

Hamburger geisteswissenschaftliche Studien
zu Religion und Gesellschaft

herausgegeben von

Marc Föcking,
Hans-Werner Goetz,
Michael Moxter
und
Katja Niethammer

Band 2

LIT

Katharina Alsen, Nina Heinsohn (Hg.)

Bruch – Schnitt – Riss

Deutungspotenziale von Trennungsmetaphorik
in den Wissenschaften und Künsten

LIT

Hamburgische
Wissenschaftliche
Stiftung



Studienstiftung
des deutschen Volkes

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.

ISBN 978-3-643-11686-4

© LIT VERLAG Dr. W. Hopf Berlin 2014

Verlagskontakt:

Fresnostr. 2 D-48159 Münster

Tel. +49 (0) 2 51-62 03 20 Fax +49 (0) 2 51-23 19 72

E-Mail: lit@lit-verlag.de <http://www.lit-verlag.de>

Auslieferung:

Deutschland: LIT Verlag Fresnostr. 2, D-48159 Münster

Tel. +49 (0) 2 51-620 32 22, Fax +49 (0) 2 51-922 60 99, E-Mail: vertrieb@lit-verlag.de

Österreich: Medienlogistik Pichler-ÖBZ, E-Mail: mlo@medien-logistik.at

E-Books sind erhältlich unter www.litwebshop.de

Vorwort

Stipendiaten machen Programm – so lautete der Titel einer Initiative der *Studienstiftung des deutschen Volkes*, die im Juli und Oktober 2011 die Ausrichtung zweier interdisziplinärer Tagungen im Hamburger Warburg-Haus ermöglichte. Im Horizont von Literatur- und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie, aber auch Theater- und Geschichtswissenschaft, widmeten sich Referentinnen und Referenten aus dem In- und Ausland seinerzeit den *Deutungspotenzialen von Trennungsmetaphorik* und trugen auf diesem Wege dazu bei, ein bisher unberücksichtigtes Sujet der gegenwärtig virulenten Metaphernforschung zu beleuchten. Ausgewählte Vorträge beider Veranstaltungen haben nun in den vorliegenden Sammelband Eingang gefunden. Ebenso wie auf den Tagungen selbst werden die einzelnen Sektionen dabei durch professorale Beiträge eröffnet, an die sich Vorträge von Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern anschließen, so dass auch in dieser Hinsicht ein (hoffentlich!) produktiver Austausch entsteht.

Bereits diese wenigen Worte lassen anklingen, *wie viele* Personen an der Vorbereitung und Durchführung beider Projekte bis hin zur Publikation des Bandes beteiligt waren und zu ihrem Gelingen beigetragen haben. So ist es uns ein wirkliches Anliegen, ihnen allen an dieser Stelle herzlich zu danken!

Unser Dank gilt dabei an erster Stelle der *Studienstiftung des deutschen Volkes* selbst als Schirmherrin beider Veranstaltungen – namentlich Dr. Peter Antes, Cordula Avenarius, Lars Peters und Dr. Imke Thamm – für die großzügige finanzielle Unterstützung und die stets angenehme Zusammenarbeit.

Ohne eine Förderung der Ausgaben, die im Rahmen der Drucklegung angefallen sind, wäre eine Publikation nur schwer möglich gewesen. Wir sind hierbei in erster Linie dem Kuratorium der *Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung* in tiefster Dankbarkeit verbunden für die überaus großzügig gewährte Druckkostenbeihilfe.

Auch der Förderverein des Fachbereiches Evangelische Theologie der Universität Hamburg *Theologie am Tor zur Welt e.V.* hat einen Teil der Kosten beider Veranstaltungen getragen und zudem, ebenso wie die *Deutsche Gesellschaft für Religionsphilosophie*, die Drucklegung des Sammelbandes bezuschusst. Herzlichen Dank dafür!

Für die Aufnahme in die Reihe der *Hamburger interdisziplinären Studien zu Religion und Gesellschaft* danken wir vielmals dem Herausgeberkreis, Prof. Dr. Marc Föcking, Prof. Dr. Hans-Werner Goetz, Prof. Dr. Michael Moxter und Prof. Dr. Katja Niethammer. Für die freundliche verlegerische Betreuung danken wir des Weiteren Isabel Opatz und Frank Weber vom LIT Verlag.

In besonderer Weise danken wir darüber hinaus Dr. Anita Krätzner für die Verantwortung der historischen Sektion im Tagungskonzept und Marianne Pieper vom Warburg-Haus für die überaus freundliche Aufnahme. Auch den Referentinnen und Referenten, deren Beiträge aus äußeren Gründen leider nicht in diesem Band vertreten sein können, sei herzlich für ihre thematischen Impulse und spannende Diskussionen gedankt!

Ein wesentlicher Schwerpunkt der Tagungskonzeption lag nicht nur in der dialogorientierten Ausrichtung hinsichtlich der akademischen Einzeldisziplinen, sondern in einer *transdisziplinären* Rahmensetzung als Wechselverhältnis zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Praxis. Wir danken deshalb herzlich den Mitwirkenden des ‚Literarischen Abends‘ für ihre poetischen, prosaischen und mitunter performativen Lesungen, die uns nachhaltig zur Reflexion anregten: Dr. Christophe Fricker, Dr. Heinz-Gerhard Friese, Janina Jacke, Dr. Benita Joswig, Katarina Rempe, Dr. Wolfgang Schömel und Fynn Steiner. Weiterer Dank gilt Dr. Anne Peiter für die Kuratierung der tagungsinternen Fotografie-Ausstellung sowie Boriana Dimitrova für ihre virtuose Interpretation von Brüchen, Schnitten und Rissen im Zeichen der Jazz-Musik, die noch lange nachhallte.

Zu guter Letzt möchten wir es nicht versäumen, einen persönlichen Dank an die zahlreichen ehrenamtlichen Helferinnen und Helfer auszusprechen: Unser herzlicher Dank gilt den Hamburger Theologiestudierenden Olivia Brown, Simon Jungnickel, Vivian Moyano Valdes und Torben Stamer für ihr ebenso unersetzbares wie kompetentes organisatorisches Wirken im Hintergrund beider Tagungen sowie Britta Alsen, Barbara und Jürgen Gerth, Óskar Bragi Guðmundsson, Niels-Henrik Heinsohn, Marlene Stahnke und Janine Wolf für ihre tatkräftige Unterstützung während der gesamten Durchführung des Projektes, die maßgeblich zum Gelingen der Veranstaltungen und zum Abschluss dieses Sammelbandes beigetragen hat.

Hamburg / Kopenhagen, im Mai 2014

Katharina Alsen / Nina Heinsohn

INHALT

Deutungspotenziale von Trennungsmetaphorik. Interdisziplinäre Perspektiven	1
Katharina ALSEN / Nina HEINSOHN	
Gebrochene Erfahrung	39
Bernhard WALDENFELS	
I. REFLEXIONEN AUS METAPHERNTHEORIE UND ANTHROPOLOGIE	
Zeitriss/Zwischenraum. Anthropologische Erkundungen zur Metapher des Risses	65
Michael MOXTER	
Überlegungen zur methodischen Funktion der Trennungsmetaphorik bei Aristoteles	85
Burkhard MEIBNER	
Ästhetisierung der Endlichkeit. Theologische Überlegungen in Anknüpfung an den Fragmentbegriff bei Georg Simmel	97
Christopher ZARNOW	
Von Zwiespalt und Zerreißung. Trennungsmetaphorik in der Anthropologie Paul Tillichs	121
Nina HEINSOHN	
„Die Kluft scheint unüberbrückbar“. Religionsphilosophische Perspektiven auf das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit	151
Markus FIRCHOW	

II. ÄSTHETISCHE STRATEGIEN UND IHRE BILDTHEORETISCHE BEARBEITUNG

Im Anfang war der Riss... An den Bruchlinien des Ikonotops 185
Philipp STOELLGER

Der Bruch zwischen Anschauung (*theoria*)
und künstlerischem Handeln (*praxis*)..... 225
Eva KOETHEN

„[D]ass er eine Mauer mache und wider den Risse stehe“.
Architektonische Konsequenzen pietistischer Heilsmetaphorik 245
Stefan LAUBE

Lucio Fontanas *Concetto spaziale*. Zu den Durchbrechungen der
Leinwand als Begründung eines neuen Raumbegriffs in der Kunst 267
Ann-Cathrin DREWS

Riss und Ebenbildlichkeit. Oder: Die Suche nach der verlorenen
Ähnlichkeit bei Georges Didi-Huberman und im Hiob-Buch 291
Hannes LANGBEIN

III. POETIKEN, VISUALISIERUNGEN UND MATERIALE KONKRETIONEN

Versehrte Hüllen. Die Risse der Mode 309
Petra LEUTNER

Verbindung und Verletzung.
Die Poetik der Wunde in Clemens Brentanos *Godwi* 339
Nicole A. SÜTTERLIN

„Nach dem berüchtigten Jack der Aufschlitzer so benannt“.
Die Gattung des Aufschlitzer-Mordes im Lustmord-Narrativ
in Richard von Krafft-Ebings *Psychopathia sexualis* 365
Jill BÜHLER

Absenzen und biographische Risse als Spielräume der Erinnerung.
Sophie Calles *Die Entfernung* 381
Sakine WEIKERT

Randgänge entlang des Risses.
Doris Salcedos Installation *Shibboleth* 405
Holger HARTUNG

Nähe auf Distanz? Kuratierte Zeitgenossenschaft und
Paradoxien der Historiographie von Gegenwartskunst 421
Katharina ALSEN

EPILOG

Die Linie. *Gedicht* 461
Christophe FRICKER

ANHANG

Zu den Autorinnen und Autoren 465

Personenregister 471

Sachregister 477

Im Anfang war der Riss... An den Bruchlinien des Ikonotops

Philipp Stoellger

I. Vorab: Filmriss

Es war einmal, vor langer Zeit, als Filme noch reißen konnten: Aus fragilem Zelluloid gemacht, konnte es passieren, dass der feine Film riss, brach oder splitterte – und dem Kinoinssassen ein Flattern zu Ohren kam und die Leinwand weiß wurde. Solch ein Filmriss reißt heraus aus der Bildwelt, zerreißt das Imaginationsgewebe zwischen Leinwand und teilnehmendem Zuschauer. Es lässt die Welt vergehen, die Bilderhöhle des Kinosaals – ohne dass die plötzlich harte Weiße der Leinwand zur Erleuchtung führte. Eine kleine *annihilatio mundi*.

In digitalen Zeiten gibt es Wiedergänger solcher Filmrisse. Beim Fernsehen gab es einst, auch vor langer Zeit, noch Bildausfälle. Dann wurde ein Testbild eingeblendet oder ein Standbild mit dem Titel *Bildstörung*. Später kam die kundenfreundliche Entschuldigung hinzu mit dem Bekenntnis, man bemühe sich um schnelle Behebung des Problems. Eine Unterbrechung, eine Störung im Datenfluss, ein Verlust des Signals: Das ist ein Riss, eine Unterbrechung, die störend ist. Denn das passierte natürlich immer dann, wenn der Film am spannendsten war (bis dahin, dass solch ein Schnitt für Film und Literatur zum Gestaltungsmittel geworden ist, wenn man den Zuschauer in Spannung halten will bis zur Fortsetzung oder herausreißen aus dem Selbstgenuss von Lektüre und Bildwahrnehmung).

Wie störend das sein kann, haben manche vielleicht noch in Erinnerung: Bei der Fußball-Europameisterschaft 2008 kam es beim Halbfinale Türkei-Deutschland am 25. Juni 2008 zu einem 18-minütigen Bildausfall (aufgrund von gewitterbedingten Stromschwankungen im Millisekundenbereich und einer fehlerhaften Notstromversorgung). An die Stelle des kollektiv begehrten Bildes – des Live-Bildes vom Fußballspiel – trat eine Störungsmittteilung, in diesem Fall als ‚Ersatz‘ oder Supplement zudem die akustische Übertragung wie im Radio: Fernsehen für Blinde.



Abb. 1: ‚Fernsehen für Blinde?‘ Störungsmittteilung während des EM-Halbfinalspiels Türkei–Deutschland am 25. Juni 2008.¹

Eine Bildstörung, eine Unterbrechung oder ein Riss im Datenstrom sind so banal wie gelegentlich spektakulär und störend. Wie störend, zeigt sich an den Affekten, die sie evozieren können: Ärger, wenn nicht Wut und Hass. Das macht die Bedeutung der Bildstörung oder des abgerissenen Datenstroms im Falle des Halbfinals verständlich. Sie reißt heraus aus der (in diesem Moment) *wichtigsten* aller möglichen Welten. Denn die Störung der Live-Übertragung ist ein unwiederbringlicher Verlust realer Gegenwart (und zwar, ohne eine Aura des ‚Ursprünglichen‘ beschwören zu müssen): Das Spiel geht weiter, das wirklich Wichtige geht vorüber, und man ist nicht mehr mittendrin und *live* dabei. Wenn der Film reißt, wenn das Signal gestört wird, ist man draußen, verpasst mit dem Live-Bild *‚the meaning of live‘* als *‚the meaning of life‘*. – Das scheint fast ärger als eine gestörte Liebes- oder Gottesbeziehung. Denn diese Beziehungen sind mehr oder minder geduldig, lassen einem Zeit, sie wieder zu ‚entstören‘. Das Live-Bild dagegen ist gnadenlos: Weg ist weg. Wer zu spät kommt, der verpasst das Beste. Denn nur *live* ist ein Tor ein Tor. Danach ist es nur noch eine Nachricht über Vergangenes und bereits Bekanntes. Der Riss – als Lebensende, als Riss von *life* und *live*.

Nur: Warum sollte dergleichen bildwissenschaftlich, hermeneutisch, phänomenologisch oder theologisch interessant sein? Ist es mehr als ein Manko bzw. ein Defekt? Ist es nicht vielmehr ein *malum*, das mit allen Mitteln zu exkludieren ist? Man kann zwar hermeneutische Unfallforschung treiben oder theologische Fallforschung (wie in der Sündenlehre) oder phänomenologisch das Fehlgehen, Scheitern und die Formen der Vergewaltigung beschreiben, aber Bilder sollten doch zumeist heil und ganz sein, nicht zerrissen oder fehlerhaft. Dafür gibt es eine eigene Industrie von Ausbildung bis Dienstleistung, mit Gut-

¹ Vgl. <http://jungemedienhamburg.wordpress.com/2008/06/25/fussball-em-2008-das-gabs-noch-nie-10-minuten-weltweiter-bildausfall-mitten-in-der-em/> [Zugriff: 1. Mai 2014].

achtern und Restauratoren, ‚Anti-Aging-Experten‘ und Wiederbelebungs-künstlern.

Ein Riss im wörtlichen Sinne ist selten aus sich selbst heraus interessant, sondern *wird* es erst durch Geschichte, Situation und Wahrnehmung – bis dahin, dass der Riss zur Grundfigur des Sprechens und Denkens vor einem Bild werden kann.² Eine der damit verbundenen Fragen ist daher im Folgenden, ob der *Riss* eine Grundmetapher sein kann, um das Bild *als Bild* zu verstehen und zu besprechen: das Bild als Riss der immer schon gängigen Synthesis von Sinnlichkeit und Sinn, als Riss *zwischen* Sinnlichkeit und Sinn, als Riss *der* Sinnlichkeit und *des* Sinns? Eine Bildtheorie, die das Bild nicht gleich als Offenbarungseignis übertreibt, als Aura oder Einbruch eines höheren Sinns in die Sinnlichkeit, die also nicht von realer Gegenwart raunt in Erwartung von Epiphanie und seliger Evidenz, könnte den Riss fokussieren oder Bruchlinien, Schnitte und Verletzungen bis hin zum ultimativen Riss, dem Tod – als abgründigem Ursprung des Bildes. Das wären Wege zu einer *apophatischen* oder *paradoxen* Bildtheorie, die von der Negativität vor dem Bild und in ihm auszugehen oder wenigstens darauf zuzugehen suchte im Sprechen vor einem Bild.

II. Im Anfang war der Riss?

Deutungspotenziale von Trennungsmetaphorik, so lautet der (von den Herausgeberinnen) vorgegebene Rahmen des Folgenden. Das erfordert Arbeit an der Sprache, an der Metaphorik vor allem. Statt gleich von ‚Trennung‘ wie von Diastase und Hiatus zu sprechen, ist es hermeneutisch zurückhaltender und weitet den Wahrnehmungshorizont, von ‚Differenzmetaphorik‘ zu reden, wenn es um Bruch, Schnitt oder Riss geht. Denn mit ‚Trennung‘ wird eine vorgängige Einheit oder Ganzheit insinuiert, als hätte man eine neuplatonische Ontologie vorausgesetzt. Das scheint bei den Begriffen Bruch, Schnitt und Riss impliziert zu sein: etwas Ganzes, eine Einheit, die verloren geht oder zerrissen wird.

Im Anfang war das Eine, und das Eine war Gott, und Gott war das Eine, aus dem das Viele geworden ist, das sich vom Einen trennte und in die Zerstreuung führte, auf dass dereinst der Eine komme und alles wieder zum Einen zurückführen möge? ‚Ein Bild hält uns gefangen‘ könnte man mit Ludwig Wittgenstein sagen:³ das Bild vorgängiger Einheit und Ganzheit. Wenn allerdings

² Vgl. etwa Georges DIDI-HUBERMAN, Vor einem Bild [*Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, 1990], übers. von Reinold Werner, München/Wien: Hanser 2000.

³ Vgl. Ludwig WITTGENSTEIN, Philosophische Untersuchungen [1953], in: Werkausgabe, Bd. 1: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁵1989, S. 225–580, § 115.

Bilder einen gefangen halten können, sollte man hoffen dürfen, dass sie auch befreien können. Sollte man sagen: Im Anfang war der Riss...? Können Bilder von der Denkgewohnheit befreien, aller Differenz liege Einheit und Ganzheit voraus? Oder alle Differenz möge dereinst in Einheit aufgehoben werden, auf dass Gott ‚alles in allem‘⁴ sei (oder die Vernunft, der Konsens, die globale Welt – die Einheitsvorstellungen können verschieden besetzt sein)?

Hermeneutik ist traditionell von diesem neuplatonischen Schema geprägt: Ein Konsens zerbricht in Dissens, und Verstehen wie Verständigung mögen zu Verständnis führen und final zu neuem Konsens, der im Grunde der alte sei unter neuen Bedingungen. Dass die christliche Theologie von einer entsprechenden ‚Ökonomie‘ bestimmt ist, gilt als ausgemacht. Ob dem so sein *muss*, ist – jenseits neuplatonischer oder neuidealistischer Bestimmungen von ‚Theologie‘ – allerdings fraglich. Nur ist nach wie vor die Deutungspotenz dieses Schemas so gängig wie erheblich.⁵

Können nun *Bilder* oder ‚ästhetische Strategien‘ diese Denkgewohnheiten irritieren und vielleicht sogar von ihnen befreien? Das zu erörtern macht zunächst einige Bemerkungen zur Potenz und Impotenz des Bildes nötig:

a) *Bilder sind Wahrnehmungsmedien*. Daher ist hier von Bildern in *materiellem* Sinne die Rede, weiter gefasst: von visuellen Artefakten, die mit den leiblichen Sinnen *wahrgenommen* werden. Das heißt, es geht *nicht nur* um ‚starke‘ Bilder wie klassische Tafelbilder, sondern um für die Wahrnehmung gemachte Objekte. Damit wird ein sehr weiter Bildbegriff gewählt im Anschluss an Leon Battista Alberti und dessen Aufnahme bei Horst Bredekamp: Bilder (*simulacra*) sind manipulierte Natur wie Naturdinge, die *dann* als Bild gelten, wenn sie menschliche Bearbeitung aufweisen, und sei sie noch so minimal.⁶ Ob diesseits dessen nicht auch unbearbeitete Naturdinge als Bilder ansprechbar wären, etwa Muschelschalen, sei dahingestellt. Solch ein ‚*objet ambigu*‘, wie Paul Valéry es

⁴ Vgl. etwa 1 Kor 15,28.

⁵ Eigens wäre dabei zu klären, was ‚Deutung‘ und ‚Deutungspotenziale‘ sind. Denn so viel von ‚Deutung‘ gesprochen wird, ist gleichwohl einigermaßen ungeklärt, was ‚Deutung‘ besagen soll. ‚Deutung‘ ist als *operativer* Grundbegriff allgegenwärtig, allerdings meist, ohne eigens elaboriert zu werden. Dessen Semantik reicht von der Geste des Zeigens über Interpretation, Argumentation bis hin zu Beleg und Beweis. Und wenn ‚Deutung‘ mit ‚Potenzial‘ kombiniert wird, kommt die *potentia*, also Möglichkeit und Macht, ins Spiel. – Daher bedürfte es für ‚Deutungspotenziale‘ einer eigenen Erörterung von Deutungsmacht und den Ansprüchen darauf. Das kann hier jedoch nicht geleistet werden.

⁶ Vgl. Horst BREDEKAMP, *Theorie des Bildakts*. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 34f.

formulierte,⁷ wäre eigens zu erörtern. Zumindest ist dergleichen *dann* durchaus als Bild begreifbar, wenn es *als solches* wahrnehmbar gemacht und wahrgenommen wird. Wer eine Muschel aufsammelt und mit *musement* betrachtet, hat sie damit allerdings schon dergestalt manipuliert, dass sie wiederum in Albertis Definition begriffen ist. Dabei ist bemerkenswert, dass Bilder in diesem Sinne nicht nur ‚auf’s Auge‘ gehen, sondern leiblich wahrgenommen werden in allen Registern menschlicher Sinne, also *kinästhetisch* adressiert sind und nicht nur optisch. In diesem Sinne vertrat es John Michael Krois im Rahmen seiner ‚Verkörperungstheorie des Ikonischen‘: „Für Bilder braucht man keine Augen.“⁸

Das richtet sich gegen die Denkgewohnheit, Bilder seien allein für die Augenwahrnehmung gemacht und letztlich die ‚guten‘ Bilder dazu, das sinnliche Sehen zu übersteigen in die reine Intelligibilität. Die Teleologie ‚vom Sinnlichen zum Sinn‘ (der unsinnlich begriffen wird) bildet den Hintergrund dessen. In platonischer wie idealistischer Tradition wurden die Augen bekanntlich metaphorisch verdoppelt und verdreifacht: als das ‚innere Auge‘ der Reflexion oder als die Augen, die das Unsichtbare sehen können, als Visionssinn, mit dem Gott geschaut zu werden vermöge, bis zum sonderbaren Auge, das in der Reflexion eingesetzt werde und der ‚transzendentalen Anschauung‘ des Denkens fähig sei. Diese wunderbare Augenvermehrung mag metaphorisch begonnen haben, sie hatte aber metaphysische Konsequenzen bis zur sonderbaren Vorstellung ‚unmittelbaren Selbstbewusstseins‘, das als *fundamentum inconcussum* alles vermittelt, was dem Subjekt widerfährt. Vom Riss, von der Alterität des Eigenleibs und der Fragmentarizität in Selbst- und Fremdverhältnissen wird dann kaum die Rede sein, und der sinnlichen Wahrnehmung eines ‚Außen‘ in aller Befremdlichkeit wird allenfalls die Dienstbotenrolle des Lieferanten von Impressionen zukommen, von Anschauung, die doch final im unsinnlichen Begriff aufgehoben werde.

Sind Bilder gemacht für die sinnliche, kinästhetische Wahrnehmung, wie und warum sollte dann im Blick auf Bilder von Rissen oder gar *dem* Riss die Rede sein? Ist doch schon die sinnliche Wahrnehmung in ihren Medien so liquide, geschmeidig und ‚plastisch‘, dass von Rissen zu sprechen kontraintuitiv erscheint. Gerade die Potenz der Bilder, als Wahrnehmungsmedien ‚vor Augen zu führen‘ (mit *energeia* und *enargeia*) und alles Mögliche zu vermitteln, lässt

⁷ Vgl. Paul VALÉRY, *Eupalinos oder Der Architekt* [*Eupalinos ou l'architecte*, 1923], übers. von Rainer Maria Rilke, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995; Peter FOOS, *L'objet ambigu in Philosophie und Kunst*. Valéry, Kant, Deleuze und Duchamp im platonischen Differential, Düsseldorf: Parerga 1999.

⁸ John Michael KROIS, *Für Bilder braucht man keine Augen*. Zur Verkörperungstheorie des Ikonischen, in: DERS., *Bildkörper und Körperschema*. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen, hgg. von Horst BREDEKAMP / Marion LAUSCHKE, Berlin: Akademie 2011, S. 133–160.

die Frage nach Rissen abwegig erscheinen. Es sei denn, man reflektiert auf die Bedingungen dieser Wahrnehmungsmedien: dass es offenbar etwas zu vermitteln gibt, das zuvor oder immer schon different ist, auseinandertritt wie eine Urteilung, der keine Einheit vorausgeht.

Statt in der Tradition der Dialektik des Parmenides und seiner Schüler von einer vorgängigen Einheit auszugehen, die sekundär getrennt und dann wieder vermittelt wird, wird im Folgenden einer leicht zu vergessenden Alternative nachgedacht: von einer anfänglichen Differenz auszugehen, die allererst Medien und Bilder provoziert. Ob dabei eine Vermittlung der Differenz zu erwarten ist, bleibt eine offene Frage. Jedenfalls wird es mit dieser alternativen Voraussetzung – die man als Grundfigur einer *Hermeneutik der Differenz* begreifen kann – zweifelhaft, von *Trennung* und ihrer Metaphorik zu sprechen, denn damit würde vorgängige Einheit unterstellt, wie bereits problematisiert.

b) *Bilder sind Zeigemedien* – und damit nicht reduzierbar auf das Sagen. Diese Trivialität hat diverse Probleme zur Folge. Denn die Differenz von Sagen und Zeigen ist ein erster Riss, der das Bild sprachlos erscheinen lässt – aphasisch, wie die Sprache sprachlos vor einem Bild. Bilder sprechen nicht, sowenig sie weinen, bluten oder schreien. Es sind keine Sprachmedien, sondern Zeigemedien. Sie zeigen etwas (als etwas), sich selbst, reflexiv zeigen sie ‚das Zeigen‘, sie werden gezeigt – und sie zeigen nicht nur, sondern verstellen und verbergen darin zugleich. So gesehen *sind* Bilder ein Riss, eine exponierte Differenz des Zeigens gegenüber dem Sagen.

Das allerdings klingt nach einem selbstwidersprüchlich formulierten Riss. Denn die Differenz von Sagen und Zeigen *wird gesagt* (sogar geschrieben und gedruckt, vielleicht sogar gelesen), also im Sagen gemacht, um eine Differenz anzuzeigen, über die dieses Sagen bereits hinweg zu sein insinuiert. Das heißt, es wird diskursiv dem Bildereignis des Zeigens etwas *zugesprochen*: zu zeigen und nicht zu sagen. ‚Gemacht‘ und gesagt wird diese Differenz *ex post* im Medium der Sprache. So zu unterscheiden markiert eine Differenz, die dem Bild als Ereignis des Zeigens eine Alterität zuschreibt (oder zuerkennt, anerkennt und zuspricht). Der Einwand wäre daher, es sei doch nur ein Sagen, ‚Sagen und Zeigen‘ zu unterscheiden. Das ist evident. Die Frage ist nur, ob damit ein sinnvoller Unterschied *angesichts der Phänomene* gemacht wird. Der Sinn dieser Unterscheidung liegt dann darin, Bilder nicht als Worte, Sprache oder Text zu behandeln, sondern ihren Eigensinn und ihre Alterität anzuerkennen, woraus sich die Aufgabe ergibt, dieses Andere nicht ins Eigene des Sagens einzuordnen, sondern so zu sprechen, dass deren phänomenale Differenz markiert bleibt. Die sprachliche Differenz von ‚Sagen und Zeigen‘ ist eine erste *Antwort* auf den Eigensinn des Bildes. So zu sprechen macht einen Unterschied, der keine ‚Diastase‘ insinuieren muss, gibt es doch unendlich viele Kreuzungen von Sagen

und Zeigen, etwa in Gestalt der Schriftbildlichkeit und Sprachbildlichkeit. Daher geht es nicht um eine schlechte Alternative, sondern um eine kritische Begrenzung des Leitmodells von Sagen, Wort und Text, um mediale Differenzen zu markieren.

Zu bemerken ist dabei, dass das Zeigen nicht bildspezifisch ist. Sind doch Gesten, Ausdrucksphänomene und ähnliche ‚Warburgiana‘ Exempla des *leiblichen* Zeigens, von denen die Übertragung auf das Bild als Zeigen zehrt. Allerdings würden im Sinne des Bildes als ‚manipulierter Natur‘ auch die Geste und ihre Verwandten als Formen des Bildes verständlich. Es dürfte aber Missverständnissen vorbeugen, hier von *Bildlichkeit* zu sprechen im Unterschied zum Bild.

c) *Bilder sind Pathosmedien*. Nicht erst seit Georg Wilhelm Friedrich Hegel, sondern seit Platons Bildtheorie (von Urbildern über Abbilder und deren Abbilder) sind Bilder *auch* Erkenntnismedien – bis zum gleichnishaften Logos der (Kunst-)Mythen. Daher ist Bildtheorie stets *auch* Erkenntnistheorie, etwa Gotteserkenntnistheorie wie in der deutschen Mystik oder der Christologie wie seit Paulus. Aber Bilder sind nicht allein, nicht einmal primär Logosmedien. Das wären epistemisch, kognitiv oder (heils-)pädagogisch funktionalisierte Bilder. Auch das gibt es im wissenschaftlichen, religiösen und didaktischen Kontext, aber es wäre eine funktionale Engführung des Bildes. Bilder sind *auch* Ethosmedien, sofern sie wie ‚der Samariter‘ vor Augen führen und in Erinnerung halten, woran ‚wir‘ uns orientieren und ‚wo es lang geht‘. Allerdings sind sie *nicht nur* Ethosmedien. Das wären praktisch, moralisch, politisch oder ökonomisch funktionalisierte Bilder.

Bilder sind stets auch Pathosmedien. Sie gehen nicht allein ‚auf's Auge‘, sondern bewegen (als ‚Movens Bild‘), affizieren die leibliche, kinästhetische Wahrnehmung, stimmen so oder so und machen bzw. lassen einen dies oder jenes so oder so sehen, wahrnehmen und fühlen.

Der Blick werde ‚von einem ungreifbaren Punkt her affiziert [...], einer Unbestimmbarkeit, der er ebenso sehr zu entsprechen wie zu antworten trachtet‘,⁹ formuliert Dieter Mersch. Roland Barthes' *punctum*¹⁰ wird hier als Moment der Affektion – also der Pathosdimension des Bildgeschehens – eingeführt. Das passt, denn Bilder gehen *nicht nur* ‚auf's Auge‘, sondern treffen – sie tun einem etwas an, sie affizieren. Das kann wie in *The Falling Man* grässlich und faszinierend zugleich sein, *fascinosum et tremendum*, es kann aber auch töten oder

⁹ Dieter MERSCH, *Posthermeneutik*, Berlin: Akademie 2010, S. 215.

¹⁰ Vgl. Roland BARTHES, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie [La chambre claire. Note sur la photographie]*, 1980], übers. von Dietrich Leube, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 33ff.

traumatisieren. Als Pathosmedien sind die Bilder nicht weniger ambivalent, denn ihre Instrumentalisierung zwecks einer Pathospolitik und Pathotechnik ist bekanntlich prekär. Sie darum pauschal als ‚Manipulationsmedien‘ unter Verdacht zu stellen, wäre unterdifferenziert.

d) *Bilder bilden Ikonotope*. Als Wahrnehmungsmedien arbeiten Bilder an der Differenz von *cognitio discursiva* und *intuitiva*, von Anschauung und Begriff oder von Wahrnehmung und Reflexion. Ob sie diese Differenz vertiefen oder überbrücken, kreuzen, vermitteln oder spalten, ist eine offene Frage, die nur ‚am Phänomen‘ zu diskutieren ist. Als Zeigemedien operieren Bilder in der Differenz von Sagen und Zeigen und können sie zu vermitteln suchen, kreuzen oder aber verschärfen. Als Pathosmedien laborieren oder performieren Bilder an den ‚Bruchlinien der Erfahrung‘ (mit Bernhard Waldenfels)¹¹ oder der ‚Widerfahrung‘. An diesem liminalen Ort (an den Bruchlinien) stehen Bilder in einem ‚Niemandland‘, in dem klare Scheidungen in Fremd und Selbst, Freund oder Feind, Nächster oder Fernster noch ausstehen (oder suspendiert sind). Es ist eine Zone bestimmter Unbestimmtheit, in der sich bildet, was erst später genau bestimmt und vielleicht geschieden wird. In diesem *Ikonotop* – dem Ort des Bildes, einem ‚Andersort‘ – geben Bilder Raum und Zeit für Bildwirkungen, die sehr ambivalent sein können. Was so oder so auseinandertritt zeigt sich *ex post*.

Ein Riss als *Bildwirkung* reicht von der Traumatisierung bis zur Traumatherapie, von der Feindbildung bis zur Versöhnung oder von der Verführung über die Belehrung bis zur Heilung (in der seligen Schau). Wie auch immer es wirkt, das Bild als Bild hat ein kritisches, unterscheidendes Verhältnis zur vorgängigen Synthesis von Sinnlichkeit und Sinn. Ob es selbige stabilisiert oder labilisiert oder gar brüchig und rissig werden lässt, ist eine Frage der Bildwirkung und -wahrnehmung.

Dass es ästhetische Strategien gibt (von Kultbildern über Kunstbilder bis zu kultisch begangenen Kunstbildern), die das Außerordentliche, das nicht in bisheriger Ordnung Fassbare, vor Augen führen, ist klar – und wird an einigen Beispielen noch deutlicher werden. Analoges gilt für die Kehrseite, die *dark sides* der Bilder. Wenn sie unsere Seh- und Denkgewohnheiten zerreißen können, dann kann das nicht nur Verehrung des Bildes als Bild zur Folge haben, sondern auch Ikonoklasmus. Die vielen Formen der ‚zerstörten Bilder‘, wie sie Dario Gamboni¹² oder das Projekt *Iconoclasm* untersucht haben, sind Ikonoklasmus, gegen das Bild oder vorherwissend gleichsam bereits im Bild, Verehrung oder tiefe Aggression, sind pathische Grenzwerte – an den Bruchlinien der Bilderfahrung.

klasmus, gegen das Bild oder vorherwissend gleichsam bereits im Bild, Verehrung oder tiefe Aggression, sind pathische Grenzwerte – an den Bruchlinien der Bilderfahrung.

III. Zum Horizont: Riss als Differenzmetapher

Riss ist eine prägnante, nicht nur verdichtete, sondern vielfach verschobene und verschärfte Metapher für *Differenz*, und zwar für solche Differenz, die nicht ‚im Gewebe‘ noch vermittelt ist, sondern in der das Gewebe gerissen *ist* (das ‚*velum*‘, das Textile wie das Textuelle). Jede nachgängige Vermittlung wird das nicht zum Verschwinden bringen können. Wenn die Leinwand gerissen ist, mag sie von den Spezialisten für ‚Anti-Aging‘ in der Kunst, den Restauratoren, ‚geheilt‘ werden, aber die Narben bleiben, wenigstens auf der Rückseite. Der Begriff Riss ist daher verwandt mit dem des Schnittes, der Wunde, des Bruches oder der Verletzung. Es ist eine Körpermetapher, in der der *Bildkörper* im Blick ist – in Materialität, Präsenz und Ereignis, um mit Mersch zu sprechen,¹³ oder in Leiblichkeit, Entzug und Widerfahrung.

Dargestalt phänomenologisch zu formulieren macht bereits einen Unterschied zu anderen Perspektiven. Im Horizont von Strukturalismus, Hermeneutikkritik, Poststrukturalismus und neuerer Ästhetik ist der Riss eine mittlerweile längst ‚übercodierte‘ Metapher, so beliebt wie prekär. Dabei scheint es nicht allein, aber doch zentral um den Sinn von Differenz zu gehen. Strukturalistisch wäre Sinn nichts anderes als Differenz der Zeichen zueinander. Dann ist *Differenz per se* bereits Sinn und Sinn immer in und als Differenz gesetzt. Nur ist diese (nicht nur ‚binäre‘ oder ‚duale‘ Zeichenlogik) auch immer schon eine Vermittlungstheorie: Mythos oder Ritual (*pars pro toto*) sind Differenzvermittlungsoperationen. Zeichenpraxis ist Differenzvermittlung mit Differenzierungen.

Im Strukturalismus galt Sprache als Zeichensystem, Wirklichkeit als Zeichenpraxis – und alles in der sauberen Logik einer Differenz von Zeichen und Bezeichnetem – ‚Kette und Schuss‘ könnte man sagen: sehr eng gewebt aus zwei dicht gesponnenen Fäden – Wirklichkeit als ein binär codierter Zeichenprozess. Dagegen kann eingewandt werden, dass so die Differenz binär verkürzt

lution, 1997], übers. von Christian Rochow, Köln: DuMont 1998; vgl. hierzu auch *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, hgg. von Bruno LA-TOUR / Peter WEIBEL, Cambridge (MA)/Karlsruhe: MIT/Center for Art and Media 2002; *Iconoclasm and Iconoclasm. Struggle for Religious Identity*, hgg. von Willem J. VAN ASSELT / Paul VAN GEEST / Daniela MÜLLER et al., Leiden/Boston: Brill 2007; *Präsenz im Entzug. Ambivalenzen des Bildes*, hgg. von Philipp STOELLGER / Thomas KLIE, Tübingen: Mohr Siebeck 2011.

¹³ Vgl. Dieter MERSCH, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München: Fink 2002.

¹¹ Vgl. Bernhard WALDENFELS, *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomentechnik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

¹² Vgl. Dario GAMBONI, *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert [The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revo-*

und nicht wirklich vermittelt werden könne.¹⁴ Daher brauche es eine Triadik, eine dreistellige Zeichentheorie. Die Webart wird differenzierter, auch belastbarer, wenn man eine triadische Semiotik präferiert, wie es im Gefolge von Charles S. Peirce in der Theologie favorisiert wird.

Vor dem Hintergrund dieser Modelle wurde im Poststrukturalismus und der postanalytischen Philosophie zum Problem, dass dieses Gewebe reißen kann – wenn die saubere Synthesis von Sinnlichkeit und Sinn brüchig wird. Phänomene dessen sind Aphasien in Leid oder Glück, Trauma oder Träumen, oder seltsame ‚Phasien‘, befremdliche Rede wie Metaphern, Metonymien, Oxymora oder Kategorienfehler (bzw. Absurditäten und Trivialitäten). In der ‚objektiv idealistischen‘ Größe der ‚Sprache‘ wie des Zeichensystems oder im ‚Weber‘ dahinter, dem Subjekt, machen sich unter der dekonstruktiven, kritisch-hermeneutischen oder literaturwissenschaftlichen Lupe (mit dem Fadenzähler) kleine Risse bemerkbar, die das ganze Modell fraglich werden lassen. Nicht erst sekundäre Spuren des Gebrauchs – die kleinen Risse, aus denen große werden können – geben Anlass, über die Bedingungen semantischer Textilität zu reflektieren, denn: Das ‚Zugrunde-Liegende‘, das der Zeichenproduktion Grundlegende, ist ‚anders‘; nicht Sinn, sondern etwa Sinnlichkeit, Materialität, Körper und Dinge mit Gewicht. Merschs Arbeit an der Materialität oder die medien-theoretische und wissenschaftsgeschichtliche Arbeit an der Technik sind verschiedene Blicke auf die Ränder des Sprach-, Zeichen- und Mediengeschehens.

Das Materielle – die *hyle* und deren Passivität, Präsenz wie Opakheit und Performanz – wird thematisch, wenn *gramma* oder die *materia pura* Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Das Materielle war aus dem Semantischen oder Symbolischen ausgeklammert oder vernachlässigt, war es doch allenfalls Träger von Bedeutung, aber nicht selbst bedeutungsvoll. Aber das Opake ist von eigener Widerständigkeit und ebenso Last wie belastbar – im ästhetischen Prozess wie in der Arbeit namens Kultur. Kurz gesagt: Ästhetische Strategien sind (nicht erst in der Spätmoderne) Arbeit an der Widerständigkeit der sinnlichen Materialität oder materiellen Sinnlichkeit und ihrer Eigendynamik gegenüber vorgängigem Sinn.

Verwandt damit sind theoretische Strategien, die mit Riss, Hiatt, Diastase oder ähnlichen Differenzfiguren operieren. Sie sind Arbeit an den sinnlichen Bedingungen unreiner Vernunft oder an den geistlosen, buchstäblichen, schriftlichen oder auch medialen und bildlichen Möglichkeitsbedingungen von Kultur.

¹⁴ Ebenso kann gegenläufig eingewandt werden, dass die Differenz generalisiert und verharmlost werde, denn die drastischen Probleme zeigen sich erst bei nicht aufzuhebenden Differenzen (Gabe und Tausch, Eigen und Fremd, Tod und Leben oder Gott und Welt).

Dann wird der ansonsten vor allem störende, zu tilgende und möglichst marginale Riss vom Ephemeren zum vorausliegenden, basalen und abgründigen Grund. Er ist nicht schon Symbol, sondern *Symptom* (Ernst Cassirer vs. Jacques Lacan) oder *Emblem* (einer bestimmten Orientierung und Theoriearbeit). Kritiker sehen darin Sophistik, die die Nebensache zur Hauptsache macht. Hermeneutikkritiker wie kritische Hermeneutiker könnten darin eher eine eminente Horizonterweiterung der Wahrnehmung und Reflexion erblicken, eine Öffnung des Feldes kulturhermeneutischer Arbeit etwa.

Programmatisch verkürzt geht es dann nicht mehr darum, Kultur oder exemplarisch Verstehen und Verständigung von einem ‚immer schon gegebenen‘ Sinnkosmos aus zu konzipieren, nicht vom Konsens aus über kleine Störungen wieder hinein in den Konsens. Das wäre eine neuplatonische Imprägnierung: vom Einen durch das Viele wieder ins Eine. Vielmehr geht es um eine *Hermeneutik der Differenz* – ausgehend von Differenzen, die sich durchhalten und untilgbar gewesen sein werden. Für diese Differenzen ist der Riss eine prägnante Grundmetapher – allerdings eine, die eine gravierende Hypothek mit sich bringt (wie schon genannt): Reißen kann nur, was zuvor geflochten, geknüpft, gesponnen, gewebt war. Noch die Differenzmetapher des Risses also imputiert und importiert die Denkgewohnheit (Stanley Cavell)¹⁵ immer schon vorgängiger Synthesis von Sinnlichkeit und Sinn. Und das ist unselbstverständlich. Es ist eine behagliche Unterstellung, weil insinuiert wird, ‚es gebe immer schon Sinn‘, den großen Zusammenhang, der dann und wann reißt. Dass aber Sinn und seine Produktion in Kommunikation immer schon verspätet sind, etwa auf vorgängigen Nichtsinn antworten, wird damit invisibilisiert (gleichsam als Latenz geschützt). Man kann es im Sinne von (Werner Stegmaiers) Nietzsche auch anders sagen: dass all unsere Gewissheiten nicht nur höchst fragil sind, sondern auf einem Meer von Ungewissheit schwimmen, treiben oder dümpeln. Gewiss ist nur, wovon man vergessen hat, dass es ungewiss ist.

Ohne diese Umbesetzungen hier nachzeichnen zu wollen – was ein Stück Wissenschaftsgeschichte wäre, voller Risse und Brüche –, ist die Alternative zur Gewissheit vorgängigen Sinns so bekannt wie längst vielfach variiert: Materialität, Alterität, Fremdheit, auch Bildlichkeit (als ikonisch different), Passivität und ähnliche Topoi der Kulturtheorie markieren Orte und Themen, an denen nicht von vorgängiger und uneinholbarer Synthesis auszugehen ist, sondern die quer dazu stehen und stören und so Paradigmen einer Hermeneutik der Differenz bilden. Merschs Posthermeneutik hat das ebenso im Blick wie Waldenfels' Xenologie oder Hyperbolik oder wie Burkhard Liebschs Phänomenologie der

¹⁵ Vgl. Stanley CAVELL, *Must We Mean What We Say? A Book of Essays* [1969], Cambridge/New York/Port Melbourne et al.: Cambridge University Press 2008.

„dark sides of life“. Dass damit auch theologische Problembestände betroffen sind, liegt auf der Hand.

Der Riss ist nicht nur eine prägnante *Metapher* für Differenz oder eine *Metonymie* der Form *concretum pro abstracto* bzw. *concretum pro concreto*, er ist im *theoretischen* Kontext auch eine *Synekdoche* (*pars pro toto*) für ein ganzes Metaphernfeld und ein zwiespältiger Topos, an dem sich grundverschiedene Theorien treffen.¹⁶ Denn der Riss ist eine Figur mit vielen Verwandten. Nur beiläufig genannt seien das ‚Fragmentarische‘ bei Walter Benjamin, das ‚Nicht-identische‘ Theodor W. Adornos, das unsagbare ‚Zeigen‘ (oder ‚Mystische‘) bei Wittgenstein, das ‚Ereignis‘ bei Martin Heidegger, der ‚Sprung‘ Søren Kierkegaards, die ‚Diastase‘ bei Waldenfels, die ‚Differenz‘ ähnlich der ‚Gabe‘ oder dem ‚Unmöglichen‘ und ‚Messianischen‘ bei Jacques Derrida, der ‚Andere‘ bei Emmanuel Lévinas oder der ‚Fremde‘ bei Waldenfels und Liebsch, der ‚Corpus‘ bei Jean-Luc Nancy, das ‚Symptom‘ bei Georges Didi-Huberman (mit Lacan), der ‚Sprung‘ bei Jochen Hörisch,¹⁷ das ‚starke Imaginäre‘¹⁸ bis hin zum Tod als ultimativem Riss bei Maurice Blanchot, daher auch das ‚*desœuvrement*‘ oder die ‚*inoperativeness*‘ Blanchots, Nancys bzw. Giorgio Agambens oder auch eine quer stehende Passivität – alle diese Figuren markieren jeweils einen Riss, sei es in der Aktivität, dem Subjekt, der Episteme, der Ordnung oder den Kulturpraktiken.

Prima facie scheint der Riss vor allem für das Textile zu passen und damit für das Textuelle, die semantische Synthesis, denn das Textuelle ist textil, geflochten, gewebt, geknüpft, gefaltet und geknotet. Diese literatur- und texttheoretische Metaphorik hat einen (vermutlich noch älteren) Verwandten in der Bildtheorie. Daher stehen sich in der Rissmetaphorik Hermeneutik und Ästhetik oder Text- und Bildtheorie auffällig nahe. Textilität ist auch eine Grundmetapher im Kontext der Bilder – im mehrdeutigen Ausdruck des *velum* (Vorhang, Schleier und selbst Segel, die Leinwand des Bildes) –, und reißen können nicht nur Tuch, Stoff oder Leinwand, Faden oder Seil, Netz oder Gewebe, sondern auch Stein, Holz oder eine Naht (wie die Schweißnaht in Bronze oder Stahl).¹⁹

¹⁶ Die verwandten Voraussetzungen sind stets Ganzheiten, die gestört werden: Körper mit Wunden oder Schnitten oder Gewebe mit Schnitten oder Rissen.

¹⁷ „Vergessen und verdrängt wird dabei, daß dieses Sich-sprechen-Hören des selbst-präsenten Lebens vor dem Hintergrund des Schweigens, der Abwesenheit, der Entfernung von sich selbst statthat. Tote sprechen nicht“ (Jochen HÖRISCH, *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien*, Frankfurt am Main: Eichborn 2001, S. 42).

¹⁸ Vgl. Maurice BLANCHOT, *Der literarische Raum [L'espace littéraire, 1955]*, hg. von Marco GUTJAHR, übers. von Marco Gutjahr / Jonas Hock, Zürich: Diaphanes 2012, besonders hierzu *Die zwei Fassungen des Bildlichen* (ebd., S. 265–275).

¹⁹ Erinnert sei hier auch an Filme oder Datenströme (vgl. Kapitel I).

Diese Nähe von Text und Bild aufgrund der fragilen Materialität ist *materialiter* in Fülle vor Augen zu führen:

- bereits in der Tradition hölzerner wie textiler Ikonen (*Schweiß Tuch der Veronika, Mandylion, Schleier von Manoppello, Turiner Grabtuch, der Heilige Rock von Trier, Glockenkasel des heiligen Ulrich, Tara-Statue, Antoniuskutte, Franziskuskutte, Mantel der heiligen Klara*),²⁰
- in profanen Kontexten von Festdekorationen, Wandteppichen, bemalten Wandbespannungen, Zelten, Traghimmeln, Fahnen und Standarten,
- in nautischen und *daher* ästhetischen Zusammenhängen: die Segel und (prägnant seit der venezianischen Malerei, als die Leinwand die Holztafel ablöste) diejenige Leinwand, die zuvor als Segeltuch gedient hatte und nun als Malgrund neu genutzt wurde. Das hat Stefan Neuner in- und extensiv entfaltet.²¹

Die eigentliche, wenn auch nicht explizit ausgespielte Pointe von Marco Boschinis Portrait einer gleichsam windgetriebenen Malereipraxis ist fraglos, dass die Einführung textiler Bildträger einer der wesentlichen Beiträge Venedigs zur Herausbildung des modernen Gemäldes gewesen ist. Ist der andere technische Kunstgriff, der an ihrer Wiege stand, der Einsatz von ölbasierten Bindemitteln, Import aus dem Norden, so führt die Genealogie des ersten entlang einer weiteren wesentlichen Handelsroute in den östlichen Bereich des Mittelmeeres. Byzantinische Bildformen wie die *Mandylia, Epitaphioi* oder andere auf textilen Gründen gemalte Ikonen sind hier namhaft zu machen. Doch ebenso zu erwähnen ist die ihrerseits weit ins Mittelalter zurückreichende Tradition eher profaner Spielarten von Malerei auf Geweben: gemalte Festdekoration, malerische Imitationen von Wandteppichen und bemalte Wandbespannungen, Zelte, Traghimmel, Fahnen, Standarten, und in nautischen Zusammenhängen: auch Segel.²²

²⁰ Vgl. Mechthild FLURY-LEMBERG, *Texturen des Heiligen. Bewahrer von Zeugnissen der Vergangenheit*, in: *Religion als Bild – Bild als Religion*, hg. von Christoph DOHMEN / Christoph WAGNER, Regensburg: Schnell + Steiner 2012, S. 103–128.

²¹ Vgl. Stefan NEUNER, *Bild und Segel*, Teil 1: Über einige nautische Implikationen der venezianischen Malerei, *Archiv für Mediengeschichte* 10 (2010), S. 47–67, hier S. 52: „Alberti rät das *velum* an einem Rahmen zu befestigen (*telarioque distentum*). Wohlweislich, denn ein sachter Luftzug, der durch irgendein ‚offenes Fenster‘ leicht eindringen könnte, würde wahrscheinlich genügen, den Schleier in ein *velum* anderer Art zu verwandeln“. Vgl. hierzu auch DERS., *Bild und Segel*, Teil 2: Momente eines nautischen Nachlebens der Malerei bei Broodthaers, Buren und Rauschenberg, in: *Metatextile. Identity and History of a Contemporary Art Medium*, hg. von Tristan WEDDIGEN, Emsdetten/Berlin: Edition Imorde/Gebr. Mann 2011, S. 141–164.

²² NEUNER, *Bild und Segel*, Teil 1 (wie Anm. 21), S. 54.

Weiter heißt es:

Das Erbe wurde vielmehr dort aufgenommen, wo die maritime Produktion der Lagune über das Ende der Republik hinaus weitergeführt wurde. Denn just als der Staat gerade zusammengebrochen war, Adel und Klerus entmachtet, die *scuole* aufgehoben wurden, und damit die Auftraggeber der Kunst entfielen; als man die Kirchen plünderte und die *terli* ins Museum abtransportierte, etablierte sich von Chioggia ausgehend der bis in die Mitte des vergangenen Jahrhunderts in der Adria gepflogene Brauch, die Segel von Fischerboten – der Bragossi, Topi, Tartane, Paranze, Barchetti, Trabaccoli und Pieleghi – mit einer Mischung aus Pigment, Meerwasser, Pinienharz, Ei oder Mehl zu bemalen.²³

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, wenn in Zürich Tristan Weddigen eine ganze Buchreihe zum Thema *TEXTILE – An Iconology of the Textile in Art and Architecture* lanciert.²⁴ In diesem Kontext ist dann auch nur zu einleuchtend und passend, dass Mateusz Kapustka ein ERC-Projekt zum Thema *Bild-Riss. Textile Öffnungen im ästhetischen Diskurs* bearbeitet.²⁵ Dabei ist allerdings auffällig, dass die Textilität des Bildes und dessen Verletzlichkeit in einer ganz bestimmten Weise aufgefasst werden:

Von wesentlicher Bedeutung sind dabei die theoretischen Fragen um den durch das kritische Zerreißen und Zerschneiden zum Sprechen kommenden textilen Status des Bildes, das in seiner verletzlichen Körperlichkeit gerade dadurch seine Aura wiederherzustellen vermag [...]. Pointiert liesse sich also fragen, inwieweit kann der textile Bild-Riss, der als Indiz der Negation, Fragmentierung und Heterogenität des Bildes bzw. des Bildkörpers fungiert, eine Situation der Selbstreferenzialität kreieren? Kann solch eine Bildstörung durch ihre Unwiederholbarkeit und Individualisierung einen Kommentar jenseits der Repräsentation liefern? Spricht das geöffnete, unterbrochene, verletzte, gehäutete Bild durch seine Wunden, Narben, Stigmata und viszerale Entblössung über sich selbst als *tableau*?²⁶

Die christologischen Konnotationen sind in theologischer Perspektive zwar unüberhörbar, aber warum und wozu sollte es um die Wiederherstellung der Aura gehen? Begehrt die Theorie des *gerissenen* Bildes eine Heilung, gar eine Auf-

²³ Ebd., S. 66; vgl. hierzu auch Mario MARZARI, *The Painted Sails of the Adriatic, The Mariner's Mirror* 74 (1998), S. 335–354.

²⁴ Vgl. hierzu *Unfolding the Textile Medium in Early Modern Art and Literature*, hg. von Tristan WEDDIGEN, Emsdetten/Berlin: Edition Imorde/Gebr. Mann 2011; *Metatextile. Identity and History of a Contemporary Art Medium*, hg. von Tristan WEDDIGEN, Emsdetten/Berlin: Edition Imorde/Gebr. Mann 2011.

²⁵ Vgl. Mateusz KAPUSTKA, *Call for Papers: Bild-Riss. Textile Öffnungen im ästhetischen Diskurs / The Image Split. Textile Openings in Aesthetic Discourse* (Internationale Tagung, 24.–25. Nov. 2011, Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich), <http://arthist.net/archive/792> [Zugriff: 1 Mai 2014].

²⁶ Ebd.

erstehung? Die Textilität des Textuellen und die Textilität des Grundes der Bilder implizieren eine Nähe (wenn nicht sogar Gemeinsamkeit) der Materialität, die die Metaphernfelder einander überlagern lassen. Statt also die universale Sinnhypothese (etwa die Universalität der Hermeneutik) vorauszusetzen, geht es um eine Konzentration auf die Materialität und damit auch auf die Passivität von Text- und Bildgrund: ihre Versehrbarkeit, Verletzbarkeit und Zerstörbarkeit.

Dabei gehört es zur sprach- wie bildkritischen Reflexion der Rissmetapher, deren Metaphorizität zu achten: Riss ist eine Differenzmetapher, aber als solche *als etwas* näher bestimmt. Der Riss ist eine Metapher, die ihrerseits deutungsfähig und -bedürftig ist: Gilt der Riss als eine Öffnung oder Wunde, ein Spalt in die Transzendenz und eine Auratisierung des dadurch eröffneten Raumes oder als eine Erniedrigung und Exposition der Verletzlichkeit? Verkürzt formuliert: Die Rissmetapher ist ambivalent. Sie kann Herrlichkeit oder Niedrigkeit (oder auch beides zugleich) zum Ausdruck bringen, Aura oder Verletzung. Sie hat kataphatisches, apophatisches oder paradoxales Potenzial. Ob damit die Alternativen erschöpft sind, ist fraglich. Aber wenigstens ist die *Mehrdeutbarkeit* dieser Metapher notiert gegenüber einer Vereindeutigung.

IV. Die Mehrdimensionalität der Rissmetapher

Der Riss im Gewebe, die Verletzung des Textilen ist eine auf ganz verschiedenen Ebenen in Anspruch genommene Metapher: 1. wörtlich als Riss des Textils, 2. übertragen als ikonoklastische oder anästhetische sowie als ästhetische Strategie, 3. als Grundmetapher im theoretischen Text und 4. als Grundmetapher der Theologie.

IV.1 Riss als Alterserscheinung



Abb. 2: Díaz (Narcisso Virgilio Díaz de la Peña?, 1807–1876), *Frau sitzend*, 80 x 60 cm, Öl auf Leinwand, Archiv des Schweizerischen Institutes für Kunstwissenschaft (SIK), Zürich.



Abb. 3: Umkreis Bernhard Strigel (ca. 1460–1528), *Verkündigungengel* (Flügel eines Altars in Songt Andriu bei Lumbrein/Schweiz), 86,5 x 47,5 cm, Öl auf Holz, Archiv des Schweizerischen Institutes für Kunstwissenschaft (SIK), Zürich.

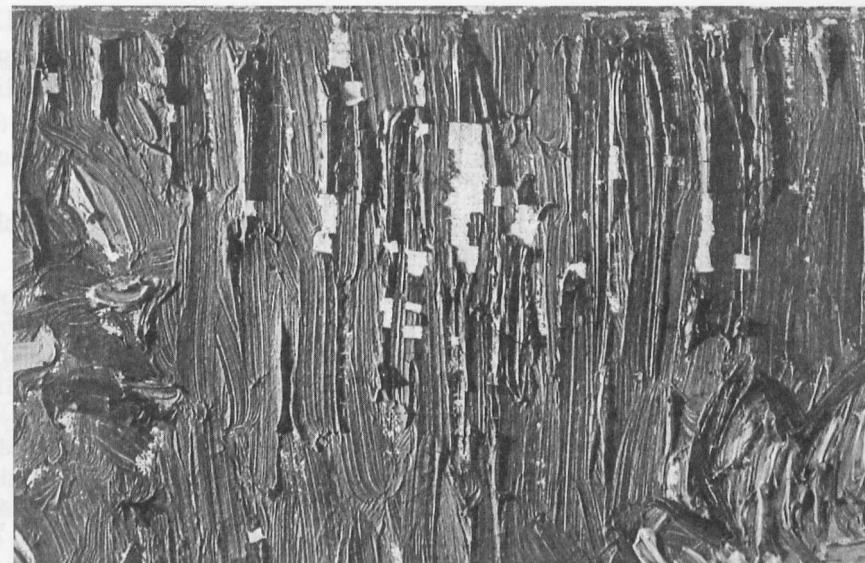


Abb. 4: Cuno Amiet, *Stilleben mit Äpfeln und Blumen*, 1908, 54 x 60 cm, Öl auf Leinwand, Archiv des Schweizerischen Institutes für Kunstwissenschaft (SIK), Zürich.

Textile Artefakte sind zumeist vergangen, zerfallen, zerbröseln und wieder zu Erde geworden, und wenn noch welche erhalten sind, sind es meist Grabbeigaben, die nicht der Anschauung dienen. An ihnen zeigt sich, was der übliche Weg der Textilien ist: zu vergammeln und zu verwesen. Der Zerfall des Textils ist sein Normalfall. Der Riss hingegen ist der – meist versehentliche oder aber gewaltsame – Sonderfall: die Verletzung zu Lebzeiten des Textils. Dabei ist der Riss nur eine der möglichen Verletzungen. Feuer, Wasser, Faltungen, Brüche im Gewebe sind die Weisen des Vergehens, gegen die die Restauratoren antreten, um mit ihren Mitteln des ‚Anti-Aging‘²⁷ zu retten, was zu retten ist. Auch das ist eine relevante ‚ästhetische Strategie‘: das Verletzliche zu schützen, zu reparieren und zu restaurieren. ‚Aufbewahren für alle Zeit‘ könnte ein Motto dieser Strategie sein, zu der alle Mittel recht sind, die dem Zweck dienen, selbst das finstere Wegschließen dieser Artefakte.

Der Riss in Textilien, Roben oder Grabtüchern etwa ist in unterscheidbarem Sinne *passiv*: eine Konsequenz der *materia pura* und ihrer Verletzlichkeit. Was oft gefaltet wird, wird mit der Zeit rissig an den Faltsstellen. Das Material altert,

²⁷ Vgl. Anti-Aging für die Kunst. Restaurieren – Umgang mit den Spuren der Zeit. Ein Lesebuch anlässlich der Ausstellung vom 1. April–1. Aug. 2004 im Germanischen Nationalmuseum, hg. von Arnulf von Ulmann, Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums 2004.

und kommt der Gebrauch hinzu, kann das Gewebe reißen oder brechen. Das wäre eine Passivität im Unterschied zu gezielten oder aggressiven Verletzungen, denen eine Aktivität zugrunde liegt, die Risse intendiert; besonders deutlich wird dies bei Schnitten. Das wäre dann eine andere Passivität, der nicht das Altern oder der ‚normale‘ Gebrauch zugrunde liegen, sondern versehentliche oder gezielte Verletzungen.

Für den Normalfall hat die leitende Restauratorin des Turiner Grabtuchs, Mechthild Flury-Lemberg, erfahrungsgesättigte Auskunft gegeben:

Das Leichentuch, nach frühesten Nachrichten identisch mit dem Mandyllion von Edessa, soll 944 nach Konstantinopel gelangt sein, wo es 1203 gemäß der Überlieferung erstmals zu seiner ganzen Länge entfaltet worden ist. Später erscheint es in Frankreich. Eindeutige Nachrichten von seiner Existenz haben wir seit der Mitte des 14. Jahrhunderts, nämlich seitdem die Anwesenheit des Tuches in Chambéry in Frankreich belegt ist. Über seine wechselvolle Geschichte lassen sich erst seit dieser Zeit gesicherte Angaben machen. Um 1353 war das Leinen zum ersten Mal in Frankreich als Leichentuch Christi ausgestellt, 1453 wurde es an Ludwig von Savoyen verkauft und 1578 kam es nach Turin, wo es seit 1694 in der Cappella del Guarini verwahrt wurde. 1983 wurde das Tuch von seinem letzten Besitzer, König Umberto II. von Savoyen, dem Vatikan übergeben. Seitdem steht es unter der Obhut des Erzbischofs von Turin.

Befragen wir den heutigen Zustand des Tuches, so interessiert uns in diesem Zusammenhang vor allem ein verhängnisvoller Brand in Chambéry 1532, dem das Grabtuch zwar glücklicherweise entkommen ist, der aber doch die deutlichsten Spuren seiner Geschichte hinterlassen hat. Das Leichentuch wurde damals in der Kapelle von Chambéry in einer silbernen Kasse verwahrt, als das Feuer ausbrach. Das Tuch konnte gerettet werden. Doch, das zu einem Paket von etwa 75 cm x 30 cm zusammengelegte Leinen ist bei diesem Brand innerhalb der Kasse erheblich beschädigt worden. Das 440 cm lange Tuch war zur Aufbewahrung in dem Silberschrein zunächst viermal gefaltet worden, somit lagen 16 Stoffschichten übereinander. Danach wurde das Paket, durch einen zusätzlichen Schlag von ca. 35 cm an einer Seite, den Maßen der Kasse angepasst. An dieser Stelle lagen 32 Schichten übereinander.

Das Gewebe wurde bei dem Brand stellenweise verkohlt. Der Faltung entsprechend spiegelbildliche Brandflecken. Die großen unschönen Flecken und Brandlöcher wurden in der Folge sorgfältig durch aufgesetzte Flicker unsichtbar gemacht und gleichzeitig das ganze Leichentuch mit einem Leinenstoff unterlegt. Diese Flicker gehörten seitdem zum Bestandteil des Grabtuches. Deutlicher sichtbar als die schwache Zeichnung des Abbildes fielen sie dem Betrachter vor ihrer Entfernung im Jahre 2002 sofort ins Auge.

Doch hat nicht nur das Feuer seine Spuren auf dem Tuch hinterlassen. Mindestens zwei Mal war es auch der Beschädigung durch Wasser ausgesetzt [...]. Zu welchen Zeiten oder Gelegenheiten dies geschah, ist schwer zu sagen. Sehr unterschiedliche Faltungssysteme, nach denen das Grabtuch zur Aufbewahrung zusammengelegt wurde, lassen sich mit Hilfe spiegelbildlicher Verfleckungen rekon-

struieren. Eines davon erklärt eine Serie von großen Wasserflecken, die nicht vom Löschwasser vom Brand in Chambéry stammen können, weil sie zu einer anderen Faltung gehören. Sie gehören zu den vermutlich ältesten Flecken des Tuches. Diese Faltung basiert auf einem Leporello, einer Faltungsart, die bereits im 4. vorchristlichen Jahrhundert bekannt war. [...]

Die hier vorgelegten Spuren, die seine Geschichte in diesem Leinentuch hinterlassen hat, sind unvollständig. Doch ist auch bei größerer Ausführlichkeit der Darstellung nicht der Beweis zu erbringen, dass Jesus Christus in diesem Tuch gelegen hat.²⁸

Man könnte es dabei bewenden lassen: So ist es eben. Nur sind der ‚organische Normalfall‘ des Zerfalls (bis zur Beerdigung und Zersetzung), der ebenso gewöhnliche Sonderfall der Beschädigung und die Gegenmaßnahmen textiler Konservierung und Rekonstruktion das bildgebende Feld für die Metaphorik von Falte, Bruch, Riss und deren Verwandten. Es sind Prozesse am Material, die für Kenner der Materie in ihrer Materialkundigkeit so reich und differenziert sind, dass dafür eigene Institute bestehen.

Wie man nicht weniger aufwendig einen Leichnam konserviert, bewahrt und, je nachdem, auch exponiert, so wird das vergängliche Textil – wenn es denn dessen für wert erachtet wird – behandelt, repariert, konserviert, präpariert, auf dass es möglichst unsterblich wird, oder doch zumindest sein Leben lange währt. Das materielle Artefakt – wie das Turiner Grabtuch – wird behandelt wie ein toter Körper, der eben nicht einfach ‚tot‘ ist, sondern ein langes Leben haben soll, auf dass er *nicht* verwest. Diese Kulturarbeit ist ‚widernatürlich‘, gegen den natürlichen Zerfallsprozess gerichtet wie jede Kultur. Aber sowenig sich Falten und Risse vermeiden lassen, sowenig werden sie einfach getilgt. Die Spuren des Alters, des Lebensweges dieses Artefaktes, werden von der Restauration nicht beseitigt, sondern respektiert. Man stelle sich vor, das Tuch werde gereinigt und gebügelt, auf dass es wie neu erscheine. Genau solche Renovation wird weder mit Textilien noch mit Bildern betrieben, nicht nur, weil es eine Verfälschung wäre, sondern weil die Spuren zur Authentifizierung des Artefaktes gehören, Blutspuren zumal. Daher gehört es auch zum Fälscherhandwerk, solche Spuren überzeugend zu legen.

IV.2 Riss als ikonoklastische und (an-)ästhetische Strategie

Der Riss ist nicht nur eine Synekdoche für ein Metaphernfeld, sondern im engeren Sinne eine Metonymie (hier: *concretum pro abstracto*) für ästhetische Stra-

²⁸ FLURY-LEMBERG, Texturen des Heiligen (wie Anm. 20), S. 114–116; vgl. hierzu auch Philipp STOELLGER, Das heilige Bild als Artefakt. Die Latenz in der Produktion von Präsenz, in: Religion als Bild – Bild als Religion, hgg. von Christoph DOHMEN / Christoph WAGNER, Regensburg: Schnell + Steiner 2012, S. 179–215.

tegien. Das vom Alter verwundete Bild, die Bilder von Wunden oder die ästhetisch gestaltete Verwundung des Bildkörpers bis zur ikonoklastischen Verwundung sind grundverschiedene Aspekte des Risses im Bild *als Bild*. Um die der Bildgestalt zugehörige ‚ästhetische Strategie‘ von späteren, ikonoklastischen zu unterscheiden, sei Erstere zunächst erörtert.

Ist das Bild als Bild Exposition, ein Zeigen und Sichzeigen, ein Sichaussetzen, dann ermöglicht es Ein- und Angriffe, von denen die Kulturgeschichte übervoll ist. Der Riss, den das Bild *als Bild* verkörpert, der Riss von Sinnlichkeit und Sinn, provoziert die Wut des Verstehens, Ordners und der Normalisierung des Störenden. Sofern wir *partout* nicht ‚wissen, was soll das bedeuten‘, oder sagen können, was wir sehen, oder das Außerordentliche nicht einordnen können, sind Ikonoklasmen nur zu verständlich und naheliegend. Auf das Bild als Riss reagiert im Affekt der Schnitt, der Schlag, das Attentat. Die Zerstörung der Kultbilder²⁹ in der (legendarischen) Kultreform Josias,³⁰ die Götzenbildkritik der Propheten,³¹ die Tempelreinigung und -kritik Jesu³² sowie das Zerschlagen und ‚Beseitigen‘ Jesu selbst sind Ikonoklasmen, die in den Bilderstreifen der Jahrhunderte ewig wiederkehren.

Bemerkenswert ist, dass es einen ‚Ikonoklasmus *malgré tout*‘ gibt, in dem nicht mehr Kult-, sondern Kunstbilder Zerstörung provozieren oder wider Willen erfahren. Die Geschichte der Kunstbildattentate ist ein Panoptikum dessen und liest sich wie ein Kriegstagebuch der Kunstgeschichte. 8.1.1968: Peter Paul Rubens' *Die Jungfrau mit den Engeln* wird im Louvre mit einem Messer zerschnitten; 28.2.1974: Pablo Picassos *Guernica* wird besprüht mit dem Satz ‚Kill Lies All‘; 14.9.1975: Rembrandt van Rijns *Nachtwache* wird mit einem Frühstücksmesser attackiert; 16.8.1977: Lucas Cranachs d. Ä. Porträts von Martin Luther und Katharina von Bora werden mit Säure übergossen; 13.4.1982: Auf Barnett Newmans *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* wird eingeschlagen; 13.6.1985: Rubens' *Bildnis des spanischen Königs Philipp IV.* wird mit einem Brandanschlag zerstört; 21.11.1997: Newmans *Cathedra* wird zerschnitten auf insgesamt fünfzehn Metern Länge – und so weiter.³³

²⁹ Vielleicht gilt dies schon für das Verschwinden und Nichtwissen des Ortes vom Leichnam Moses (vgl. Dtn 34).

³⁰ Vgl. 2 Kön 22f.

³¹ Vgl. etwa Jes 46.

³² Vgl. Mk 11,15–19 par.

³³ Vgl. dazu Anne WERMESCHER, Der Riss in der Leinwand, <http://www.artfiler.de/newsletter/RisseinderLeinwand.php> [Zugriff: 1. Mai 2014].

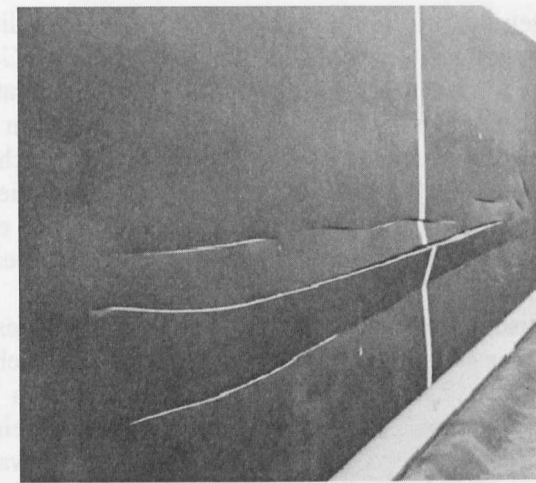


Abb. 5: Barnett Newman, *Cathedra*, 1951, 234 x 543 cm, Öl auf Leinwand, Stedelijk Museum Amsterdam.³⁴

Was ikonoklastische Strategie ist und anästhetische Effekte provoziert, hat sein ästhetisches Pendant. Bemerkenswert ist im Blick auf die ‚ästhetischen Strategien‘ wie den Ikonoklasmus, dass sie längst in die ästhetische Praxis eingewandert und artifiziell geformt worden sind. Schwarze Quadrate, Collagen, ausradiierte Zeichnungen und fragmentierte Skulpturen machen von dem aggressiven, ikonoklastischen Eingriff ästhetisch gewählten Gebrauch; und wenn mit nur zu vergänglichen Materialien gearbeitet wird wie Schokolade, Fett, Brot oder Zigarettenstummel, wird auf andere Weise die Zerbrechlichkeit der alternden Materialität in Dienst genommen als ein ästhetischer Effekt.

Von solch einer ‚Strategie‘ zu sprechen scheint direkt in die Zeit des ‚Kunstbildes‘ zu führen mit der ästhetischen Differenz, in der Riss wie Wunde gesetzt und gestaltet werden, ohne *zu sein*, was dargestellt oder gezeigt wird. Nur wäre das zu schnell. Es würde überspringen, was in Kontexten des Kunstbildes bereits vielfach variierte Praxis war und ist. In theologischer Perspektive ist auf die ‚Reste‘ der Märtyrer und Heiligen hinzuweisen, die Ungestalten und Fragmente, im Besonderen auf Reliquienpräsentationen: abgetrennte Glieder, gebrochene Knochen, zerschlagene Schädel – und alles möglichst in Textil oder ‚Watte‘ gepackt, um in seiner Fragilität nicht noch weiter zu leiden.

Risse und Brüche auszustellen ist so befremdlich wie schauerhaft, *fascinosum* und *tremendum*, und je mehr Haut und Knochen gezeigt werden, desto

³⁴ Vgl. <http://talmana.nl/website/kunst/BeeldendeKunstVernielzuchtBarnetNewman.htm> [Zugriff: 1. Mai 2014]. Abb. 5–10: © VG Bild-Kunst, Bonn 2014.

schrecklicher. Dagegen hilft die goldene Ummantelung, die die Augen schont, aber die Phantasie reizt und peinigt. Die Exposition heiliger Gebeine ist weder christliche Eigenart noch im Besonderen eine ästhetische Strategie. Aber dennoch, auch wenn sie als eher anästhetisch erscheint, wird Natur manipuliert, um Kirchen und Klöster damit zu schmücken, Heiligkeit als Macht und Autorisierung zu demonstrieren, einen Abglanz der *visio beatifica* zu bieten und das ggf. auch zu vermarkten. All das ist wohl unstrittig; die Frage ist eher, warum und woher im christlichen Kontext dergleichen *intentione recta* verstanden werden kann.

Die hermeneutische Hypothese wäre: Es folgt der Figur des *ecce homo* – in der Übertragung als *ecce imago*. Dabei ist das *ecce homo* nicht allein auf den Gemarterten im Prozess engzuführen, sondern auch auf dessen Wiederholungen am Kreuz, bei der Abnahme, Pieta und Grablegung. Es ist eine Kaskade von biblischen Szenen (dem leidenden Gerechten wie Hiob verwandt), in der der zerbrechende und zerbrochene Körper exponiert wird – als Ausweis nicht nur der Gewalt der Feinde, sondern ebenso der Gnade Gottes. ‚Im Leid ist Gott präsent beim Leidenden‘, scheint die Intuition zu sein, kraft derer dann Leidensbilder zu Gnadenbildern werden und Fragmente der leidenden Heiligen zu Realpräsenzmedien – der Heiligen wie der Gottesgegenwart. Die Darstellungen Christi mit seinen Wunden, des Schmerzensmannes, des Leidenden und Sterbenden bilden wohl die Grundfigur dessen, dem alle Heiligen nacheifern.

Im Kontext des Kunstbildes wird der Riss zum ‚ästhetischen Dispositiv‘: Das Bild als Körper, als *versehrter* Körper in Verkörperung des Versehrten wird zum Emblem und Symptom – einer Krise und deren ästhetischer Inszenierung. Der Ikonoklasmus wird im Bild inkludiert und als Bild ausgestellt. Dann wird das Bild selbst zur Bruchlinie – oder das Bild als Bild zum Riss in plastischem Sinne.

Das zeigt exemplarisch Lucio Fontana,³⁵ der von 1949 bis zu seinem Tode 1968 Bilder ‚gefoltert‘, zerschnitten, durchstochen, durchlöchert und wie auch immer malträtirt hat. Die *Concetti spaziali* verdichten sich 1963/64 im Zyklus von 38 eiförmigen Bildern mit dem Titel *La fine di Dio*, bei denen man sich fragt, was da geschehen ist, in der Wahrnehmung geschieht und möglicherweise geschehen soll?

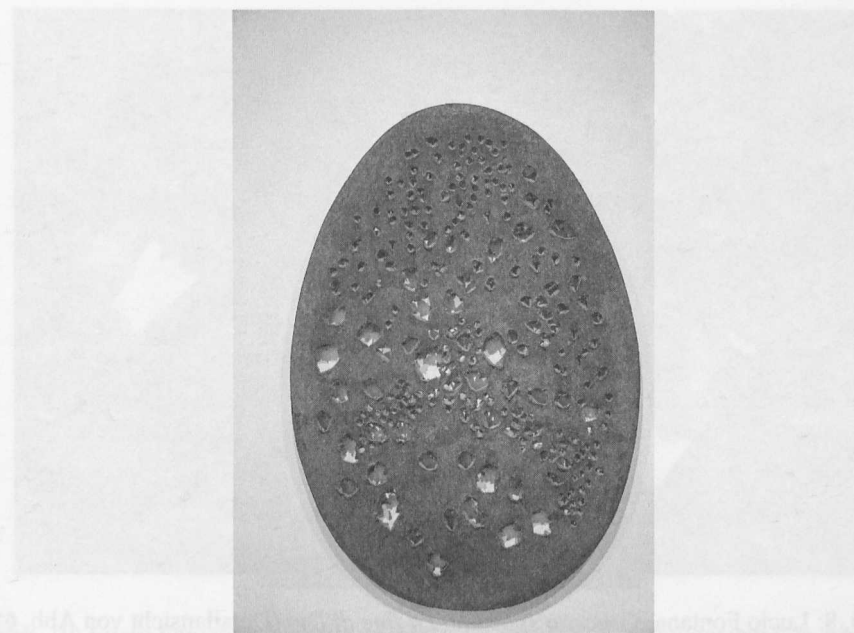


Abb. 6: Lucio Fontana, *Concetto spaziale. La fine di Dio*, 1963, 178 x 123 cm, Mischtechnik auf Leinwand, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

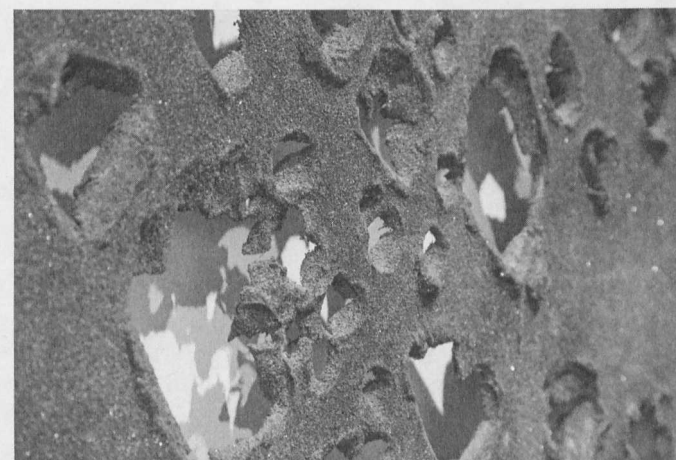


Abb. 7: Lucio Fontana, *Concetto spaziale. La fine di Dio* (Detailansicht von Abb. 6).

³⁵ Vgl. auch das Werk des italienischen Künstlers Alberto BURRI.

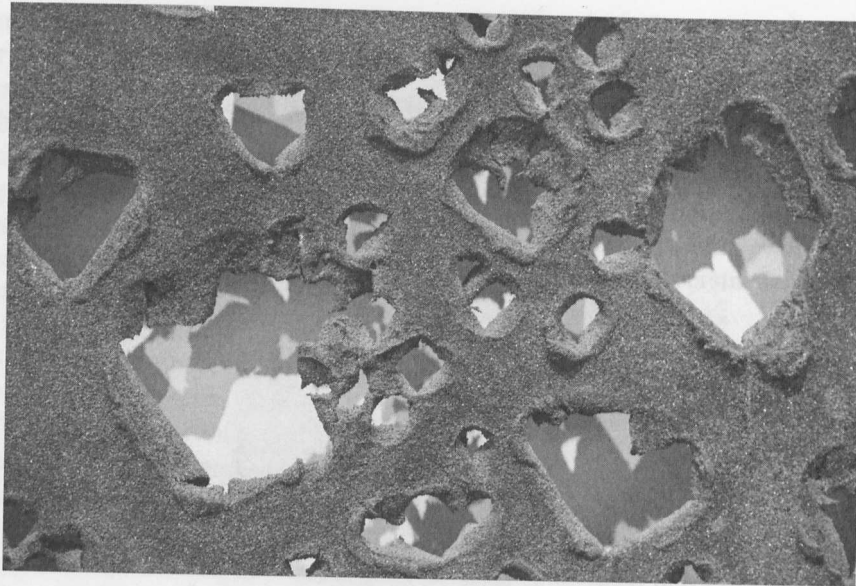


Abb. 8: Lucio Fontana, *Concetto spaziale. La fine di Dio* (Detailansicht von Abb. 6).

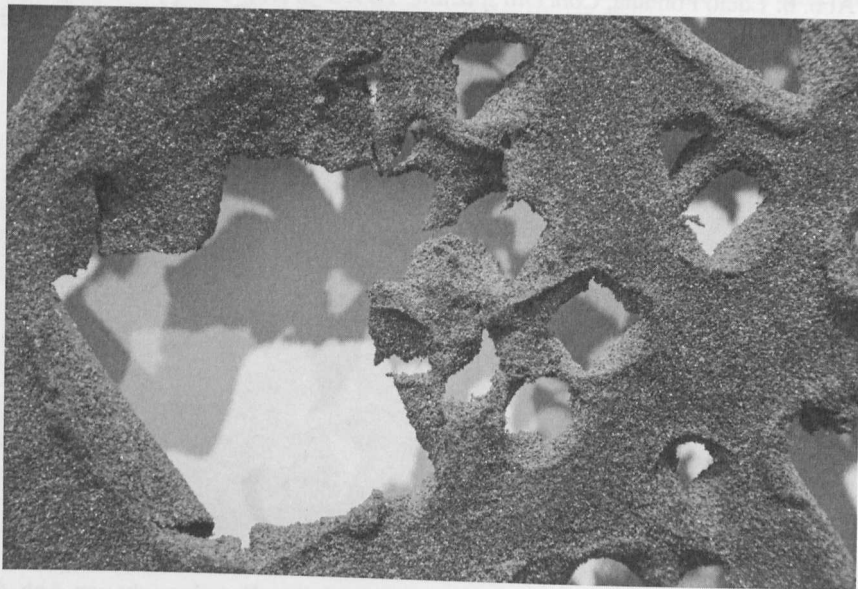


Abb. 9: Lucio Fontana, *Concetto spaziale. La fine di Dio* (Detailansicht von Abb. 6).



Abb. 10: Lucio Fontana, *Concetto spaziale. La fine di Dio* (Detailansicht von Abb. 6).

Zunächst ist klar, dass die *Concetti* ein Raumkonzept entwickeln: Das Aufschneiden oder Perforieren der Leinwand oder des Bildgrundes eröffnet einen Raum ‚hinter‘ dem Bild, allerdings im und als Bild. Die so gewonnene Plastizität des Bildes öffnet eine Grenze, überschreitet eine Schwelle – ‚ins Offene‘. Die *Tagli*, aufgeschnittene Bilder (teils mit Gaze hinterlegt), anfangs scheinbar willkürlich, später systematisch ‚tranchiert‘, greifen ikonoklastisch den Bildgrund an – und damit metonymisch den Grund der Malerei. All diese ikonoklastische Selbstbeziehung bleibt Malerei, wendet sie in etwas Neues, ohne sie aber gänzlich zu zerstören oder zu annihilieren. Insofern bleibt das Bild als Bild hier der Rahmen, in dem es transformiert, transfiguriert und refiguriert wird.

Wenn eine apophatische oder negativistische Bildtheorie wie etwa die Mersch's davon ausgeht, das Bild als Bild sei bereits Riss, aber der Spalt oder das Offene bleibe undarstellbar und unverfügbar, könnte man in Fontanas ‚Ende Gottes‘ ein Gegenbeispiel sehen. Aber wird darin ‚das Offene‘ *dargestellt*? Geht es in der Repräsentation auf? Eben nicht, denn es wird nicht das Offene gezeigt, sondern ein Riss, Schnitt oder eine Wunde des heilen Bildkörpers. Der Versehrte dagegen zeigt nicht das Offene ‚selbst‘ (was immer das wäre oder wie das gehen sollte). Insofern wird das Bild nicht auratisiert und zu einer Epiphanie, keine Präsenz realer Gegenwart – sondern es ist ‚Präsenz im Entzug‘. Es bleibt paradox oder apophatisch, wenn man so weitgehend formulieren mag.

Die Versuchung liegt nahe, solch geöffnete Bilder für transzendenzkompetent zu erklären. Die Verwundung öffne das Bild auf seinen Grund hin. Nur würde damit die Abgründigkeit verstellt und die Unentrinnbarkeit des immanenten Bildgeschehens mit einer zugeschriebenen Transzendenz überhöht. So nahe es liegen mag, zumal in theologischer Perspektive, hier die Exposition der Verwundung zu finden, auf dass darin das Leid und seine Überwindung gezeigt werde (*mors mortis final*), wäre das doch eine schlechte Übertreibung. Nicht die Präsenz Gottes im Leid, sondern schlicht *Das Ende Gottes* heißt es schließlich und aufschlussreich. Nur warum noch vom Ende *Gottes* reden, wenn doch das ikonoklastische Bild *theoklastisch* zu sein prätendiert?

Ein Ei – ausgerechnet – in seiner Form, allerdings nicht aus fragiler Kalkschale, sondern aus gehärtetem Material im Ausmaß einer menschlichen Person. Das Material jedoch versehrt, verrostet oder korrodiert, und seine Oberfläche nicht heil und ganz, sondern zerstoichen und geschlitzt – als wäre es von Schrapnellen verwundet. Kein heiles, ganzes Ei als Ursprung des Lebens also, sondern ein zerstörter Ursprung – zerfetzt von Granatsplittern? Die Konnotation von Kriegsschäden wird deutlich, wenn man neben das zerstoichene Ei ein anderes Bild legt:

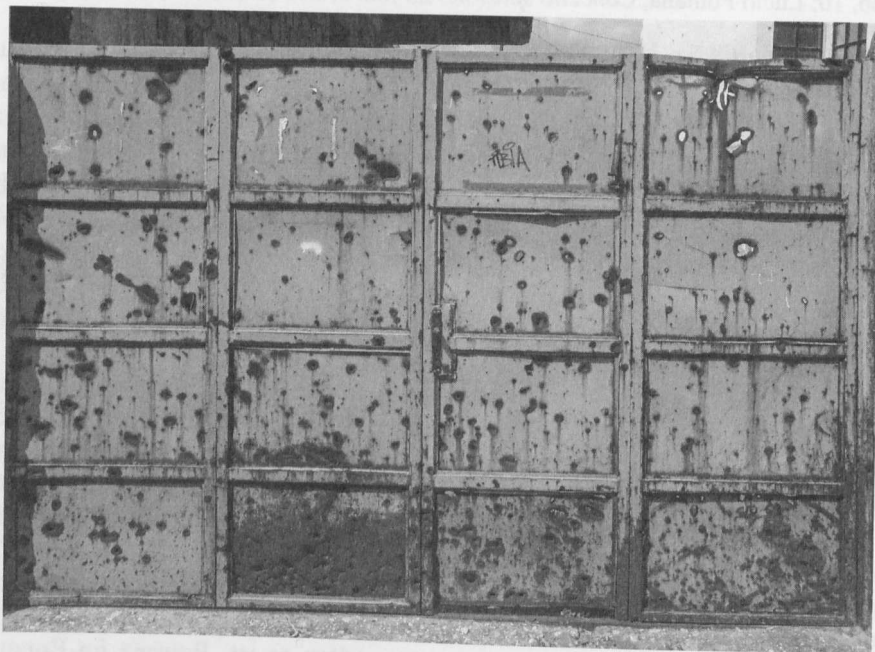


Abb. 11: Philipp Stoellger, *Mostar (Bosnien-Herzegowina)*, 2007, Fotografie, Privatbesitz.

Etwas schlicht gesagt, erscheint Fontanas Ei wie ein Kriegsoffer – und nicht mehr als ‚kosmisches Ei‘ und ‚Ursprung des Lebens‘. Vielleicht kann man so weit gehen, dass Gott als Ursprung des Lebens zum Kriegsoffer geworden ist? Das wäre vermutlich eine Verflachung im Sagen dessen, was sich zeigt. Wäre vorsichtiger noch sagbar, das so eisern harte, aber dennoch zerstoichene Ei verkörpere das Ende des Ursprungs? Es sei ein Symptom der Zerstörung dessen, nicht ohne Kriegskonnotation? ‚Archäologie‘ jedenfalls, eine Lehre vom Ursprung, würde hier ins Negativistische kippen. Die *arche* ist zerstört. Das könnte zumindest die Zuschreibung als ‚Ende Gottes‘ verständlich machen. Vom visuellen Artefakt hingegen ist damit noch wenig ‚verstanden‘. Bleibt es doch deutlich different gegenüber seiner semiotischen Codierung durch den Titel. Was sich zeigt, ist semantisch erheblich dichter und voller als der lakonische Titel.

Insofern ist auch dieses in sich differente Artefakt (zweigeteilt in Artefakt und Logofakt, Zeigen und Sagen) die Verkörperung eines Risses – der sich umso weiter auftut, je näher man ihm mit den Mitteln des Sagens zu kommen sucht. Präsenz im Entzug – nochmals?

IV.3 Riss als Metapher im theoretischen Text

Riss als ‚Metapher im theoretischen Text‘ hat nicht primär deskriptive Funktion, sondern er dient dazu, ‚sagen zu können, was sich zeigt‘, und denken zu können, warum sich etwas zeigt und nicht vielmehr nichts. Als Metapher ist er vor diesem Hintergrund nicht nur auf seinen semantischen Gehalt hin zu befragen, sondern selbst ‚deiktisch‘, ein zeigendes Sagen, mit dem etwas und auf etwas gezeigt wird: auf eine Figur des Phänomens, das als Regulativ des Denkens und Sagens ausgezeichnet wird. Es ist eine Metapher, anhand derer man sich im Sprechen ‚vor einem Bild‘ orientieren kann.

Die Grundintuition ist: Etwas erscheint als Bild – und dieses ‚Als‘ ist nicht eine möglichst fugenlose Synthesis (das wäre das Modell perfekter Abbildung, Simulation oder virtueller Realität), sondern das ‚Als‘ zeigt einen Riss an, aus und in dem das Bild Bild ist und bleibt. So verstanden wird der Riss zur Grundmetapher und zum bildtheoretischen *Modell* für den Ursprung des Bildes, genauer gesagt für den *Entzug* oder die *Entzogenheit* des Ursprungs.

Für die Phänomenologie wie Hermeneutik geht es in dieser Metaphorik um die liminale Bedingung von Phänomenalität. Statt hier (mit schöpfungstheologischer Emphase) auf die unvordenkliche Gabe des Seins abzuheben wie Jean-Luc Marion, ist es phänomenologisch wie theologisch diskreter, vom Entzug des Ursprungs und dem Ursprung *als Entzug* auszugehen – oder prägnanter: *Im Anfang war der Riss*.

a) *Semiotisch* ist das erwartungswidrig, wenn doch Semiose ein universales Kontinuum der Zeichenprozesse und der entsprechenden Theorie darüber unterstellt. Nicht selten gilt ein Bild oder visuelles Artefakt *als Zeichen* begriffen ‚nur‘ als eine Repräsentation (von x). Dass dieses Modell zu kurz greift und Dimensionen von Präsenz und Materialität verkennt, sei nur notiert. Dass es bis zum Abbildungsmodell verkürzt werden kann, gleichfalls. Aber wenn und sofern ein Bild repräsentiert, wird es semiotisch begriffen als Zeichen für etwas. Die semiotische Frage ist dann: Grundet der Zeichengebrauch in der *Anwesenheit* des Bezeichneten oder in seinem *Entzug* bzw. seiner Abwesenheit? Wird ein x bezeichnet, während es in erfüllter Anschauung gegeben ist (so wie man einen Menschen mit Namen begrüßt), oder wird das x erst bezeichnet, wenn es ‚vorübergegangen‘ und schon wieder entzogen ist („Das war doch Klaus gerade, oder?“)? Offensichtlich ist beides möglich. Aber sofern es als genuine Funktion von Zeichen gilt, x zu *repräsentieren*, auch wenn x nicht (mehr) präsent ist, hat Zeichengebrauch nicht in der Präsenz des x seinen Ursprung, sondern in dessen Abwesenheit oder Entzug – mit der Funktion, trotzdem davon sprechen und denken zu können. Dann liegt dem Zeichengebrauch ein ‚Abgrund‘ zugrunde: die Abwesenheit oder der Entzug des Bezeichneten. Die *Repräsentation* von x setzt voraus, dass x nicht mehr oder noch nicht präsent ist. Das könnte man die Ursprungsdifferenz der Semiose nennen: ihr Woher und Wogegen.

b) *Metaphorologisch* wird der Riss zur Figur für den Ursprung von Sprache, denn der Riss ist eine Metapher, die bei aller Verwendung – wofür auch immer – eine Bestimmung von Metaphorizität selbstbezüglich zum Ausdruck bringt. Eine Metapher ist *als Metapher* ein Riss, phänomenologisch formuliert: die Störung der Normalstimmigkeit im semantischen Gewebe. Ist doch die Metapher ein Riss im normalerweise ‚normal‘ bzw. ‚üblich‘ oder ‚eigentlich‘ genannten Sprachgebrauch. Davon reißt sich die metaphorische Verwendung los, wenn sie etwas ‚übertragen‘ verwendet. Spürbar (und semantisch wie pragmatisch analysierbar) ist dieser Riss in der Sprachverwendung an dem ‚ist nicht‘ der Metapher: „Der Papst ist ein Fuchs“ – bei aller Ähnlichkeit bleibt doch auch eine Unähnlichkeit. Genauer: Wie ähnlich der Papst auch immer einem Fuchs sein mag, er *ist* keiner. Das wörtlich genommen Absurde der Metapher zeigt diese ‚Unähnlichkeit‘. In ihr gründet die semantische Spannung, der ‚*twist*‘, von dem Paul Ricœur spricht. Und ohne diese Spannung wäre die Metapher als solche nicht mehr merklich („Tischbein“). Nur ist sie nicht allein eine Spannung, sondern mehr: ein Losreißen vom Üblichen, und in ihrer Spannung riskiert sie stets den Riss (des Nichtverstehens, der Ablehnung, der Sprachkritik). So verstanden gehören der Riss (das Losreißen vom Normalgebrauch) und die im übertragenen Gebrauch bestehende Spannung zum Grundzug metaphorischen Spre-

chens. Insofern ist der Riss eine sinnvolle (selbst metaphorische) Konstitutionsbedingung metaphorischen Sprechens.

Das kann noch einen Schritt weiterführen zu der Frage, ob Sprechen *a limine* oder ‚ursprünglich‘ solch einen Riss vollzieht. Wenn etwas benannt wird, wofür wir bisher keinen Namen hatten, wird oft eine ‚Katachrese‘ gebraucht: etwa wenn man den Ausdruck ‚Metaphysik‘ erfindet, der lediglich etwas hilflos benennen soll, was ‚*ta meta ta physika*‘, hinter der Physik, kommt. Hier muss man nicht von einem Riss sprechen, es ginge auch ein Bruch oder Sprung: Auch hiermit würde eine ursprüngliche Differenz benannt und angezeigt (für die wir sonst keinen Namen hätten), die im Sprechen zugleich sowohl eröffnet als auch überbrückt wird. Sprechen hieße: eine liminale Differenz eröffnen und überbrücken – das ist ein Grundzug sprachlicher Synthesis.

Das wird in poetisch genannter Sprache besonders deutlich, weil es ausgestellt, exponiert und darin die Sprache bis zum Zerreißen gespannt wird, das textile Gewebe in seiner Textualität gedehnt, gelegentlich bis zum Riss, der poetisch kalkulierten Unverständlichkeit.³⁶ Nur ist das, was hier ausgestellt und experimentell verschärft wird, nicht ein absurdes Reservat der Absurditäten, sondern Arbeit an der Sprache, in der die Sprache an der Arbeit ist.³⁷

c) Das lässt sich *medientheoretisch* konkretisieren, *pars pro toto* mit Hörisch. Er setzt in seiner Mediengeschichte eine an Friedrich Hölderlins ‚Ur-Teilung‘ (oder Friedrich Wilhelm Joseph Schellings ‚Urdifferenz‘) erinnernde Ursprungsthese voraus:

Daß etwas nicht stimmt, daß etwas und jemand nicht mit anderem etwas und einem anderen jemand übereinstimmt, daß Sein und Sinn, daß Gott und Welt, daß alter und ego nicht miteinander zurechtkommen, kurzum: daß im Ursprung ein Sprung, daß schon im Anfang ein Reiß ist – das ist die mediale Erfahrung schlechthin.³⁸

Daher sei die gesamte Mediengeschichte, vom Abendmahl über das Geld bis zu den neuen Medien, bekanntlich der Versuch, das Versprechen der Vermittlung von Sinn und Sein: „Vergessen und verdrängt wird dabei, daß dieses Sich-spre-

³⁶ Vgl. Eckhard SCHUMACHER, Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

³⁷ Grundformen mystischer Rede verfahren ähnlich, sei es in der mittelalterlichen Mystik (Johannes Tauler, Heinrich Seuse), in ihrer barocken Wiederkehr (vgl. Michel DE CERTEAU, Die mystische Fabel. 16. bis 17. Jahrhundert [La fable mystique. XVI^e–XVII^e siècle, 1982], übers. von Michael Lauble, Berlin: Suhrkamp 2012) oder in ihrer heute noch aktuellen Wiederkehr (vgl. Bruno LATOUR, Jubilieren. Über die religiöse Rede [Jubiler ou les tourments de la parole religieuse, 2002], übers. von Achim Russer, Berlin: Suhrkamp 2011).

³⁸ HÖRISCH, Der Sinn und die Sinne (wie Anm. 17), S. 33.

chen-Hören des selbstpräsenten Lebens vor dem Hintergrund des Schweigens, der Abwesenheit, der Entfernung von sich selbst statthat. Tote sprechen nicht.³⁹ Dass diese Aphasie des Toten nur zu passend wäre, um vom Schrei Jesu als Wort Gottes zu handeln oder die Genealogie der Christologie aus dem Verstummen und Schweigen zu begreifen, sei nur erwähnt. Günter Baders *Symbolik des Todes Jesu*⁴⁰ endet daher mit den Anfangsgründen des Sprechens angesichts des Kreuzestodes: dem Gebet.

Mediale Synthesis sei – so Hörisch – gegen das genannte Vergessen stets rückzubeziehen auf den Riss im Anfang:⁴¹

Daß Sein und Sinn auseinanderdriften, macht Sinn. Ohne Sprung, ohne Riß, ohne Staunen über die Abgründe, die das mediale Reich der Zeichen von dem trennen, was da bezeichnet werden will und soll, gibt es weder Medien noch das, was sie vermitteln und übermitteln sollen.⁴²

Dass jedoch alle Medien als ‚Mittel‘ der Vermittlung gelten, ist fraglich, und dass dabei immer Sein mit Sinn vermittelt werden solle, ebenfalls, denn es fehlt beiden die Frage nach ihrem Dritten: der Sinnlichkeit zwischen Sinn und Sein. Hier ist an die ästhetischen Strategien zu erinnern, die die Sinnlichkeit gegenüber Sinn und Sein (Semantik und Ontologie) ausstellen, und zwar nicht Sinnlichkeit als audiovisuelles Vermittlungsuniversum, sondern als Ort und Raum der Widerfahrung, des Risses, des Unvermittelten und Unvermittelbaren.

Hörisch zeigt sich jedenfalls als Differenztheoretiker gegen starke Kontinuitätstheorien wie die traditionelle Schöpfungstheologie, sofern sie ‚kosmotheologisch‘ eine große Kette des Seins unterstellt, ähnlich wie noch Baruch de Spinoza, Gottfried Wilhelm Leibniz, Hegel oder Peirce. Das ist ein Nachleben der Analogietheorie: bei noch so großer Unähnlichkeit eine immer noch größere Ähnlichkeit zu behaupten oder bei noch so großer Differenz eine immer noch größere Kontinuität des Seins. *I would prefer not to...* Denn alles mit allem als ähnlich und kontinuierlich zu verstehen, macht blind für den liminalen Riss und für ‚Negativität‘. Die Leistungsfähigkeit von Medien, auch von erfolgreichen Großtheorien, ‚macht vergessen‘, wovon sie ausgehen und wozu sie erfunden wurden. Medien werden schnell selbstbezüglich und selbstgenügsam, und diese ‚autopoietische‘ Dynamik führt – mit Macht – zur Selbstermächtigung der Medien.⁴³

³⁹ HÖRISCH, Der Sinn und die Sinne (wie Anm. 17), S. 42.

⁴⁰ Vgl. Günter BADER, *Symbolik des Todes Jesu*, Tübingen: Mohr 1988.

⁴¹ Vgl. HÖRISCH, Der Sinn und die Sinne (wie Anm. 17), S. 33ff.

⁴² Ebd., S. 35.

⁴³ Daher muss eine Medientheorie auch eine Machttheorie sein resp. werden und bekommt damit eine politische und ethische Dimension.

d) *Phänomenologisch* kann der Riss als Ursprung von Phänomenalität verstanden werden. Der Riss ist dann die Differenz, in der *etwas als etwas* erscheint. Die Verdopplung wird ausdrücklich, wenn man notiert: Etwas¹ erscheint als etwas². Die Differenz der beiden fasst Waldenfels als die von ‚Was‘ und ‚Wie‘: Etwas¹ erscheint auf bestimmte Weise, so oder so. Dabei ist das ‚Wie‘ (etwas²) noch einmal zu differenzieren in das ‚Wie des Gemeintseins‘ einerseits (von ihm ‚intentional‘ genannt) und das ‚Wie der Gegebenheit‘ andererseits (von ihm ‚intuitiv‘ genannt). Etwas¹ als etwas² differenziert sich in etwas^{2a} und etwas^{2b}: gemeint und gegeben, intentional und intuitiv.

Die Reflexionsformel ‚etwas als etwas‘ (die semiotisch noch zu erweitern und zu differenzieren wäre in ‚für wen‘ etc.) ist so generell, dass in dem ‚Als‘ diverse und sehr unterschiedliche Weisen der Synthesis zusammengefasst werden. Vertraut ist, dass dieses ‚Als‘ im Sinne des bestimmenden oder reflektierenden Urteils (der *Kritik der Urteilskraft*)⁴⁴ unterschieden werden kann. Im Sinne von Peirce kann man weiter ein deduktives, induktives oder abduktives ‚Als‘ unterscheiden. *Signifikativ* ist das Differenzverhältnis von etwas¹ und etwas², wenn es unter dem Aspekt des ‚Wie des Gemeintseins‘ begriffen wird, so Waldenfels.⁴⁵ Es reicht wahrscheinlich, von einem *intentionalen* Wie zu sprechen, sofern hier die Intentionalität des ‚Bewusstseins von x‘ fokussiert wird. Dann allerdings würde das intentionale Bewusstsein als Voraussetzung unterstellt, was im Blick auf die Erscheinung von etwas¹ als etwas² unselbstverständlich ist. Diese basale Formel für Phänomenalität an die transzendentaltheoretische Kondition intentionalen Bewusstseins zu binden, wäre eine Engführung, die bei Waldenfels andernorts nicht vorliegt und daher auch hier nicht passen kann.

Daher ist es ratsamer, schlicht von einem *signifikativen* Wie zu sprechen und sich damit auf das zu beschränken, was dann fokussiert wird: die (selbst zu verdoppelnde) Frage nach Sinn und Bedeutung von etwas¹. Das wäre die klassische Frage im Register des ‚Logos‘, des Wissens und Bedeutens. Die hermeneutische Version dessen ist die schlichte Frage angesichts von etwas¹: Was ‚soll‘ das bedeuten? Oder schlichter noch: Was kann das bedeuten, oder was bedeutet das? Mit diesen Fragen zu konfrontieren – bis ins Absurdeste hinein – ist eine der dominanten ästhetischen Strategien.

⁴⁴ Vgl. Immanuel KANT, *Kritik der Urteilskraft* [1790], in: Kants gesammelte Schriften, Bd. 5: *Kritik der praktischen Vernunft. Kritik der Urteilskraft*, hg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin: Reimer 1974, S. 165–485.

⁴⁵ Vgl. Bernhard WALDENFELS, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 42. Ob indes das ‚Gemeintsein‘ passend ist für das ‚intentionale Wie‘, ist fraglich. Denn damit scheint eine vorkritische Intentionalhermeneutik vorausgesetzt zu sein, als könnte oder wollte man herausfinden, was ‚eigentlich gemeint‘ war, und dieses Modell ist bei Waldenfels *nicht* unterstellt.

Die Frage nach der Bedeutung provoziert responsorische Deutung. Geht man durch die Berge und sieht überall Steine herumliegen, aber einer ist zwischen allen auffällig, bleibt das Auge daran hängen. Bei näherem Hinsehen zeigt sich, dass der ‚aufrecht‘ steht, wie hingestellt. Wenn er auch noch etwas befestigt wirkt durch darum herum gruppierte Steine, bildet sich die Überzeugung, der sei bewusst so gestellt und damit eine Markierung – warum und wofür auch immer. ‚War da wer‘, oder liegt da gar jemand begraben? Ist das eine elementar ästhetische Markierung oder gar eine kultische? Das bleibt unklar, aber man fragt sich nach der Bedeutung dessen. Die Antwort darauf kann verschiedene Wege der Deutung gehen, die sich als differente Formen des ‚Als‘ bestimmen lassen, das heißt als differente Synthesisformen, die nicht erst mit dem Begriff die Anschauung formen, sondern die *perzeptive Synthesis* zu nennen wären, sofern die kinästhetische Wahrnehmung bereits synthetisch ist. Nächstliegend wäre es, etwas¹ unter einem *Begriff* oder einer Regel zu subsumieren. Das wäre ein *bestimmendes* Urteil, das in der Identifizierung und Bestimmung durch einen Begriff zu definieren ist. Das ‚Als‘ wäre ein *begriffliches* ‚Als‘. Auf dem Tisch des Markthändlers erscheinen runde ‚Dinger‘, die bei näherem Hinsehen aussehen wie Äpfel und daher als Äpfel bestimmt werden. Diese porphyrianische Synthesis kommt bekanntlich am Individuum oder Exemplar an ihre Grenze. Wer einen ganz bestimmten Apfel will, muss daher (sofern sie keine Namen tragen) auf den gewünschten zeigen. Das wäre eine deiktische Synthesis, um das Einzelne zu bestimmen. Dieses Grenzphänomen ist in ästhetischen Kontexten zentral, denn zumeist geht es (bis auf entsprechende Ausnahmen) um Unikate, die der Begriff nicht zu fassen vermag (*conceptus non capax individui*).

Dem begrifflichen ‚Als‘ korrespondiert ein anderes, das *metaphorische* ‚Als‘. Wer zum Beispiel auf der Patene beim Austeilen des Abendmahls unter den vielen ‚essbaren Bildern‘ eine zerbrochene Hostie liegen sieht, die aussieht wie ein Halbmond, könnte irritiert sein. Sie ‚ist‘ kein Halbmond, schon gar nicht in symbolischer Prägnanz, aber könnte dem Blick so erscheinen. Dann wird nicht etwas unter etwas subsumiert, sondern es entsteht eine Spannung. Der übliche Fall dieser Spannung, Ricœurs ‚*twist*‘ oder ‚Diskordanz‘, ist auch noch ein Bedeutungsphänomen, im Register der Semantik also, etwas ‚durch etwas anderes‘ zu bestimmen oder darzustellen, etwa den Papst als Fuchs.

Beiden ‚Als‘, dem begrifflichen wie dem metaphorischen, ist gemeinsam, im Horizont des großen *hermeneutischen* ‚Als‘ verständlich zu sein. Wir finden uns immer schon in Bedeutungszusammenhängen vor, ausgelegt auslegend und in Vor- wie Selbstverständnisse verstrickt. Ernst Cassirers Begriff dafür wäre die immer schon vorfindliche Kultur der Synthesis von Sinnlichkeit und Sinn. Ricœur spräche von der Präfiguration und der Erzählbarkeit des Handelns, in

dem wir leben. ‚In den Netzen der Lebenswelt‘⁴⁶ ist immer schon Zusammenhang präsent und wirksam, so dass eines im Zusammenhang mit anderem erscheint und dadurch ein Netz, Gewebe, Geflecht von Bedeutung vorhanden ist, das dem Verstehen zuhanden sein kann. Das ist glücklicherweise oft ‚der Fall‘, und daher sind wir nicht nur in Geschichten verstrickt, sondern ebenso in Netzen aufgefangen, auch wenn das manchmal als ‚gefangen‘ erscheinen mag. Das hermeneutische ‚Als‘ ist daher ambivalent: Ein Bild hält uns gefangen oder aber geborgen, es kann uns führen wie verführen, verstocken oder befreien. Diese Ambivalenz der Ausgelegtheit unseres ‚Daseins‘ oder unserer Lebenswelt trägt und verstellt möglicherweise zugleich.

e) *Bildwissenschaftlich* kann der Riss als Grundmetapher für den Ursprung des Bildes aufgenommen werden. Von dem begrifflichen, dem metaphorischen und dem hermeneutischen ‚Als‘ ist zu unterscheiden, was *visuelles, bildliches und piktoriales* ‚Als‘ zu nennen wäre.⁴⁷ Etwas erscheint oder zeigt sich als etwas *visuell*. Die Visualität, näher bestimmt in der *bildlichen* Visualität (und noch näher in der des ästhetisch anspruchsvollen Bildes der *pictura*), lässt etwas als etwas *visuell* erscheinen – in etwas: im Bild als Bild.⁴⁸ Visualität, Bildlichkeit und ästhetisch anspruchsvolle Bildgestalt stellen drei Formen des ‚Als‘ dar, die von eigener Prägnanz und Sinnlichkeit des Sinns sind. ‚Etwas erscheint als Bild‘ ist diejenige Differenz, die bildtheoretisch basal und initial ist: die *visuelle* Differenz des sichtbaren Erscheinens, die *ikonische* des bildlichen Erscheinens und die *piktoriale* des Erscheinens als ästhetisch anspruchsvolles Bild.

Wenn etwas *als Bild* erscheint (so gezeigt und so gesehen wird), wird eine Ordnung befolgt und möglicherweise eine andere verletzt, vielleicht sogar eine neue insinuiert. Das muss nicht allein auf einer Leinwand geschehen. Ein beliebiges Ding kann als Bild erscheinen, weil es so manipuliert wird, dass es nicht mehr in seinem Funktionszusammenhang steht, sondern herausfällt. Da mag man an Pissairs denken oder auch einfacher: an einen banalen Stein, der zwi-

⁴⁶ Vgl. Bernhard WALDENFELS, In den Netzen der Lebenswelt, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

⁴⁷ In dem Sinne wäre auch von einem auditiven, taktilen, haptischen, olfaktorischen oder degustatorischen ‚Als‘ zu sprechen, nicht nur im Blick auf Gott, der *ingustabiliter gustatur*, wie Nicolaus Cusanus meinte. Der Sinn der Sinnlichkeit entfaltet je seinen Eigensinn und ist darin präprädikativ synthetisch.

⁴⁸ Hier meldet sich ein Differenzierungsbedarf, dem nicht weniger differenziert nachzukommen wäre als im Blick auf Wort, Satz und Text, Rede und Schrift: als was etwas *worin* erscheint, ist in den Registern der Visualität (und deren Kreuzungen mit Schrift und Sprache in Schrift- und Sprachbildlichkeit) von einer Komplexität, die ganz erheblich reduziert wird, wenn man sich auf ein (dreigliedriges) ‚Als‘ in den visuellen Registern beschränkt.

schen vielen anderen nicht herumliegt, sondern aufrecht steht: Der markiert etwas. Das ist eine Pointe der Metaphern von *desœuvrement* oder *inoperativeness*: dass etwas ‚out of order‘ ist, nicht Müll, sondern ‚Kunst‘ und daher dysfunktional für den normalen Gebrauch.

Um ein Beispiel zu geben: Ein Ausstellungsbesucher nimmt seine Brille ab und legt sie auf einen leeren Sockel. Dann ist diese Brille (wenn auch nur vorübergehend) keine Brille mehr, sowenig eine versehentlich dort abgelegte Pfeife eine Pfeife wäre. Über Intentionen dabei kann man mutmaßen, ob das eine Installation oder ein Happening ist oder schlicht ein Versehen. Für den Augenblick jedenfalls ist der Gebrauchsgegenstand jenseits seines Gebrauchszusammenhangs: aus dem Zusammenhang *gerissen* ein Objekt von andersartiger Exposition. Das scheint die Pointe des *desœuvrement* oder der *inoperativeness* zu sein – aus dem Gebrauchszusammenhang gerissen zu werden. Darin sind Müll und Kunst einander extrem nahe: ‚Ist das Kunst oder kann das weg...?‘

Mersch versteht in seiner *Posthermeneutik* die Genealogie des Bildes aus der piktorialen Differenz, die ihm zufolge vierfältig ist.⁴⁹ Ein Sichtbares wird zu einem Bild durch seine Rahmung, mit der ein Unterschied gemacht wird von Innen und Außen. Diese Diskriminierung ist ein Riss nicht zwischen sakral und profan, sondern zwischen Bild und Nicht-Bild. Damit wird dieses Bildding aus dem Sinn- und Bedeutungszusammenhang des Umgebenden ‚gerissen‘. Die Pfeife im Rahmen wird man besser nicht anzünden – die Brille auf dem Sockel aber doch wieder aufsetzen. Mersch nennt zweitens die andere Ordnung, die damit auftritt, die Ordnung des Zeigens. Das Bild wird durch sie geformt, ohne dass diese Ordnung selbst Teil der ‚Abbildung‘ wäre:

Mediales Erscheinen weist die Eigenart auf, sein Mediales selbst zu verleugnen, ja Entzug ist überhaupt eine Bedingung des Erscheinens, wie es Erscheinen nur da gibt, wo das, was es ermöglicht, verschwindet. Das Bild ist die Spur dieser Dialektik.⁵⁰

Nur aufgrund ihrer mehr oder minder unübersehbaren Selbstreferenzialität exponieren ästhetisch anspruchsvolle Texte, Reden, Filme und Bilder stets ihre Medialität und problematisieren sie gegebenenfalls (wenn Ikonoklasmen ins Bild als Bild einwandern). Stimmt es wirklich, wenn Mersch meint: „Kein Bild gibt die Mittel seiner eigenen Darstellung preis“?⁵¹ Nicht nur dass *in extremis* Christus als Bild Gottes durchaus die Mittel seiner Darstellung preisgibt, auch wenn man das leichter nimmt, gilt: Zu den Bedingungen spätmoderner Kunstproduktion gehört diese Selbstpreisgabe unerlässlich bis dahin, dass es (wie auf

⁴⁹ Vgl. MERSCH, *Posthermeneutik* (wie Anm. 9), S. 214ff.

⁵⁰ Ebd., S. 215.

⁵¹ Ebd.

der Biennale in Venedig 2011) auch der Blick ins abgründig Banale sein kann, etwa ‚Kneten für den Frieden‘.

Mersch's finale Differenz im Bild als Bild ist die *Beziehung zur Alterität*:

Der *Chiasmus der Alterität* verweist auf diesen doppelten Einbruch des Anderen im Sehen: Mein Blick wird durch die Konfrontation mit einem Bild ebenso durchkreuzt, wie der Blick des Anderen, der sich mir im Bild darbietet, wiederum durch meine Sicht getroffen und umgelenkt wird. *Sehen überhaupt bezeichnet das chiasmatische Ereignis zwischen beiden, und keine Bildkonstruktion vermag seiner habhaft zu werden. Sehen geschieht von dort her, von einem gleichermaßen Unbestimmten wie Offenen, einem Spalt, der als solcher undarstellbar und damit auch unverfügbar bleibt. Die Faszination des Bildes entspringt genau dieser Kluft: Deswegen geht es mich an, drängt sich mir auf, ersucht meinen Blick und lockt ihn, wie es abermals bei Lacan heißt, ‚in die Falle‘.*⁵²

Zugespitzt heißt das: Das Bild ist ein Anderer – und die ganze Alterologie ist daher *auch* eine Bildtheorie. Mit Mersch gesagt: „Jedes Bild evoziert zugleich eine Andersheit, weshalb, von woher es ‚anblickt‘, es auch seine Alterität bezieht.“⁵³ Das Verhältnis zum Bild ist daher stets responsorisch – immer Antwort auf den Riss, auf die verlorene Einheit und Unmittelbarkeit, auf den *Entzug*. Deswegen bleiben Bilder gezeichnet von diesem Riss, der sie *sind* und den sie in sich tragen. In selbstreflexiven Medien wird dieser Riss thematisch, sichtbar. Das Paradoxe jeder Antwort darauf bleibt: Je besser, ‚effektiver‘ auf den Riss geantwortet wird, desto problematischer oder gefährlicher. Denn ‚wo das Rettende ist, wächst die Gefahr auch‘.

IV.4 Riss als Metapher im theologischen Text

Der Riss im theologischen Text ist üblicherweise eine Metapher für die Differenz von Gott und Mensch – und zwar *hamartiologisch* konnotiert. Seit dem ‚Fall‘ ist das integrale Verhältnis gerissen, gespalten, zerschnitten. Daher ist die Heilsökonomie auch eine Heilsmedientheorie, wie denn dieser Riss geheilt, der Schnitt genäht oder der Spalt überwunden werden kann. Glaube oder final die *visio beatifica* gelten als Grundfiguren dessen, deren Medien daher Rissvermittlungveranstaltungen zu sein versprechen. Daher konnten Bilder als *Gnadenbilder* gelten, die die Gegenwart der oder des Heiligen verheißen oder gewähren. Die Wette auf die Transzendenzkompetenz des Bildes ist damit thematisch – und fraglich. Denn wenn das Bild als Bild Riss und in ihm basal bereits die Differenz von Sagen und Zeigen ist – wie sollte das Bild eintreten kön-

⁵² Ebd., S. 217.

⁵³ Ebd., S. 216.

nen, wo das Alteritätsverhältnis zu Gott gerissen ist? Das mag möglich werden, wenn Bilder in einen Ordnungszusammenhang *inkorporiert* und in dieser Funktion wahrgenommen werden. Das ist in Werbestrategien ebenso möglich wie in institutionellen Selbstdarstellungen. Funktionale Restriktionen sind so gängig wie auch nicht generell unter Verdacht zu stellen. Nur könnten sie die Eigen-dynamik der Bilder und ihre Widerständigkeit gegenüber solchen Medientechniken einer Religion verkennen.

Theologie in diesem Sinne ist Medientheorie als Lehre von der Vermittlung des Heils. Sie kann aber auch kritischer werden, etwa als eine negativistische Medientheorie oder apophatische Bildtheorie. Das hieße dann: Theologie ist basal *Differenztheorie*, metonymisch formuliert ‚Rissologie‘. Denn sie kommt in Bewegung durch starke Differenzen: von Gott und Welt bzw. Mensch, Glaube und Unglaube, Neu und Alt (neue und alte Welt), Heil und Unheil, Ferne und Nähe⁵⁴ oder einem Toten, der lebt. In elementarster Form geht es um den Riss zwischen Eigenem und Fremdem. Dieser Riss eskaliert, wenn Gott der ‚absolut Fremde‘ wird, der fremde Gott Marcions (der Gnosis). Er wird reduziert, wenn Gott in uns sei und wir göttlich. Beides sind stets auch Reflexionen auf das Verhältnis von eigen und fremd ‚in mir‘: auf die abgründigen Möglichkeiten der Freiheit und die Unmöglichkeit, die Wirklichkeit von deren Missbrauch (selbst) zu ‚heilen‘. Von sich aus ist der Mensch soteriologisch impotent – das heißt, er vermag nichts, um das verwirklichte Unheil zu heilen. Das ist nicht fatalistisch, sondern ein Widerspruch gegen die emphatische Anthropologie des *homo capax* (des vermögenden Menschen).

Wenn diese Differenzen als im Grunde und Anfang oder im Letzten immer schon vermittelt ausgegeben werden, wird der Mund zu voll genommen und die Härte des Differenzbewusstseins nicht ertragen. Daher ist die schärfere, präzisere Metapher: der Riss. Die Frage ist nur: *welcher* Riss? Oder welcher ‚Sprung‘ im Ursprung, welche Teilung im Urteil? So Hölderlin erinnernd zu formulieren, würde Parmenides folgend die ursprüngliche Einheit unterstellen – und den Mangel an Einheit zum Grundproblem des Seins erheben. Etwas medientheoretischer formuliert: Es insinuiert die ursprüngliche Unmittelbarkeit, die final wiederkehren soll und dazwischen (in der Zeit der Zeichen) gelegentlich ‚einschlägt‘ wie ein Blitz. Diese Dramaturgie des Seins ist seit dem Neuplatonismus so gängig wie erfolgreich, allerdings mit hoher Hypothek: denn dann wäre Differenz immer Mangelercheinung und eigentlich unwahr (Sünde).

⁵⁴ Vgl. Christoph QUARCH, Medien machen Leute. Gespräch mit dem Literaturwissenschaftler Jochen Hörisch, Evangelische Kommentare 33/3 (2000), S. 18–21, hier S. 21: „Was ist ein Theologe anderes als ein Televisionär? Er bemüht sich um eine Tele-Vision – eine Ansicht von dem, was fern ist. Das Fernste – und ab und an das Nächste – ist Gott“.

Dagegen ist die These von Wiederholung *als* Differenz so subversiv wie kathartisch: Differenz ist kein Mangelphänomen. Daher aber ist der Riss auch nicht der unglückliche Fall vom Einen ins Viele. Den liminalen Riss zu ‚identifizieren‘ ist immer schon unendlich verspätet, ähnlich wie bei Waldenfels Hiatt (oder Diastase),⁵⁵ bei der sich nur responsorisch sagen lässt, was wohl gerissen sein mag. Eine Möglichkeit, diesen Riss zu fassen (selbst schon prekär?), wäre, wenn es um den ‚unmöglichen‘ Riss von Sagen und Zeigen ginge oder auch den von Text und AV-Medien. Das ist ein Riss in und zwischen Medien, der medial nicht ‚geheilt‘ werden kann oder soll. Differenz ist Intensivierung von Kommunikation und ‚Lebendigkeit‘ – und das ist nur um den Preis zu haben, Risse zu riskieren in ihrer Mehrdeutigkeit. Nur steht es um ‚den Riss‘ wie um ‚Passivität‘: Sie sind nicht als *malum* zu verkürzen, sondern so oder so ambivalent.

Interessant wird es in theologischer Perspektive, wenn der Riss nicht nur als Unheilsmetapher, sondern auch als Heilsmetapher auftritt. Differenz wäre in platonischer Tradition ein Übel, jenseits derer indes nicht unbedingt so zu bestimmen. In der Passionsgeschichte nach Matthäus heißt es:

Als sie ihn aber gekreuzigt hatten, verteilten sie seine Kleider und warfen das Los darum. Und sie saßen da und bewachten ihn. Und oben über sein Haupt setzten sie eine Aufschrift mit der Ursache seines Todes: Dies ist Jesus, der Juden König. Und da wurden zwei Räuber mit ihm gekreuzigt, einer zur Rechten und einer zur Linken. Die aber vorübergingen, lästerten ihn und schüttelten ihre Köpfe und sprachen: Der du den Tempel abbrichst und baust ihn auf in drei Tagen, hilf dir selber, wenn du Gottes Sohn bist, und steig herab vom Kreuz! Desgleichen spotteten auch die Hohenpriester mit den Schriftgelehrten und Ältesten und sprachen: Andern hat er geholfen und kann sich selber nicht helfen. Ist er der König von Israel, so steige er nun vom Kreuz herab. Dann wollen wir an ihn glauben. Er hat Gott vertraut; der erlöse ihn nun, wenn er Gefallen an ihm hat; denn er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn. Desgleichen schmähten ihn auch die Räuber, die mit ihm gekreuzigt waren. Und von der sechsten Stunde an kam eine Finsternis über das ganze Land bis zur neunten Stunde. Und um die neunte Stunde schrie Jesus laut: Eli, Eli, lama asab-tani? Das heißt: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen? Einige aber, die da standen, als sie das hörten, sprachen sie: Der ruft nach Elia. Und sogleich lief einer von ihnen, nahm einen Schwamm und füllte ihn mit Essig und steckte ihn auf ein Rohr und gab ihm zu trinken. Die andern aber sprachen: Halt, laß sehen, ob Elia komme und ihm helfe! Aber Jesus schrie abermals laut und verschied. Und siehe, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stücke von oben an bis unten aus. Und die Erde erbebe, und die Felsen zerrissen, und die Gräber taten sich auf, und viele Leiber der entschlafenen Heiligen standen auf und gingen aus den Gräbern nach seiner Auferstehung und kamen in die heilige Stadt und erschienen vielen.⁵⁶

⁵⁵ Vgl. etwa den Beitrag von Bernhard WALDENFELS in diesem Band.
⁵⁶ Mt 27,35–53; vgl. dazu auch Ex 26,31; Mk 15,38; Lk 23,45.

Der Vorhang im Tempel zerreißt, der Vorhang vor dem Thron Gottes, dem Allerheiligsten.⁵⁷ Das ist kein apokalyptisches *Unheils-*, sondern ein *Heilsereignis*. Denn damit wird die Zugänglichkeit des original Unzugänglichen eröffnet, des Allerheiligsten.⁵⁸ Der Riss im Vorhang vor dem Allerheiligsten ist eine ‚evangelische‘ Gegenbesetzung zur jüdischen Tradition. Ihr bleibe das ‚velum‘, der Schleier, unversehrt. Paulus zufolge hat entsprechend Moses eine Decke auf seinem Antlitz, um nicht angesichts Gottes zu vergehen, die Christen hingegen nicht.⁵⁹ Dem entspricht der Riss im Vorhang vor dem Thron, so dass Gott ‚von Angesicht zu Angesicht‘ allen zugänglich wird. Das ist auch Bildkritik: Gottesbild- und Tempelkultkritik im Zeichen einer Offenbarungsemphase. Nur ist, was dann gesehen wird hinter dem Vorhang – der leere Thron Gottes oder der Gekreuzigte – kein auratisches Geheimnis, keine glanzvolle Verklärung, sondern einigermmaßen unspektakulär, wenn nicht banal: eine leere Umzugskiste aus der Wüstenzeit Israels oder ein toter Körper. Der Riss im Vorhang vor dem Allerheiligsten klingt offenbarungstheologisch, als würde nun endlich sichtbar und offenbart, was verborgen und verhüllt war. Aber was erscheint und wie es erscheint, ist nicht die Aura, sondern das Gewöhnliche oder das Opake und wieder Unzugängliche: der leere verschlossene Kasten oder der tote Körper. Die Rhetorik der Aura zerreißt und wird gebrochen von dem, was sich zeigt im Riss als Riss.

Literatur

- Willem J. VAN ASSELT / Paul VAN GEEST / Daniela MÜLLER et al. (Hgg.), *Iconoclasm and Iconoclasm. Struggle for Religious Identity*, Leiden/Boston: Brill 2007 (*Jewish and Christian Perspectives* 14).
- Günter BADER, *Symbolik des Todes Jesu*, Tübingen: Mohr 1988 (*Hermeneutische Untersuchungen zur Theologie* 25).
- Roland BARTHES, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie [La chambre claire. Note sur la photographie]*, 1980], übers. von Dietrich Leube, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.
- Maurice BLANCHOT, *Der literarische Raum [L'espace littéraire]*, 1955], hg. von Marco GUTJAHR, übers. von Marco Gutjahr / Jonas Hock, Zürich: Diaphanes 2012 (*Translationen* 49).

⁵⁷ Aber der Rock Jesu, aus einem Stück gewebt, bleibt ungeteilt (wie auch sein toter Körper unversehrt bleibt, jedenfalls sein Skelett, wenn ihm nicht die Beine gebrochen wurden); vgl. hierzu Joh 19,23f.33.

⁵⁸ Vgl. Otfried HOFIUS, *Der Vorhang vor dem Thron Gottes. Eine exegetisch-religionsgeschichtliche Untersuchung zu Hebräer 6,19f. und 10,19f.*, Tübingen: Mohr 1972.

⁵⁹ Vgl. 2 Kor 3,12–18.

- Horst BREDEKAMP, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin: Suhrkamp 2010.
- Stanley CAVELL, *Must We Mean What We Say? A Book of Essays* [1969], Cambridge/New York/Port Melbourne et al.: Cambridge Univ. Press 2008.
- Michel DE CERTEAU, *Die mystische Fabel. 16. bis 17. Jahrhundert [La fable mystique. XVI^e–XVII^e siècle]*, 1982], übers. von Michael Lauble, Berlin: Suhrkamp 2012.
- Georges DIDI-HUBERMAN, *Vor einem Bild [Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art]*, 1990], übers. von Reinold Werner, München/Wien: Hanser 2000.
- Mechthild FLURY-LEMBERG, *Texturen des Heiligen. Bewahrer von Zeugnissen der Vergangenheit*, in: *Religion als Bild – Bild als Religion*, hg. von Christoph DOHMEN / Christoph WAGNER, Regensburg: Schnell + Steiner 2012 (*Regensburger Studien zur Kunstgeschichte* 15), S. 103–128.
- Peter FOOS, *L'objet ambigu in Philosophie und Kunst. Valéry, Kant, Deleuze und Duchamp im platonischen Differential*, Düsseldorf: Parerga 1999.
- Dario GAMBONI, *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert [The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution]*, 1997], übers. von Christian Rochow, Köln: DuMont 1998.
- Otfried HOFIUS, *Der Vorhang vor dem Thron Gottes. Eine exegetisch-religionsgeschichtliche Untersuchung zu Hebräer 6,19f. und 10,19f.*, Tübingen: Mohr 1972 (*Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament* 14).
- Jochen HÖRISCH, *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien*, Frankfurt am Main: Eichborn 2001 (*Die andere Bibliothek* 195).
- Immanuel KANT, *Kritik der Urteilskraft* [1790], in: *Kants gesammelte Schriften*, Bd. 5: *Kritik der praktischen Vernunft. Kritik der Urteilskraft*, hg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin: Reimer 1974, S. 165–485.
- Mateusz KAPUSTKA, *Call for Papers: Bild-Riss. Textile Öffnungen im ästhetischen Diskurs / The Image Split. Textile Openings in Aesthetic Discourse* (*Internationale Tagung*, 24.–25. Nov. 2011, Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich), <http://arthist.net/archive/792> [Zugriff: 1. Mai 2014].
- John Michael KROIS, *Für Bilder braucht man keine Augen. Zur Verkörperungstheorie des Ikonischen*, in: *DERS., Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, hg. von Horst BREDEKAMP / Marion LAUSCHKE, Berlin: Akademie 2011 (*Actus et Imago* 2), S. 133–160.
- Bruno LATOUR / Peter WEIBEL (Hgg.), *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, Cambridge (MA)/Karlsruhe: MIT/Center for Art and Media 2002.
- Bruno LATOUR, *Jubilieren. Über religiöse Rede [Jubiler ou les tourments de la parole religieuse]*, 2002], übers. von Achim Russer, Berlin: Suhrkamp 2011.
- Mario MARZARI, *The Painted Sails of the Adriatic, The Mariner's Mirror* 74 (1988), S. 335–354.
- Dieter MERSCH, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München: Fink 2002.
- , *Posthermeneutik*, Berlin: Akademie 2010 (*Deutsche Zeitschrift für Philosophie: Sonderband* 26).

- Stefan NEUNER, Bild und Segel, Teil 1: Über einige nautische Implikationen der venezianischen Malerei, Archiv für Mediengeschichte 10 (2010), S. 47–67.
- , Bild und Segel, Teil 2: Momente eines nautischen Nachlebens der Malerei bei Broodthaers, Buren und Rauschenberg, in: Metatextile. Identity and History of a Contemporary Art Medium, hg. von Tristan WEDDIGEN, Emsdetten/Berlin: Edition Imorde/ Gebr. Mann 2011 (Textile Studies 2), S. 141–164.
- Christoph QUARCH, Medien machen Leute. Gespräch mit dem Literaturwissenschaftler Jochen Hörisch, Evangelische Kommentare 33/3 (2000), S. 18–21.
- Eckhard SCHUMACHER, Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000 (Edition Suhrkamp Aesthetica 2172).
- Philipp STOELLGER / Thomas KLIÉ (Hgg.), Präsenz im Entzug. Ambivalenzen des Bildes, Tübingen: Mohr Siebeck 2011 (Hermeneutische Untersuchungen zur Theologie 58).
- Philipp STOELLGER, Das heilige Bild als Artefakt. Die Latenz in der Produktion von Präsenz, in: Religion als Bild – Bild als Religion, hg. von Christoph DOHMEN / Christoph WAGNER, Regensburg: Schnell + Steiner 2012 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte 15), S. 179–215.
- Arnulf VON ULMANN (Hg.), Anti-Aging für die Kunst. Restaurieren – Umgang mit den Spuren der Zeit. Ein Lesebuch anlässlich der Ausstellung vom 1. April–1. August 2004 im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums 2004 (Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum 6 / Veröffentlichung des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung im Germanischen Nationalmuseum 7).
- Paul VALÉRY, Eupalinos oder Der Architekt [*Eupalinos ou l'architecte*, 1923], übers. von Rainer Maria Rilke, Frankfurt am Main: Suhrkamp 31995 (Bibliothek Suhrkamp 370).
- Bernhard WALDENFELS, In den Netzen der Lebenswelt, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 545).
- , Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1590).
- , Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung, Berlin: Suhrkamp 2010 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1973).
- Tristan WEDDIGEN (Hg.), Metatextile. Identity and History of a Contemporary Art Medium, Emsdetten/Berlin: Edition Imorde/Gebr. Mann 2011 (Textile Studies 2).
- (Hg.), *Unfolding the Textile Medium in Early Modern Art and Literature*, Emsdetten/Berlin: Edition Imorde/Gebr. Mann 2011 (Textile Studies 3).
- Anne WERMESCHER, Der Riss in der Leinwand, <http://www.artfiler.de/newsletter/RisserLeinwand.php> [Zugriff: 1. Mai 2014].
- Ludwig WITTGENSTEIN, Philosophische Untersuchungen [1953], in: Werkausgabe, Bd. 1: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916, Philosophische Untersuchungen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 31989 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 501), S. 225–580.

Der Bruch zwischen Anschauung (*theoria*) und künstlerischem Handeln (*praxis*)

oder:

Der Riss zwischen Vorstellungswelten und
Realisierungsmöglichkeiten durch konkrete Schnitte
in die verheißungsvolle Leere der Bildflächen

Eva Koethen

Das Spannungsfeld zwischen der Produktion und Rezeption von Kunst kann in der ‚Persönlichkeitsspaltung‘ des Künstler-Philosophen zum Ausdruck kommen und dort sowohl schmerzliche Zustände der Zerrissenheit hervorrufen als auch zu fruchtbaren Bewegungen und Einschnitten der Erkenntnis führen. Von diesem Zwiespalt betroffen, möchte ich meine eigene ‚gebrochene Erfahrung‘ (Bernhard Waldenfels)¹ reflektieren und das Wechselwirken zwischen dem Durchlaufen künstlerischer Praxis und der Distanz wissenschaftlicher Theorie an Beispielen konkretisieren. Mein Anliegen ist es, die in der Kunst auftretenden Brüche aufzuzeigen: zwischen *aisthesis* als Sensibilität differenzierter Wahrnehmung bei gleichzeitiger Einheit der Anschauung und *poiesis* als gestalterischer Hervorbringung, die experimentell ‚blind‘ Entscheidungen setzt. So versuche ich, entlang meiner künstlerischen Erfahrungen darzulegen, wie und warum die Risse zustande kommen und welche tiefergehenden Reflexionen die vollzogenen Schnitte auslösen. Denn von Brüchen gehen jene starken Impulse aus, die das ‚Inter-esse‘ im wörtlichen Sinne eines Dazwischen-Seins in Gang halten – weil die Lücke nicht zu überwinden ist, sondern sich immer wieder neu andere Risse zeigen.

Die bemerkenswerten Energien, die im Spannungsfeld zwischen künstlerischem Handeln und distanzierender Kunstbetrachtung wirken, erinnern an Aby Warburgs Begründung der „Pathosformeln“² und seinen „Denkraum der Beson-

¹ Vgl. Bernhard WALDENFELS, *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

² „Der Sache nach schon in der Dissertation (1893) angelegt, taucht der Begriff selbst erst 1905 in einem an entlegener Stelle (Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher