

Anja Pompe (Hg.)

Bild und Latenz

Impulse für eine Didaktik der Bildlatenz

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung: Aleksandr Mikhailovi Rodchenko, *Radio Station Tower*, 1929
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Redaktionelle Unterstützung: Marina Uelsmann, Shantala Ertel, Münster

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2019 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6396-8 (paperback)
ISBN 978-3-8467-6396-4 (e-book)

Inhaltsverzeichnis

ANJA POMPE	
Editorial	1

Präsenz

ANSELM HAVERKAMP	
Saussure, der Text, die Bilder – Ein Aide Mémoire	15
HORST BREDEKAMP	
Latenz der Materie: Michelangelo, Leibniz und <i>Active Matter</i>	27
TOBIAS KEILING	
Nochmal aus der Höhle. Platon über die Latenz imaginativen Sinns	45
CHRISTOPH WULF	
Die Ikonizität der Bilder und die mimetische Aneignung ihrer Präsenz	59

Zeigen

GÜNTER FIGAL	
Deixis Raum Latenz. Wie Bilder die Möglichkeit ihrer Erscheinung zeigen	73
PHILIPP STOELLGER	
Zwischen Zeigen und Sagen: Verschränkungen von Wort und Bild	87
HUBERT SOWA	
Zeigen und Verbergen in der <i>TECHNE</i> . Kunstlehre und Lehrkunst	107
ANTONIA EGEL	
Zeigen, was ist. Bilder und Wissen in Rilkes <i>Sonette an Orpheus</i>	123

Stimmung

HANS ULRICH GUMBRECHT	
Stimmung, Latenz, Bilder und Kinder. Acht Ansätze und mehrere Thesen	143
 ANJA POMPE	
Stimmung und Staunen	153
 GERNOT BÖHME	
Atmosphäre. Über die Wirklichkeit von Bildern	163
 JENS BIRKMEYER	
Im Bildraum des Kindes. Perzeption und Latenz bei Walter Benjamin	185
 Autorinnen und Autoren	201

*Dieses Buch ist
HAGEN
gewidmet, dessen Liebe zum Unsichtbaren
mir immer wieder
Vertrauen in die Schönheit des Möglichen ist*

Zwischen Zeigen und Sagen: Verschränkungen von Wort und Bild

I. Konstellation der Grundbegriffe

1. Vom Zeigen aus: Bildbegriff

Bilder sind *perzeptiv*, und zwar vor allem *visuell* adressierte *Artefakte* im weiten Sinn (mit Alberti): *Bild ist manipulierte Natur*. Dieser weite Bildbegriff ermöglicht einen Wahrnehmungs- und Denkgewinn: Es kann vieles in seiner Bildlichkeit Übersehene dadurch in den Blick kommen. In diese Richtung weist auch Boehms Bildbegriff vom *Zeigen* her, also Bilder als *Zeigemedien* zu verstehen. Alles Erscheinen, Sichzeigen und Zeigen bzw. ‚Phänomenalität‘ wird auf seine Bildlichkeit hin thematisierbar.

Bilder im weiten Sinn sind auch die ‚schwachen‘ Bilder, Graffiti, Markierungen und selbst Schilder oder Wegweiser. *Bilder im engeren Sinne* werden als *Bilder markiert*, etwa als *starke* (Boehm). Wenn man die *ikonische Energie* ‚im Bild als Bild‘ bestimmen will, kann man ‚anspruchsvolle‘ und ‚anspruchslöse‘ Bilder unterscheiden. Beide zeigen einen Anspruch auf Aufmerksamkeit, allerdings entweder auf das Gezeigte (Werbung) und die damit intendierte Praxis, oder auf das Zeigen, Sichzeigen und Verbergen des Bildes. Schwache oder anspruchslöse Bilder zielen auf schlichtes Folgen wie den angezeigten Gebrauch oder Verbrauch. Der *Anspruch* des anspruchsvollen Bildes zielt auf mehr: sei es auf sehendes (und nicht nur wiedererkennendes) Sehen, auf eine Aufmerksamkeit für das Bildliche des Bildes und vielleicht auf Interpretation,¹ Deutung oder gar Verehrung. Ein ‚anspruchslöses‘ Bild kann auf sehr schlichte Praxis aus sein, auf Konsum beispielsweise. Ein ‚anspruchsvolles‘ Bild ‚will mehr‘, wenn man so sprechen will: Es beansprucht eine andere Aufmerksamkeit ‚auf das Bild als Bild‘.

Bilder sind Medien des Zeigens – in Differenz zu Medien des Sagens. Diese Differenz vorausgesetzt, ist klar, dass es zwischen Sagen und Zeigen stets Verschränkungen gibt: sagendes Zeigen (szenische, narrative Bilder) wie

¹ Fraglich bleibt, ob ein ‚anspruchsvolles‘ Bild auf ‚Lexis‘ aus ist, auf ein Sagen. Denn auch Verehrung oder Verstummen können ‚passende‘ Antworten auf das Bildereignis sein. Ein Bild muss nicht in jedem Fall ‚besprochen‘ werden, es reicht die ‚visio‘ und die Begehung. Der Ausgang in das Sagen ist *fakultativ*, auch wenn anspruchsvollere Bilder stets kommunikativ sind, visuelle Kommunikation.

zeigendes Sagen (Metaphern, Gleichnisse) und vielfältige Konstellationen der beiden Grundfiguren (Schriftbildlichkeit, Bildschriftlichkeit etc.). Bilder aber sprechen nicht, sondern zeigen: (oft) etwas, (stets) als etwas; in jedem Fall, auch wenn sie ‚nichts‘ zeigen, zeigen sie sich selbst, phänomenologisch gesagt: sie erscheinen, zeigen sich (was stets in Praktiken und Kontexte eingebettet ist); es zeigt sich in und mit ihnen immer noch anderes als intendiert, sie werden gezeigt, auch benutzt und gebraucht; sie verbergen stets auch vieles und sind dabei aber meist eigendynamischer als die ‚Stifter‘ oder Verwender intendieren mögen.

Das Bild als Medium des Zeigens provoziert die Frage nach dem Nicht-Gezeigten, dem Verbergen und dem Nicht-Zeigbaren – was grundverschiedene Latenzen und Potenzen sind. Das *Doppelte* des Zeigens ist das ‚Etwas-Zeigen‘ und ‚Sich-Zeigen‘. Das kann man weiterführen als *Zeigen Zeigen*: Zeigen ist stets Zeigen Zeigen (Bilderzeigen im Unterricht, aber auch das Sichzeigen des Bildes, das sein Zeigen exponiert). Zeigen ist dabei stets selektiv, daher auch ‚Nicht-Zeigen‘, Verbergen und mehr noch Verbergen Verbergen (wie Spuren tilgen). Die Frage ist dann: Was und wie wird *nicht* gezeigt, und was verbirgt sich oder *wird* verborgen? Das ist die Frage nach der Latenz im Zeigen und dem Sichzeigen der Latenz.

Dafür sollte zwischen *intentionalem* und *nicht-intentionalem* Zeigen wie Verbergen unterschieden werden. Die Unterscheidung von *intentionalem* und *nicht-intentionalem* Zeigen (wie Verbergen) kann *handlungslogisch* aufgefasst werden. Dann sind es die ‚Subjekte‘, die in aller Praxis mit Bildern von einer nicht-intentionalen Rückseite dieser Praktiken begleitet werden. Oder sie kann *mediologisch* aufgefasst werden, dann ist auch auf Seiten der Bilder und deren Wirkungen (nicht Akten) das Nicht-Intentionale, Beiläufige, Unvorhergesehene markiert. Diese mediologische Auffassung ist im Folgenden leitend, ohne die Handlungslogik dabei auszuschließen.

Mediologisch vom Bild als Zeigemedium zu sprechen, konvergiert mit der phänomenologischen Auffassung, dass Bilder zeigen, ohne sie als Handelnde oder Subjekte zu personalisieren. Wenn der eine von Bildakt univok spricht, oder der andere das als nur äquivok kritisiert, verkennen beide, dass es um *analoge* Rede geht, die im theoretischen Text keineswegs illegitim ist. Von ‚Bildakt‘ zu sprechen, ist eine Metapher im theoretischen Text, die als solche allerdings auch metaphorologisch zu explizieren ist.² Bestimmte Unbestimmtheiten und kalkulierte Absurditäten sind *zeigendes Sagen*, *deiktische Lexis*, die in innovativer, investigativer Rede unvermeidlich ist.

² Philipp Stoellger, *Metapher und Lebenswelt*, Tübingen, 2000.

Zur Weitung des Blicks scheint mir unverfänglicher, von *Bildwirkung* bzw. *Bildmacht* zu sprechen. Die Deutungsmacht des Bildes³ – als eine besondere Machtform sehen zu lassen und zu machen – ist weder handlungslogische noch strukturlogische, sondern *modale* Macht (Ermöglichung, Verwirklichung, Verunmöglichung etc.). Es geht damit um intentionale oder nicht-intentionale Machteffekte und -faktoren, die sich ‚in mit und unter‘ Bildern zeigen können.

2. Zeigen Sagen

Fraglich wird dann, wie man *Zeigen sagen* kann und was man dabei tut. Dass Zeigen eine basale Form menschlicher Kommunikation ist, ist geklärt (Warburg wie Tomassello⁴), auch wenn strittig sein mag, ob Sagen und Zeigen koemergent sind oder ein Primat des Zeigens ‚gezeigt‘ werden kann. Zeigen ist nicht nur eine *menschliche* Praxis (sondern auch bei Primaten nachweisbar), und sie ist auch nicht nur *menschliche Praxis*, sondern phänomenologisch formuliert kann *sich etwas zeigen* (oder auch nicht), also intransitiv und reflexiv (aktiv oder medial, ggf. passiv). Der Zeigepraxis kann etwas begegnen, entgegenzutreten, widerfahren, was dann *Zeigepathik* zu nennen wäre: Widerfahrungen, die das Andere der Praxis sind, etwa ästhetische Erlebnisse, aber auch schockierende oder leidvolle. Wenn sich etwas zeigt, hat das *Wirkung*, sofern es wahrgenommen wird. Daher kann man Zeigen ‚wirkungsmächtig‘ nennen, oder auch deutungsmächtig: Es lässt und macht sehen, und nicht nur sehen, sondern fühlen, denken, glauben und ggf. leben. Wie wird gezeigt – und was wird dabei ‚getrieben‘, ‚betrieben‘, wenn man es zu *sagen* versucht?

Versucht man Zeigen und Sichzeigen zu sagen bzw. zu artikulieren, ergibt sich eine basale Sprachnot und methodologische Aporie: Was und wie lässt sich das sagen, fassen, verstehen? Und was treibt man in solchem Sagen? Offenbarung des Latenten? Aufklärung des Dunklen? Zuschreibung – kraft der eigenen Latenzen? Antwort geben auf den Anspruch des Bildes (was eine eigene, latente Hypothese bleibt)? In eigener Antwort ‚bezeugt‘ man – oder zeigt sich – ‚wer‘ spricht und blickt. Das Interpretieren, Deuten und Sprechen vor einem Bild kann *kataphatisch* oder *apophatisch* werden: Das Gesehene mit Worten überschütten, historisch etwa; oder es kann sprachlos sein und in Negationen allenfalls indirekt andeuten, worum es geht.

Das Problem des *Sagens*, *was sich zeigt*, ist jedenfalls ein *Sprachproblem*. Und mit solchen ist die Theologie sehr vertraut: Von Gott zu sprechen oder vom Glauben, vom Übel oder vom Bösen ebenso wie vom Reich Gottes – das geht nicht ohne Sprachprobleme und *Sprachproblembewusstsein*. Wer hier nur

³ Vgl. *Bildmacht – Machtbild*, hg. v. Philipp Stoellger u.a., Würzburg, 2018.

⁴ Michael Tomassello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, Frankfurt a.M., 2009.

wiederholen würde, was immer schon gesagt ist; wer sich beruhigte mit dem Üblichen, der lässt andere sprechen an seiner statt. Und das führt in Papageiensprache, in hohle Phrasen.

Sprachproblembewusstsein entsteht erst, wenn man sich in der Verantwortung sieht, *selber* zu sagen, was man meint, mit mehr oder weniger *selbst* gewählten Worten. Und das ist leichter gesagt als getan. Denn die Aufgabe fordert einen gewagten Sprung ins eigene Sagen. Wenn einem da nie die Worte fehlen würden, hätte man gar nicht erst gesucht. Belting meint: „Die Frage ist also, wie man über die Bilder sprechen und was man an ihnen betonen soll“⁵. Solches Sprechen hat mit Fremdheitserfahrungen und mit radikaler Andersheit zu tun. Wenn man ‚vor einem Bild‘ spricht – spricht man erst einmal zu sich selbst. Und wenn man versucht zu sagen, was man sieht, versucht man zu sagen, was sich einem zeigt.

Es geht darin um den unselbstverständlichen *Übergang vom Sichzeigen zum Sagen (vom Ding zur Sprache)*. Das erinnert nicht selten an das ‚Besprechen‘, ja das ‚Beschwören‘ des Dings, um es zum Sprechen zu bringen. Als könnte es sprechen, selber sagen – was soll das bedeuten? Manche Bildbesprechung wirkt wie ein Beschwörungsritual – oder auch wie Exorzismen (das Hokuspokus der Kunstkritik auch gelegentlich). Wie das Lesen Texte (erst?) sinnvoll werden lässt – so wird das Bild im ‚Besprechen‘ zum Gegenstand der Deutung, und das heißt: der *Zuschreibung* von Sinn (oder auch von Unsinn). Das Bild selber ‚spricht‘ nicht, ebensowenig wie es weint oder blutet, wenn man es schlägt, oder handgreiflich wird, wenn man es neben andere, unpassende Bilder hängt. Sicher ‚zeigt sich‘ etwas, aber das auch zu sagen und den möglichen Sinn zu formulieren, ist unvertretbar die Aufgabe des Sprechenden, des Interpreten.

3. Latenzen zwischen Zeigen und Verbergen

Latenz ist kein Dual zum ‚Manifesten‘. Mit Rekurs auf Heidegger notierte Gumbrecht, „Latenz und seine prinzipiellen ontologischen Ambivalenzen“ durchkreuzten solche metaphysischen Gegensätze mit einem Zugleich von Da und Nicht-Da-sein.⁶ Der alte Dual von an- oder abwesend kann einem den Verstand verhexen. Gleiches gilt für Sein oder Nicht-Sein als ontologischem Dual. Wer dem Bild nur ein Nicht-Sein zugesteht, folgt diesem Dual. Die Pointe der Latenz scheint mir, sich den alten Dualisierungen zu entziehen und eine Figur des Dritten zu eröffnen, ‚Zwischenbestimmungen‘ wie schon die Metapher als

⁵ Hans Belting, *Bild und Kult*, München, 1990, hier S. 12.

⁶ Vgl.: Hans Ulrich Gumbrecht, „Zentrifugale Pragmatik und ambivalente Ontologie. Dimension von Latenzen“, in: *Latenz*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht, Florian Klünger, Göttingen, 2011, S. 9–22, hier S. 17f.

‚bestimmte Unbestimmtheit‘. Es geht dann nicht um das Spiel mit dem Dual von ‚Weg und Da‘ oder ‚sichtbar versus unsichtbar‘, sondern das *Visuelle* spielt dazwischen (vgl. Didi-Huberman).

Diese (*definitiorische*) Voraussetzung – Latenz sei eine antidualistische, mehr noch: entdualisierende Denkfigur – wettet auf eine indirekte, meist komplizierte Zugänglichkeit des Latenten. Es mag hinter dem Zugänglichen auch immer noch schlechthin Unzugängliches geben, aber das ist ‚supra nos, nihil ad nos‘ (mit Luther zum deus absconditus). Zugänglich ist oder wird sie *in, mit und unter* dem Manifesten. Diese ‚präpositionale Präsenz‘ des Latenten ist eine klassische Denk- und Sprachfigur der lutherischen Sakramentenlehre: Christus ist real gegenwärtig (präsent im Entzug) *in, mit und unter* den Elementen – nicht substantiell als Elemente (römisch) und nicht bloß bezeichnet und memorial präsent (reformiert). Die ‚Präpositionalpräsenz‘ als Präsenz im Vorübergehen führt auf eine Spur der Latenz, die älter ist als Freud oder die Dekonstruktion. Man könnte es weiter verfolgen in Augustins ‚vestigia-Lehre‘ in de Trinitate oder in die dekonstruktiv beliebte Spurmetaphorik des ‚Vorübergehenden‘ vom Sinai, der posteriora Dei.

Eine Konsequenz dieser ‚Frühdatierung‘ ist, dass die Ausdifferenzierung von ‚latent und manifest‘ vermutlich erst im Übergang von Mantik zu Semantik vollzogen wurde, in der Ding, Materialität oder ‚Grund‘ als nicht bedeutend hinter der Semantik zurücktreten, latent (gemacht) werden.⁷ Wie, wann und warum das passiert, ist eigens zu klären. Aber die latente Implikation wird manifest, dass diesseits dieser Ausdifferenzierung damit zu rechnen ist, dass die Unterscheidung nicht greift – oder unbestimmt wird. Seinesgleichen geschieht *invers*, wenn die Mantik wiederkehrt, wie in Nietzsches Dingbedeutung (oder Freuds Rebus) – oder auch in einer Bildtheorie, die auf die *Interferenz* von Grund und Figur abhebt. Was einmal ‚die Lesbarkeit der Welt‘ war, wurde zum Nichtsinn (Vor- oder Un-Sinn), der erst in anderer Optik wieder bedeutsam werden kann – je nach Deutungsmustern.

‚In, mit und unter‘ wettet oder hofft darauf, dass Latenz *präsent wird*, ohne direkt präsent zu *sein*. Die Präsenz der Latenz ist *Präsenz im Entzug*⁸ oder im *Vorübergehen*⁹. Die Wahrnehmbarkeit oder Zugänglichkeit der Latenz ergibt sich *in, mit und unter* vorübergehenden Spuren oder Andeutungen. Die hermeneutische Wette ist daher: Latenz zeigt sich *nicht* nicht, sondern

⁷ Vgl. Bernhard Siegert, „Latenz der dritten Dimension“, in *Latenz*, hg. v. Gumbrecht, Klünger, S. 107–134, hier S. 132ff.

⁸ *Präsenz im Entzug*, hg. v. Philipp Stoellger u.a., Tübingen, 2011.

⁹ Philipp Stoellger, „Im Vorübergehen“, in: *Emmaus – Begegnung mit dem Leben*, hg. v. Elisabeth Hartlieb, Cornelia Richter, Stuttgart, 2014, S. 99–110.

vorübergänglich; aber sie ist – wie Gott – nichts, worauf man direkt zeigen könnte. Ob dieses vorübergängliche Sich-Zeigen intentional ist oder nicht-intentional, gelegte Spur oder versehentlich hinterlassene (vgl. der Täter und der Detektiv), ist offen. Offen ist auch, ob sich das Latente *selber* in, mit und unter dem Manifesten zeigt (Phänomenalität, Erscheinen, Offenbarung), oder ob erst der Blick, zumal der methodisch gerichtete Blick sieht, was sich zeigt und sagen kann, was sich ihm zeigt. Klar aber ist durch die Voraussetzung, dass Latenz und Manifestation ein dynamisch polares Verhältnis haben (so wie korrelative Aktivität und Passivität). Daher ist das Verhältnis von Latenz und Manifestation *skalierbar*, ein mehr oder weniger latent.

4. Latenzambivalenz

Latenz ist eine ambivalente Denk- und Forschungsfigur. Die Suche nach dem Latenten kann auch zur hermeneutischen Metaphysik verlocken: überall einen Hintersinn zu vermuten, der dann im hermeneutischen Tiefenrausch genossen wird. Theologisch gefasst hängt die Figur der Latenz an einem Deutungsmuster von Offenbarung oder final der Apokalypse. Die Paradoxie ist nur, je mehr Offenbarung, desto mehr Verborgeneheit, zumindest retrospektiv. Und wenn so viel verborgen war, weckt das die Vermutung, dass immer noch mehr verborgen und daher erst künftig zu offenbaren sein mag.

Wissenschaftsgeschichtlich hat Hans Blumenberg das unter Borges Topos der ‚imaginären Bibliotheken‘ reflektiert: Wenn die neuzeitliche Wissenschaft mit unbedingtem Willen zur Transparenz alles Enthüllen und Zeigen will – produziert sie neue Latenzen. Das lässt sich bildwissenschaftlich an der Paradoxie ‚Bildgebender Verfahren‘ ‚zeigen‘: Bei noch so viel Sichtbarmachung immer noch mehr Unsichtbarkeit, nicht zuletzt der Verfahren und Apparate selber, die für ihre ‚User‘ black boxes bleiben. Die Sucht nach Sichtbarmachung produziert Entzugserscheinungen. Der Wille zum Zeigen (Sich-Zeigen) produziert Verbergen und Ungezeigtes. Kein Wunder, dass Latenz verstärkt zum Thema wird in Zeiten maximierter Transparenz, Bildlatenz in Zeiten von visueller Omni-Transparenz (und Überwachung) etc. Latenz als mitgesetzte Kehrseite der Sichtbarkeitspolitiken und -ökonomien ist Latenz aus Versehen oder Latenz als Sehnsuchtsort.

Daher ist ‚Latenz‘ erstens *ambivalent*: Einerseits verlockt sie zu einer Wiederkehr der ‚Hinterwelt‘, nicht mehr unter metaphysischen Voraussetzungen, sondern unter hermeneutischen, psychoanalytischen, oder dekonstruktiven etc. Perspektiven. Die riskante Nebenwirkung wäre, wie in Ecos Foucaultschem Pendel vorgeführt, dass es letztlich immer um das ‚Eigentlich dahinter‘ ginge. Dagegen wird hier eine phänomenologische Perspektive präferiert (i.S. Husserls, Blumenbergs, Sommers, Ricoeurs): Soviel Schein, soviel Sein. Latenz ist

daher Ausdruck für das Apräsente, das sich ‚in, mit und unter‘ dem Präsenten zeigt – im Entzug.

Andererseits ist Latenz ein Antireduktivum: Die Latenzhypothese verhindert eine Reduktion auf das Augenscheinliche, ‚Faktische‘ oder experimentell Sichtbare. Wer nur das ‚empirisch Sichtbare‘ für wirklich hielte, lebte in einer ‚small world‘, in der nichts mehr ‚zwischen den Zeilen‘ oder zwischen den Zeichen wahrnehmbar wäre. Sind doch auch schon im naturwissenschaftlichen Bereich ‚Latenzen‘ hypothetische Horizonterweiterungen. Das Genom ist voller Latenzen, und nicht nur das.

Latenz ist zweitens auch *normativ* gesehen hoch ambivalent. Denn es gibt nicht nur ‚gutartige‘ Latenzen, sondern auch böartige. Das zeigt sich nur zu deutlich, wenn latente Aggressionen manifest werden. Daher ist nicht jede Latenz erfreulich, im Gegenteil. Kulturhermeneutisch gesehen ist die Latenz der Kultur die Gewalt, das ‚Barbarische‘. Daher ist nicht nur Latenz-Aufdeckung wünschenswert (Girards Opfertheorie), sondern tunlichst auch sorgsame Latenzunterdrückung oder zumindest -sublimierung, etwa im Sport. Wenn sich Latenz zeigt (erscheint), oder wenn sie gezeigt wird (Sichtbarmachung) – ist keineswegs klar, ob denn wünschenswert ist, was dann zutage tritt ...

Latenzschutz wird dann doppelsinnig: Man verbirgt die valenten Latenzen des eigenen Lebens und Denkens, so wie Kulturen, Milieus oder Systeme ihre Abgründe verbergen – vor sich und vor anderen. Sich *vor Latenz zu schützen* – ist daher eine Bedingung menschlichen Miteinanders. Dabei ist von ‚verbergen‘ zu reden, sc. nur halb richtig: Was im Untergrund oder Hintergrund als Latenz valent ist, braucht nicht ‚verbergen‘ zu werden. Es ist verborgen und entzieht sich dem direkten Zugriff, in vivo auch dem intentionalen Bewusstsein. Daher *wird Latenz geschützt*, damit sie ‚fungieren‘ kann. (Nicht nur) in religiösen Kontexten ist das gängig: unthematische Selbstverständlichkeiten nicht zu problematisieren, um ihre ‚grammatische Funktion‘ für die Lebensform zu erhalten. Daher sind wissenschaftliche Entselbstverständlichungen auch nicht immer willkommen.

5. Bildlatenz

Bei Bildlatenzen könnte man meinen, es seien ja *nur Bildlatenzen*, also nichts ‚richtig Wirkliches‘. Das kann man allerdings nur meinen, wenn man die Bildmacht unterschätzt und ihr implizites Wirkungspotential. Wenn Bilder *deutungsmächtig* sind – das heißt ‚sehen lassen und womöglich sehen machen‘, wenn sie sogar *glauben* machen können und im Grenzwert fühlen, denken und leben – sind sie vielleicht nicht, was sie zeigen, sondern womöglich ‚mehr‘, gewichtiger und wirkungsmächtiger. Kann doch Imaginäres wirklicher sein als die Wirklichkeit, wirksamer, mächtiger und daher auch gefährlicher. Figuren

des Imaginären wie Heilige, Vorbilder und das Paradies, oder aber Feinde und Höllenvisionen, können in dem Sinne ‚etwas zeigen‘, das wirklicher ist als die Wirklichkeit, dass sie zeigen, wofür wir leben oder wogegen.

Stimmungen oder traditionell gesagt basale Pathe treten im Bild vor Augen. Das kann man ‚kulturelles Imaginäres‘ nennen oder auch ‚religiöses Imaginäres‘: jedenfalls elementare Hoffnungen und Ängste, kraft derer wir leben, wie wir leben, fühlen, wie wir fühlen. Die ‚Reich-Gottes-Gleichnisse‘ sind in Wort (zeigendes Sagen der Metapher) oder Bild (sagendes, szenisches Zeigen) klassische Beispiele für die ‚kommende, wahre Wirklichkeit‘, die darum *wirklicher* als die faktische, vorhandene sei. Ob das ‚stimmt‘, ob man dem zustimmt, ist sc. strittig. Dass aber die vorhandene Wirklichkeit *Überschreitendes* (im Hellen wie Dunklen) die Lebensform bestimmt, attraktiv oder repulsiv, ist für *normativ* bestimmte Kulturen oder ‚Systeme‘ grundlegend.

Versteht man Latenz nicht *allein* als das Verborgene, Hintergründige, unthematisch Selbstverständliche etc., sondern *darin* als *Potentialität*, ruft man den Begriff der *potentia* auf: sowohl *Möglichkeit* als auch *Macht* (etwa als Ermöglichung). Wenn Bilder etwas zeigen, ist ihre ‚hintergründige‘ Potenz, ihre *Deutungsmacht*, uns so sehen zu lassen und *zu machen, wie* sie zeigen. Karikaturen und Satire sind dafür einfache Beispiele, an denen sich zeigt, dass sie nicht nur etwas zeigen, sondern etwas als etwas auf bestimmte Weise. In dieser Weise (dem *Wie* der Darstellung) liegt ihre Pointe.

Im Bild wird etwas als Gezeigtes manifest, zum Beispiel die Inkarnation. Das wäre das Manifeste *im* Bild zu nennen – Gezeigtes, dem biblisch Gesagten subsidiär entsprechend. In dieser Manifestation des Gesagten im Gezeigten ist allerdings bereits eine Latenz valent: Dass das Zeigen nicht nur das Gesagte zeigt, sondern im Zeigen *vergegenwärtigt*. Die wohl gehütete Latenz im Bild ist dann eine ‚kleine Inkarnation‘ – oder traditionell formuliert: ein *signum efficax*, das bewirkt was es besagt, hier: was es zeigt. Das Bild als Realpräsenzereignis ist die wundersame Wandlung nicht nur von Pigment in Form und Farbe, sondern die Wandlung des Gezeigten in ein Ereignis des Zeigens.

Diese wohlgehütete, hoch valente Latenz im Bild wird programmatisch und manifest, wenn dem *Bild als Bild* die Transzendenzpotenz zugeschrieben wird, genauer: selbst das Transzendenzereignis zu sein, das es im religiösen Gebrauch nur ‚reinszeniert‘. Verkürzt gesagt: Das Bild jenseits von Gott wird selbst vom Jenseitsfenster zum Jenseits selbst: zur kommenden Wirklichkeit, zum Reich der Vollendung. Diese etwas grobe Übertreibung kann vielleicht verständlich machen, dass die Latenz im Bild eine *andere* Latenz valent werden lässt, die Latenz *des Bildes selber*. Die frühneuzeitliche Emanzipation des Bildes aus dem Kult in der Kunst (mit Kunstkult als Folge) ist gewissermaßen

die programmatische Manifestation der valenten Latenz im Bild – wobei ein gravierender Latenzwechsel stattfindet.

Die spannende Wendung im Übergang von Kultbild zu Kunstbild ist eine Verschiebung und Überschreitung vom Gezeigten ins Zeigen, *vom dargestellten Heiligen auf die heilige Darstellung* (wie in Raffaels Transfiguration oder der Rothko-Kapelle in Huston). Damit zeigt sich allerdings *auch*, dass diese *Immanentisierung der Transzendenz* nicht erst im Kunstbild geschah. Dort wird explizit, was *latent* bereits die Präntention von Gnaden- und Heiligenbildern ist: *als Bild* oder *im Bild* die Transzendenz nicht nur zu zeigen, sondern zu ‚sein‘, zu verkörpern, vollziehen. Das Heiligenbild ‚ist‘ (wie auch immer) Präsenz des Heiligen. Der alte Vorwurf der Ikonoklasten, die Ikonodulen verehrten das Bild als Bild – trifft *nicht nicht* – wenn denn das Bild als Bild transfiguriert oder transzendiert. Nur war diese Latenz wohlgeschützt – um die Ebenbürtigkeit von Bild und Sakrament nicht manifest werden zu lassen als Konflikt.

Die Bildtheorie seit dem Bilderstreit mit Byzanz, das Nizänum IV und die Libri Carolini sind ein Sagen vom Zeigen, das das Zeigen als gut und nützlich, als subsidiär legitim begreifen – vermutlich im Gewährsein des Risikos einer Transzendenzkonkurrenz. Was der Institution und offiziellen Sakramentsverwaltung vorbehalten war, sollte nicht von unten für alle im Bild zugänglich sein. Genau das aber wird immer wieder präntendiert.

Die Latenz *des Bildes* sei sein eigener ‚Grund‘ (Nancy, Boehm). Seine *im selbst eigene* Materialität wird zu Präsenz und Ereignis (mit Mensch). Dass damit eine ‚Auratisierung‘ ästhetischer Praxis provoziert wird, ist absehbar – und ein Problem, zumal wenn manche meinen, Kunst sei die Aufhebung von Religion oder deren sublimen Rettung. Der einschlägigen Kritik daran sei hier nicht nachgegangen (vgl. W. Ullrich). *Latenzhermeneutisch* ist zu bemerken, dass damit eine religiöse hintergründige Latenz zur manifesten wird – die zugleich verkennen macht, wie geladen, wenn nicht überladen ästhetische Praktiken der Bildverehrung werden können.

6. Latenz und Ladung

Welche Praktiken oder Pathiken ‚produzieren‘ Latenz oder ‚evozieren‘ die Frage danach? Die Frage ist doppeldeutig, selber von einer Latenz bestimmt. Denn die gängige Auffassung, es gehe um Praktiken, lässt leicht verkennen, dass Latenz stets ‚mitgesetzt‘ wird, ohne gewusst oder gewählt zu sein. Zwar gibt es sicher ‚gewollte‘ Latenz in Form des ‚feinen Schweigens‘, der gesetzten Unbestimmtheit oder der subtilen Anspielung. Aber bei aller gewählten Manifestation und gesetzten Latenz ist die Praxis von einem ungewussten und ungewählten Hof von nicht-intentionalen Latenzen umgeben. Alle Bildpraxis

ist daher von einer nicht *Praxis* zu nennenden ‚Latenz aus Versehen‘ (nicht aus Vorsehung) begleitet.

Das wird exemplarisch relevant für das Verhältnis von Latenz und Ladung (i.S. Warburgs). Ist die *Reliquie per se* geladen mit Kraft, die sie ausstrahlt (so Bredekamp¹⁰), oder *wird* sie erst geladen – durch Gebrauch (Leben) oder Lehre? oder *ist* sie ‚immer schon‘ geladen, so dass Verwender deren Kraft oder Macht als Sediment der Tradition vorfinden?

Wenn der Knochen „in der ersten Person Singular bezeugt, dass er aus dem Grab genommen und erneuert worden sei, bekundet er sein vitales Innenleben“¹¹, notiert Bredekamp (mit C. Walker). Nur ist dieses Zeugnis sc. eine Zuschreibung *ex post*, eine antimortale Transfiguration des Knochens – durch wen? Durch den, *dessen* Knochen er ist, den Heiligen? Durch das, was den Heiligen zum Heiligen macht – sein Leben, oder *das* Heilige? Durch die, die den Heiligen per Anerkennung zum Heiligen machen: Verehrer? Durch den, der den Heiligen zuerst und maßgebend ‚anerkennt‘: Gott? Woher also die Ladung: die Person des Heiligen, seine Verehrer, oder System und Struktur (Kirche, Inkorporation) – oder ist der Knochen *selber* heilkräftig? Oder bedarf es zum Verstehen dessen einer Figur des Dritten namens Gott?

Bredekamps These, es sei der Knochen, der bezeugt, provoziert sc. den Einwand, das sei doch Zeugnis der Verehrer. Beide verkennen in diesem religiösen Bildspiel *Gott als Zwischenbestimmung*, oder genereller gesagt ‚das Heilige als Medium‘, in und durch den der Knochen erst ‚sprechend‘ wird, oder kraft dessen er heilig wird. Beide sprechen daher *unkritisch* kritisch ‚*remoto deo*‘ und verschweigen damit die valente Figur des Dritten namens ‚Gott‘. Beide bezeugen schweigend ihre Latenz (religiöser Abstinenz) und betreiben eine Latenzproduktion, die ins Ungesagte verdrängt, was im Spiel der Bilder manifest wird. Man muss dieses religiöse Selbstverständnis keineswegs teilen, um es zu verstehen. Aber zum Beschreiben und Verstehen dieser Konfiguration ist ‚Gott‘ unerlässlich – gegen eine magisch scheinende Objektkraft – und gegen eine arbiträr wirkende Praxis oder Konstruktion der Verwender. Die Reduktion auf eine zweistellige Konstellation (Objekt und Verwender) verkennet die konstitutive Dreistelligkeit: Ohne Gott als Zwischenbestimmung bliebe es beim ewigen Widerstreit von ‚Ding‘ und ‚Verwender‘.

Kann man sagen: die visuelle Kultur des Christentums lebt vom ‚heiligen Spiel‘ mit der Latenz? Das Allerheiligste mit seinem Vorhang, die Lade mit ihrer Leere ... Oder im Altar die Heiligen; unter dem Altarraum die Krypta, unter

10 Horst Bredekamp, „Die Latenz des Objekts als Modus des Bildakts“, in: *Latenz*, hg. v. Gumbrecht, Klinger, S. 277–284, hier S. 281f.

11 Ebd.

der Krypta – immer weiter? Weniger spielerisch scheint plausibel, von zwei valenten General-Latenzen auszugehen: *anthropologisch* von der doppelten Latenz vor und nach dem Leben und i.e.S. *theologisch* von der doppelten Latenz Gottes von Offenbarung des Verborgenen und der Verborgtheit *in* Gott (absconditus bei Luther). Die Rauch- und Feuersäule provoziert das Begehren, Gott zu schauen. Aber selbst die Schau von Gottes Antlitz – provoziert die Frage nach seiner Rückseite. Die Perzeption der Präsenz produziert die Apräsenz, die ‚Suche und Sucht nach Sichtbarkeit produziert Entzegerscheinungen‘.

Die *negative* General-Latenz des Bildes heißt: der *Tod* als ‚terminus contra quem‘, als dunkler, repulsiver Grenzwert aller Bildpraxis.¹² Denn der Normalfall des Bildes ist, ‚gegen den Tod‘ anzutreten als antimortales Medium. Daher zeigt sich das Wogegen des Bildes an seinen Rändern oder zwischen den Strichen. Die *positive* General-Latenz des Bildes ist dann – Kraft oder Macht? Leben? Gott? Jedenfalls seine *Antimortalität*: Sowenig es nur ‚totes Ding‘ ist, sondern irgendwie lebendig sowenig es nur ‚nicht da, sondern da‘ ist (Präsenz – im Entzug).

Dazwischen spielen alle möglichen Plural-Latenzen wie das Begehren als *movens* des Bildes, nicht als Gezeigte, auch nicht direkt als Zeigen, sondern das sich indirekt Anzeigende. Dazwischen *sind* die Latenzen des Bildes seine Wahrnehmungen, Deutungen, Verwendungen. Denn – ohne Gadamer einfach zu folgen, sondern eher mit Blumenberg: Das implizite Wirkungspotential des Bildes (potentia) wird im extrinsischen Bildakt seitens der Verwender *Akt* und Sein. Die Möglichkeiten des Bildes sind seine Latenzen, die von den Verwendern aktualisiert werden, schlicht aristotelisch formuliert. Hermeneutisch hieße das: Seine bestimmten Unbestimmtheiten sind latente Deutungspotentiale, die in Deutungen so oder so realisiert werden.

II. Verschränkungen von Sagen und Zeigen: sagendes Zeigen und zeigendes Sagen

1. Dreifaltigkeit des Bildes

Texthermeneutisch gilt, jeder Text ist mindestens dreifaltig. Es gibt ihn in drei Faltungen: als der *gesehene* Text (Schrift), der *gelesene* (Sprache) und der (ansatzweise) *verstandene* (Textwelt). Sehen macht aus Schrift Sprache; Lesen macht aus Sprache den gelesenen Text; Verstehen macht aus dem gelesenen Text eine Textwelt (ein Sinnuniversum). Interpretation und Deutung

12 *Bild und Tod*, hg. v. Philipp Stoellger u.a., Tübingen, 2015.

artikuliert diese Welt(version) für andere, wobei auch Verstehensprobleme und Interpretationskonflikte bearbeitet werden.¹³

Was gälte so gesehen für das Bild? Vorgeschlagen sei, das Bild sei mindestens ebenso dreifaltig: *erstens* als gesehene Bild (Bildding); *zweitens* als beschriebenes (Was und Wie) und *drittens* als besprochenes, interpretiertes oder gedeutetes; und vielleicht *viertens* ansatzweise verstanden und nicht nur das, sondern stets auch nicht-verstanden. Dieser vermeintliche Rest ist zumindest angesichts anspruchsvoller Bilder die basale Ausgangslage – dass einem die Worte fehlen.

Grundsätzlich ist bemerkenswert: Sehen und Beschreiben eines Bildes sind diesseits des Verstehens, so wie man einen Text sehen und lesen kann ganz diesseits des Verstehens. Aber wenn Verstehen vorläge, dann sind Sehen und Lesen notwendige Voraussetzungen dessen. Ob das beim Bild auch gilt? Gibt es doch den Sprung vom Sehen zum Verstehen bei schlichten oder pointierten Bildern, die so ‚aufs Auge‘ gehen, dass ihr ‚Sinn‘ umgehend evident wird. Dennoch sind die genannten Faltungen des Bildes sinnvoll zu unterscheiden. Das Gesehene ist ein anderes als das Beschriebene etc.

2. Sehen, Beschreiben, Deuten

Wird das Bild als Zeigemedium dreifaltig verstanden, gilt es im Sagen des Zeigens zunächst: das Sehen, das Beschreiben und das Besprechen bzw. Deuten zu unterscheiden.

Für das *Sehen* bzw. das leibliche Wahrnehmen gibt es keine etablierte Methodik. ‚So sehen wir eben‘, auch wenn klar ist, dass erfahrene Seher anders sehen. Und ebenso klar ist, dass es apparativ ‚bewaffnetes‘ Sehen gibt, das deutlich anders und teils mehr sieht als das ‚natürliche‘ Sehen. Einschlägig ist jedenfalls die Differenz von wiedererkennendem und *sehendem* Sehen (Fiedler, Imdahl, Boehm), die Imdahl zufolge erst *zusammen* im *erkennenden* Sehen gipfeln. Das kann man so sehen, es bleibt aber am Logos bzw. an der Erkenntnis orientiert, und ob das die Pointe eines Bildes ist, ist keineswegs selbstverständlich. Daher sei vorgeschlagen, das ausdifferenzieren in (bloß) wiedererkennendes, (negativ-hermeneutisch) nicht-wiedererkennendes und womöglich allmählich erkennendes Sehen. Dabei ist die Wahrnehmung des eigenen Nichtverstehens bzw. Nicht-Wiedererkennens basal für die Überschreitung des bloß wiedererkennenden Sehens.

In der *Beschreibung* (Ekphrasis) wird das Gesehene in der Beschreibung des Bilddings, -sujets und der Darstellungsweise, nicht gelesen, sondern eher

¹³ Vgl. Philipp Stoellger, „Missverständnisse und die Grenzen des Verstehens“, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, Jahrgang 106 Hef 2, 2009, S. 223–263.

‚abgetastet‘ und ‚artikuliert‘, noch diesseits des Verstehens. Eine ‚hermeneutische Epoche‘ ist hier methodisch angebracht, um im Sehen und Beschreiben nicht vom Wiedererkennen dominiert zu werden. Didaktisch ist das eine entscheidende Weichenstellung: nicht nur auf Wiedererkennen aus zu sein, sondern das Nichtverstehen, Nichterkennen etc. zu bemerken, um dem horizonsweiternd nachgehen zu können. Diesen phänomenologischen Aufbau kann man leicht kritisieren, wenn mit Leibniz und Cassirer unterstellt wird, dass das Sehen nicht ‚naiv‘, sondern interpretativ ist. Aber es geht genau um die Interpretativität bereits des Sehens (bzw. der Wahrnehmung), die methodisch vorübergehend einzuklammern ist.

Der Übergang vom Beschreiben ins *Verstehen* wechselt das Register des Sagens vom abtastenden Beschreiben in Formen und Figuren des verstehenden Sagens: was sich *mir* zeigt, anderen *gezeigt* hat (historisch) oder anderen zeigen könnte (deutend). Das *Sagen* des *Gezeigten* und des *Zeigens* (Was, Wie) kann – muss aber nicht – weiterführen in das *Antworten* vor einem Bild: Wie *nicht* nicht sprechen, wie *selber* sagen, was sich mir zeigt, ohne nur Gesagtes zu wiederholen, sondern mit eigener Stimme (eigenverantwortlicher Deutung) darauf zu antworten.

Dabei ist vom ‚Anspruch des Bildes‘ zu sprechen, bereits eine (ethisch grundierte) Metapher, in der eine Zuschreibung vorgenommen wird: einem Deutungsmuster folgend, nachdem das Bild nicht nur Mittel zum Zweck (der Darstellung etwa) ist, nicht nur ein Instrument in Händen eines intentionalen Subjekts, sondern *selber* eine Figur, die wirksam ist (eigendynamisch). Das heißt, es geht nicht nur darum, Gesagtes zu wiederholen und nicht nur das Bild in Gesagtes und Bekanntes einzuordnen. Parallel zum wiedererkennenden und sehenden Sehen ist ein wiedererkennendes und ein ‚*sagendes* Sagen‘, das ich *antwortendes* Sagen nennen würde. Normativ formuliert: Dasjenige *Sagen* vor einem Bild wird erhellend und wäre darum vorzüglich zu nennen oder weiterführend, das versucht, *zu sagen was sich zeigt* in ‚Materialität, Präsenz und Ereignis‘.

Hans Blumenberg antwortete auf die Frage, was für ihn das „vollkommene irdische Glück“ sei, „Sagen zu können, was ich sehe“¹⁴. Das ist erstaunlich bescheiden. Denn um zu sagen, was sich zeigt, müsste man auch sehen, was sich *nicht* zeigt. Die konstitutive Apräsenz ist phänomenologisch bekannt, vor einem Bild allerdings einigermäßen schwer ‚wahrzunehmen‘. Geht es doch um ein Sehen des *Ungezeigten*, aber darum nicht unwahrnehmbaren oder bloß Unsichtbaren. Angesichts eines Bildes zu sehen, was sich *nicht* zeigt, erfordert den *Sinn für Latenz und Apräsenz – in aller Präsenz*. Denn die Präsenz und

¹⁴ Hans Blumenberg, „Fragebogen“, in: *FAZ Magazin* 118, 04.06.1982, S. 25.

Manifestation des Bildes, sein Sichzeigen, lässt kraft seiner Deutungsmacht vergessen oder übersehen, was sich nicht zeigt.

„Das Bild macht blind“ wäre die kritische Wendung dafür, oder in allem Zeigen verdeckt, verstellt oder verbirgt es. In Tradition der Analogielehre formuliert: Vom Bild wird bei noch so großer Sichtbarkeit eine immer noch größere Unsichtbarkeit inszeniert. Nachmetaphysisch gesagt: Das Visuelle (mit G. Didi-Huberman), das genuin Bildliche (mit G. Boehm) oder die ‚Ikonik‘ (mit M. Imdahl) spielt *zwischen* diesen Grenzwerten. Der Blick auf das Sichtbare würde das ebenso verkennen wie die Suche und Sucht nach dem Unsichtbaren. Zum Sinn für Latenz gehört daher nicht nur die Suche nach dem ‚Was‘ im Sinne des Gezeigten oder dem ‚Was nicht‘ des Ungezeigten, sondern der Sinn für Figuren und Übergänge *dazwischen*.

3. Sagen des Zeigens – in drei Versionen

Sucht man zu sagen, was sich wie zeigt, was nicht und wie die Figuren der Latenz *dazwischen* spielen, gabelt sich der Weg dreifach: Zunächst, wie üblich, ins *wiedererkennende* und ins *sehende* Sehen, das ein *anders*-Sehen wird, indem das Bild *als Bild* gesehen wird. Der dritte, am Rande liegende Weg wäre das *nicht wiedererkennende* Sehen, das befremdet bleibt – und keineswegs im Erkennen oder Versehen ‚enden‘ muss. Der Primat des Logos kann im Bilderleben auch fraglich werden, wenn es primär Ethos und Pathos adressiert.

Wiedererkennen wäre der Schritt vom gesehenen Bild in das verstandene, sofern vorher Bekanntes wiedererkannt wird und die vorgängige Synthesis von Sinnlichkeit und Sinn fortgesetzt wird in Form von Kontinuität der Synthesis, Passung in den Erfahrungshorizont, Integration ins Bekannte etc. Es folgte der Logik bestimmender Urteilskraft, die subsumiert und normalisiert im vorhandenen Begriff.

Im *sehenden* Sehen wird dieser Übergang problematisch, weil die vorgängige Synthesis, der Erfahrungshorizont bzw. der semantische Rahmen das Gesehene nicht recht zu fassen vermag. Das provoziert die Arbeit am Verstehen namens Interpretation und Deutung, um Irritationen zu beheben oder wenigstens zu lindern. Ein Problem des ‚sehenden Sehens‘ ist dabei, dass es entweder den Fortgang blockiert (Sehen, Sehen und noch mal Sehen); dass man es missverstehen kann, als gäbe es ein ‚reines‘ Sehen; und dass nicht klar ist, wie an das sehende Sehen sprachlich, diskursiv bzw. interpretativ anzuschließen wäre, ohne seine Eigenart zu verspielen.

Im *nicht wiedererkennenden* Sehen ist der Übergang ins Verstehen derart gestört, dass sich ein nachhaltiges Nichtverstehen einstellen kann.¹⁵ Das ist

¹⁵ Vgl. *Kultur Nicht Verstehen*, hg. v. Philipp Stoellger u.a., Zürich, 2005.

nicht ohne Risiken und Nebenwirkungen. Wenn Kunst solche Störungen zu provozieren riskiert, kann es dreifach weitergehen: in Form der Indifferenz als Gleichgültigkeit, wenn das Nichtverständliche als irrelevant erscheint, der Blick sich dem Nächsten zuwendet und vergisst, was da war. In Form der Kritik bis zur Destruktion, wenn das Nichtverständliche Aversionen weckt bis zu Aggressionen. Oder im Verweilen, Beharren und der Arbeit am Nichtverstehen, die konstruktiv werden kann, wenn das Nichtverstandene den Anfang einer neuen Reihe neuen Verstehens zu bilden beginnt.

Vom Nichtverstehen aus kann sich der übliche Weg des Verstehens umkehren. Wenn *normalerweise* eine Störung verstanden wird, indem sie in den gestörten Zusammenhang integriert wird (Anschluss, Kontinuität, Zusammenhang), indem vom Klaren zum Dunklen, vom Fasslichen ins Nichtfassliche fortgeschritten wird, wäre das die Strategie der Entstörung oder Normalisierung. Das kann man den Normalfall nennen, der auch in der Hermeneutik üblich ist. Es geht indes auch anders: Wenn etwas Nichtverständliches so fortwirkt, dass es den Erwartungshorizont umbesetzt und neu strukturiert, auf dass nicht das Bisherige als Integrationshorizont dessen fungiert, sondern das Ereignis als Perspektive, in dem alles Folgende darauf bezogen wird und sich von ihm aus ein neuer Erwartungshorizont bildet. Trauma, Liebe und Bekehrung können dergleichen bewirken. Bildereignisse möglicherweise auch. Jedenfalls ist damit ein anderer Weg des Verstehens angedeutet, indem Nichtverständliches nicht mit Exklusion (irrelevant oder ärgerlich) oder Inklusion (Integration ins Bekannte) bearbeitet wird, sondern indem sich von einer neuen Perspektive ein anderer Horizont des Verstehens eröffnet. Nicht das Neue im Lichte des Alten, sondern alles Kommende im Lichte des Neuen.

4. Wissen, um zu sehen?

Einerseits sind Bildpraktiken immer schon in Sprache eingelassen. *Sprachbildlichkeit* ist ein Ausdruck, der das immer schon In- und Miteinander von Sprache und Bild markiert. Dass der Mensch ‚logon echon‘ ist, ein Sprachwesen, tangiert alles, was er sonst noch ist: eben auch seine Bildpraktiken, die nie sprachlos waren oder sein werden. Selbst wer schweigt vor einem Bild, weil ihm die Worte fehlen, der schweigt und spürt ein Fehlen gerade, weil er ein sprechendes Wesen ist. Auf *gegenwärtige* Kunst bezogen (visuelle Artefakte, ästhetisch markiert *als Kunst*) ist spätestens seit Hegel explizit, dass sie reflexiv und metareflexiv verfasst ist: Bilder beziehen sich auf Bilder (Interikonizität). Diese Reflexionen im Bild als Bild sind immer schon diskursiv imprägniert. Daher hat man es nicht allein mit Sprachbildlichkeit zu tun, sondern mit *Theoriebildlichkeit* (und der Unhintergebarkeit von Bildtheorie): mit visuellen Artefakten, die in Theoriekontexte eingelassen sind, aus ihnen entstehen und

sich auf sie zurückbeziehen. Das führt zu einer gesteigerten Voraussetzungs-
haftigkeit der Zugänglichkeit.

Die Frage ist daher: Was muss man über das jeweilige Artefakt wissen, um
überhaupt zu sehen? Der eine Grenzwert wäre: man müsse einen möglichst
vollbestimmten Begriff davon haben. Gegenläufig wäre: Man muss gar nichts
über *dieses* Artefakt wissen, sondern sehen, hinschauen und noch mal sehen –
um das Gesehene dann im Lichte des unabhängig davon Bekannten zu verste-
hen zu suchen. Noch weiter ginge die Inversion: alles Künftige im Lichte des so
Gesehenen zu verstehen, indem es darauf bezogen und beurteilt wird.

Der dritte Weg führt über das ‚sehende Sehen‘ hinaus, indem vom Bildereig-
nis aus der ‚Rest der Welt‘ und das ‚künftige Leben‘ neu gesehen wird. Diese
Schubumkehr ist sicher selten, aber doch möglich und gelegentlich wirklich.
Dass religiöse ‚Vision‘, schlichter die Gleichnisse, oder aber schockierende Bil-
der solche Lebensform-Wirkungen entfalten können, ist hier pauschaler Beleg
genug. Das sind keine Alternativen, aber doch klare Differenzen, die *nicht* zu
machen unterkomplex wäre.

5. Chiasmen von Sagen und Zeigen

*Was sich zeigt ist stets mehr, als was man sagt. Was man sagt ist stets mehr, als
was sich zeigt.*

Beide überschreiten den Horizont ihres jeweils Anderen. Der mögliche Wi-
derstreit von Sagen und Zeigen *kann* als gegenseitige *Erweiterung* konzipiert
werden. Dabei zielt das Sagen auf das zu Sehende, das bisher Nichtgesehene
und über das ‚was sich zeigt‘ hinaus bis zum Unsichtbaren und den Figuren der
Latenz dazwischen. Insofern kann das Sagen auch das sehen lassen, was sich
nicht zeigt, indem die Grenzen dessen abgeschrieben werden, was sich zeigt.

Das Zeigen (etwas, sich und des Zeigens) geht sc. nicht im Sagen auf, son-
dern ist eine Medialität sui generis (irreduzibel auf seine Ekphrasis etc.). Es
kann Ungesagtes und Unsagbares zeigen, Ungesehenes und Unsichtbares,
Mögliches und Unmögliches. Daher bestimmt die Macht des Zeigens den
Horizont des Wirklichen: das Mögliche und Unmögliches. Was sich zeigt, ist
syntaktisch teils indistinkt, semantisch ‚dicht und voll‘ (mit Goodman) – und
wird im syntaktisch wie semantisch distinkten Sagen weder ‚gespiegelt‘ noch
‚übersetzt‘.

Für das Verhältnis des Sagens zum Zeigen sei regulativ vorgeschlagen: Sa-
gen *antwortet auf den Anspruch dessen, was sich zeigt*. Sagen, was sich zeigt,
kann *selber etwas zeigen*: auf etwas, auch als etwas, und etwas zeigt *sich* darin.
Dann wird das Sagen zur deiktischen Lexis. Wenn semantisch dichte und vol-
le Phänomene ‚besprochen‘ werden, *kann* von Formen der Unbegreiflichkeit
Gebrauch gemacht werden (Metaphern, Metonymien, Narrationen etc.), die

prägnant (mit Cassirer) und selber deiktisch sind. Ein triviales Beispiel sind
Weinbesprechungen; weniger trivial die Kunstkritik. Sagen, was sich zeigt,
wird angesteckt vom Phänomen, wenn deiktisch geantwortet wird.

Sagen und Zeigen haben ihre *Latenzen*: Visibilisierung ist stets auch Invi-
sibilisierung. Sagen ist stets auch Verschweigen. Daher öffnet sich *zwischen*
Visibilisierung und Invisibilisierung wie zwischen Sagen und Schweigen ein
Spielraum der Latenzen, der sich im Verhältnis von Sagen und Zeigen ver-
doppelt. Daher irritiert das Zeigen das Sagen, indem es Ungesagtes und Un-
sagbares zeigt, oder das im Sagen vergessene Wahrnehmbar macht. Und das
Sagen irritiert das Zeigen, indem es das immer Unsichtbar bleibende (oder
gemachte) noch namhaft machen kann. Aber beide haben einen *Überschuss*
in sich und gegenüber einander: Was man sagt ist immer auch mehr, als man
sagt.

6. Didaktische Differenzen: Stadien des Sagens des Zeigens

Im didaktischen bzw. pädagogischen Kontext sind ‚Stadien‘ oder Stufen des
Sagens des Zeigens zu differenzieren – im Blick auf eine mögliche ‚Bilddi-
daktik‘. In aller Verkürzung sind zumindest sieben (?) ‚Umgangsformen‘ zu
unterscheiden:

1. Zeigen des Gesagten: das Gesagte auch zu zeigen zur Verdeutlichung, Il-
lustration etc.
2. Sagen des Gezeigten: des Bekannten, des Wiederzuerkennenden.
3. Zeigen des Zeigens: Gezeigtes und Zeigen als Differenz zeigen mit der
Folge, dass man dann auch das Zeigen sagen muss.
4. Sagen des Zeigens.
5. Sagen des *Sichzeigens*.
6. Sagen des *Latenten*.
7. Sagen des Sagens des Zeigens, Verbergens und der Latenzen: hermeneu-
tische Reflexion auf die eigene Praxis des Sagens und Zeigens

Das Bild dient in pädagogischen Kontexten primär dem Zeigen des Gesagten,
womöglich nur, um ein Gesagtes im Gezeigten wiedererkennen zu lassen,
etwa im Geschichtsunterricht zur ‚Veranschaulichung‘ eines Ereignisses oder
im Religionsunterricht zur Darstellung einer biblischen Szene. Beide Formen
nutzen ein Bild, um im Gezeigten das Gesagte wiederzuerkennen. Bildwissen-
schaftlich ist das eine operative Vernutzung, die die Bildlichkeit des Bildes auf
seine pädagogische Zweckmäßigkeit reduziert. Ob das pädagogisch so gering
zu schätzen ist, wie es scheint, wäre *pädagogisch* zu diskutieren. Ein nur illust-
ratives Zeigen dient dem Sagen und bleibt unselbständig, subsidiär.

Geht man von diesem reduktiven Normalfall aus, kommt mit dem Bild nicht
nur die Wiederholung des Gesagten ins Spiel, sondern mit dem Gezeigten ein

Zeigen. Damit eröffnen sich zwei Differenzen: zunächst die von Gesagtem und Gezeigtem, die keineswegs identisch in ihrer Wiederholung sind. Wohnt doch jeder Wiederholung eine Differenz inne, hier bereits die Mediendifferenz.

Im Bild tritt dann nicht nur das Gezeigte vor Augen, sondern ein Handeln, Wirken oder Ereignis des Bildes, in dem die zweite Differenz manifest wird: die von Gezeigtem und Zeigen, mit der Folge, dass das Bildereignis stets auch anderes und *anders* zeigt, als gesagt. Kraft der Bildlichkeit des Bildes verhält es sich chiastisch überschwänglich zum Gesagten. Eine didaktische Suchformel für diese Differenz wäre die Differenz von Was und Wie; oder die von Wiedererkennen und *nicht* Wiedererkennen oder nicht-Erkennen. Das ‚Nichtverstehen‘ ist ein Indikator für das ‚Mehr als Gesagte‘.

Daraus ergibt sich das, was ich ‚Anspruch‘ des Bildes nannte, oder schlichter das Problem seiner Eigendynamik: Wer nicht nur beim Wiedererkennen des Gesagten bleibt, wird von manchem Gezeigten irritiert sein. Und wer sich beim Gesagten selber etwas vorstellt, wird eine Differenz zur bildlichen Darstellung bemerken – und dann auf die Frage vom Was zum Wie des Zeigens übergehen. Dann ergibt sich für Lehrende wie Lernende eine Aufgabe oder ein Anspruch, auf den man nicht nicht antworten kann, selbst wenn man ihm ausweicht.

Wenn kraft des Bildes nicht nur Gezeigtes vor Augen geführt wird, sondern eine Weise des Zeigens, gilt es didaktisch sich der Aufgabe zu unterziehen, das Sagen des *Zeigens* zu versuchen, also Wie und Weise der ‚Darstellung‘ zu besprechen.

Ein Bild zu zeigen heißt, ein Zeigen zu zeigen. Und das ist mit erheblichen Risiken und Nebenwirkungen verbunden, die im Vorfeld kaum absehbar sind. Denn das gezeigte Zeigen fügt sich nicht fugenlos der Intention des Zeigenden. Es zeigt stets mehr und anderes und anders als beabsichtigt. Und es zeigt darin stets auch *sich*.

Das gezeigte Zeigen zeigt sich – heißt: es wird rekursiv. Daraus folgt die Aufgabe eines Sagens des *Sichzeigens* (intentional, nichtintentional). Dass das an Praktiken der ‚social media‘ leicht nachvollziehbar gemacht werden kann, ist klar. Diese ‚Rekursivität‘ des Bildes und seine ikonische Reflexivität allerdings zu verstehen und womöglich auf die Bildpraktiken der Schüler zu beziehen, ist eine eigene Aufgabe, nicht ohne Risiken und Nebenwirkungen.

Die Kehrseite, valente Latenzen zu erarbeiten und zu erörtern, was verborgen wird oder bleibt, was an valenten Latenzen dem Bild ‚zugrunde‘ liegt etc. führt in die Aufgabe eines Sagens des Nicht-Gezeigten, des Nicht-Zeigens, des Verbergens, des Verbergen-Verbergens – und der Latenzen im Spiel dazwischen.

7. Konvergenzen von Zeigen und Sagen im zeigenden Sagen

Wenn ein Bild wesentlich Zeigen ist – etwas zu zeigen, darin *sich* zu zeigen, und (reflexiv) auch das Zeigen zu zeigen – und wenn dabei (nichtintentional) sich noch so manches zeigt und verbirgt und dazwischen die Latenzen spielen, dann ist *solche* Bilddeutung hilfreich, wenn sie diese mehrdimensionale Deixis erschließt: Sehen lässt oder Sehen macht.

Da unser Verhältnis zur Sichtbarkeit stets sprachlich imprägniert ist, *kann* das Sagen dem Zeigen aufhelfen, indem es mehr und anders sehen lässt als zuvor. Wie Namen und Geschichten bestimmter Berge einen Wanderer in den Alpen genauer sehen lassen, so sieht man mehr, wenn man über eine differenziertere Sprache verfügt. Sprachgewinn *kann* Wahrnehmungsgewinn werden. Dass ist nicht notwendigerweise so, als würde Sprache magisch gleichsam die Blinden heilen. Aber wer einmal von schwarzer Milch gehört hat, wird Milch anders sehen als zuvor; oder wer einmal ach so prächtige Motoryachten als ‚schwimmende Wohnwagen‘ angesprochen hat, wird sie künftig anders sehen (lassen).

Hier kann man eine Konvergenz suchen: Deutung, die etwas zeigt, sehen lässt und sehen macht, was ungesehen bliebe oder unverstanden, antwortet deiktisch auf die ikonische Deixis. Deutung zeigt etwas (auf etwas, mit etwas, etwas, dabei zeigt sich manches, anderes nicht), auf dass der Betrachter besser, mehr oder anderes sehen kann als zuvor. Das aus der Hermeneutik bekannte (kantische) ‚besser Verstehen‘ wäre prekär in seinem Überbietungsgestus. Vorsichtiger formuliert wäre diejenige Deutung hilfreich, die einen Wahrnehmungsgewinn beschert und (wenn es gut geht) sogar einen Sprachgewinn (auf dass beide einander befördern).

Die Differenz von Lexis und Deixis zugestanden, kann Deutung eine Konvergenz eröffnen, in der die Lexis der Deixis zu Hilfe kommt und darin selber deiktisch wird (auf etwas zeigt, sehen lässt, den Horizont erweitert, die Perspektive wechselt, Ungesehenes sichtbar macht – und sprachlich: wenn sie gestisch, szenisch, auch metaphorisch und metonymisch wird). Das kann man *deiktische Lexis* nennen: wenn Sprache zeigt, und darin sehen lässt, was sich nicht einfach (begrifflich oder propositional) sagen lässt.

Als Kriterium formuliert: Sagen, was sich zeigt, um genauer, besser oder anderes sehen zu lassen, was sich zeigt, und darüber hinaus, um anders sehen zu können (auch alles andere anders) als bisher. Damit wird auch der seltsame Singular ‚Interpretation‘ aufgelöst in eine potentiell *sinnvolle Pluralität* von Deutungen: Wer zu sagen sucht, was sich einem zeigt und das anderen sagt und zeigt, der ist darauf angewiesen, dass andere ihrerseits sagen, was sich ihnen gezeigt hat. Der eine bedarf der Deutungen der anderen – oder umgekehrt:

wenn er des Anspruchs gewahr wird, den andere mit ihrem ‚Anderssehen‘ bedeuten. Eine Ethik der Deutung wird die Differenz der Stimmen gerade nicht zu tilgen, sondern anzuerkennen suchen.

Die moderne Grunderfahrung der liquiden Perspektivität, dass andere dasselbe anders sehen und beschreiben, ist nicht nur eine Not, es ist eine Tugend der Anerkennung von Differenz (die man darum nicht schrankenlos feiern muss). Denn ‚Differenz‘ per se ist indifferent, gleichgültig. Erst wenn sie *anspruchsvoll* wird (Ansprüche bedeutet), wird sie prägnant und bedeutsam.

Damit ist ein Kriterium für hilfreiche Deutungen zu formulieren möglich: mit *eigener Stimme* zu sagen, was sich einem zeigt, um darin dem Anspruch des Sichzeigenden (verantwortlich) zu antworten und die eigene Perspektive anderen zugänglich zu machen, auf dass sie anders sehen lässt – wenn denn in dieser Exposition des eigenen Sehens das Anderssehen nicht bestritten, sondern eröffnet und anerkannt wird. Hermeneutische Differenzkultur kann man das nennen – die nicht von Konsens aus auf Konsens hin operiert, sondern von Differenz aus (Zeigen und Sagen, alter und ego) auf anspruchsvolle und prägnante Gestaltung dieser Differenz hin.

HUBERT SOWA

Zeigen und Verbergen in der **TECHNE** Kunstlehre und Lehrkunst

PHYSIS KRYPTESTHAI PHILEI
Heraklit¹

... so ist die Kunst verborgen ohn' den Gebrauch
Albrecht Dürer²

Bilder zeigen sich selbst her und sie zeigen von sich weg auf etwas anderes, was sie „bedeuten“. Dieses komplexe und widersprüchliche Phänomen einer genuinen Mehrdeutigkeit haben Gottfried Boehm und andere als *ikonische Differenz* benannt und analysiert. Auffällig wurde dieses Phänomen vor allem in Bildwerken der Bildenden Kunst, deren elaborierte Strukturen des Zeigens besonders deutlich mit der ikonischen Differenz spielen. Doch ist das Phänomen keineswegs auf Bilder beschränkt, denn auch Texte und Musikwerke bewegen sich in der Differenz zwischen Sich-zeigen und Verweisen, was besonders in den Forschungen zur Rezeptionsästhetik herausgestellt wurde.

Im folgenden Text möchte ich daher nicht thematisch von Bildwerken sprechen, sondern in einem umfangreicheren Kontext noch einmal ansetzen bei der Herstellung von Artefakten im Allgemeinen.³ Ich versuche zu verdeutlichen, dass hinter diesen Phänomenen eine Wesensstruktur der **TECHNE** als solcher wirksam ist, die sich-zeigende Wirkursache hinter all den „zeigenden“ Artefakten. Deswegen spreche ich hier von der *poietischen* Differenz. Und ich möchte zeigen, dass das doppelte Zeigen und Sich-zeigen der **TECHNE** in auffälliger Weise dort wirksam wird, wo eine **TECHNE** im Geschehen ihrer

* Für viele Hinweise zur Denkweise der klassischen Kunstlehren danke ich Ulrich Heinen (Wuppertal) und Björn Blankenheim (Wuppertal). Sie haben mir gezeigt, dass diese Kunstlehren in Permanenz bis heute wirksam sind.

¹ „Die Natur liebt es, sich zu verbergen“, Heraklit, fr. B 123.

² Albrecht Dürer. *Schriften und Briefe*, hg. v. Ernst Ullmann, Leipzig, 1993. S. 202.

³ Im Münsteraner Kongress „Bild und Latenz“ war die überwiegende Mehrzahl der Beiträge im Bereich der text- und bildbezogenen *Werkbetrachtung/Werkinterpretation* angesiedelt. Die Innenperspektive der *Werkherstellung* kann dazu wichtige Ergänzungen und Modifikationen beitragen, wie auch der Kongressbeitrag von Horst Bredekamp über Michelangelos dynamisches Verständnis des Bildaktes zeigte.

Autorinnen und Autoren

JENS BIRKMEYER ist seit 1995 Wissenschaftlicher Mitarbeiter für Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik am Germanistischen Institut der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster. Auf sein Studium an der Goethe-Universität in Frankfurt a.M. (Germanistik, Politikwissenschaft, Erziehungswissenschaft, Philosophie) folgte dort die Promotion in Germanistik 1992. Zu seinen Arbeitsgebieten gehören die Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, Holocaustliteratur und Erinnerungskultur sowie ethische und ästhetische Diskurse der Literaturdidaktik. Ausgewählte Publikationen: Bilder des Schreckens (1994), Erinnern des Holocaust (2006), Holocaust-Literatur und Deutschunterricht (2007), Holocaust im Deutschunterricht (2010).

GERNOT BÖHME war von 1977–2002 Professor für Philosophie an der TU Darmstadt. Seit 2005 ist er Direktor des Instituts für Praxis der Philosophie in Darmstadt und Vorsitzender der Darmstädter Goethesellschaft. Seine Arbeitsgebiete betreffen die Klassische Philosophie, die Wissenschaftsforschung, die Theorie der Zeit, die Naturphilosophie, Ethik, Ästhetik und Biographik. Ausgewählte Publikationen: Atmospheric Architectures. The Aesthetics of Felt Spaces (2017), Atmosphäre. Essays zur Neuen Ästhetik (1995, 3. Aufl. der erweiterten Fassung 2017), Aisthethik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre (2001), The Aesthetics of Atmospheres (2017), Ästhetischer Kapitalismus (2016).

HORST BREDEKAMP promovierte nach dem Studium in Kiel, München, Berlin und Marburg 1974 im Fach Kunstgeschichte. Auf ein Volontariat am Liebieghaus in Frankfurt a.M. folgte zunächst die Assistenz, dann die Professur für Kunstgeschichte an der Universität Hamburg. Seit 1993 Professor für Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität war er von 2003 bis 2013 zudem Permanent Fellow des Wissenschaftskollegs zu Berlin. Seit 2013 ist er einer der Sprecher des Exzellenzclusters „Bild Wissen Gestaltung“. Von 2015–2018 war er Mitglied der Gründungsintendanz des Humboldt Forums Berlin. Neben zahlreichen Auszeichnungen wurde er in vier wissenschaftliche Akademien berufen, darunter in die American Academy for Arts and Sciences (2016) und in den Orden Pour Le Mérite für Wissenschaft und Forschung aufgenommen (2014). Er hat knapp 30 Bücher und mehr als 600 wissenschaftliche Aufsätze verfasst.

ANTONIA EGEL hat eine Lise-Meitner-Stelle an der Universität Salzburg und in diesem Rahmen die Leitung des Forschungsprojektes „Kollektiv Individuell. Der Chor im Drama des 20. Jahrhunderts“ inne. Neben Assistenzen in Freiburg und Salzburg war sie in Forschungs- und Lehrtätigkeit zu Gast in Turin, Boston und Nishinomiya. Sie studierte Deutsch und Geschichte für das Lehramt an Gymnasien sowie Philosophie. 2013 wurde sie promoviert an der Universität Freiburg mit der Arbeit „Musik ist Schöpfung. Rilkes musikalische Poetik.“ Weitere ausgewählte Publikationen: Warum lesen und wenn ja, dann was? Literarische Bildung und politische Gemeinschaft. In: *International Yearbook for Hermeneutics* 15 (2016), Standpunkt und Blickrichtungen. Über das Interpretieren literarischer Texte. In: *Freiburger Universitätsblätter* 217 (2017) H.3, Wenn Bilder singen. Barnett Newmans Cantos. In: *International Yearbook for Hermeneutics* 16 (2017), Gespräch über Bilder. In: Keummi Paik-Bauermeister, *Neue Arbeiten* (2018, zusammen mit Günter Figal), Freiräumen. Über Peter Handkes Schauspiel *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße mit Abstechern zu Wim Wenders' pina*. Ein Film für Pina Bausch. In: Tobias Keiling/ Robert Krause/ Heidi Liedke, *Muße und Moderne* (2018).

GÜNTER FIGAL ist emeritierter Professor für Philosophie an der Universität Freiburg. Er studierte Philosophie und Germanistik in Heidelberg, wurde dort 1976 in Philosophie promoviert und habilitierte sich 1987. Von 1989 bis 2002 war er Professor für Philosophie an der Universität Tübingen, von 2002 bis 2017 Ordinarius für Philosophie an der Universität Freiburg im Breisgau. Er hatte zahlreiche Gastprofessuren inne, u.a. an der Kwansai Gakuin Universität in Nishinomiya, als Inhaber des Kardinal-Mercier-Lehrstuhls an der Universität Leuven, als Gadamer Distinguished Visiting Professor am Boston College und an der Universität Turin als Inhaber des International Chair of Philosophy Jacques Derrida. Seine Manuskripte und Korrespondenzen werden seit 2015 vom Deutschen Literaturarchiv in Marbach am Neckar archiviert. Ausgewählte Publikationen: *Ando. Raum Architektur Moderne* (2017), *Freiräume. Phänomenologie und Hermeneutik* (2017), *Unscheinbarkeit. Der Raum der Phänomenologie* (2015), *Martin Heidegger. Phänomenologie der Freiheit, revidierte Neuauflage* (2013), *Erscheinungsdinge. Ästhetik als Phänomenologie* (2010), *Gegenständlichkeit* (2006, überarbeitete zweite Aufl. 2018).

HANS ULRICH GUMBRECHT war von 1989 bis 2018 Albert Guérard Professor in Literature am Department of Comparative Literature der Stanford University. Er studierte Romanistik, Germanistik, Philosophie und Soziologie in Deutschland, Spanien und Italien, habilitierte sich 1974 in Konstanz und lehrte danach

von 1975 bis 1982 an der Universität in Bochum und von 1983 bis 1989 an der Gesamthochschule Siegen. Er war Gastprofessor an Universitäten verschiedener Länder, unter anderem an der Université de Montreal, am Collège de France und an der Zeppelin Universität. Zu seinen Arbeitsgebieten gehören die Literatur und Philosophie des Mittelalters, des 18. und des frühen 20. Jahrhunderts und Phänomene der Alltagsästhetik in der Gegenwart. Ausgewählte Publikationen: *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz* (2004), *Unsere breite Gegenwart* (2011), *Präsenz* (2012), *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart* (2012), *Der Weltgeist in Silicon Valley. Leben und Denken im Zukunftsmodus* (2018). *Prosa der Welt: Diderot, Goya, Lichtenberg, Mozart* (2020) *Rhythmus und Imagination* (2020, mit Anja Pompe).

ANSELM HAVERKAMP ist Emeritus of English in New York und der Europa-Universität Viadrina sowie Honorarprofessor für Philosophie der LMU München. Er studierte in Freiburg im Breisgau, Zürich, Bonn und Konstanz. Seine Arbeiten zu Rhetorik und Ästhetik, insbesondere zu Metapher und Allegorie, haben zu einer Theorie der Latenz geführt, die in philosophischer Hinsicht und literarhistorischer Hinsicht ausgeführt worden ist. Arbeiten zu Sprach- und Bildtheorie sind aus dem Umgang mit Benjamin und Derrida, Stanley Cavell und Hans Blumenberg hervorgegangen, dessen Werk Anlass zu durchgehender Beschäftigung war. So hat er 2001, 2007 und 2013 Blumenberg-Editionen und Kommentare veröffentlicht. Ausgewählte Publikationen: *Theorie der Metapher* (1983), *Laub voll Trauer: Hölderlins späte Allegorie* (1991), *Die paradoxe Metapher* (1996), *Allegorie* (2001, mit Bettine Menke) *Figura cryptica* (2001), *Hamlet, Hypothek der Macht* (2001), *Latenzzeit* (2004), *Metapher* (2007), *Begreifen im Bild* (2009), *Die Zweideutigkeit der Kunst* (2012), *Shakespearean Genealogies of Power* (2013), *Philosophie de la métaphore* (2016, mit Jean-Claude Monod), *Productive Digression* (2017), *Metapher-Mythos-Halbzeug* (2018), *Klopstock/Milton: Teleskopie der Moderne* (2018).

TOBIAS KEILING studierte Philosophie, Soziologie und Öffentliches Recht in Freiburg, Basel und Paris. Im Jahr 2013 erfolgten Promotionen in Philosophie an der Universität Freiburg und am Boston College, USA. Von 2013 bis 2016 war er Mitarbeiter am Freiburger Sonderforschungsbereich „Muße“ und von 2017 bis 2018 Forschungsstipendiat am Human Dynamics Centre der Universität Würzburg. 2019/2020 ist er Feodor-Lynen-Stipendiat der Alexander von Humboldt-Stiftung an der Universität Oxford. Seine Forschungsschwerpunkte betreffen Metaphysik und Erkenntnistheorie sowie philosophische Ästhetik, historisch die Philosophie des 20. Jahrhunderts, Phänomenologie und

Hermeneutik. Ausgewählte Publikationen: Konzepte der Muße (2016), Seinsgeschichte und phänomenologischer Realismus (2015), Raum erfahren. Epistemologische, ethische und ästhetische Zugänge (2015).

ANJA POMPE ist Juniorprofessorin für Literatur- und Mediendidaktik in Münster, davor war sie Wissenschaftliche Assistentin zunächst am Germanistischen Institut der TU Braunschweig, danach an der Universität Rostock. Sie studierte an der Pädagogischen Hochschule Neubrandenburg Grundschuldidaktik und Neuere deutsche Literatur, Geschichte und Sport an der Ernst Moritz Arndt-Universität Greifswald, wo sie das Erste Staatsexamen für die Sekundarstufe und die Magisterprüfungen ablegte. Nach dem Zweiten Staatsexamen promovierte sie mit einer Arbeit zu Peter Handke und arbeitete als Lehrerin im Primar- und Sekundarstufenbereich. Ausgewählte Publikationen: Peter Handke. Pop als poetisches Prinzip (2009), Literarisches Lernen im Anfangsunterricht. Theoretische Reflexionen. Empirische Befunde. Unterrichtspraktische Entwürfe (2012, 3. Aufl. 2016), Kind und Gedicht. Wie wir lesen lernen (2015), Deutschdidaktik Grundschule. Eine Einführung (2016, 2. Aufl. 2019, mit Jakob Ossner und Kaspar H. Spinner), Rhythmus und Imagination (2020, mit Hans Ulrich Gumbrecht).

HUBERT SOWA ist Professor für Kunst und ihre Didaktik an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg. Er studierte Kunst, Philosophie, Kunstpädagogik, Pädagogik und Kunstgeschichte in Braunschweig und Nürnberg, legte die Staatsexamina für das Lehramt Kunst an Gymnasien ab und promovierte 1992 an der Universität Erlangen-Nürnberg in Philosophie. Von 1980 bis 2001 war er Gymnasiallehrer in Bamberg, seit 2001 lehrt er an der PH Ludwigsburg. Seine Arbeitsschwerpunkte sind die Didaktik der Gestaltung, die systematische Theorie der Kunstlehre und die anthropologisch-hermeneutische Kunstphilosophie. Ausgewählte Publikationen: Krisis der Poiesis (1992), KUNST Arbeitsbuch, Band 1–3 (2008–2010, mit Alexander Glas, Fritz Seydel und Bettina Uhlig), Grundlagen der Kunstpädagogik – anthropologisch und hermeneutisch (2011), Bildung der Imagination, Band 1–4 (2012–2017, mit Alexander Glas, Monika Miller, Sarah Fröhlich), Gemeinsam Vorstellen Lernen. Theorie und Didaktik der kooperativen Vorstellungsbildung (2015), Bild und Text im Unterricht (2017, mit Ulf Abraham), Die Kunst und ihre Lehre, Fachsystematik Bildungssinn Didaktik (2019 ff.)

PHILIPP STOELLGER ist ordentlicher Professor für Systematische Theologie, Dogmatik und Religionsphilosophie an der Theologischen Fakultät der

Universität Heidelberg. Er studierte evangelische Theologie und Philosophie in Göttingen und Tübingen und wurde 1999 in Zürich promoviert mit der Arbeit „Metapher und Lebenswelt. Hans Blumenbergs Metaphorologie als Lebenswelthermeneutik und ihr religionsphänomenologischer Horizont“. Im Jahr 2006 habilitierte er sich in Zürich mit der Arbeit „Passivität aus Passion. Zur Problemgeschichte einer categoria non grata“. Er hatte von 2007 bis 2015 den Lehrstuhl für Systematische Theologie und Religionsphilosophie an der Theologischen Fakultät der Universität Rostock inne, ist Gründer des Instituts für Bildtheorie (ifi) der Universität Rostock sowie Gründungssprecher des DFG-Graduiertenkollegs 1887 „Deutungsmacht: Religion und belief systems in Deutungsmachtkonflikten“. Ausgewählte Publikationen: Metapher und Lebenswelt. Hans Blumenbergs Metaphorologie als Lebenswelthermeneutik und ihr religionsphänomenologischer Horizont (2000), Passivität aus Passion. Zur Problemgeschichte einer categoria non grata (2010), Präsenz im Entzug. Ambivalenzen des Bildes, Tübingen 2011, Un/sichtbar. Wie Bilder un/sichtbar machen (2014), Deutungsmacht: Religion und belief systems in Deutungsmachtkonflikten (2014), Bild und Tod: Grundfragen der Bildanthropologie (2016), Wortmacht – Machtwort. Deutungsmachtkonflikte in und um Religion (2017), Bildmacht – Machtbild. Deutungsmacht des Bildes: Wie Bilder glauben machen (2018).

CHRISTOPH WULF ist Professor für Anthropologie und Bildung, Mitglied des Interdisziplinären Zentrums für Historische Anthropologie, des Sonderforschungsbereichs „Kulturen des Performativen“ (1997–2006), des Cluster of Excellence „Languages of Emotion“ (2007–2014), der Graduiertenkollegs „Körper-Inszenierungen“ (1997–2006) und „InterArts Studies“ (2006–2015) an der Freien Universität Berlin. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der Historisch-kulturellen Anthropologie, der Pädagogischen Anthropologie, der ästhetischen und interkulturellen Bildung, der Performativitäts- und Ritualforschung, der Emotions- sowie der Mimesis- und Imaginationsforschung. Seine Bücher wurden in mehr als fünfzehn Sprachen übersetzt. Er hatte zahlreiche Gastprofessuren in allen Teilen der Welt. Er ist Vizepräsident der Deutschen UNESCO-Kommission. Ausgewählte Publikationen: Anthropology. A Continental Perspective (2013), Das Rätsel des Humanen (2013), Bilder des Menschen. Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur (2014 mit Isabel C. Gil), Hazardous Future (2015), Exploring Alterity in a Globalized World (2016), Handbuch Schweigendes Wissen (2017), Begegnung mit dem Anderen (2018), Bildung als Wissen vom Menschen im Anthropozän (2019).