

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

Philipp Stoellger

»Gewisses am Sehen kommt uns rätselhaft vor,
weil uns das ganze Sehen nicht rätselhaft genug vorkommt.«
Ludwig Wittgenstein¹

»Gewisses am Sehen kommt uns rätselhaft vor,
weil uns die Sichtbarkeit nicht rätselhaft genug vorkommt.«
Hans Blumenberg²

1. Effekt und Affekt des Bildes als Trivialität

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

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

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

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

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

Marie-José Mondzain schrieb 2002:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Orientierende Zwischenbemerkung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Beherrschte Bilder und unbeherrschte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Das Bild als unbewegter Beweger

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

›Der Mensch ist sichtbar‹, meinte Blumenberg.²⁸ Das Bild auch.

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

Der Mensch kann zur Beute werden. Das Bild auch.

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

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

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

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

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

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

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

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

6. Hermeneutische Zwischenbemerkung: Handeln oder Wirken des Bildes?

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

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

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

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

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

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

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

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

7. Cusanus' icona Dei

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

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

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



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

schreibt Nikolaus von Kues *De visione Dei sive De icona*. Die Schrift ist gerichtet an Ordensbrüder am Tegernsee in den Bayrischen Alpen, um ihnen die »mystische Theologie« zu erschließen³⁸ – nicht im Zeichen der *hapsis*, sondern der *visio*. Dazu, so Cusanus, sei nichts geeigneter als das Bild des »All-Sehenden« (*imago omnia videntis* [...] *quasi cuncta circumspiciat*).³⁹ Von dieser Art seien viele Bilder, etwa das Bild der Veronika in seiner Kapelle in Koblenz, das des Bogenschützen auf dem Markt zu Nürnberg oder das – leider verschollene – Selbstbildnis van der Weydens.⁴⁰ Dies nennt er *icona Dei*:⁴¹ Bild Gottes.

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

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

wahrscheinlich ähnliche Tafel (um 1470).⁴² [Abb. 4] Dieselbe Bildkonstruktion findet sich auch in van Eycks Christus von 1440.⁴³ [Abb. 5]

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

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



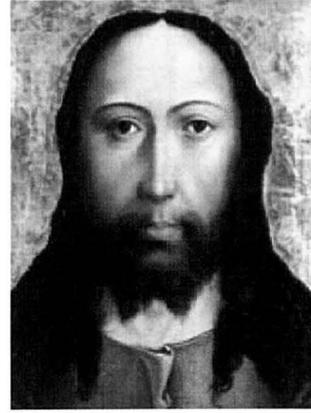
2 Jan van Eyck, Porträt des Jan de Leeuw, 1436.



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



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



4 Anonym, Vera Ikon, um 1470.



5 Jan van Eyck, Christus-Porträt, 1440.



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gegenüber Mondzain erscheint hier eine Gegenlesart zu ihrer kritischen Dualisierung von Inkarnation versus Inkorporation angebracht: Die symbolische Ordnung des Bildgebrauchs *ermöglicht* gerade die Begegnung mit diesem beunruhigenden Imaginären, statt es zu normalisieren und nur zu »inkorporieren«. Gerade das »fromme *telos*«, eine *cognitio Dei experimentalis* zu entwerfen, führte zu Cusanus' riskantem und latent häretischem Blick auf das blickende Bild. Dass diese bewegende und beunruhigend effektive Entdeckung wieder stillgestellt werden kann, wenn man hier nur einen pädagogisch-frommes *exemplum* der Bildmeditation sähe, ist unstrittig. Wenn man hier allerdings mit Blumenberg⁶⁰ und Boehm⁶¹ eine frühneuzeitliche Freisetzung des Blicks entdeckt—in der das Gottesverhältnis im Blick des anderen Menschen manifest wird—wäre dies der »zureichende Grund«, in Cusanus' ikonischem Experiment die Ermöglichung von Mondzains These zu sehen: Nicht nur das Passionsbild, sondern *jedes* Porträt zeigt das Bild der Inkarnation als Inkarnation des Bildes. Und der pragmatische Kontext einer symbolischen Ordnung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

»*Visus tuus Domine est facies tua*«.

[Dein Blick Herr ist Dein Angesicht]⁶⁷

»*Visus tuus Domine est essentia tua*«.⁶⁸

»*O quam admirandus est visus tuus*«.⁶⁹

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

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

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

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

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



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

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

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

8. Rückblick: Präsenz oder Entzug?

In Cusanus' Bildgebrauch wird die Wirkung des ›blickenden Bildes‹ klar vereindeutigt im Sinne des fürsorgenden Gottes und des *heilswirksamen* Bildes. Damit wird die Kraft des Imaginären (über die symbolische Ordnung hinaus) keineswegs verspielt. Sie wird allerdings gerichtet und geordnet – im Zeichen eines bestimmten Begehrens, des Heilsbegehrens. Damit wird eine Ambivalenz des Blicks reduziert. Die möglichen Affekte des Betrachters unter diesem Blick sind vielfältiger, zumal angesichts eines jeden blickenden Porträts. Mir scheinen zwei Ambivalenzen für das Wirkungspotential dieses Bildtypus im hiesigen Zusammenhang relevant: die von Sakralität und Profanität und die von Präsenz und Entzug⁷⁶ (oder Entgegenwärtigung).

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

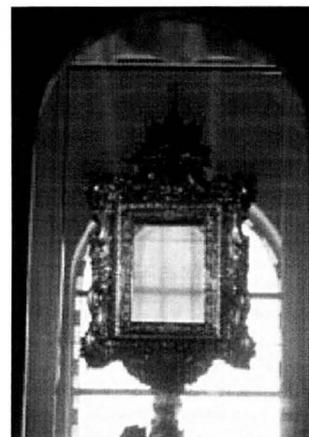
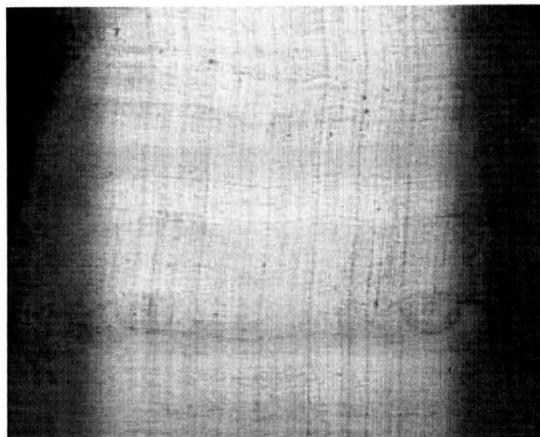


9b Anonym, Madonna mit den großen Augen, 1225 (seitliche Ansicht)

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

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

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



10a Der Schleier von Manoppello.

10b Der Schleier von Manoppello.

10c Der Schleier von Manoppello (Textur).

10d Der Schleier von Manoppello (Detail).

10f Der Schleier von Manoppello (Spiegelung).

10e Der Schleier von Manoppello.

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

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

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

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

9. Gegenprobe: *Der Schleier von Manoppello*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

10. Hermeneutisches Postscriptum: Deixis und Lexis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

›Bild als Bild‹ variiert auf bildtheoretische Weise, was Derridas Umbesetzung von Heideggers Ereignisdenken entfaltet: Das Ereignis als Ereignis⁹¹ ist in sich verdoppelt, diachron verspätet, wiederholend und das heißt nicht ›einfach‹ eine ›intensivierte Präsenz‹, sondern ursprüngliche Verspätung und darin stets ›Entgegenwärtigung‹ und Entzug.⁹² »Die Gegenwart ist niemals gegenwärtig«,⁹³ wie Derrida beinahe Augustin folgend erklärte. Et was entfaltet heißt das: »Jede Kennzeichnung eines Ereignisses ›als‹ Ereignis oder Gegenwärtigkeit ›als‹ Gegenwart hat sie bereits durch die Als-Struktur geteilt und damit *von sich* abgestoßen; darum kommt Signatur [...] chronisch zu spät.«⁹⁴

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

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

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

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

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

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

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

4. Das hieße, von einem basalen *Riss* in der Wahrnehmung wie der Lexis ›*vor* einem Bild‹ auszugehen. Didi-Hubermans Bildtheorie⁹⁸ ist in der Auseinandersetzung um das Bild ›als unbewegter Bewegter‹ und als ›Inkarnation und Passion‹ (Mondzain, s. o.) schlicht nicht zu umgehen. Denn er versteht das ›Bild als *Riss*‹ zwischen Sinnlichkeit und Sinn, im Grunde als *Riss in* der Sinnlichkeit, und sieht diesen Riss inkarniert im ›*Tod des Fleisch gewordenen Gottes*‹ (so das entscheidende Schlusskapitel von *Vor einem Bild*).⁹⁹

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

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

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

Maßgebend für Didi-Hubermans Blick »vor einem Bild« sind sogenannte »prototypische Ausnahmepilder«¹⁰¹ des Christentums, maßgeblich das Mandylion, die Veronika und das Grabtuch von Turin, seltsamerweise nicht der *Schleier von Manoppello*.¹⁰²

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

Das Problem dieser Interpretation von den (westlichen) »Ikonen« aus ist die Auralisierung der Bildwirkung. Die »Kinetik« des Bildes wird damit



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Überdeterminierung des Symptoms, die Didi-Huberman gegen Panofskys Bedeutungsgehalt des Symbols stellt, verdichtet sich hier in seiner eigenen deiktischen Sprache. Die überdeterminierte Metapher der *Salbung* assoziiert *viererlei*: erstens den repräsentierten Christus als den Gesalbten; zweitens die deiktische Geste des Bildes als Salbung mit der Farbe; drittens die deiktische Lexis der Bildtheorie Didi-Hubermans, wenn er die »Besprengungsgeste« als »pikturale Ursprungsgeste« versteht, in der die Konstruktionslehre Leon Battista Albertis verweigert werde;¹¹³ viertens damit eine Anti-Symboltheorie, seine Symptomtheorie (mit Freud, gegen Cassirer und Panofsky), die auf der Unähnlichkeit insistiert, mit der er eine negative Theologie¹¹⁴ bzw. *apophatische Bildtheorie* präferiert.

Dass mit der »Salbung« erneut ein (römisch-katholisches) Sakrament als Interpretationsmodell bemüht wird, ist unübersehbar. Dass sie hier zur sakramentalen Grundgeste der Figuration¹¹⁵ wird, ebenso. Ob allerdings die *Wiederholung* dessen in der Bildtheorie selber »salbend« wird? Wird hier wiederholt und erinnert um durchzuarbeiten, oder aber um auszuagieren? Herrscht hier Wiederholungszwang oder Durcharbeitung? Das bleibt jedenfalls ambig. Der Effekt des Bildes auf den Affekt des Betrachters wird von Didi-Huberman in an Cusanus erinnernde Weise »positiviert«: Die Farbe »erfleht, begehrt, bittet inständig. Ist das so eindeutig? Wirkt sie nicht auch überwältigend, schauerhaft und »grusig«, ebenso wie die Lust am Blut der unter dem Kreuz Kniehenden?

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

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

Endnoten

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

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

Endnoten

- 40 Das Bildnis wurde 1695 zerstört. Die anderen genannten Bildwerke sind nicht nachweisbar. Maßgebendes Beispiel ist wohl das Christusportät im Stil der Veronika.
- 41 Ebd., S. 96.
- 42 Vera Ikon, in: *circa 1500: Leonhard und Paola – Ein ungleiches Paar; De ludo globi – Vom Spiel der Welt; An der Grenze des Reiches*, Mailand 2000, S. 320 [Katalog zur Ausstellung »circa 1500. Tiroler Landesausstellung 2000 Mostra storica«, Lienz, Brixen, Besenello 2000]. Vgl. *Horizonte. Nikolaus von Kues in seiner Welt. Eine Ausstellung zur 600. Wiederkehr seines Geburtstages, Trier 2001* [Katalog zur Ausstellung »Horizonte. Nikolaus von Kues in seiner Welt«, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Trier 2001].
- 43 Entnommen: Holger Simon, *Bildtheoretische Grundlagen des neuzeitlichen Bildes bei Nikolaus von Kues*, in: *Concilium medii aevi* 7, 2004, S. 45–76.
- 44 Anita Albus, *Die Kunst der Künste. Erinnerungen an die Malerei*, Frankfurt a. M. 1999, S. 53.
- 45 Eberhard Jüngel, *Paulus und Jesus. Eine Untersuchung zur Präzisierung der Frage nach dem Ursprung der Christologie*, Tübingen 1986, S. 135, S. 173.
- 46 Gottfried Boehm, *Repräsentation – Präsentation – Präsenz. Auf den Spuren des homo pictor*, in: ders. (Hg.), *Homo Pictor*, Leipzig 2001, S. 3–13, S. 13.
- 47 1. Kor. 13,12: βλέπομεν γὰρ ἄρτι δι’ ἑσώπτρου ἐν αἰνίγματι, τότε δὲ πρόσωπον πρὸς πρόσωπον ἄρτι γινώσκω ἐκ μέρους, τότε δὲ ἐπιγνώσομαι καθὼς καὶ ἐπεγνώσθη.
- 48 Hans Blumenberg (Hg.), *Nikolaus von Kues. Die Kunst der Vermutung. Auswahl aus den Schriften*, Bremen 1957, S. 309.
- 49 Ebd., S. 310.
- 50 Gottfried Boehm, *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit*, Heidelberg 1969, S. 7.
- 51 Vgl. Ingolf U. Dalferth, Philipp Stoellger (Hg.), *Wahrheit in Perspektiven. Probleme einer offenen Konstellation*, Tübingen 2004.
- 52 Boehm, *Studien zur Perspektivität* (Anm. 50), S. 159.
- 53 Vgl. 2. Kor. 3.
- 54 Das wäre im Anschluss an Levinas weiterzuführen.
- 55 Boehm, *Studien zur Perspektivität* (Anm. 50), S. 150f. Dann allerdings wäre Cusanus unterinterpretiert, wenn Gottfried Boehm schrieb: »Eine Cusanische Ästhetik, widmet man sich ihrer Entwicklung, aus dem Selbstverständnis des Denkens, wäre ungeeignet, um das zu bestimmen, was in der Renaissancekunst geschieht. Erst der Versuch der Begegnung mit dem Bildwerk, wie wir ihn unternommen haben, läßt sein Denken jenseits seiner eigenen Interpretation fruchtbar werden.« (ebd., S. 170).
- 56 de Certeau, *Nikolaus von Kues*: (Anm. 37), S. 340 ff.
- 57 Ebd., S. 343 ff.
- 58 Ebd., S. 348 ff.
- 59 Ebd., S. 353.
- 60 Blumenberg (Hg.), *Nikolaus von Kues* (Anm. 48).
- 61 Boehm, *Studien zur Perspektivität* (Anm. 50).
- 62 von Kues, *De visione Dei* (Anm. 38), S. 96 f.
- 63 Ebd., S. 96.
- 64 Ebd., S. 98 f.
- 65 Umberto Eco, *Die Grenzen der Interpretation*, München 1992.
- 66 Vgl. Hans Blumenberg, *Wirlichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, Poetik und Hermeneutik IV*, 1971, S. 11–66.
- 67 von Kues, *De visione Dei* (Anm. 38), S. 112.
- 68 Ebd., S. 128.
- 69 Ebd., S. 126.
- 70 Ebd., S. 110.
- 71 Ebd., S. 190 f.
- 72 Ebd., S. 126 f.
- 73 Hilary Putnam, *Vernunft, Wahrheit und Geschichte*, Frankfurt a. M. 1990, S. 21.
- 74 Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, in: *ABG* 6, 1960, S. 7–142, S. 131 ff.
- 75 *Die Maestà* von Duccio di Buoninsegna entstand zwischen 1308 und 1311 für den Hauptaltar des Domes. Bis 1506 stand sie dort auf dem Altar. Die Geschichte der Er- und Umbesetzungen im Zentrum des Doms und die Rolle des Dommuseums als »Altenteil« der »Allerheiligsten« wäre eine eigene Untersuchung wert.
- 76 Vgl. Philipp Stoellger, *Entzugerscheinungen. Überforderungen der Phänomenologie durch die Religion*, *Hermeneutisches Jahrbuch*, hg. v. Günter Figal, Tübingen 2006, S. 165–200.
- 77 de Certeau, *Nikolaus von Kues* (Anm. 37), S. 353.
- 78 Boehm, *Repräsentation – Präsentation – Präsenz* (Anm. 46), bes. S. 4, S. 5, S. 8, S. 13.
- 79 Bernhard Waldenfels, *Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes*, in: Boehm (Hg.), *Homo Pictor* (Anm. 46), S. 14–31, S. 29 f.
- 80 Benedikt XVI. würdigte als erster Papst am 1. September 2006 den Schleier mit einer Wallfahrt nach Manoppello. Er äußerte dazu, dies sei ein »Ort, an dem wir über das Geheimnis der göttlichen Liebe nachdenken können, indem wir die Ikone des Heiligen Antlitzes betrachten« (dt. Ausgabe des *L'Osservatore Romano*, 22. September 2006).
- 81 von Kues, *De visione Dei* (Anm. 38), S. 197.
- 82 Auch wenn diese Zuschreibungen eines »es« will, bereits interpretativ und responsiv sind, eine Einordnung des Bildes in eine ihm zugeschriebene Ordnung des »Willens«.
- 83 Vgl. Juerg Albrecht, Jörg Huber, Kornelia Imesch, Karl Jost, Philipp Stoellger (Hg.), *Kultur Nicht Verstehen. Produktives Nichtverstehen und Verstehen als Gestaltung*, Zürich 2004.
- 84 Gottfried Boehm, *Bildsinn und Sinnesorgane*, in: *Anschauung als ästhetische Kategorie. Neue Hefte für Philosophie* 18/19, 1980, S. 118–132.
- 85 Edmund Husserl, *Erfahrung und Urteil*, Hamburg 1999.
- 86 Waldenfels, *Spiegel, Spur und Blick* (Anm. 79), S. 16.
- 87 Ebd., S. 15.
- 88 Wie übrigens auch mit Widerfahrungen, die nicht schon eine Erfahrungsstruktur des »als etwas haben.«
- 89 Ebd., S. 15 f.
- 90 Ebd., S. 15.
- 91 Dagegen bereits Jacques Lacan, *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse*, in: ders., *Schriften I*, Frankfurt a. M. 1975, S. 71–169, S. 100: »Die Ereignisse werden in einer primären Historisierung erzeugt; anders gesagt: die Geschichte ereignet sich bereits auf der Szene, auf der man sie, ist sie einmal niedergeschrieben, vor seinem eigenen Inneren wie vor den Augen der Außenwelt spielt.«
- 92 Jacques Derrida, *Dissemination*, Wien 1995, S. 328, S. 338; vgl. ders., *Die Stimme und das Phänomen*, Frankfurt a. M. 2003, S. 116 f.; ders., *Husserls Weg in die Geschichte am Leitfaden der Geometrie. Ein Kommentar zur Beilage III der »Krisis«*, München 1987, S. 201 ff. Vgl. Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002, S. 365 f.
- 93 Derrida, *Dissemination* (Anm. 92), S. 340.
- 94 Mersch, *Was sich zeigt* (Anm. 92), S. 367.
- 95 Ebd., S. 371; allerdings in Bezug auf Agonie, Verfall, Altern etc.
- 96 Ebd., S. 373 ff.
- 97 Ebd., S. 374.
- 98 Didi-Huberman, *Vor einem Bild* (Anm. 33).
- 99 Ebd., S. 146 ff.
- 100 Insofern wäre die bewegende Rhetorik Didi-Hubermans hermeneutisch eigens zu erörtern.
- 101 Ebd., S. 193.
- 102 Ebd., S. 194.
- 103 Ebd., S. 196.
- 104 Ebd.
- 105 Ebd., S. 197.
- 106 Ebd., S. 216. Vgl. Georges Didi-Huberman, *Der Tod und das Mädchen. Literatur und Ähnlichkeit nach Maurice Blanchot*, in: *Trajekte* 9, 2004, S. 27–37. Hier böte sich ein Anschluss an Blanchots Imaginäres: das Imaginäre gegen das Symbolische zu entfalten (mit Lacan, gegen Cassirer und Panofsky).
- 107 Hier wiederholt sich der präzisierende Einwand, der oben schon gegenüber Mondzains Rekurs auf die Inkarnation notiert wurde (worin sie »eigentlich« auf die Passion zielt).
- 108 Didi-Huberman, *Vor einem Bild* (Anm. 33), S. 216.
- 109 Ebd., S. 211.
- 110 Ebd., S. 211 f.

Endnoten/Abbildungsnachweis

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

Abbildungsnachweis

- 1 Verschollenes Selbstporträt Rogier van der Weydens. Kopie auf einem Wandteppich im rechten Teil von einem der »Beispiele der Rechtspflege« (Gericht des Trajan und Herkinbald), Trajan- und Herkinbald-Teppich. 15. Jahrhundert (Detail), Historisches Museum Bern, in: Anna Rapp Buri, Monica Stucky-Schürer, Burgundische Tapissereien, München 2001, S. 46 [Katalog zur Sonderausstellung »Edele Wirkung. Burgunder Tapissereien in neuem Licht«, Historisches Museum Bern, 2001/2002].
- 2 Jan van Eyck, Porträt des Jan de Leeuw, 1436, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wien, in: Hans Belting, Christiane Kruse, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, Tafel 41.
- 3 Jan van Eyck, Porträt der Margarete van Eyck, 1439, Groeningemuseum, Brügge, in: Andreas Beyer, Das Porträt in der Malerei, München, 2002, S. 47.
- 4 Anonym, Vera Ikon, um 1470, Brixen, Diözesanmuseum (Photo: Josef Rotter, Brixen), in: circa 1500. Leonhard und Paola – Ein ungleiches Paar; De ludo globi – Vom Spiel der Welt; An der Grenze des Reiches, Mailand 2000, S. 320 [Katalog zur Ausstellung »circa 1500. Tiroler Landesausstellung 2000 Mostra storica«, Lienz, Brixen, Besenello 2000].
- 5 Jan van Eyck, Christus-Porträt, 1440, Groeningemuseum, Brügge, in: Holger Simon, Bildtheoretische Grundlagen des neuzeitlichen Bildes bei Nikolaus von Kues, Concilium medii aevi 7, 2004, S. 77, Tafel 4.
- 6 Jan van Eyck, Mann mit rotem Turban, 1433, National Gallery of Art, London, in: Ulrich Pfisterer, Valeska von Rosen (Hg.), Der Künstler als Kunstwerk, Stuttgart 2005, S. 35.
- 7 Jan Vermeer, Das Mädchen mit dem Perlenohrgehänge, ca. 1665–1666, Mauritshuis, Den Haag.
- 8 Werbeplakat zum Film *Girl with a Pearl Earring*, 2003, Lions Gate Films.
- 9 Anonym, Madonna mit den großen Augen, 1225, Museo dell'Opera Metropolitana, Siena.
- 10 Der Schleier von Manoppello, Ikone auf Tuch (Muschelseide), Santuario del Volto Santo, Manoppello. Die Bilder 10a bis 10f des Schleiers stammen von <http://www.voltosanto.com/Bildergalerie.htm>, <http://www.voltosanto.it/Italiano/galleria.php> und <http://heiligerschrein.wordpress.com>.
- 11 Anonym, Vision des Heiligen Bernhard mit Nonne, frühes 15. Jahrhundert, Federzeichnung mit Wasserfarbe auf Papier, Museum Schnütgen, Köln, Inv.-Nr. M 340, in: Bruno Latour, Peter Weibel (Hg.), iconodash – Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art [Katalog zur Ausstellung »iconoclash – Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art«, ZKM Karlsruhe, 2002], S. 201.

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

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

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



**Movens Bild.
Zwischen Evidenz und Affekt**

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

eikones

NFS Bildkritik
NCCR Iconic Criticism

**Movens Bild.
Zwischen Evidenz und Affekt**

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



W Fink

eikones

NFS Bildkritik
NCCR Iconic Criticism

Wilhelm Fink

Movens Bild

Boehm | Mersmann | Spies

(Hg.)

eikones

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt
Bildkritik an der Universität Basel

Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt

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

Wilhelm Fink

Inhaltsverzeichnis

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

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

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

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

eikones NFS Bildkritik
www.eikones.ch
Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

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

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4631-2

9 **Vorwort**

Gottfried Boehm

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

Sehen und Wirken

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

Sebastian Egenhofer

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

Andreas Cremonini

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

Christian Spies

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

Michael Wetzel

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

Bewegende und bewegte Bilder

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

Weisen und Beweisen

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