

AN DEN GRENZEN DES BILDES
POTENZEN UND IMPOTENZEN DES BILDES:
PARADOXE MODI ÄSTHETISCHER ERFAHRUNG

Philipp Stoellger
(Universität Rostock)

1. *Allgegenwart der visuellen Differenz*

‘Als was’ etwas erfahren wird, ist später als die Widerfahrung dessen zu deuten. Darin besteht die ‘responsive Differenz’, von der Bernhard Waldenfels Phänomenologie ausgeht. Erst ex post wird bestimmt, was zuvor mich trifft und in Antwort darauf von mir bestimmt werden kann. ‘Als was’ etwas erscheint, markiert die ‘pikturale’ Differenz, in der entsprechend verspätet bestimmt werden kann, was sich zeigt, so oder so. Das Bild-Ding erscheint in seiner Differenz von Bild und Ding, wie der Mensch als Leib und Körper – aber beide in liminaler Indifferenz, die erst im thematisierenden Blick auseinandertreten.

Die reflexive Differenzierung, in der eine pikturale Differenz ‘gemacht’ wird, ist eine Differenz im Vollzug der Thematisierung (die hier zur thematisierten Differenz wird). Die Frage ist dann schwer vermeidbar, ob am Ort des Bildereignisses eine ‘vor-reflexive’ Differenz am Werk ist, eine fundierende Differenz, auf die mit der reflexiven geantwortet wird?

Das wäre eine Differenz zwischen Bild-Ding und anderen Dingen einerseits, extrinsisch gleichsam, und andererseits intrinsisch die Differenz im Bild als Bild. Beschränkt man sich auf die komplizierte intrinsische Differenz des Bildes – treten prägnante Ausdrücke ein: der ‘Riss’ etwa, mit dem eine Nichtidentität des Bildes mit sich artikuliert oder angedeutet wird. «Das phänomenologische und hermeneutische Als, das uns bei Husserl und Heidegger im Rahmen der Intentionalität und des praktischen Verstehens begegnet, ist also zu ergänzen durch ein spezifisch ikonisches bzw. piktorales Als, sobald wir die Bildsphäre betreten»¹.

Eine abgründige Komplikation ergibt sich dadurch, dass der *homo pictor* immer schon in der Bildsphäre ist, lebt und sich vorfindet. Ob er das merkt oder gar themati-

¹ B. Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2010, S. 45.

siert, ist eine sekundäre Frage. Aber er ist als Mensch immer schon 'drin', *nolens* oder *volens*. Dafür könnte man paläoanthropologische Befunde aufrufen, wie etwa unübersehbar *gestaltete* Faustkeile oder präparierte Muscheln. Nur diesseits der Funde und Befunde ist zweierlei systematisch zu sagen: da der Mensch sichtbar ist, ist er immer schon in der Differenz von Leib und Körper – und als Körper erscheint er anderen. Er ist stets Bild seiner selbst, wie die Differenz von Selbst – und Fremdwahrnehmung markiert. Und sofern er sichtbar ist, kann er gar nicht vermeiden, sein Erscheinen zu gestalten, so oder so. Das beginnt in Gestik und Mimik und endet (längst nicht) in den modernen Körperpräparationspraktiken von Kosmetik und Chirurgie.

Die Implikation dieser Komplikation ist klar: das ikonische oder 'pikturale Als' ist unhintergebar und unentrinnbar – wenn es lebensweltlich rückgebunden wird als *visuelle Differenz*. Diese wird dadurch zum Seiten – oder Doppelgänger des hermeneutischen Als. Nur dass das visuelle Als mitnichten ein 'immer schon Verstehen' impliziert, sondern davon entlastet. Auch wenn wir uns keineswegs stets auf die Wirklichkeiten 'verstehen', in denen wir leben, nehmen wir wahr, was uns umgibt, ohne diese Wahrnehmung mit hermeneutischen Hypotheken belasten zu müssen, die nie würden abbezahlt werden können.

Die *visuelle* Differenz wird *allgegenwärtig*, wenn die Sichtbarkeit des Menschen und *aller* Wirklichkeiten, in denen wir leben, bemerkt werden. Und zugleich ergibt sich so eine irritierende 'Schubumkehr', weil alles Sichtbare im Licht dieser Differenz als in sich different wahrgenommen werden kann. Kunsterfahrung kann die Augen so reizen, dass sie entzündet. Alles und jedes kann unter Kunstverdacht gesehen werden. Diese Übertreibung ist die artifiziiell provozierte Spätform dessen, was lebensweltlich bereits 'am Werk' ist: die Differenz im Sichtbaren, in der stets ein Was in einem Worin und Wie erscheint. Und wie es dem Was ergeht, so auch dem Wer. 'Wer ist der Mensch?' ist daher stets auch eine Frage, worin und wie er erscheint.

2. Das leibliche Selbst – in visueller Differenz

Ich bin sichtbar, also bin ich, könnte man als Grunderfahrung des Menschen bezeichnen. Selbst wenn man morgens als Käfer aufwachen sollte, wäre die Selbstsichtbarkeit eine Daseinsvergewisserung. Üblicherweise widerfährt einem nur die gemäßigte Version von Kafkas Phantasie: wenn man in den Spiegel schaut.

Aber das scheint in seiner Banalität nicht zu reichen. Das Begehren geht weiter: *Ich werde gesehen, also bin ich*. Das ist die Expansion, von anderen, möglichst vielen,

im Grenzwert von allen gesehen zu werden. Je mehr mich sehen, desto mehr bin ich. Als würde das Gesehenwerden durch Andere mich meiner selbst vergewissern. Diese medienanthropologische Hypothese könnte verständlich werden lassen, warum es einen Drang zur öffentlichen Sichtbarkeit (und Selbstdarstellung) gibt – der von Fernsehen und Web so prächtig bedient wird.

Allerdings *wie* ich gesehen werde, macht einen gravierenden Unterschied. Daher ist die Selbstdarstellung im Web so geeignet, das eigene Wunschbild zu verbreiten (auch wenn das um so abgründiger sein kann); oder ähnlich, wenn Regisseure selber als Schauspieler auftreten in ihren Filmen. Selbstredend möchte man ‘gut aussehen’, ‘angesehen’ sein und nicht verspottet oder ‘ungeschminkt’. Die causa Gutenberg ist dafür ein schlichtes Lehrstück. Man will so gesehen werden, wie man sich selbst gerne sieht. Die Differenz von Selbst – und Fremdbild macht dann zu schaffen – so sehr, dass man es an PR-Agenturen delegieren kann, die den Anderen das eigene Wunschbild *so* vorführen soll, dass es sich durchsetzt. Image-Kampagnen dienen eben zur Tilgung der Differenz von Selbst – und Fremdbild. Der Wunsch soll Wirklichkeit werden – in maximaler Expansion des gewünschten Selbstbildes. Ein ‘Engel mit Eisaugen’ wird so zum unschuldig gerichteten, unschuldig leidenden Engel. Auch das ist ‘Anthropotechnik’: eine möglichst flächendeckende Durchsetzung eines imaginären Selbstbildes in der symbolischen Ordnung, auf dass der Reale *als dieser Imaginäre* gesehen wird und so im Kampf der Symbole sich das Gewünschte durchsetzt.

Ich bin im Fernsehen, also bin ich oder in der light-version *Ich bin im web, also bin ich* (möglichst oft geklickt und gesehen) – sind die so trivialen wie machtvollen Intuitionen all derer, die das Auge der Kamera suchen, nicht selten um jeden Preis. Dem zugrunde liegt, so die anthropologische Vermutung, ein tief sitzendes Begehren nach Sichtbarkeit – als Daseinsvergewisserung (oder als Seinsgrundgewissheit).

Und das ist einerseits so trivial und verständlich – wie andererseits untrivial und schwer verständlich. Hans Blumenbergs Anthropologie unter dem Titel *Die Beschreibung des Menschen* geht von der These aus, «dass der Mensch sichtbar ist». Das heißt: er ist nicht *durchsichtig*, sondern *intransparent*, opak – und daher sichtbar: als Körper für andere. Eben diese Sichtbarkeit ist aber nicht ungefährlich, wie jedes Beutetier weiß, das daher Schutz sucht, Geborgenheit und Verborgenheit. *Das* macht das Begehren nach Sichtbarkeit so unselbstverständlich. Denn dem Blick der anderen exponiert zu sein, macht im Maße der Sichtbarkeit auch angreifbar und verletzlich. Deswegen gibt es

dauernd Warnungen davor, sich und seine Daten und Bilder im Netz preiszugeben. *Warum dann Sichtbarkeit 'malgré tout'?*

Die genannte Vermutung rekurriert auf eine anthropologische These: das tiefsitzende Begehren nach Sichtbarkeit. Das ist eine generelle Unterstellung, die onto- und phylogenetisch geprüft, empirisch validiert und prognostisch genutzt werden könne. Aber, an dem Beispiel hätten die historische Anthropologie ebenso Einsprüche wie die Medientheorie. Denn erstens ist der Umgang mit der eigenen Sichtbarkeit ein historisch wie kulturell hoch variantes Phänomen. Und zweitens ist die genannte 'spätmoderne Daseinsvergewisserung' spezifisch medial verfaßt: durch die AV-Medien möglich und möglicherweise durch sie provoziert.

Sichtbarkeit geht mit Macht einher, mit der Macht derer, die kraft ihrer Sichtbarkeit Aufmerksamkeit suchen und finden, um sich zu zeigen und darin anderen vor Augen zu sein. Kurz gesagt: es geht um Deutungsmacht – in der Selbstdarstellung von Herrschern (von Ägypten über Rom bis in die Gegenwart); in 'kleinen' Fürstentümern von Adligen, den sie imitierenden Großbürgern, Bücher schreibenden Bildungsbürgern bis zu Graffiti; oder entsprechend in Firmenstrategien: vom *quifecit* der Künstler (Werkstätten) bis zu Apple.

Sichtbarkeit ist auch eine Form von Macht in deren wirksamer Darstellung und Präsenz. Die Medientechnik des Vatikan, in der Darstellung des Papstes, wäre dafür aufschlussreich – seine leibliche, verbale und bildliche Präsenzsteigerung in den letzten 50 Jahren, bis in die Exposition des sterbenden Papstes Ostern 2005 und die Präsentation des toten Körpers (als frisch fabrizierter Reliquie). Wenn Sichtbarkeit Macht bedeuten kann, ist sie das Medium des Kampfes um Aufmerksamkeit, öffentlichen Einfluß, Quoten und letztlich um Deutungsmacht.

Mit der eigenen Sichtbarkeit, dem möglichst weitgehenden Gesehenwerden, hängt auch eine Art der Sinnerfahrung zusammen. Jochen Hörischs These war, dass die Einheit von Sein und Sinn durch Medien 'verbürgt' werde: im Abendmahl real als Inbegriff dieses Versprechens; durch das Geld funktional in einem generalisierten Sinn (ohne Seinsdeckung), und in den neuen Medien simuliert als Nullmedium disseminiert.

Die 'ontosemiologische' Grundannahme der (alteuropäischen) Mediengeschichte sei (gewesen): «daß Sein per se sinnvoll und das umgekehrt Sinn überhaupt vorhanden ist»². Und die Einheit von Sein und Sinn werde in der Realpräsenz Gottes im Abend-

² J. Hörisch, *Das Abendmahl, das Geld und die Neuen Medien*, Bremen, Verlag Bettina Wassmann, 1989, S. 11.

mahl erfahren und 'konsumiert'. Im Geld wird nicht mehr versprochen, dass Sein sinnvoll ist, aber doch das Sinn vorhanden ist, und zwar als omnipotenter Sinn: sofern das Geld alles mögliche bedeuten kann, je nach Verwendung und Verwender.

Aber in den neuen Medien? Die alte Grundannahme der Einheit von Sein und Sinn sei zerfallen oder destruiert, (spätestens) seit Nietzsche. Das Medium ist nur noch das Medium und nicht mehr das Versprechen der Einheit von Sein und Sinn³. Die These Hörischs in *Der Sinn und die Sinne* war: «Die im Bann von Stimme und Schrift stehende frühe Mediengeschichte ist sinnzentriert, die neuere Mediengeschichte fokussiert hingegen unsere Aufmerksamkeit immer stärker auf die Sinne [...]. Und [...] die gegenwärtige Medienlage bringt [...] die beiden Stränge von Sinn und Sinne zusammen – und auseinander»⁴.

'Ich bin im Fernsehen, also bin ich' (was für Talkshows genauso zu gelten scheint wie für Promis und Politiker, teilweise sogar für Wissenschaftler) – dieser (abduzierte) Seinsgrundsatz zur Daseinsvergewisserung erscheint dann als spätmoderne Version der Einheit von Sein und Sinn – wenigstens im Modus der Simulation⁵ (um Missverständnisse zu vermeiden: das ist kein negativ zu besetzender Begriff, wie in den Simulakren; es ist vielmehr eine Modalisierung – ein Modus ästhetischer Selbsterfahrung). Die Augenblicksaufmerksamkeit (im TV oder im Web) scheint als zutiefst sinnvoll erfahren zu werde – als Augenblickssinn, der verewigt wird kraft der technisch delegierten *Memo-ria*⁶.

'Ich werde gesehen, also bin ich' – wenn das ein medieninduzierter Grundsatz wäre, eine Regel, der gefolgt wird – eine *Regel der Selbststeigerung als Sichtbarkeitssteigerung* – führt das nicht nur erwartungsgemäß zum Kampf um die Aufmerksamkeit,

³ *Ibid.*, S. 14f.

⁴ J. Hörisch, *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2001, S. 14f.

⁵ Vgl. Hörisch, *Das Abendmahl, das Geld und die Neuen Medien*, a.a.O., S. 38: «daß sich zur Zeit eine neue Formation der Ontosemiologie durchsetzt: nämlich die mediale, die Korrelationen von Sein und Sinn allenfalls noch simuliert». Daher ist dann von dem «Ende der Vorstellung von Sein und Sinn» die Rede (*ibid.*, S. 41).

⁶ Zumindest wenn sie *nicht* in Form des Gerichts (Bildstrafen), sondern der Gnade, der wohlmeinenden Steigerung des Selbstwerts erfahren wird. Hier wird von einer theologischen Leitdifferenz Gebrauch gemacht: Gesetz und Evangelium; wie der richtenden Gerechtigkeit und der gnädig-gerechtmachenden Gerechtigkeit Gottes. Dass mich der richtende Gott stets sieht, wird als zutiefst unbehaglich und beunruhigend erfahren, wenn nicht als pathologisierend (vgl. Tillmann Mosers 'Gottesvergiftung' oder ursprünglich Luthers Verzweiflung). So können auch AV-Medien verfahren, wenn sie zwar nicht alles sehen, aber Geheimes sichtbar machen und den so zu Sehenden dem Gespött preisgeben. Es ist eine Form der Bildstrafe 'in effigie'. Dass mich der gnädige Gott als gerecht ansieht, ohne dass ich das verdient hätte – sieht in mir mehr, als ich von mir aus bin. Es wird mir zugeschrieben und zugesagt, was ich in seinen Augen bin. So blicken Liebende. Und so können auch die Medien einen 'pushen', aber auch wieder fallen lassen (memento: Gutenberg). Wessen Blick mit Verantwortung oder Gewissen und mit Vertrauen und Verlässlichkeit einhergeht, macht einen gravierenden Unterschied.

sondern auch in neue Bilderstreite: in das, was Weibel und Latour 'iconoclashes' genannt hatten. Kulturen mit immer mehr Sichtbarkeit, Sichtbarmachung und deren Aufzeichnung müssen das Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit (immer wieder) aushandeln und austarieren. Man mag bei Facebook und Co. noch das Intimste ausstellen und global zugänglich machen – aber die Rechte an diesen Bildern sind ein Problem. Die Fragen um das 'Recht am eigenen Bild' sind ein Feld dieses Aushandelns. Die Fragen um die digitale Zugänglichkeit von Texten (Googles Raubritterprojekt) ist eine Analogie dazu. Auch die Verbreitung von Aufzeichnungen von Veranstaltungen und deren streaming gehört dazu. Es ist gar nicht klar, ob ein Dozent oder Student damit einverstanden ist, dass eine Veranstaltung aufgezeichnet und potentiell auf ewig im Netz abrufbar ist. Denn eine Kommunikation in Kopräsenz der Beteiligten wird als webfiledekontextualisiert – und das ist eine der Quellen von Missverständnissen und Missbrauch. Es fehlt daher eine Möglichkeit und Regelung des 'Vergessens' oder Löschens von Erinnerungen. Was auf dem Umweg über Gott begriffen wurde: die nichts vergessende *memoria Dei* kehrt gnadenlos in der ewigen Erinnerung des Web wieder.

3. Ikonische Differenz – differenziert am Leitfaden der Tropen

Bild ist Natur, bei der Hand angelegt wurde. So könnte man Alberti, Horst Bredekamps Referenten für einen weiten Bildbegriff, kurz fassen. Damit ist eine Natur gemeint, die Spuren menschlichen Ein- und Zugriffs erkennen lässt⁷. Wenn also auf einem Stein eine Markierung eingeritzt ist – wird er damit zum Bild. Wenn man durch die Berge wandert und zwischen all den herumliegenden Steinen einen aufgerichtet sieht, stelengleich, oder gar zwei übereinandergelegt wurde, werden sie zum Bild. Darin zeigt sich, aller Wahrscheinlichkeit nach, ein menschlicher Eingriff, der eine visuelle Markierung hinterlassen hat, warum auch immer.

Bild ist, was auf's Auge geht. Die Macht dessen, zeigt sich erst post, wenn nicht mehr aus dem Sinn geht, was auf's Auge ging. Was einmal gesehen wurde, kann nicht mehr ungesehen gemacht werden. Um auf's Auge zu gehen, ist das Bild *exponiert*, sichtbar den Blicken der Anderen ausgesetzt (wie in der Elevation) – und darin wird es angreifbar bis zur Verspottung oder Zerstörung.

Ein Bild *hat* nicht nur, sondern *ist* ein Körper (Materialität), sei es der ätherische Körper einer Projektion oder der knisternde, knackende, brechende Körper einer Hostie. Bild-Dinge sind so gesehen inkarnierter Sinn – der nie Sinn wäre jenseits seines Kör-

⁷ H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2010, S. 34.

pers, Leibes oder Fleisches (sonst wäre er gespenstischer Sinn). Sinn ist nur Sinn als sinnlich inkarnierter, eine Weise des Zeigens und Sichzeigens, so gefährdet exponiert wie zugleich machtvoll wirksam.

Was so manipuliert und für den Blick präpariert wurde, ist mit einem Anspruch versehen: dem 'normalen' Ding-Gebrauch entzogen und für einen ganz besonderen Gebrauch reserviert zu sein. Für 'Bild-Dinge' gilt gewöhnlich nur anschauen, nicht anfassen, schon gar nicht verbrauchen, küssen oder anbeißen. Der Gebrauch macht den Unterschied, der ein Ding von einem Bild-Ding unterscheidet.

Das Bild ist nie nur Darstellung oder Repräsentation von etwas, sondern *es zeigt*: etwas (als etwas); sich selbst; und in gewisser Hinsicht zeigt es auch das Zeigen (v.a. in ästhetischen Kontexten). Als Ereignis des Zeigens ist das Bild nicht nur Repräsentation, sondern vor allem Präsenz. Es bezeichnet oder bedeutet nicht nur etwas, sondern *ist*, *was es zeigt*, und *zeigt, was es ist*.

Diese seltsam relationale 'Identität' des Bildes ist mehrdeutig – und daher sc. differenzierungsbedürftig: Inwiefern *ist* die Hostie Christus, *ist* Christus Gott, *ist* das Bild Christi er selbst? Das religiöse Begehren will eine Maximalidentität: in der Hostie, in Reliquien, vor allem im Turiner Grabtuch. Gott im Sehen fassen, im Fassen verzehren können und so in der Verkörperung körperlich bei ihm sein. Das theologische Bedenken richtet sich einerseits gegen dieses Begehren⁸; andererseits diente die frühmittelalterliche Metaphysik genau der Härtung der Identität von Christus und Gott; hochmittelalterlich in der Transsubstantiationslehre zur Härtung der Identität von Christus und Hostie wie der von Papst und Christus (*vicarius Christi*).

Die stets relationale Identität des Bildes lässt sich am Leitfaden der *Tropen* unterscheiden (vorausgesetzt man versteht Tropen wie die rhetorischen Figuren nicht als uneigentlich oder äußerlich und nicht nur als Mittel der Bezeichnung, sondern als Formen, in denen präsent wird, wie und wovon die Rede ist; dann sind sie nicht nur signifikant, sondern symptomatisch für das wovon die Rede ist und wer spricht). Die ikonische Differenz wird anhand der Tropen näher differenzierbar: als die Differenzrelation von Metapher und Metonymie beispielsweise. Ein Hinweis in diese Richtung ist Blumenbergs absolute *Metapher*. Theologisch vertraut ist das Gleichnis, in dem das Reich Gottes nicht nur zur Sprache kommt, sondern im sogenannte 'Sprachereignis' Ereignis wird, kommunikative Gegenwart, wovon die Rede ist. Daher gilt, das Reich Gottes

⁸ H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, C.H. Beck Verlag, 2004, S. 11: «Die Theologen haben immer wieder versucht, materiellen Bildern ihre Macht zu entreißen, wenn diese im Begriff waren, zuviel Macht in der Kirche zu gewinnen».

kommt im Gleichnis als Gleichnis zur Sprache (Jünger). Dieser Anspruch bleibt kritisch, denn die Wette auf die Performanz solcher Rede kann verloren werden (Liebeserklärungen und –gesänge); aber wird sie gewonnen, wird es präsent, nicht nur repräsentiert. – Aber *ist* das Gleichnis das Reich Gottes, und umgekehrt?

Das Bild ist nicht einfach, was es zeigt: etwa ein Apfel. Aber es ist, was es ist, sofern es sich selbst zeigt. Es ist und ist nicht – das war die ontologische Bestimmung, die Ricoeur der Metapher zuschrieb: der Papst ist ein Fuchs, das ist und ist nicht so. Ähnlich und unähnlich war die analogietheoretische Formulierung, die aber nicht recht passt. Denn mit der Ähnlichkeit bliebe man im Schema der Abbildung, die mehr oder minder ähnlich sein kann.

Die Metapher hat sich in der Kunstwissenschaft nur selten als Modell für das Bildverstehen gemeldet, anders als das Symbol oder die Allegorie⁹. E. Gombrich war eine Ausnahme mit seiner Bemerkung: «Die Möglichkeit metaphorischer Ausdrucksweise entspringt der unbegrenzten Plastizität des menschlichen Geistes, [...] seiner Eigenschaft, in den verschiedenartigsten Phänomenen Parallelen zu sehen und sie untereinander zu vertauschen»¹⁰. So kann Bild Metapher sein, etwa ein Kirchenfenster Metapher für die Himmelspforte, mit der Verheißung göttlichen Lichts¹¹. Aber – geht es dann um gesehene Ähnlichkeit und den Tausch von Eigenschaften?

Ein Bild kann durchaus *Substitution* sein, wie es Hans Bredekamp in seiner Theorie des Bildakts ausführt, anhand des *substitutiven Bildakts*: wenn Körper und Bild ‘vertauscht’ werden bei Bildstrafen oder in Bilderstreiten ebenso wie in der Bilderverehrung. Substitution kann destruktiv oder affirmativ gebraucht werden, bis zur Magie der Gegenwartsreliquien von ‘Stars’.

Die Urimpression der Substitution von Bild und Körper ist sc. Christus selbst, als realpräsenste Substitution Gottes, mit den Folgesubstitutionen der Veronika als substitutiven Bildakt. Alle Heiligen gewinnen ihre Verehrung dank der Substitution von Körper und Bild – ebenso wie deren Destruktion im Ikonoklasmus. Ist doch Ikonoklasmus die prägnante Manifestation eines (reformiert-) *protestantischen* Bilder Glaubens, und zwar

⁹ B. Mohnhaupt, «Das Ähnliche sehen» – Visuelle Metaphern von Sexualität in der christlichen Kunst des Mittelalters, in D. Ganz/Th. Lentz (Hg.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, Berlin, Reimer, 2004, S. 199-217, 200.

¹⁰ E. Gombrich, *Wertmetaphern in der bildenden Kunst*, in ders., *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1978, S. 34-64, 37.

¹¹ In dem Sinne konnte z.B. Christoph Wagner, *Farbe und Metapher. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels*; Farben nicht nur auf ihre konventionalisierte Symbolqualität in untersuchen, sondern in ihrer (mit Aristoteles) poetischen Dimension als Metaphern deuten (C. Wagner, *Farbe und Metapher. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1999, S. 9, S. 13ff).

insbesondere dessen selektive Gestalt: indem die *Gesichter* von Bildern, Statuen oder Lettner-Figuren sorgfältig ‘abgekratzt’ oder zerstoichen wurden¹². Klar ist, dass in diesem Ikonoklasmus ein invertierter Glaube an die Macht des Bildes wirksam ist. Das musste nicht zu Zerstörung führen. Es gab auch mildere Praktiken wie die Bilder zu verhüllen, abzuhängen und in Sicherheit zu bringen. Die Rettung und Entmächtigung, durch die nicht-öffentliche Verwahrung, ist gleichsam der Entzug, der leise Ikonoklasmus. Die Manifestation in der selektiven Zerstörung (mehr noch als die totale), bleibt dagegen eine Exposition des Angriffs, bei dem der Ausdruck der Lebendigkeit (das Gesicht) zerstört und damit das Bild öffentlich getötet wird. Was verkörpern dann solche entstellten, demonstrativ ‘gesichtslosen’ Bilder (und Skulpturen)? Vandalismus, reformatorische ‘Wutbürger’, deren Wut sich am Objekt entlädt, die Macht des Bildes in all seiner Ohnmacht; oder die Macht der reformatorischen Christen gegen die Verkörperungen Roms oder der Altgläubigen. Ein Zug ist jedenfalls auch die öffentliche Bildstrafe (in der das Bild als ‘Substitution’ des alten Glaubens oder Roms fungiert). Wenn die ‘enthaupteten’ und zu Tode ‘gefolterten’ Bilder sichtbar ausgestellt bleiben – werden Tote präsentiert (ähnlich der Exposition der toten Leiber der Münsteraner Täufer).

Ein Bild kann auch *Metonymie* sein, elementar wohl in visuell gestalteten Relikten namens Reliquien, die *pars pro toto* sichtbar vergegenwärtigen mögen, wer und was in ihnen verehrt wird. Die ikonische Differenz (i.S. Bernhard Waldenfels’) lässt auch hier das Wer und Was vom Worin und Wie unterscheiden. Knochen als Körperrelikte sind visuelle Artefakte, die einen real absenten, symbolisch repräsentierten Wer imaginär vergegenwärtigen. Gewettet wird in deren Verehrung wie Vernichtung darauf, dass die metonymische Kontiguität ‘trifft’: dass Wie und Worin auch die des vermeintlichen Wer sind. Und wenn in unentscheidbarer Kontiguität ein Knochen einem Grab zugeordnet wird und dieses Grab einem Heiligen und der dieses Grab überwölbenden Kirche? In dieser losen ‘Kette’ gerissener Glieder kann dann ein versehentlich heilig Gewordener Jünger wie Petrus verehrt werden – als wäre sein vermeintliches Grab *pars pro toto* die unsichtbar sichtbare Gestalt seiner realen Gegenwart.

Ähnlich stünde es um die Unterstellung einer *Synekdote*, schlicht gesagt als *concretum pro abstracto* oder Besonderes für Allgemeines. Wer in einem Holzsplitter den Opfertod Jesu und dessen Heilsbedeutung gegenwärtig sieht und das kleine, unscheinbare Artefakt entsprechend verehrt, findet darin die ganze Heilsgeschichte konkretisiert.

¹² Mit D. MacCulloch, *Die Reformation 1490-1700*, München, DVA, 2010, S. 726.

Der Vorschlag dieser Andeutungen ist schlicht, aber folgenreich: die ikonische Differenz bezeichnet eine Differenzrelation, die wie Ricoeurs 'Ist und Ist-nicht' der Metapher weiter differenzierungsfähig und -bedürftig ist. Die Relationen der Tropen und Figuren können dafür Beispiele geben: für die performante Nichtidentität, die im Bild vor Augen tritt.

4. *Wieviele Körper hat ein Bild?*

Dabei ergibt sich eine ähnlich folgenreiche Rückfrage: *Wieviele Körper hat ein Bild?* Wenn es dem Bild wie dem Menschen ergeht, in pikturaler oder visueller Differenz zu erscheinen, wird es kompliziert und entfaltungsbedürftig. Das Bild ist *in vivo* ein leibliches Selbst – mit verschiedenen Körpern. Nur mit welchen und wie vielen?

Ernst Kantorowicz entdeckte seine These von den zwei Körpern des Königs ausgehend von einem nicht sonderlich bekannten mittelalterlichen Autor, dem Anonymus von York, der diese These begründet und entfaltet hatte – allerdings auf dem Hintergrund von den *drei* Körpern des Papstes. Über den Papst heißt es beim Anonymus von York:

Eine solche Person ist nicht einfach, sondern vielfältig, sie vereinigt in sich mehrere Personen. Der Papst vereinigt in sich die Person des obersten *Bischofs*, die des *Menschen* und die eines *Mörders* oder irgendeines anderen Sünders [...]. *Als oberster Bischof* sündigt er nicht, sondern vergibt er die Sünden; als solcher wird er von allen verehrt, geehrt und von niemandem gerichtet. *Als Mensch* dagegen kann er keine Sünden vergeben, auch wenn er selbst nicht sündigt; man muß ihn zwar ehren, aber er kann auch wie jeder andere Mensch gerichtet werden. *Als Sünder* schließlich darf er weder verehrt noch geehrt werden, und *er muß gerichtet werden wie jemand, der unter dem Menschen steht*. Denn es ist nicht gerecht, dass wir gleichzeitig einem Apostel und einem Mörder oder Ehebrecher, dem aller heiligsten Bischofsamt und dem Verbrechen eines Mörders oder Ehebrechers Ehre und Verehrung erweisen.¹³

¹³ Nach Agostino Paravicini Bagliani, *Der Leib des Papstes. Eine Theologie der Hinfälligkeit*, München, C.H. Beck, 1997, S. 76f. Vgl. K. Pellens (Hg.), *Die Texte des Normannischen Anonymus*, Wiesbaden, Veröffentlichungen des Institutes für europäische Geschichte 42, 1966, S. 6: «Talis enim non simplex est, sed multiplex, et plures habens personam. Nam et summi pontificis personam habet et hominis, et vel homicide vel alterius peccatoris, eius vide licet, quem se ipse fecit.

Secundum summi pontificis personam super omnes nomine est, secundum hominis personam inter homines, secundum peccatoris personam infra homines. Secundum summi pontificis personam non peccat sed potens est remittere peccata, et secundum hanc super omnes nomine reverendus est et honorandus et a nemine iudicandus. Secundum hominis vero personam, et si non peccat, non tamen relinquit peccata, et secundum hanc tanquam homo reverendus est et honorandus atque etiam iudicandus. Secundum personam autem peccatoris peccat, et secundum hanc nec reverendus est nec honorandus, sed tanquam inferior nomine iudicandus. Neque enim iustum est, ut in eadem reverentia et in eodem honore habeamus et apostolum et homicidam seu adulterum, ordinem pontificis sacratissimum et facinus homicidii seu adulterii-sceleratissimum».

Wenn schon der Papst drei Körper haben kann, wieviele dann erst ein Bild? Erwartbar ist, dass es einen realen Bildkörper hat in all seiner Materialität; ebenso dass es einen symbolischen Körper hat in seiner Bedeutung, sei sie kunstgeschichtlich, ökonomisch oder politisch; auch dass es einen imaginären Körper hat in dem religiösen Begehren etwa oder der außerordentlichen Faszination für Bewunderer. Der normannische Anonymus hingegen unterschied hier theologisch: das Kreatürliche (Mensch) vom Heiligen (Sündenvergebung, wie Christus) vom Unheiligen (Sünder, Mörder).

Dem lässt sich leicht entsprechen: die Bildverehrer sehen in ihm vor allem das Heilige; die Bilderstürmer das Unheilige – und beide agieren ihr Begehren am Kreatürlichen des Bildes aus. Komplizierter wird es, wenn beides ineinander liegt – wie etwa in der Gestalt des Papstes; oder wenn der ‘kreatürliche’ Körper unendlich supplementiert wird in medialen Verschachtelungen von Reproduktionen, virtuellen Wiederholungen und Differenzierungen bis zur Simulation des Bildes. Nur verdeutlichen die Komplikationen den Unterscheidungsbedarf: wie viele Körper hat ein Bild? Und mit welchem hat man es jeweils zu tun, welchen vor Augen, welchen im Sinn und welchen übersieht man?

5. Die Macht des Bildes

Die wunderbare Vermehrung des Bildes als Bild in Bildern und Bildmedien kann die Frage provozieren, ob aus deren Allgegenwart auch deren ‘Allmacht’ folgt? Bilder sind mächtig – in vielerlei Weise. Auch wenn mitnichten befriedigend geklärt ist, was in der Zusammenstellung von ‘Macht und Bild’ mit beiden Begriffen geschieht. Was widerfährt der Bildtheorie im Horizont von Machttheorie? Und welche Rückwirkung der Bildtheorie wäre auf die Machttheorie zu erwarten?

Herrschaft braucht Herrlichkeit, meinte Giorgio Agamben in *Herrschaft und Herrlichkeit*. Ebenso gilt: *Macht braucht Manifestation*, und dazu können Bilder dienen: sei es der Macht Gottes, des Kaisers, des Papstes, der Kirche oder einer reformatorischen Bewegung. Das führt in eine paradoxe ‘Gegebenheitsweise’ von Macht – die man *Entzugsweise* nennen könnte: Macht als Möglichkeit ist der Anschauung und Sichtbarkeit entzogen – aber sie wäre gar nicht, wenn sie sich nicht *zeigt*. Hier scheint ein asymmetrisches (chiastisches?) Abhängigkeitsverhältnis zu bestehen. Gilt zugleich: *Zeigt* sich die Macht, *zeigt* sich die *Macht* nicht mehr? Das Sich-Zeigen von Macht war theologisch traditionell die Offenbarung Gottes, von der Schöpfung, den brennenden

Dornbusch über die Geschichte Israels, den Tempelkult bis zu Inkarnation und Auferweckung. Gott wäre ohne *revelatio* nur ein *deus absconditus* (*supra nos, nihil ad nos*). Nur *für uns* wird seine Macht relevante Macht – üblicherweise (strafend? oder) heilvoll wirkende Macht.

Die Macht *der Bilder*, die *ihnen eigene* Macht, ist nicht *jenseits* der Bilder (beim Urheber etwa), auch nicht *jenseits* im Sinne der mächtigen Agenten, die Bilder instrumentalisieren, oder im *Jenseits* der übermächtigten Patienten, die von den Machtwirkungen überwältigt werden. Die Frage ist, wie bei *jeder* Macht, wie und woher Bildern Macht zukommt?

'*Von oben*' hieße, sie würde von einer 'höheren Macht' ermächtigt, von Gott, Fürsten oder Semiotikern etwa. '*Von unten*' hieße, sie würde von denen ermächtigt, die sie beherrscht, den Betrachtern. Dann käme den Bildern Macht zu durch Anerkennung, Konsens, Zustimmung oder ähnlich affirmative Rezeptionen. Macht der Bilder als *ihnen eigene* zu verstehen, heißt vielmehr, nach den *ihnen eigenen Möglichkeiten* zu fragen und was sie *ermöglichen*. Das Bild als Möglichkeit und Ermöglichung *ist* Macht im modalen Sinne.

Die Macht des Bildes manifestiert sich in Konflikten – bei denen stets fraglich ist, ob es sich überhaupt um Konflikte um das Bild handelt oder es 'nur' die mediale Oberfläche ist, an der sich ein anderer Konflikt manifestiert. Das können Konflikte zwischen sozialen Gruppen, 'Trägerschichten' sein, etwa zwischen Israel Tempeltheologen (P) und der Theologie der Landbevölkerung (DtrG) oder zwischen Kaiser und Papst oder Fürsten, wie zwischen Katholiken, Lutheraner und Reformierten. Es können auch Konflikte verschiedener religiöser Lebensformen oder zwischen verschiedenen Theologien sein. Bildkonflikte sind daher stets mehrschichtig. Aber wenn und falls wirklich *um das Bild* gestritten wird, geht es im Kern um Medienkonflikte.

Die 'Macht des Bildes' ist ebenso 'Macht des Begehrens' wie 'Macht des Zeigens', kurz gesagt: *Deutungsmacht*. Daher ist die 'Macht des Bildes' stets etwas unheimlich, denn es rührt an Hoffnungen und Ängste: an die Hoffnung mit dem Bild *mehr* als Bild zu haben, vor Augen oder in Händen. Der sogenannte Fetisch lauert bei dieser Frage hinter jeder Ecke. Dementsprechend sind Ängste präsent: sowohl die des Bildverehrsers, der fürchtet mit einem falschen Handgriff oder gar dem Verlust des Bildes *mehr* als das Bild zu verlieren. Aber auch die des Bildkritikers: entweder Angst vor der Verletzung dessen, der vermeintlich im Bild präsent sei; oder gar die Angst vor dem Bild selber, weil es auch ihnen mehr bedeutet als ein Bild.

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 dieses 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 Nutzen. 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.

6. Die passive Macht des Bildes

Denkt man über die ‘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 Bildakttheorie 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 11-35¹⁴) 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 im 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 ist¹⁵.

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 Umweltkomplexität¹⁶ – 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 dynamis tou poiein kai paschein*, d.h. er behauptete 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»¹⁷.

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* be-

¹⁴ Vgl. Aristoteles, *De anima*, II, 5.11.

¹⁵ Vgl. K. Röttgers, *Spuren der Macht. Begriffsgeschichte und Systematik*, Freiburg/München, Alber, 1990, S. 54.

¹⁶ Vgl., *ibid.*, S. 57.

¹⁷ Aristoteles, *De anima*, II, 5.11.

schreiben wird – ist gelinde gesagt paradox. 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’¹⁸.

«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»¹⁹. 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»²⁰ – 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 *Wiedergutmachung* oder der *Genugtuung*, die mit der Bezeugung des Unrechts beginnt und nicht mit einer spurenlosen Bereinigung zu verwechseln ist»²¹.

¹⁸ B. Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel*, a.a.O., S. 350ff.

¹⁹ *Ibid.*, S. 351.

²⁰ *Ibid.*, S. 350.

²¹ *Ibid.*, S. 351f.

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 *toie* 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»²², auch einen Eigenleib. Wird der versehrt, heilt er nicht, wie unserer zumeist. Aber er trägt bei aller Reparatur und Restauration seine Narben davon.

7. Von der passiven Macht zur Ohnmacht

Giorgio Agamben handelt in seinem Bändchen über die Nymphae von der *Liebe* – als einer bei Heidegger nicht gänzlich abwesenden Leidenschaft. Denn Liebe und Hass seien die beiden Grundweisen, in denen das Dasein das Da (des Daseins) erfahre. Dieses ‘Da’ ist die Faktizität (In-der-Welt-Sein), um deren Hermeneutik sich Heidegger bekanntlich bemühte. Agambens Aufnahme und eigenwillige Weiterführung versteht nun die *potentia passiva* der *Liebe* als die *Passion der Faktizität*. Das Da des Daseins zu erfahren, sei kein Vermögen des mächtigen Subjekts, sondern seine passive Potenz (gewissermaßen ‘das Offene’): eine Potenz, derer es selbst nicht mächtig ist, sondern die seine Offenheit für die Potenz des Ereignisses bedeutet.

²² *Ibid.*, S. 353.

Um das zu begründen rekurriert Agamben – gleichsam in schwarzer Entsprechung zu Jonas Gottesbegriff nach Auschwitz – auf Heideggers Humanismusbrief. Dort wird die *Ohnmacht* des Daseins verhandelt, die die Ohnmacht des intentionalen Vermögens sei. Die ungeheuren Möglichkeiten des Daseins (etwa die Vermögen des Subjekts) seien angesichts des Seins (oder Ereignisses) nur «absolute Impotenz»²³. Auf dem Hintergrund von Aristoteles *potentia activa* und *passiva* läßt sich das etwas traditioneller sagen: die *potentia activa* des Subjekts sei impotent (*adynaton*) angesichts des ‘Seins’. Oder theologisch variiert: der Mensch vermag nichts vor Gott. Soweit, so üblich.

Interessant wird das, wenn man es einerseits (auf theologischem Hintergrund) als ‘Theorie’ des Erscheinens (der Offenbarung) hört – *remoto deo*; andererseits wenn man es als Weiterführung der Paradoxierung des Machtdenkens hört: die Macht (*dynamis*) der Liebe ist keine *mir eigene* Macht (als Vermögen), sondern eine *potentia passiva*; das Subjekt also *subiectum* und Liebe selber ein *adynaton* (Ereignis). Wenn man das auch für die Macht der Liebe Gottes gelten ließe, wäre seine Liebe kein Akt des Souveräns, sondern auch für ihn eine *potentia passiva*, kein beherrschtes *dynaton*, sondern ein Ereignis *zwischen* Gott und Mensch (der Gabe und Vergebung).

Heidegger handelt von einer anderen Möglichkeit des Daseins, dem ‘Mögen’, das nicht sein Vermögen sei, sondern – *potentia passiva*. Jede Potenz (so Heidegger in seiner Aristotelesvorlesung²⁴) sei ‘wesentlich Impotenz’. Also das uns eigene Vermögen nur ein *adynaton/adynamia*. Aber – so Agamben – «in dieser Ohnmacht findet ein Urgeschehen statt, das das Sein des Daseins bestimmt und den Abgrund seiner Freiheit öffnet»²⁵. Mit Heideggers Wegmarken formuliert: «*Daß* es der Möglichkeit nach ein Selbst und dieses faktisch je entsprechend seiner Freiheit *ist, daß* die Transzendenz als Urgeschehen sich zeitigt, steht nicht in der Macht dieser Freiheit selbst. Solche Ohnmacht (Geworfenheit) aber ist nicht erst das Ergebnis des Eindringens von Seiendem auf das Dasein, sondern sie bestimmt dessen Sein als solches»²⁶.

Agamben schließt daran seine *Theorie der Leidenschaften* an (auch wenn das keineswegs so von Heidegger vorbereitet ist – daher geht es hier um *Agambens* Version der *potentia passiva*): «Die Leidenschaft, die *potentia passiva*, ist also die radikalste Erfahrung der Möglichkeit [*potentia*], des mögen, um die es im Dasein geht: ein Vermögen,

²³ G. Agamben, *Nymphae*, Berlin, Merve, 2005, S. 74f., S. 76f.; mit M. Heidegger, *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz*, GA 26, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2007, S. 279f.

²⁴ M. Heidegger, *Aristoteles. Metaphysik IX, 1-3. Vom Wesen und Wirklichkeit der Kraft*, GA 33, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2006, S. 114.

²⁵ G. Agamben, *Nymphae*, a.a.O., S. 78.

²⁶ M. Heidegger, *Wegmarken*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1967, S. 70.

das nicht nur seine *Potenz* vermag [...], sondern auch und vor allem seine *Ohnmacht*, seine Impotenz²⁷». Denn das Mögen sei weder Potenz noch Akt, sondern «eine Impotenz, deren Passion dem Dasein die Freiheit zum Grunde öffnet»²⁸. So fragt Agamben Heidegger: «Wie ist es möglich [...], eine Unmöglichkeit und Ohnmacht zu vermögen? Was ist das für eine Freiheit, die in erster Linie Passion ist?»²⁹.

Durchaus der Theologie verwandt gilt für Agamben *die Liebe* als «die *Passion der Faktizität*», in der der Mensch die Verlassenheit und Verborgenheit seines Daseins ertrage – und in der Liebe *offen* sei (werde) für die ‘Entbergung’ des Seins. Verkürzt gesagt: die Liebe ist die unmögliche Möglichkeit und die *Gegebenheitsweise* von Wahrheit (in Heideggers Sinne). Liebe aber sei «das Erleiden und Ausstellen der Faktizität selber»³⁰. Daher kann er sich von Jean-Luc Nancy die Wendung leihen, Liebe sei etwas, das wir nicht meistern können, das uns jedoch stets widerfahre.³¹

Die Pointe zeigt sich erst, wenn diese Figur (die an den leidenden Gottesknecht oder an das *Ecce homo* erinnert) *ohne Unterschied* geltend gemacht wird für die Liebe Gottes wie die Menschenliebe³². Die finale These ist daher für Gott wie Mensch formuliert: «Er ist vielmehr derjenige, dessen Leidenschaft sich eigentlich am Uneigentlichen entzündet, er ist das einzige Lebewesen, das sein Unvermögen vermag»³³ – so Agamben. Das ist und bleibt aber prekär: ist dann der Mensch derjenige, der sich in der Ohnmacht mächtig erweist? Dessen Potenz noch seine Impotenz meistert? Das Problem würde erst aufgelöst, wenn weder Gott noch Mensch ‘ihr Unvermögen *vermögen*’, ihrer Ohnmacht also nicht mächtig sind. Vielleicht darum notierte Agamben einst: «Die reine Leidenschaft, in der *potentia passiva* und *potentia activa* zusammenfallen, ist eigentlich unvordenklich»³⁴.

8. Die Ohnmacht des Bildes – zu vergeben?

Das Bild ist ein Irreparables par excellence – wie das leibliche Selbst, das der Mensch ist. Bei allen Selbstheilungskräften, auf die die Medizin wie die Psychoanalyse vertrauen, bleibt der Mensch ‘*non capax salutis*’, von sich aus. Das ist sc. eine protestantisch pointierte These, die nicht in einer extremen Malisierung des Menschen gründet, son-

²⁷ G. Agamben, *Nymphae*, a.a.O., S. 78.

²⁸ *Ibid.*, S. 81.

²⁹ *Ibid.*, S. 79.

³⁰ *Ibid.*, S. 82.

³¹ Vgl. J.-L. Nancy, *L'amour en éclats*, in «Alea» n. 7 (1986).

³² Vgl., G. Agamben, *Nymphae*, a.a.O., S. 83.

³³ *Ibid.*

³⁴ G. Agamben, *Das unvordenkliche Bild*, in V. Bohn (Hg.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1990, S. 543-553, 552.

dern in der schmerzlichen Einsicht, dass er in aller Heilung das in Anspruch nimmt, wovon er sich zu heilen sucht, und es damit fortschreibt, es nicht lassen kann.

Hier manifestiert sich die *impotentia* des Menschen par excellence. Ist die *potentia passiva* die *erlittene Macht* bzw. die Möglichkeit des Erleidens, ist davon gründlich unterschieden, was Aristoteles *adynamia* oder *adynaton* nennt. Das seltsame *adynaton* ist das Unvermögende oder Unvermögen, andere würde Unmöglichkeit übersetzen – oder es ist eine Unfähigkeit und Machtlosigkeit – die *Impotenz* als das negative Andere der Potenz. Aristoteles zufolge ist das *adynaton* die Privation (*steresis*) der *dynamis*, als ‘Nicht-Verfügen’ (*me echon der dynamis*). Problemgeschichtlich ist das *adynaton* zweideutig: ob man es als Unmöglichkeit oder Ohnmacht übersetzt, wäre zu diskutieren.

Aber wie auch immer man es übersetzt – es verschärft die Frage nach der Potenz und Impotenz des Bildes. Können Bilder töten, fragte Marie-José Mondzain. Wie auch immer man das beantworten mag, stellt sich auch die gegenläufige Frage: *Können Bilder Vergebung gewähren?* Wieweit reicht die Macht des Bildes zur «Rekreation»³⁵ – wenn damit nicht nur Erholung, sondern «Neuschöpfung [...] Wiedergutmachung oder [...] Genugtuung» gemeint ist? Sind Bilder ‘heilskompetent’? Oder mehr noch: heilt nur das Bild die Wunde, die es schlug? Dass Bilder als ‘Heilsmedien’ wirken können, ist in der christlichen Tradition ‘des Mittelalters’ wohl vorausgesetzt. Davon lebt ein Bildkult um Kultbilder, in denen die heilsame Gegenwart des Heiligen begehrt und genossen wird. Nur – ist damit das Bild als Bild derart heilswirksam? Sind Bilder in Fragen der Vergebung vergeblich, schlicht inkompetent?

Ricoeurs große Phänomenologie von *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli* hat als Horizontbestimmung eine *Eschatologie der Vergebung*³⁶: «Ziel ist [...] der Entwurf einer Art Eschatologie des Gedächtnisses sowie – in deren Folge – einer Eschatologie der Geschichte und des Vergessens. Im Modus des Optativs formuliert, wird diese Eschatologie durch den Wunsch nach einem glücklichen und zur Ruhe gekommenen Gedächtnis strukturiert»³⁷.

Das Datum, die Vorgabe, von der er ausgeht (philosophisch durchaus prekär, wie Derridas ‘Jahrhundert der Vergebung’ anzeigte) ist der Satz: «Es gibt die Vergebung»³⁸, aber *ohne* dass dieses ‘es gibt’ einem souveränen Subjekt zuzuschreiben wäre. Dann ist

³⁵ B. Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel*, a.a.O., S. 351.

³⁶ P. Ricoeur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, München, Fink, 2004, S. 701, S. 760ff.

³⁷ *Ibid.*, S. 701.

³⁸ *Ibid.*, S. 712.

zutiefst unklar, wie der Satz möglich wird «tu vaux mieux que des actes»³⁹. Wer sagt das? Wer könnte das, wenn es kein Satz der Macht und des Vermögens sein kann?

Wer solch einen Horizonte überschreitenden Satz von einem Bild erhoffen würde, müsste enttäuscht werden. So rekreativ ist kein Bild. Hier zeigt sich das Bild als Bild inkompetent – als ohnmächtig. Wer den Zuspruch der Vergebung nicht vom Bild, aber doch von dem ‘Abgebildeten’ erhoffen würde, könnte ebenso enttäuscht werden. Denn woher sollte der vermögen, was kein Mensch vermag. Die Inkompetenz eines jeden Menschen zur Vergebung, daher die menschliche Unmöglichkeit der Vergebung, war es, die jüdischer Tradition zufolge Vergebung *allein* Gottes anheimstellte. Und wer das nicht teilte – war blasphemisch, so etwa der Christus der Evangelien, wenn er *selber* Vergebung zusprach. Dass er damit bereits retrospektiv als Verkörperung des Willens Gottes gezeichnet wurde, ist hermeneutisch leicht ersichtlich. Dass dergleichen aber Gottes Vergebungsprivileg antastet, ist dennoch unübersehbar.

Das Resultat wäre somit schlicht negativ: was kein Mensch vermag, vermag ein Bild ebensowenig. Woher aber kommt dann der Satz ‘es gibt die Vergebung’?

Das als ‘Satz des Glaubens’ der näheren Einsicht zu entziehen, wäre schlicht erschlichen. Es muss Erfahrung geworden sein – als Satz der einsichtigen Antwort auf eine Widerfahrung. An den ‘Bruchlinien der Erfahrung’, dort wo das Vergehen verletzt, kann die Vergebung widerfahren. Nur wie und wodurch?

Wenn Vergebung nicht einfach möglich, aber doch gelegentlich wirklich wäre – dann im liminalen Modus der Widerfahrung. Wenn einer dem anderen vergäbe, Vergebung zuspräche also, in dem Satz «tu vaux mieux que des actes», sagt er mehr, als er von sich aus sagen kann. Er gibt, was er nicht hat – so kann man in Erinnerung an Lacans Wendung für die Liebe formulieren. Vergeben heißt, geben was man nicht hat – aber was in der Gabe sich ereignen kann und darin beiden widerfährt.

Wohl deswegen meinte Ricoeur, Vergebung sei der Sinn des Gebots der Feindesliebe: «Allein dieses unmögliche Gebot scheint auf der Höhe des Geistes der Vergebung zu sein. Der Feind hat nicht um Vergebung gebeten: wir müssen ihn so lieben, wie er ist»⁴⁰. Zur Begründung rekurriert er auf ein ‘Wort Jesu’ von der Feindesliebe *in Diffe-*

³⁹ *Ibid.*, frz. S. 642/dt. S. 759.

⁴⁰ *Ibid.*, S. 737.

renz zum Zirkel des Eigennutzes (Lk 6,32-35).⁴¹ Das «absolute Maß der Gabe ist die Feindesliebe»⁴².

Die Möglichkeit dieser Unmöglichkeit ist damit indes noch keineswegs klarer, genauer: die Wirklichkeit dieser Unmöglichkeit.

In der Vergebung geschieht etwas, das Ricoeur primär 'Trennung' nennt: eine (wie mir passender zu sagen scheint) heilsame, kreative Unterscheidung von Selbst und Selbst (als ein Anderer). Wie diese Unterscheidung wirkt, artikuliert Ricoeur erstaunlich ökonomisch: «Diese Trennung bringt einen Akt des Vertrauens zum Ausdruck, einen Kredit, der den Erneuerungsmöglichkeiten des Selbst eingeräumt wird»⁴³. Ich würde lieber nicht so sprechen. Das sich ereignende, tragende Vertrauen ist kein Akt, kein Einräumen eines Kredits, sondern ein beiden widerfahrendes Verhältnis, in dem sie in ein *neues* Verhältnis geraten. «Der Schuldige, der in die Lage versetzt wird [passiv!], noch einmal neu zu beginnen: das wäre die Figur dieser Entbindung, die allen anderen als Leitfigur diene»⁴⁴. Entsprechendes gilt auch für den, der Vergebung zuspricht – und darin selber erst zum Vergebenden *wird*.

Eine der offenen Fragen dieses rätselhaften Ereignisses namens Vergebung bleibt: ob das heilsinkompetente Bild dabei eine Rolle spielt. Nicht das Bild als Bild gibt Vergebung. Aber es ist eine *conditio sine qua non* (wenn nicht sogar mehr): denn es bedarf eines *anderen Sehens*, das man 'sehendes Sehen', oder mit theologischem Anklang 'kreatives Sehen' nennen könnte. Die *irrealisierende* Kraft der Imagination kann den Schuldigen *anders* sehen (lassen) und eine 'Entbindung' von oder Suspension der Untat ermöglichen.

Nur wer den Anderen anders sieht und damit anderes sieht, kann in dem Anderen ein *mieux* sehen, seine künftigen glücklichen Möglichkeiten, die 'mehr' und 'anders' sind als seine schuldige Vergangenheit. Wer auf die Schuld sieht und nur den Schuldigen sieht, wird nie mehr sagen können als 'was der Fall ist'. Nur wer hier mehr und anderes zu sehen vermag (ohne dies *per se* zu 'vermögen'), wird so überschwenglich sprechen können: «tu vaux mieux...».

Eben hier tritt das Bild als 'Figur des Dritten' ein: ein Bild lässt mehr und anderes sehen, als was der Fall ist. Eben so fungieren die Bilder im Medium von Text und Spra-

⁴¹ Vgl., *ibid.*, S. 738.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, S. 755.

⁴⁴ *Ibid.*, S. 754.

che (wie die Gleichnisse vom Reich Gottes); so fungieren die imaginativen Bilder am Ort der eigenen Vorstellung (wie die der Hoffnung darauf); und so eröffnen die Bilder vor Augen (wie die des Samariters) ein anders und anderes Sehen. Wenn dem so sein könnte, würden manche Bilder entscheidend und tragend sein für eine 'Eschatologie der Vergebung'. Bilder sind als Bilder nicht heilskompetent, sondern so ohnmächtig, wie jedermann. Aber in bestimmtem Sinn, wie dem der Vergebung, sind sie als Figuren des Dritten so notwendig wie horizonteröffnend. Sie geben zu Sehen, *anders* zu sehen und anderes, als was ohnehin der Fall ist.

«Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten»⁴⁵ notierte Benjamin. «Wir wollen [...] zeigen, dass mit dem Begriff des Bildes sich eine Aporie in den Vordergrund schiebt, die ihren Ursprung in der ikonischen Konstitution des Gedächtnisses selbst hat»⁴⁶, meinte Ricoeur. Auf den Bruchlinien von Waldenfels' Phänomenologie weitergehend, ließe sich sagen: die Imagination vermag vom Vergangenen zu entbinden – und Zukunft zu entbinden, Zeit zu geben, die nicht der Reihenregel des 'Alten' unterliegt. Und dazu können Bilder verhelfen – in bestimmtem Sinn und Gebrauch. Vergebung wäre ein liminaler Modus ästhetischer Erfahrung. Ob darum Vergebung auch Bildakt zu nennen wäre? Eher vielleicht Bildereignis, in dem Ereignis werden kann, was ein Bild vor Augen zu führen vermag, um uns einander anders sehen zu lassen, als wir es gewöhnlich tun.

⁴⁵ W. Benjamin, «Über den Begriff der Geschichte», in ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1/2: Abhandlungen, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2006, S. 691-706, 695.

⁴⁶ P. Ricoeur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, a.a.O., S. 403. Vgl. *ibid.* S. 363: «Als Repräsentation hat die Phänomenologie des Gedächtnisses im Gefolge von Platon und Aristoteles das mnemonische Phänomen beschrieben, insofern die Erinnerung sich als ein Bild des einstmals Gesehenen, Erfahrenen, Erlernten, Erworbenen darstellt; und als Repräsentation lassen sich die Zielsetzungen des Gedächtnisses formulieren, insofern sie der Vergangenheit gelten. Eben diese Problematik der Vergangenheitsikone, von der wir ausgegangen sind, stellt sich mit voller Kraft am Ende unseres Wegs wieder ein».