiblichen Umgang mit ihnen (und umgekehrt). «Die Dinge partizipieren in dieser Form an unserer Leiblichkeit. Es gibt einen Leib der Dinge» (SKW, S. 353), auch einen Eigenleib. Wird der versehrt, heilt er nicht, wie unserer zumeist. Aber er trägt bei aller Reparatur und Restauration seine Narben davon.

BERNHARD WALDENFELS

'Die passive Macht der Bilder' – jedes Wort hat es in sich. Daß Philipp Stoellger das *Pathos* und die Passivität ins Gespräch bringt, verwundert nicht bei einem Autor, der sich auf rund 500 Seiten in theologisch-phänomenologischer Perspektive mit dem Thema *Passivität aus Passion* befaßt hat. Daß die Bilderleidenschaft nicht fehlt, zeigt seine Tätigkeit an einem Zentrum für Bildforschung, das er in Rostock, nahe dem Geburtsort von Caspar David Friedrich, ins Leben gerufen hat.

Also, zuerst das *Pathos*, das unterhalb von *Logos* und *Ethos* als eine Art Tiefendimension der Bilderfahrung angesetzt wird. Wie wir beide betonen, beginnt auch die Bilderfahrung auf der Ebene pathischer Widerfahrnisse. Die Nähe und Ferne zur aristotelischen *potentia passiva* ist bedenkenswert, aber auch bedenklich. Im Rahmen der aristotelischen Ontologie bedeutet die *dynamis* eine teleologische Triebkraft, die eine *genesis eis ousian*, ein 'Werden zum Sein' mobilisiert und die noch das moderne Motto 'Werde, der du bist!' bestimmt. Die innere Zielentfaltung wird nur durch äußere Gewalt (*bia*) behindert. Die Passivität ist sozusagen eine häusliche oder eine 'korrelative Passivität', wie es in dem erwähnten Buch heißt, die der Aktivität zugeordnet und ihr als *bloße* Potentialität untergeordnet ist. Anders die Urpassivität, die ich selbst ebenso wie Levinas im Sinne habe und die Philipp Stoellger 'Passibilität' nennt; sie folgt dem Geheiß: 'Werde, was oder wer du noch nicht bist!', anders gesagt: 'Erfinde dich selbst, aber als Antwort auf Fremdes!'. Das Getroffensein entspringt einem Fremden, das in uns selbst wirkt. So fragt es sich in der Tat, ob ein 'Getroffenwerdenkönnen' überhaupt einen Sinn ergibt, wenn es um die 'Macht des Anderen' geht. Gäbe es eine ontologische oder transzendente Instanz oder ein subjektives 'Vermögen', von denen diese Macht ermöglicht würde, so wäre sie keine fremde Macht. Nehmen wir die Grundaffekte des Erstaunens und Erschreckens. Können wir in diesem Zusammenhang von 'Ohnmacht' sprechen, so

sicher nicht im Sinne einer Inaktivität, sondern einer inneren Schwäche. Um einen Ausdruck von Gianni Vattimo zu variieren: das fragliche Subjekt ist ein *soggetto debole*. Jeder Einfall, jede *idea che viene*, bestätigt dies. Wie Nietzsche bemerkt: «Die Gedanken kommen, wenn *sie* wollen, nicht wenn ich will».

Nun geht es aber speziell um die 'Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder'. In dem betreffenden Kapitel unterscheide ich zwischen einem Wirken *der Bilder* und einem medialen Wirken *durch Bilder hindurch (attraverso)*. Wenn hierbei Affekte ins Spiel kommen, so nicht als bloß subjektive Gefühlsaufwallungen, sondern als Anstöße, die in 'Gemütsbewegungen', in E-motionen übergehen. Starke Bilder, die unseren Blick beunruhigen und in denen wir nicht bloß wiedersehen, was wir schon kennen, können mit einem Ausdruck aus der Warburgschule als 'Erregungsbilder' gefaßt werden. Wenn Philipp Stoellger gegenüber der neueren 'Bildakttheorie' von Horst Bredekamp Bedenken anmeldet, so teile ich diese. Ähnlich wie die als Vorbild dienenden Sprechakte auf Sprechereignisse zurückgehen, gehen die fraglichen Bildakte auf *Bildereignisse* zurück, die sich zwischen Bild und Betrachter abspielen. Der Bildbetrachter ist sowenig Herr der Lage wie der Bildhersteller, der – wenn er nicht nur sich selbst reproduziert – von seinen eigenen Werken überrascht wird. Durch das Bild hindurch ändert sich unsere Erfahrung. Ähnliches gilt für das Bühnengeschehen, von dem Antje Kapust ausgeht. Wir brauchen eine 'Ikonopathie', die durch keine Ikonologie und Ikonographie mit ihrer Bildsyntax, Bildsemantik und Bildpragmatik zu ersetzen ist.

Schließlich bleibt der Chiasmus von Bild und Leib, auf den auch Gabriella Baptist eingegangen ist. Entscheidend ist es, daß wir *in Bildern* sehen, bevor wir Bilder als Bildobjekte sehen. Wie laut einer alten Formulierung das Werkzeug als 'verlängerter Leib' fungiert, so fungiert das Bild als verkörpertes Sehen. Dies betrifft die affektive Valenz von Farben ebenso wie die Linienführung, der unser Blick folgt. Farben 'gehen *auf's Auge*', sie stehen uns nicht nur *vor Augen*. Die Bildperspektive verweist auf einen Ort des Betrachters *im Bild*, der von dem Ort *vor dem Bild* wohl zu unterscheiden ist. Auch die Sichtbarkeit des Menschen, die Philipp Stoellger im Anschluß an Hans Blumenberg hervorhebt, lebt von Bildern, in denen wir uns selbst erkennen, aber auch verkennen. Die Imagepflege ist eine indirekte Leibespflge. Traditionelle Bildverbote hätte keinen Sinn, wenn die bildlich dargestellte Person nichts mit deren leibhaftiger Präsenz und Absenz zu tun hätte. Achtung und Verehrung des Anderen greifen auf sein Bild über. Umgekehrt kann die Vernichtung eines Bildes, das den Anderen porträtiert, als in-

direkte Gewalt gegen den Porträtierten verstanden werden. Wir sprechen von verbaler Gewalt, es gibt aber auch ikonische Gewalt.

Der Chiasmus von Leib und Bild besagt nicht nur, daß wir selbst leibhaftig in Bildern leben, sondern daß auch Bilder über ihren materiellen Bildkörper hinaus einen verletzlichen Bildleib aufweisen. Von dem Unterschied zwischen Regeneration und Reparatur und von dem Überschuß an Irreparablem war schon die Rede. Ich beziehe mich nur noch auf den 'totgeküßten Twombly'. Ich muß hinzufügen, daß es im Münchener Museum Brandhorst zwei Säle mit Bildern von Cy Twombly gibt, unter ihnen der Lepanto-Zyklus in leuchtenden südländischen Farben. Als ich den Text von Philipp Stoellger las, fiel mir ein, was ich einige Tage zuvor im Traum erlebt habe. Ich stehe mit dem Rücken zu einer großen Bildleinwand dieses Malers, vor mir ein dichtes Fluidum aus Farbnebeln, das aus dem Bild zu quillen scheint. Ich weiche zurück und stoße mit dem Arm ans Bild, löse die Alarmanlage aus und erwache. So zeigte sich mir, daß Bilder wie wir selbst sowohl einen verletzlichen Leib wie einen materiellen Körper haben.