

Stark wie der Tod ist das Bild?

Zum Tod als Ursprung des Bildes

von

PHILIPP STOELLGER

1. Hermeneutische Vorbemerkung: Unbehagen an der ‚Ursprungsfrage‘

Nach ‚dem Ursprung‘ zu fragen ist höchst problematisch. Es ist wissenssoziologisch gesprochen eine ursprungslogische Frage, die im Mythos ihren Sitz im Leben hat. Der Ursprung ist der Anfang von allem, in ihm ist alles schon da, was später erst wirklich wird. Und der Ursprung herrscht mit Allmacht über alles Spätere. Dass alles aus der Nacht entstand (wie Hesiods Theogonie) oder aus dem Wasser oder aus dem Chaosdrachenkampf, wird in einer allumfassenden Erzählung ausgeführt, die imaginiert, woher und woraus, wie und wozu alles ist, was ist. Der Ursprung bestimmt alles Folgende, als könnte man mit dieser Ursprungslogik ‚erklären‘, was die Welt im Innersten zusammenhält. Bei allem Logos des Mythos und seiner Weisheit, ist das ein kaum überzeugendes ‚Erklärungsmodell‘ und das daraus folgende Verstehen etwas zu einfach.

Diese Ursprungslogik des Mythos hat die Metaphysik geerbt, die dieselbe Struktur in anderer Modalität bietet. Wer das Prinzip von allem erkannt habe, habe auch ‚das Wesen‘ erkannt, nicht nur das faktische Da- und Sosein. Ob nun eine naive oder eine kritische Metaphysik vertreten wird, in diesem arg allgemeinen und umfassenden Erklärungsmodell ist alles ursprünglich, eines und dieses ist im Grunde jenes. Für alles ist eine Erklärung zuhanden, wenn man das Wesen oder den Begriff kennt. Das ist die Präention maximaler Abkürzung: statt das Dasein in seiner Mannigfaltigkeit durcharbeiten, erlaubt die Wesenserkenntnis alles auf einmal im Begriff zu begreifen.

Wie die Metaphysik, so verfuhr lange Zeit auch die ihr darin verwandte Theologie (griechischer wie christlicher Prägung). Gott als Ursprung von allem zu begreifen, mag vieles sinnvoll zu deuten erlauben, aber ohne Zufall und Fall bliebe alles nur paradiesisch banal. Die *sancta simplicitas* solcher Ursprungslogik bleibt so attraktiv, wie sie im Konkreten, Einzelnen und Komplizierten schnell versagt.

Wenn Mythos, Metaphysik und Theologie ursprünglich ursprungslogisch verfasst sind, wieso und warum sollte man in dieser Logik nach dem Ursprung der Bilder fragen? Man könnte etwas listiger nach den Ursprüngen fragen. Das ist vermutlich eine *contradictio in adiecto*, wenn nicht ein Oxymoron. Denn wenn es einen Ursprung gibt, dann einen und nicht viele. So gewendet wird die Ursprungsfrage disseminiert, oder vorsichtiger formuliert: wissenschaftlich pluralisiert. Primär gilt das für die historische Version der Ursprungsfrage: Wann und wo fing es an mit dem Bild? So kann man phylogenetisch wie ontogenetisch, also menscheitsgeschichtlich wie individualgeschichtlich fragen, oder interkulturell und kulturspezifisch, religions- oder christentumsgeschichtlich. Die Paläoanthropologie oder etwas aktueller die historische Anthropologie können nach dem Ursprung des Bildes in der Menschheitsgeschichte fragen und zumeist bei den so spannenden Unentscheidbarkeiten der Höhlenforschung beginnen oder enden. Entwicklungspsychologen können Experimente erfinden, um die Anfänge von Bildwahrnehmung, -gebrauch und -bewusstsein bei Kindern wie Primaten zu identifizieren. Geht es in all den Versionen doch noch um den latent präsenten Anspruch, mit der Erkenntnis des Ursprungs das Wesen des Bildes oder des Bildbewusstseins begriffen zu haben? Und sei es in der historischen oder empirischen Sublimierung, wenn nicht ‚den‘ Ursprung, so doch den Anfang zu identifizieren und aus ihm das Entscheidende erklären zu können. Auch wenn man die Frage empirisch wendet, neurowissenschaftlich etwa, würde man das Modell der Ursprungslogik beerben. Wer wüsste, wo, was und wann etwas im Hirn passiert, hätte erklärt, was es mit dem Bild auf sich hat. Auch das bleibt auf die ‚Arché‘ fixiert, nur mit der Perspektivenverschiebung, diese nicht im ewigen Wesen, sondern in ‚der Natur‘ des Menschen zu verorten.

Ich würde lieber nicht ... Zumal der zweite Plural nach den Ursprüngen der Bilder zu fragen, nicht folgenlos ist. Damit wird es noch vielfältiger und komplizierter, denn was ist gemeint? Meint man das hebräische *zälām* und *dʾmut*, das griechische *eikon*, *eidōs*, *eidolon* und *apalgama*, das englischen *icon*, *image* oder *picture*, oder das deutsche *Abbild*, *Vorbild*, *Nachbild*, *Urbild*, das *Selbst-*, *Fremd-* oder *Weltbild*? Spätestens der zweite Plural ‚Bilder‘ führt die Ursprungsfrage ad absurdum.

2. Welche Ursprünge – welches Bild?

Im Folgenden wird es in einem sehr elementaren, möglichst ‚unterdifferenzierten‘ Sinne um ‚das Bild‘ gehen: markiert durch den kleinen Unterschied, der ein Ding von einem Bildding unterscheidet. Worin genau dieser Unterschied bestehen mag, ist fraglich. Alberti, dem sich Horst Bredekamp¹ anschließt, er-

¹ Vgl. Horst Bredekamp/Angela Fischel/Birgit Schneider/Gabriele Werner, *Bildwelten des Wissens*. In: Horst Bredekamp/Gabriele Werner (Hg.), *Bildwelten des Wissens*. Kunst-historisches Jahrbuch für Bildkritik Bd. 1,1, Berlin 2003, S. 9–20, 9 mit Verweis auf Leo-

klärte all das zum Bild, was gestaltete Natur sei. Wenn also auf einem Stein eine Markierung eingeritzt ist, wird er damit zum Bild. Noch weiter ginge es, die ‚Manipulation‘ von Naturdingen als den Bildbeginn zu verstehen, zum Beispiel sähe man, wenn man durch die Berge wandert, zwischen all den herumliegenden Steinen einen stelengleich aufgerichtet, oder gar zwei übereinandergelegt. Darin zeigt sich, aller Wahrscheinlichkeit nach, ein menschlicher Eingriff, der eine visuelle Markierung hinterlassen hat, warum auch immer. Es wäre aber auch eine anders geartete Differenz ‚machbar‘, wenn man nicht die Natur-/Kulturdifferenz bemühen will, wäre unter Bildverdacht jedes Ding, das dem üblichen Gebrauch entzogen wird, wie es Blanchots ‚desœuvrement‘² andeutet oder Agambens ‚inoperativeness‘³. Das ist sicher ein wichtiges Indiz, um einen Kunstverdacht des ‚Unbrauchbaren‘ gegenüber *je ne sais quoi* zu hegen, aber um Bildlinge von anderen Dingen zu unterscheiden, ist es schon zu speziell.

Der Sinn von Bild wird hier vorläufig möglichst schwach und weit gefasst: Bild ist ein visuelles Artefakt, üblicherweise von Menschenhand gemacht, um auf die Augen zu gehen. Dass auch diese möglichst anspruchslose Differenzmarkierung Probleme nach sich zieht, ist klar. Wie steht es mit dem ‚*objet ambigu*‘, etwa einer Muschel, die ohne Zweifel bildliche Qualität haben kann, ohne dass hier ein Artefakt vorläge, von einem artifex fabriziert? Es gibt Naturdinge, die auffallende visuelle Qualitäten haben können, wie etwa ein Stück Treibholz, das als Dionysos-Statue exponiert werden konnte. In dem Sinne gibt es Bilder diesseits des Artifizialen, sofern sie als solche wahrgenommen und angesehen werden. Entsprechend gibt es in spätmodernen Zeiten längst den überreizten oder entzündeten Blick, dem alles und jedes Ding, jede Konstellation zum Bild werden kann.

Nachdem dies notiert und markiert ist, geht es im Folgenden um drei Aspekte der Ursprungsfrage, die hier nicht mythisch, metaphysisch oder theologisch gefasst wird, auch nicht eigentlich historisch oder empirisch, sondern systematisch und hermeneutisch. Es geht um drei Versionen der Differenz von Ding und Bildling in 1. semiotischer, 2. phänomenologischer und 3. anthropologischer Perspektive, in denen jeweils nach dem imaginären oder reflexiven Punkt zu fragen ist, an dem von Bildlichkeit im Unterschied zu anderen Dingen und Phänomenen gesprochen werden kann.

ne Battista Alberti, De Stua. De Pictura. Elementare Picturae, herausgegeben von Oskar Bätschmann/Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, S. 142.

² Vgl. Maurice Blanchot, Der literarische Raum, herausgegeben von Marco Gutjahr, Zürich 2012.

³ Vgl. Giorgio Agamben, Die souveräne Macht und das nackte Leben (Homo sacer 1), Frankfurt am Main 2002; ders., Die kommende Gemeinschaft, Berlin 2003; ders., Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik, Freiburg/u. a 2001; Leland De la Durantaye, Giorgio Agamben. A Critical Introduction, Stanford 2009, S. 18–20.

2.1 Semiotische Differenz

Die semiotische Version der Ursprungsfrage des Bildes wäre die Frage nach ‚dem Ursprung‘ der Zeichen und der bildlichen bzw. visuellen Zeichen im Besonderen. In gewisser Verkürzung und Verdichtung hieße das: Entspringt der Zeichengebrauch der Anwesenheit des Bezeichneten oder dessen Entzug bzw. 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 entzogen ist (das war doch Klaus gerade, oder?)? Klarerweise ist beides möglich. Aber sofern es als genuine Funktion von Zeichen gilt, x ‚zu repräsentieren‘, wenn x nicht (mehr) präsent ist, hat Zeichengebrauch nicht in der Präsenz des x seinen Ursprung, sondern in dessen Abwesenheit oder Entzug. Darin besteht gerade die Funktion von Zeichen, trotzdem von x sprechen und denken zu können, auch wenn es nicht anwesend ist, indem es durch ein Zeichen ‚vertreten‘ oder ‚repräsentiert‘ wird.

Semiotisch ist das noch zu präzisieren. Die triadische Semiose dreht sich um das dynamische Objekt, das als solches per definitionem der Wahrnehmung entzogen ist, anders als das ‚unmittelbare‘ Objekt, das wahrgenommen wird. Man nimmt beim Losfahren mit dem Auto ein kreischendes Quietschen wahr und naheliegender Weise sagt man sich: ah, der Keilriemen mal wieder. Wahrgenommen wurde das Geräusch, bezeichnet wird etwas der Anschauung Entzogenes, nämlich der Keilriemen (wobei dieser Schluss abduktiv ist, denn es könnte sich auch ein Marder am Anlasser geklemmt haben).

Ergo: Zeichengebrauch hat für gewöhnlich die Funktion, Abwesendes zu repräsentieren, um es bestimmen, reflektieren oder generell ‚semiotisch bearbeiten‘ zu können. So kann man über Vergangenes oder Zukünftiges sprechen, Geschichte schreiben oder Prognosen entwerfen. Man kann auch über Abwesende gut oder weniger gut sprechen. Über Anwesende natürlich auch, aber die Repräsentation von x setzt voraus, dass es nicht mehr oder noch nicht präsent ist. Selbst wenn eine Mikrobe unterm Mikroskop gesehen und beschrieben wird, also der Zeichengebrauch von erfüllter Anschauung ausgeht, ist die Beschreibung eine Repräsentation, die die Abwesenheit des Beschriebenen mit setzt. Daher ist eine Beschreibung dann auch für Spätere, ohne erfüllte Anschauung, brauchbar und sinnvoll.

Der Ursprung des Zeichens ist der Entzug des Bezeichneten. Und ein Zeichen ist daher stets (?) das ‚Supplement‘ des Entzogenen. Das zu vertreten, impliziert allerdings eine ‚negative‘ Theorie des Zeichens, im Unterschied zu solchen, die die Zeichen in ‚erfüllter Anschauung‘ entstehen sehen, in reiner Präsenz oder gar Offenbarung, sei es des Ereignisses oder eines Gottes.⁴ Diese negativistische These ist nicht so zu verkürzen, als seien Zeichen Mängelkompensationen für die ‚nicht zuhandene Wirklichkeit‘. Sprache als Technik und Zeichen als Instrumente zur Operation mit Abwesendem oder Entzogenem ist nicht notwendig

⁴ Vgl. Dieter Mersch, *Posthermeneutik*, Berlin 2010, S. 113–130.

verknüpft mit einer (von Gehlen aufgerufenen) Kompensationstheorie,⁵ die dann so süffig und salopp lauten würde, wie es bei Odo Marquard mit Wilhelm Busch klingt: „wer Sorgen hat, hat auch Likör“⁶. So schwer und stammelnd es werden kann, wenn einem die Worte fehlen angesichts von Absenz und Entzug, so unselbstverständlich ist es, stets den passenden Likör zur Hand zu haben.

2.2 Phänomenologisch

a) Vom Ding zum Bildding

Hans Jonas These vom *Homo pictor*⁷ ist die bildtheoretische Version der prägnanten Wendung vom *animal symbolicum* Cassirers⁸ oder *animal metaphoricum* Blumenbergs⁹. Die anthropologische These, nach der der Mensch dadurch wesentlich Mensch sei, dass er Bilder als Bilder erkennt, ist so plausibel wie in ‚ursprünglichem‘ Sinne klärungsbedürftig. Denn so selbstverständlich es zu sein scheint, dass selbst Sammler und Jäger ein Bild an der Höhlenwand als Bild erkennen, und ihre Pfeile und Lanzen nicht darauf richten, so unselbstverständlich ist das, was dort in der Wahrnehmung und Erkenntnis geschieht.

Etwas vor Augen, eine visuelle Markierung (ein Handabdruck, einen aufgerichteten Stein zwischen lauter liegenden), banal gesagt ein Ding als Bild wahrzunehmen, was heißt das eigentlich und was passiert da? Wie soll man bestimmen, was in der unwillkürlichen (?) Wahrnehmung eines Dings als Bild geschieht?

Zum Witz von Jonas These gehört, dass der Mensch nicht mehr exklusiv als ‚*zoon logon echon*‘ bestimmt wird, sondern gleichermaßen gültig als ‚*zoon eikonon* (oder *eidon*) *echon*‘. Sprach- und Bildkompetenz werden als gleichursprünglich und gleichermaßen wesentlich für den Menschen behauptet. Wenn das zur Pointe gehört wäre es seltsam, wenn man die Bildkompetenz im Model der Sprachkompetenz begriffe, auch wenn diese Übertragung nur zu nahe liegt – aber sie wäre etwas widersinnig gegen die ‚*iconic difference*‘ gerichtet.

⁵ Vgl. Arnold Gehlen, *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, herausgegeben von Karl-Siegbert Rehberg, Frankfurt 1993, S. 65–78.

⁶ Odo Marquard, *Glück im Unglück. Zur Theorie des indirekten Glücks zwischen Theodizee und Geschichtsphilosophie*. In: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*, 3 (1978), S. 23–42, 39.

⁷ Vgl. Hans Jonas, *Die Freiheit des Bildens. Homo pictor und die differentia des Menschen*. In: ders., *Zwischen Nichts und Ewigkeit. Drei Aufsätze zur Lehre vom Menschen*, Göttingen 1987, S. 26–43; ders., *Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildens*. In: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 105–124.

⁸ Vgl. Ernst Cassirer, *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*, Hamburg 2007.

⁹ Vgl. Philipp Stoellger, *Metapher und Lebenswelt. Hans Blumenbergs Metaphorologie als Lebenswelthermeneutik und ihr religionsphänomenologischer Horizont*, Tübingen 2000.

Wenn man dann die liminale, initiale, basale Identifikation des Bildes als Bild im Modell der Prädikation begriffe¹⁰ oder ‚prädikationsanalog‘¹¹, wäre das ‚logon echon‘ modellgebend und erkenntnisleitend. Das zeigt ein Problem an. Wie soll man denn die Wahrnehmung und Erkenntnis des Bildes als Bild anders denn als sprachgesteuerte Erkenntnis verstehen? Husserl und Cassirer schlugen vor, hier von präprädikativer Synthesis zu sprechen.¹² Man kann auch von einem Wahrnehmungsurteil oder mit Wittgenstein vom ‚Sehen als‘¹³ sprechen. In jedem Fall aber wird die basale Bildkompetenz im Medium der sprachlichen Bestimmung sprachanalog begriffen. Und das ist prekär. An diesem Übergang und Miteinander von Sehen und Interpretieren oder unwillkürlichem unmittelbarem Verstehen¹⁴ fehlen einem die Worte oder es gibt zu viele zu vertraute davon.

Im Sinne der Semiotik wie der Interpretationsphilosophie¹⁵ könnte man möglichst zurückhaltend formulieren: In der interpretativen Wahrnehmung wird bereits diskriminiert, also unterschieden ein aufrechter Stein von den umgebenden liegenden, eine Spur an der Höhlenwand von all den übrigen, ein

¹⁰ Vgl. Klaus Sachs-Hombach, Bild und Prädikation. In: ders. (Hg.), Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen, Magdeburg 2001, S. 55–76.

¹¹ Vgl. Ralph Simon, Ikonische Prädikation und spekulativer Satz. Überlegungen zum Verhältnis von Prädikation und Bild. In: Emil Angehrn/Joachim Küchenhoff (Hg.), Macht und Ohnmacht der Sprache, Weilerswist 2012, S. 252–266.

¹² Vgl. Edmund Husserl, Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik, rediert und herausgegeben von Ludwig Landgrebe, Hamburg 1999, § 6, § 17; ders., Phänomenologische Psychologie. Vorlesungen Sommersemester 1925 (Husserliana, Band IX), herausgegeben von Dieter Lohmar, Hamburg 2003, S. 98f und S. 111; ders., Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge (Husserliana, Band I), herausgegeben von Stephan Strasser, Dordrecht 1991, § 38; ders., Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten (1918–1926), (Husserliana Band XI), herausgegeben von Margot Fleischer, Den Haag 1966; zur Assoziation insgesamt §§ 26–41, zur Affektion insbesondere §§ 32–35; ders., Philosophie der symbolischen Formen. Band III: Phänomenologie der Erkenntnis, herausgegeben von Birgit Recki, Hamburg 2002, S. 231; ders., Philosophie der symbolischen Formen. Band 2: Das mythische Denken, herausgegeben von Birgit Recki, Hamburg 2002, S. 117; Zum Vergleich von Husserl und Cassirer in dieser Hinsicht: Oswald Schwemmer, Kulturphilosophie. Eine medientheoretische Grundlegung, München 2005, S. 144–149.

¹³ Vgl. Ludwig Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen. In: ders., Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen. Werkausgabe 1, S. 225–580, 524; ders., Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie. Vorstudien zum zweiten Teil der philosophischen Untersuchungen. In: ders., Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie. Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie. Werkausgabe 7, herausgegeben von G.H. Wright/Heikki Nyman, Frankfurt am Main 1991, S. 347–477, § 486.

¹⁴ Vgl. Josef Simon, Philosophie des Zeichens, Berlin 1989, S. 76ff.

¹⁵ Vgl. Nelson Goodman, Weisen der Welterzeugung, Frankfurt am Main 1990; Günter Abel, Interpretationswelten. Gegenwartsphilosophie jenseits von Essentialismus und Relativismus, Frankfurt am Main 1993; Hans Lenk, Philosophie und Interpretation. Vorlesungen zur Entwicklung konstruktivistischer Interpretationsansätze, Frankfurt am Main 1993.

signifikantes Ding von anderen, so wie später die Wand vom Rahmen, der Rahmen vom Bild, das wiederum von anderen Bildern. Das eine Objekt wird von allen anderen Objekten durch visuelle Markierung unterschieden, die in der Regel unwillkürlich („unmittelbar“) als Differenz aufgefasst wird und die Wahrnehmung entsprechend steuert.

Klar ist indes, dass genau diese unwillkürliche Differenz in spätmoderner Kunst, spätestens seit Duchamp immer wieder konterkariert wird. Wenn Duchamp meinte, der Künstler der Zukunft werde keine Artefakte mehr schaffen, sondern schlicht auf etwas zeigen und sagen ‚Das ist Kunst‘, wird diese Differenz unsichtbar und zur Funktion eines deiktischen Akts des Künstlers, mehr nicht.¹⁶ Ob man diese liminale Diskriminierung als Wahrnehmungsurteil analysieren sollte, scheint mir fraglich. Denn dann würde sie, in Analogie zu sprachlichen Urteilen, deren Schema damit dem sog. Wahrnehmungsurteil eingeschrieben würde, bereits als Prädikation und das Ergebnis als Proposition konzipiert. In Erinnerung an Högrefe wäre zu unterscheiden, dass man es liminal mit ‚mantischen‘ Phänomenen zu tun hat, nicht mit semantischen: mit Bedeutsamkeit und Differenz, die nicht linguistisch, nicht propositional und nicht begrifflich konzipiert ist (oder werden sollte, wenn man keine retrospektive Überterrationalisierung betreiben will).¹⁷ Die Interpretativität der Wahrnehmung (auch eine retrospektive Metapher) verfährt eher deiktisch als lektisch: Es zeigt sich etwas und dieses seltsame etwas wird als etwas Seltsames wahrgenommen, als der Aufmerksamkeit wert und als ein Ding besonderer Art. Wahrnehmung diskriminiert bereits (in Antwort auf das Sich-Zeigende).

Die Diskriminierung in der Wahrnehmung hat synthetischen Charakter, ihr Ergebnis ist die präprädikative Synthesis namens ‚Bildobjekt‘. Ich neige dazu, wegen der Unwillkürlichkeit dieser Synthesis hier im Sinne Husserls von passiver Synthesis zu sprechen, analog der Konnotation oder Assoziation und Affektion.¹⁸ Das hat den Vorteil keinen gewussten und gewollten Synthesisakt des Subjekts zu unterstellen. Vielmehr ‚geschieht Seinesgleichen‘, gleichsam ‚ohne Ichbeteiligung‘, also ohne Absicht. Das scheint mir die Pointe der unwillkürlichen Bild-als-Bild-Wahrnehmung des homo pictor zu kennzeichnen.

Hier setzen die ästhetischen Strategien ein, die diese Diskriminierung problematisieren und zum Gegenstand von ästhetischen Interventionen und Praktiken machen: wenn die Wahrnehmung irritiert und verunsichert wird – schon in Reliquienpräsentationen. Was wird ein Körperteil eines vermeintlich Heiligen, wenn es als Körperteil präsentierenswert wird? Verwandtes geschieht mit artifiziell überformten Schädeln der Feinde oder Ahnen (vgl. Neuirland, Jericho). Den Grenzwert imaginiert Duchamps Idee der kommenden Künstler.

¹⁶ Zu dieser Formulierung mit Bezug auf Duchamp: Vgl. Thierry de Duve, Kant nach Duchamp, München 1993, S. 7–80.

¹⁷ Vgl. Wolfram Högrefe, Metaphysik und Mantik. Die Deutungsnatur des Menschen, Frankfurt am Main 1992.

¹⁸ Vgl. E. Husserl, Analysen zur passiven Synthesis, s. Anm. 12 (zur Assoziation insgesamt §§ 26–41, zur Affektion insbesondere §§ 32–35).

Der kunstlose, an-ästhetische Grenzwert scheint mir zu sein, wenn ein Mensch stirbt: wird der Tote zum Bild des Lebenden, bis zur ikonischen Präsentation in der Aufbahrung?

Unterscheidbar davon ist das Bildbewusstsein, zunächst implizit, später explizit – aber als Bewusstsein der Wahrnehmung und deren Diskriminierung ist es abgeleitet und bezieht sich intentional auf den Wahrnehmungsvorgang. Den selber könnte man subliminal nennen wie Leibniz' *petits perceptions* (wir hören das Meeresrauschen, ohne es bewusst als solches zu hören; wir nehmen ein Objekt als Bild wahr, ohne davon zu wissen, dass wir so wahrnehmen).¹⁹

b) Vom Bildding zum Bildsujet

Die Unterscheidung von Bildobjekt und Bildsujet, ist schon jenseits dieser elementaren Synthesis, in der ein Bildobjekt konstituiert wird, denn darin liegt schon die Synthesis der beiden Aspekte von Objekt und Bild, die das Bildobjekt bilde.²⁰:

„Mit einer schlichten Auffassung hätten wir also im eigentlichen Sinn noch gar kein Bild, sondern höchstens den Gegenstand, der nachher als Bild fungiert. Wie kommt er dazu, so ‚zu‘ fungieren? Wie soll es verständlich werden, dass, während uns das Bildobjekt erscheint, wir uns damit nicht genügen lassen, sondern mittels seiner ein anderes Objekt meinen?“²¹ Bildwahrnehmung als Differenzsetzung führt dazu ein Ding als Bild wahrzunehmen. Aber was dort wahrgenommen wird (als als Bild wovon) ist ein weiterer Schritt: indem die Striche und Flächen an der Höhlenwand als Bison oder Farbspritzer Pollocks als ästhetische Gestaltung. An diesem Übergang finden sich diverse ästhetische Strategien, die genau das problematisieren, erschweren, komplizieren: Ungegenständlichkeit bis zur Leere oder vermeintlichen Zufälligkeit etwa. Ein Beispiel dafür wäre das erwartungswidrig ungegenständliche Kölner Domfenster Richters, das seine Pointe nicht am wenigsten zeigt im Vergleich zu Lüpertz erstaunlich erwartbaren Pendants. Husserl meinte:

– „Das Porträt gilt uns als Bild, d.h. den zunächst ‚in‘ Graunancen erscheinenden Bildgegenstand, oder den schon in Farben erscheinenden eines Gemäldes, meinen wir nicht. Er gilt uns eben als Bild der und der Person. Aber ein blosses Meinen kann da nicht helfen. Es ‚muss‘ doch ein Vorstellen im Sinn eines Auffassens zugrunde liegen, eines Objektivierens, das den neuen Gegenstand intentional konstituiert.“²²

¹⁹ Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Metaphysische Abhandlung – Discours de metaphysique*, herausgegeben, Hamburg 1991, § 33 (S. 85); ders., *Nouveaux Essais*. In: ders., *Sämtliche Schriften und Briefe*, Reihe 6: *Philosophische Schriften*. Band 6, herausgegeben von der Leibniz-Forschungsstelle der Universität Münster, Berlin 1962, S. 53ff.

²⁰ Vgl. Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*. Texte aus dem Nachlass (Husserliana, Bd. XXIII), herausgegeben von Eduard Marbach, The Hague/u. a. 1980, S. 23ff.

²¹ Ebd., S. 25.

²² Ebd.

- „Was da wirklich existiert, abgesehen vom physischen Ding ‚Gemälde‘, von dem Stück Leinwand mit seiner bestimmten Verteilung von Farbpigmenten, ist eine gewisse Komplexion von Empfindungen, die der Beschauer, das Gemälde betrachtend, in sich erlebt, und die Auffassung und Meinung, die er darauf baut, so dass sich für ihn das Bewusstsein vom Bild einstellt.“²³

- „eine Auffassung, in der uns das Bildobjekt erscheint mit dem anhängenden Charakter, dass es Repräsentant für etwas sei, wobei ein Meinen und Achten auf das Bildobjekt geht und dazu auf ein darauf gebautes repräsentiertes Objekt. Und eine andere Auffassungsart, die durch allzeit mögliche und wesentlich mögliche Verwandlung statthat, wobei das Bildobjekt gar nicht gegenständlich ist, vielmehr ein modifiziertes Auffassen derselben Inhalte, das eine neue einfache Auffassung ergeben würde: das bildliche Vergegenwärtigen.

Doch will es mir scheinen, dass hier im wesentlichen nur das verschieden fungierende Meinen den Unterschied setzt und dass eine Doppelheit der Auffassung immer vorliege.“²⁴

Dass diese ‚Doppelheit der Auffassung‘ immer vorliege – ist eine starke These: denn dann würde (seit wann?) stets jedes Ding auch als Bildding wahrgenommen werden. Und dann wäre die Frage nach den Ursprüngen der Bilder metaphysisch oder mythisch verewigt: ‚immer schon‘. Das kann kaum stimmen.

2.3 Anthropologisch: *Der homo necans als homo pictor – und der Tote als Bild seiner selbst*

Die anthropologische These vom *animal symbolicum*, des *animal metaphoricum* wie des *homo pictor* verstehen den Menschen als Ursprung des Bildes: produktiv wie rezeptiv. Er produziert Bilder und daher erkenne er Bilder unwillkürlich als Bilder und als Menschenwerk. Dem schloss sich auch Belting an: „Natürlich ist der Mensch der Ort der Bilder. Wieso natürlich? Weil er ein natürlicher Ort der Bilder ist, gleichsam ein lebendes Organ für Bilder.“²⁵

Beltings Bildanthropologie findet deklariert ihren Sinn darin, „nach den Anfängen“ zu fragen, wie in der Frage, „welche Rolle der Tod ganz allgemein bei dem Entschluss gespielt hat, Bilder aufzustellen“; bzw. nach der „Analogie zwischen Bild und Tod, die so alt scheint wie das Bildermachen selbst“, und „so führen uns die Bilder zu der großen Abwesenheit hin, die der Tod ist“²⁶. Am deutlichsten aber in der These: „Der Widerspruch zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, den wir auch heute noch an den Bildern feststellen, besitzt seine Wurzeln in der Erfahrung des Todes der anderen. Man hat die Bilder vor

²³ Ebd., S. 22.

²⁴ Ebd., S. 28.

²⁵ Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, S. 57.

²⁶ Ebd., S. 143.

Augen, so wie man Tote vor Augen hat, die dennoch nicht da sind“²⁷. „Die verlorenen Orte besetzen als Bilder unser körperliches Gedächtnis[.]“²⁸

Wenn manchen die Kunsterfahrung als Transzendenzerfahrung gilt, sodass ästhetische und religiöse Erfahrung zum Verwechseln ähnlich werden, weist Belting auf eine ‚vorästhetische‘, wenn nicht ‚anästhetische‘ Situation hin – früher, ursprünglicher: Die Bilderfahrung sei der Todeserfahrung analog. Warum, wieso und was heißt das?

„Das Bild eines Toten ist also keine Anomalie, sondern geradezu der Ursinn dessen, was ein Bild ohnehin ist.“²⁹ Zunächst einmal ganz schlicht: das Bild lässt Abwesendes anwesend erscheinen; aber dies ist immer das Anwesen eines Abwesenden. Insofern ist auch die Wahrnehmung des toten Anderen Anschauung eines anwesend Abwesenden. Die paradoxe Erfahrung des Seins des Nicht-seienden oder der Anwesenheit des Abwesenden teilen die Wahrnehmung des Bildes und des toten Anderen. Soweit wären sie analog. Das kann man bekanntlich auch (mit Barthes) fotografietheoretisch generalisieren, dass ein Foto (bei Barthes das Foto der toten Mutter) immer eine Maske ist, wie eine Totenmaske die Anschauung des Toten. „[S]o ist die PHOTOGRAPHIE doch eine Art urtümlichen Theaters, eine Art von ‚Lebendem Bild‘: die bildliche Darstellung des reglosen, geschminkten Gesichtes, in der wir die Toten sehen.“³⁰

Auf dieser Ebene ist man am Ursprung derjenigen Bilder, in denen von Abwesenden anwesende Bilder gemacht werden. Es sind Bilder nach dem Tod und gegen den Tod, Bilder als Gestalten des Lebens, dem Tod zum Trotz. Bilder der einst Lebenden werden zu Bildern von Toten und sind als solche wenigstens bildliche Präsenz der Abwesenden.

Frühformen dessen sind die Effigies, Totenmasken oder artifiziell gestaltete Schädel. Es sind kulturhistorisch, pristine wie persistente, Formen bildlicher Repräsentanz des Vergangenen, nach dem und gegen das Vergehen. Es sind kaphatisch fungierende Bilder: In denen die Präsenz trotz allem dominiert – mit mehr oder minder sichtbarer materieller Konstanz von Bild und dem Toten, den es repräsentiert. Diese materielle Konstanz ist zudem ein ‚ontologischer‘ Zug dieser visuellen Artefakte, die sie als ‚nicht nur Repräsentation‘, sondern als Präsenz markieren. Wenngleich diese Präsenz so prekär ist wie die Materialität die des toten Körpers.

Damit berührt man eine noch etwas ursprünglichere Ebene, auf der es unheimlich wird. Denn nicht erst Belting, sondern bereits Maurice Blanchot warf die Frage danach auf, was denn eigentlich der Leichnam sei und gab auch gleich die Antwort: „Der Leichnam ist sein eigenes Bild“³¹. Der Tod ist in Blanchots

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd., S. 65.

²⁹ Ebd., S. 144.

³⁰ Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985, S. 41.

³¹ M. Blanchot, *Der literarische Raum*, s. Anm. 2, S. 269. Vgl. dazu Thomas Macho/Kristin Marek (Hg.), *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, München 2007. Sie gehen nicht aus Versehen von Blanchots zentralem Text zur Sache aus: nur dass sie die ‚Deux versions de l’imaginaire‘

Poetologie und Sprachphilosophie der Inbegriff des Imaginären, ein (starkes) Unmögliches, das nie von seiner Symbolisierung gefasst wird und es dennoch heimsucht und umtreibt.

Didi-Huberman zieht aus Blanchots Konstellation von Tod und Sprache Konsequenzen für das Verhältnis von Bild und Tod. So sieht er „eine genaue Proportionalität zwischen der Verfestigung des Bildes und der Auflösung des Lebens“. Das Werk entfalte sich „grundsätzlich im ‚Raum des Todes‘“³², so Didi-Huberman mit Blanchot.

Das liege an der Dynamik der Ähnlichkeit, die ein Verhältnis, nicht eine Einheit, schaffe: „Sie spaltet das Sein. Sie erzwingt den Abstand genau in dem Augenblick, da sie den Kontakt anbietet [...]. Man muss dann die Ähnlichkeit verstehen als das, was das Gesicht von seinem Leben enteint. Distanz schaffen, Unheimlichkeit schaffen.“ Und das konstituiert letztlich in den Augen Blanchots die Charakterisierung des Bildes selbst: „es könnte sein, dass die leichenhafte Fremdartigkeit auch die des Bildes ist.“³³: „Etwas ist da, vor uns, das weder das Lebendige in Person ist, noch irgendeine Wirklichkeit, noch jener, der am Leben war, noch ein anderer, noch etwas anderes. [...] Die leichenhafte Präsenz stellt eine Beziehung zwischen hier und nirgends her. [...] Der Tote beansprucht eifrig seinen Platz und vereint sich bis zum Grund mit ihm, so dass die Gleichgültigkeit dieses Platzes, die Tatsache, dass er dennoch irgendein beliebiger Platz ist, zur Tiefe seiner Präsenz als Tod wird[.]“³⁴

Wenn man diese Entdeckung unheimlicher Bildlichkeit und Ähnlich-/Unähnlichkeit macht, und zwar im Leichnam, im Toten und seiner gespenstischen Nähe und Ferne zum vergangenen Lebenden, dann ist das wohl die äußerste Nähe und Ferne zum Ursprung des Bildes aus dem Tod.

Unter der Zwischenüberschrift ‚Die leichenhafte Ähnlichkeit‘ heißt es:

„Es ist eine frappierende Tatsache, dass, wenn dieser Moment gekommen ist, die sterbliche Hülle, zur gleichen Zeit, da sie in der Fremdartigkeit ihrer Einsamkeit erscheint, wie das, was sich verächtlich von uns zurückgezogen hat, in dem Moment, da das Gefühl einer zwischenmenschlichen Beziehung zerbricht, wo unsere Trauer, unsere Bemühungen, das Vorrecht unserer einstigen Leidenschaften, da sie nicht mehr das erleben können, worauf sie abzielen, auf uns zurückfallen, zu uns zurückkehren, in dem Moment, da die Präsenz des Leichnams vor uns jene des Unbekannten ist, dann auch der betrauerte Verstorbene beginnt, sich selbst zu ähneln.“³⁵

Hier von Ähnlichkeit zu sprechen ist seltsam. Denn zunächst wäre doch optische wie substantielle Identität zu erwarten, nicht nur ‚Ähnlichkeit‘. Entsprechend versuchen Totenmasken mit ihrem Abdruck die im Verfallenen begriffene

übersetzen und neu betiteln als „Die zwei Fassungen des Bildlichen“ (ebd., S. 25–36); Georges Didi-Huberman, *Der Tod und das Mädchen. Literatur und Ähnlichkeit nach Maurice Blanchot*. In: *Trajekte. Zeitschrift des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung Berlin*, 5 (2004), H. 9, S. 27–37.

³² G. Didi-Huberman, *Der Tod und das Mädchen*, s. Anm. 31, S. 33.

³³ M. Blanchot, *Der literarische Raum*, s. Anm. 2, S. 267.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd., S. 268.

faciale Identität zu konservieren. Mir scheint ‚Ähnlichkeit‘ hier ihre Pointe in der indirekt mitgesagten Unähnlichkeit zu finden (wie in der Metapher mit ihrem ‚ist und ist nicht‘ die bleibende Unähnlichkeit die eigentliche Spannung bildet: etwa wenn man sagt, der Papst sei ein Fuchs). Unähnlichkeit ist der analoge Ausdruck für Differenz bei gleichzeitiger ‚körperlicher‘ Identität. Die Differenz von Leben und Tod bei Kontinuität der Substanz (des Körpers) konstituiert das Zeichen, hier das Bild(-zeichen), das den Vorübergegangenen Lebenden und das Vorübergegangensein seines Lebens anzeigt.

„Der Leichnam ist sein eigenes Bild“³⁶ – so die Kernthese (wobei ‚sein eigenes‘ abwegig klingt). Eingeleitet wird die These in Form einer Vermutung: „Das Bild ähnelt auf den ersten Blick nicht dem Leichnam, doch es könnte sein, dass die leichenhafte Fremdartigkeit auch die der Bildes ist.“³⁷ – im Sinne der ‚sterblichen Hülle‘, einer Metapher für den Körper, den Toten wie möglicherweise auch des Bildes.

3. Zum Beispiel: „Noch mal Leben vor dem Tod. Wenn Menschen sterben“

Auf der 4. Triennale der Fotografie in Hamburg 2008 zeigten der Fotograf Walter Schels mit der Spiegel-Redakteurin Beate Lakotta ihre Ausstellung „Noch mal Leben vor dem Tod. Wenn Menschen sterben“. Gezeigt wurden großformatige Schwarz-Weiß-Fotografien, meist als Diptychen, die schwerstkranke Menschen kurz vor und kurz nach ihrem Tod zeigen, begleitet von biographischen Kurztexen mit Selbstzeugnissen derselben. Der institutionelle Kontext der Personen und ihres Sterbeprozesses war meist das Hospiz als einem „Lebensort für Sterbende“³⁸, ihre letzte Wohnung, in der nicht nur ‚auf den Tod gewartet‘, sondern das Lebensende bewusst gestaltet werden kann. Die Situation der Sterbenden war meist, dass nach dem Behandlungsabbruch oder -ende palliativmedizinische Stabilisierung gewährleistet war, und der Weg zurück in ein kurzes Leben jenseits des Krankenhauses, diesseits des Todes ging. Auf diesem Weg wurden sie von Schels und Lakotta begleitet, über den Tod hinaus.

³⁶ Ebd., S. 269. ‚Sein eigenes‘ ist nochmal seltsam: denn ist er Bild ‚seiner selbst‘? Genauer wäre wohl, der Leichnam ist Bild des *vergangenen Selbst*.

³⁷ Ebd., S. 267.

³⁸ Beate Kakotta/Walter Schels, *Noch mal Leben vor dem Tod. Wenn Menschen sterben*, München 2007, S. 8.

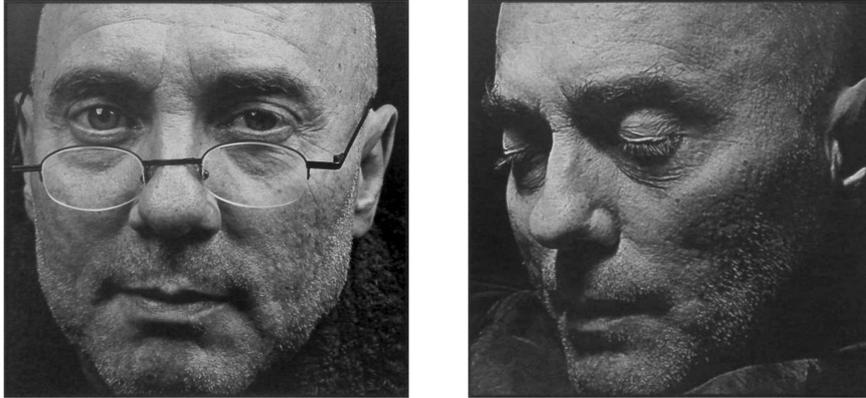


Abb. 1 u. 2.: *Noch mal Leben. Eine Ausstellung über das Sterben*
 (<http://www.noch-mal-leben.de/h/>; zuletzt aufgerufen: 02.08.2013)

Wie behutsam und sorgsam die künstlerische Begleitung gewesen ist, zeigen die Aufnahmen und deren diskrete Präsentation nur zu deutlich – und dennoch: es sind Bilder ‚trotz allem‘, eine Inszenierung, die die ‚ästhetische Differenz‘ nicht vermeiden kann und wohl auch nicht will. Das manifestiert sich auf mehreren Ebenen: elementar in den Diptychen, die das individuelle Leben ‚vor‘ und ‚nach‘ dem Tod ins Bild setzen. Dabei zeigen stets beide Gesichter ästhetische Eingriffe, eine Präparation für das Bild. Die Präsentation der Fotografien zeigt diskreter Weise nicht den ‚Augenblick‘ des Todes, sondern zwischen beiden Fotografien bleibt der abgründige Spalt leer, weiß und fremd: der Zwischenraum des Diptychon.

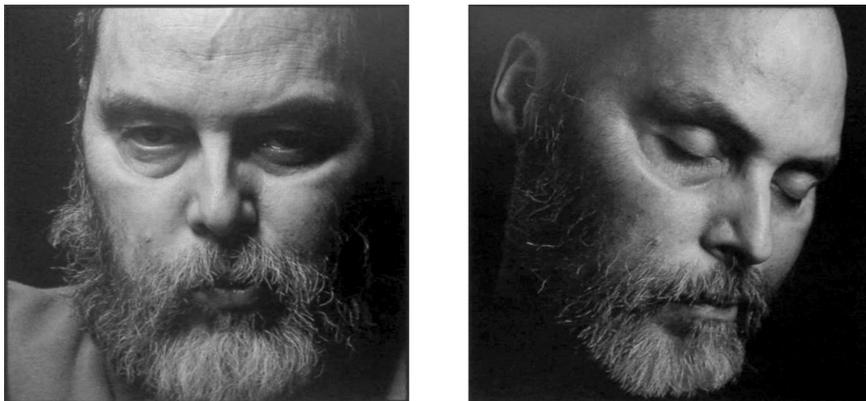


Abb. 3 u. 4.: *Noch mal Leben. Eine Ausstellung über das Sterben*
 (<http://www.giornalesentire.it/2008/aprile/1730/walterschelsebeatelakotta--vivereancoranochmalleben-.html>; zuletzt aufgerufen: 02.08.2013)

Was soll man dazu sagen – vor dem Doppelbild?

Dazu dienen die narrativen Einbettungen durch Selbstzeugnisse, in der die Verstorbenen zu Wort kommen – und es dem Betrachter die Sprache verschlägt. Bleibt er so doch nicht Betrachter, sondern wird angesprochen, in Anspruch genommen auf eine Weise, die ihn zum unausweichlich Beteiligten macht. Die Macht des Bildes (und dessen Inszenierung) ist so deutlich wie beunruhigend – kann man sich ihr doch nicht entziehen, selbst wenn man die Augen verschlöße.

In aller ikonischen Prägnanz, ästhetischen Differenz und kuratorischen Inszenierung sind diese Bilder von einer beunruhigenden ‚Nähe des Fernen‘, dass sie mehr vor Augen führen, als man ohne weiteres ertragen kann. Daher gewähren die Texte dazu vielleicht etwas Distanz, ebenso wie der unvermeidlich ästhetische Kontext dieses Zeigens von Bildern des Unzeigbaren. Darin liegt (im hiesigen, restriktiven Kontext) die exemplarische Pointe: Es geht um ein Zeigen des Nicht zu Zeigenden, um die Darstellung des Undarstellbaren, um den imaginären Riss als Spur des Realen zwischen Leben und Tod.

Der Spalt der Diptychen ist der imaginäre ‚Augenblick‘ des Todes. Wo Worte zerfallen und Bilder blind werden, Betrachter stumm und Beteiligte unruhig werden: vor dem absolut imaginären, unsichtbaren ‚Moment oder Augenblick des Todes‘, der bei Blanchot immer wieder thematisch ist.³⁹ In diesem Augenblick ereignet sich etwas Unheimliches (*faszinosum et tremendum*): ein Lebender wird ein Toter – so banal wie abgründig unverständlich (auch weil es nie möglicher Gegenstand von Erfahrung sein kann). Für dieses Passivitätsereignis gibt es traditionelle Schemata: die Seele ist weg; oder medizinisch: die Hirntätigkeit ist weg; aristotelisch gesagt: die Atmung setzt aus. Die Todesdefinitionen umkreisen (indexikalisch) diese Differenz, die sie allenfalls indexikalisch und ikonisch oder metaphorisch und metonymisch anzeigen, mehr nicht.

Die von Blanchot insinuierte These ist schlicht: aus dem Lebenden Leib wird der tote Körper: und damit wird der Körper zum Bild des zuvor noch Lebenden. So gesehen wird der Augenblick des Todes zum Ursprung des Bildes. Dieses Bild (der Tote) ist üblicherweise ‚nicht von Menschenhand gemacht‘, sondern eben ‚nicht gemacht‘.⁴⁰ Oder aber, wenn es um die Tötung von Feinden oder Tieren geht: das Töten wird zur ursprünglichen Bildproduktion. Der *homo necans* ist der *homo pictor*.⁴¹

Ist der Tötende der Bildende, dann produziert der Jäger in der Tötung ein bildliches Artefakt, ein Schauobjekt: das Getötete als Trophäe. Die sublimierte Spätform dessen ist das Opfer.⁴²

³⁹ Vgl. u. a. Maurice Blanchot, Der Augenblick meines Todes. In: Jacques Derrida/ders., Eine Zeuge von jeher. Nachruf auf Maurice Blanchot. Der Augenblick meines Todes, Berlin 2003, S. 31–39.

⁴⁰ Vgl. M. Blanchot, Der literarische Raum, s. Anm. 2, S. 265–275.

⁴¹ Vgl. Walter Burkert, *Homo Necans*. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen, Berlin/New York 1997, S. 9.

⁴² Vgl. Christoph Auffarth, Braucht Gott ein Opfer? Opferpraxis und Opferkritik in der griechischen Religionsgeschichte. In: Dietrich Neuhaus (Hg.), *Das Opfer*. Religionsge-

Der Leichnam oder auch das tote Tier als Bild – das ist jedenfalls deutlich zu unterscheiden:

1. von Bildern gegen den Tod, die gewissermaßen dem Tod entgegengehalten werden als Formen des Noch- oder Weiter- und Wieder-Lebens.
2. es ist auch zu unterscheiden von den anschließenden artifiziellen Präparationen toter Körper (Jericho-Schädel; Neuirland u. a. bis über Mao, Lenin und die Körper von Papst und Heiligen).
3. Die mediale Supplementierung dessen sind die Opferinszenierungen, von den Nachrichten bis in Film und Videospiel. Bis in die Kriegsführung wird der Tod zum Bildereignis.

Der Tod als Ursprung des Bildes – das scheint mir die Urimpersion zu sein. Und diese Feststellung hat Folgen: Das ist der Grund für Blanchot zu behaupten, „dass ein beschädigtes Gerät sein *Bild* wird“⁴³. „In diesem Fall *erscheint* das Gerät, das nicht mehr in seinem Gebrauch verschwindet. Diese Erscheinung des Gegenstandes ist die der Ähnlichkeit und des Widerscheins: sein Doppel, wenn man so will. [...] Es erscheint nur das, was sich dem Bild hingegeben hat, und alles, was erscheint, ist in diesem Sinne bildlich.“⁴⁴ Die Beschädigung ist hier das Äquivalent zum Tod – und damit der Grund für das ‚desœuvrement‘, das außer Kraft, außer Gebrauch, außer Funktion-Geraten des Dinges. Wird das zur ästhetischen Strategie, ist es das außer-Funktion-Gesetztwerden des Dings (wie das *Pissoir*). Das ist diejenige ‚Epoché‘, in der das Ding entselbstverständlicht und aus seinem normalen Zusammenhang (der Zuhandenheit) genommen wird (wie die Pfeife). Es wird vom Gebrauchsobjekt zum Objekt der Anschauung.

4. Was ist das für ein Bildakt

Was ist das für ein Bildakt, wenn und sofern das Bild ‚im Augenblick des Todes‘ entsteht (und die Bildentstehung in diesem Modell zum *petit mort* wird)?

schichtliche, theologische und politische Aspekte, Frankfurt am Main 1998, S. 11–31: „Karl Meuli hat 1946 dafür eine grundlegende Einsicht gewonnen. [...] Wenn die Männer ein Tier endlich aufgespürt und erlegt haben, wird das Fleisch unter alle Mitglieder der Gruppe aufgeteilt: Alle haben zu essen, Krafnahrung, Fleisch in Fülle. Aber die Knochen werden sorgfältig aufbewahrt, wieder zum Tier zusammengesetzt, die Haut darüber gebreitet, der Kopf höher gelegt: Nach der radikalen Abmagerungskur alles Fleisches, des Fettes, der Innereien beraubt, wird das Jagdtier in Skelett und äußerer Gestalt wiederhergestellt. Obwohl nun ohne Fleisch, existiert das getötete Tier in der äußeren Form und durch sein vollständiges Skelett fort. Das Jagdtier ist eigentlich gar nicht getötet, es ‚lebt‘ weiter, erhält seine Existenz zurück. Dass Hülle und Skelett das Wesen eitles Leben konstituieren, ist in der Behandlung toter Menschen zu einem Grundkonzept geworden, eine postmortale Existenz zu konstruieren, lange vor und parallel zum Konzept einer ‚Seele‘. Mumie und Totenmaske mögen als Stichworte genügen“ (ebd., S. 17f).

⁴³ M. Blanchot, *Der literarische Raum*, s. Anm. 2, S. 269.

⁴⁴ Ebd., S. 270.

Die Frage ist relevant, denn ich vermute, dass vom Bildakt zu sprechen diese Genealogie des Bildes aus dem Tod nicht fassen kann. Die passive Genesis des Bildes ist ein Konstitutionsereignis, dem gegenüber alle Bildakte erst verspätet sind. Bilder agieren gegen den Tod (und mit ihnen wird so agiert). Es ist üblich und zugänglich, dass der Produktion von Präsenz⁴⁵ mit der der Absenz (des Lebenden, der Person, des Dings) etwas entgegengesetzt wird. Das könnte man ‚kompensatorische‘ oder supplementäre Präsenz nennen. Dann wird das Bild zum Akteur, indem es Präsenz inszeniert oder performiert etwa mit den Masken im Schauspiel, ursprünglicher im Totengedenken und -kult oder entsprechend im bildgestützten Götterkult, in dem die abwesenden Götter mit ikonischen Artefakten verkörpert werden. Das Bild als Anwesenheitssimulation ist gängig, ursprünglich in der Verkörperung.

Aber das versehrte Ding außer Gebrauch oder der tote Körper (des Tieres, des Feindes, der Verwandten) ist kein kompensatorisches Artefakt (dazu wird es erst in seiner Präparation), sondern es ist ursprünglich befremdliche Provokation: ein Riss im Leben oder im Praxiszusammenhang, eine ursprüngliche Störung bei der das Störende eine andere Erscheinungsqualität hat.

Statt Produktion von Präsenz könnte man vom Tod als Produktion⁴⁶ von Absenz sprechen, als *terminus a quo* aller Präsenzproduktion. Allerdings ist der oder das Tote oder Defekte nicht schlechthin absent, das ist ja das Problem. Die Präsenz des Toten oder die tote Präsenz ist Gegenwart des Vergangenen, Präsenz der Absenz. So erscheint hier ein Entzug als beunruhigender und bewegender Grund der supplementären Präsenzproduktion. Der oder das Tote als Bild (also eine passiv entstehende Dingdifferenz als Ursprung des Bildes zu begreifen) ist kein Akt, sondern antagonistisch vielmehr ‚das Andere von Aktivität‘.

Das *desœurement* Blanchots⁴⁷ und die *inoperativeness* Agambens⁴⁸ – sind Figuren, um eine initiale und basale Passivität zu benennen, die ursprünglich die Passivität des Todes ist.⁴⁹ Es ist eine „Passivität, die bewirkt, dass wir es [das Bild] erdulden, selbst wenn wir es anrufen“⁵⁰. Denn „wenn wir den Dingen selbst gegenüberstehen, wenn wir ein Antlitz, eine Mauerecke anstarren, widerfährt es uns nicht, dass wir uns dem hingeben, was wir sehen, ihm ausgeliefert sind, machtlos vor dieser auf einmal seltsam stummen und passiven Anwesenheit“⁵¹?

Hier wird bildtheoretisch ungewöhnlich der ‚Ursprung‘ des Bildes gleichsam nicht ohne metaphysischen Beiklang externalisiert: Zum einen ist es der andere Blick, dem wir uns ‚überlassen‘, zum anderen ist es etwas in der Dingerscheinung, also eine besondere Phänomenalität, die nicht als Resultat ‚aktiver‘,

⁴⁵ Um mit Hans Ulrich Gumbrecht zu sprechen: vgl. ders., *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main 2004.

⁴⁶ Besser: passive Genesis.

⁴⁷ Und daher auch Nancys.

⁴⁸ Vgl. G. Agamben, *Die souveräne Macht und das nackte Leben*, s. Anm. 3.

⁴⁹ So jedenfalls ist der Grundtext Blanchots *Les deux versions d'imaginaire* komponiert.

⁵⁰ M. Blanchot, *Der literarische Raum*, s. Anm. 2, S. 266.

⁵¹ Ebd.

sondern passiver Synthesis begriffen wird.⁵² Das Bild ist dann nicht sekundäre Verdopplung eines Gegenstandes, sondern eine bestimmte Weise des Dings zu erscheinen und zwar so, dass „dieses Ding als Entfernung, das in seiner Abwesenheit Anwesende [...] erscheint“⁵³.

Horst Bredekamp spricht hier vom ‚substitutiven Bildakt‘ im Unterschied zum schematischen und zum intrinsischen.⁵⁴ Der schematische Bildakt „geschieht durch eine in Körperkompositionen, Automaten und Biobildwerken unmittelbar wirksame oder instrumentell eingesetzte Verlebendigung des Bildes. Die zweite Wirkmöglichkeit ist durch den substitutiven Bildakt markiert. Er entsteht durch den wechselseitigen Austausch von Körper und Bild in Religion, Naturforschung, Medien, Recht, Politik, Krieg und Bilderstrom. Die Dritte Wirklatenz liegt im intrinsischen Bildakt. Er entzündet sich aus der Kraft der gestalteten Form als Form“⁵⁵. Und: „In der Substitution werden Körper als Bilder und Bilder als Körper behandelt. Hierin ist der prekärste Bereich des Bildakts betroffen“⁵⁶.

Relevant ist dieses Bildakttheorem, sofern Körper als Bilder fungieren. Bredekamps Beispiele aber sind die *vera icon*, der Naturselbstdruck (eines Blattes, Fingerabdrücke), die Fotografie (als Kontaktabzug), Münzen, Bildstrafen (wenn ein Verbrecher in effigie hingerichtet wird) und die Bilderstürme, wenn an Bildern die Strafe ausagiert wird (für Abgötterei). Substitution fungiert als Modell, indem ein Bild für einen Körper steht – und der Bildkörper zum Substitut des belebten Körpers wird. Das Schema ist dominiert von der Repräsentation, dem *Quid pro quo* oder der Stellvertretung. Das Substitutionsmodell wirkt daher seltsam technisch: als würde hier x durch y ersetzt (mit der Frage, wie dann y durch z ersetzt werden wird).

Mir scheint, Bredekamp treffe hier ‚nur‘ das zweite, abgeleitete Ursprungsphänomen, dass ein Bild anstelle der Person tritt (wie bei Bildstrafen). Das Bild tritt an die Stelle des Körpers. Was aber, wenn der Körper selbst Bild wird?

Der unheimliche Ursprung von Blanchots ‚leichenhafter Ähnlichkeit‘, wenn ein Toter zum ‚Bild‘ wird oder ein ‚defektes Ding‘, nämlich wie sich der ‚Leichnam als Bild seiner selbst‘⁵⁷ erweist, ist mit Bredekamp nicht getroffen. Damit fehlt, so scheint mir bisher, bei Bredekamp vielleicht nicht der Sinn, aber doch ein Begriff für diese ursprüngliche Differenz und Verdopplung. Was geschieht mit dem lebenden Leib, wenn der tote Körper zum Bild des lebendigen wird? Dieser harte Extremfall macht drastisch deutlich, was auch weniger drastisch schon präsent ist, dass ein Mensch nicht nur ‚er selbst‘ ist, wie es der Jargon der

⁵² Mit Husserl formuliert.

⁵³ M. Blanchot, *Der literarische Raum*, s. Anm. 2, S. 266.

⁵⁴ Vgl. Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin 2010, S. 171ff.

⁵⁵ Ebd., S. 52f.

⁵⁶ Ebd., S. 173.

⁵⁷ Vgl. M. Blanchot, *Der literarische Raum*, s. Anm. 2.

Authentizität besonders feiert, sondern immer auch Bild seiner selbst, wie die üblichen und die extravaganten Gestaltungen des Leibes zeigen.

Hier macht sich eine Verdopplung des Leibes in seiner ikonischen Qualität mit symbolischen und imaginären Weiterungen bemerkbar. Niemand ist nur er selbst, jeder ist auch Bild seiner selbst in Selbst- wie in Fremdwahrnehmung. Besonders deutlich wird das angesichts verschiedener ‚Rollen‘ und dem Wechsel zwischen ihnen. Das geschieht ganz einfach, wenn der liebe Familienvater, der in der Höhle am Feuer sitzt, sich zur Jagd rüstet und zum furchterregenden Jäger staffiert oder wenn Papi zur Arbeit geht und als Feuerwehrmann, Banker oder Polizist auftritt. Berufsbilder sind auch ikonische Gestaltungen einer Rolle, in der der lebendige Leib auftritt. Damit lässt sich jeder, den man sieht nicht nur als ‚authentisches Antlitz‘ sehen, wie Levinas präferierte,⁵⁸ sondern stets auch als Bild.

Und so ist es mit allen Dingen: Wenn man schlaftrunken morgens zur Zahnbürste greift, die zuhanden liegt, dort wo sie immer liegt, nimmt man ein Ding, nutzt es und das war es. Wenn man aber dieses Ding nicht nur nimmt und nutzt, sondern anschaut, sieht man möglicherweise nicht nur das Funktionsding, sondern mehr oder anderes als das, im Grenzwert vielleicht ein versehentliches Ready-made, ein Objekt mit visueller Qualität, welcher auch immer. Irgendwie ist dann ein ‚Sprung in der Optik‘, durch den die Sehgewohnheit gestört wird und ein anderes Sehen und Anderssehen sich einstellt.

Ästhetische Strategien können das provozieren und arbeiten oder spielen damit. Aber wenn man nach einem Ursprung des Bildes fragt, hat der seinen Sitz im Leben dort, wo das Ding nicht mehr allein als Ding (zum Gebrauch) wahrgenommen wird. Dieser Blick-Wechsel als Wechsel der Wahrnehmung führt in ein anderes ‚Sehen als‘. Ich vermute, dass dieser Wechsel der Einstellung oder Optik einen Ursprung des Bildes bildet. Und es ist alles andere als klar, was dazu führt – und wohin das führen kann. Im Grenzwert können ästhetisch entzündete Augen die Folge sein: wenn allmählich oder plötzlich alles aus seinem Gebrauchszusammenhang herausfällt und ikonische Qualität zeigt.

Das allgegenwärtige Design provoziert das natürlich. Fast jedes Ding ist ja mittlerweile so gestaltet, dass es wirken will wie die Schlange Kah im Dschungelbuch: *Look at me, just at me – trust in me, just in me*. Design gestaltet Dinge so, dass sie den Anspruch bedeuten, nicht nur Ding, sondern von symbolischer und imaginärer Bedeutung zu sein. Selbst eine Zahnpastatube kann dastehen wie ein kleiner Oscar, als ein stolz aufgerichtetes Versprechen von Reinheit, Frische und Glanz. So verkörpert diese kleine Kultstatue jeden Morgen diejenige Frische, die der neue Tag haben soll und die wir von uns aus nicht mitbringen, sondern erst erlangen, wenn wir uns vor der Tube verbeugen und von ihr zehren, auf dass wir rein werden. All die Glanzeffekte dieser Tube sind

⁵⁸ Vgl. Emanuel Levinas, *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über Exteriorität*, Freiburg/München 1993, S. 63. Vgl. auch Bernhard Waldenfels, *Levinas and the Face of the Other*. In: Simon Critchley/Robert Bernasconi (Hg.), *The Cambridge Companion to Levinas*, Cambridge 2004, S. 63–81.

ästhetische Aufladungen, die selbst diese Banalität ikonisch hochtreiben. Nur sind diese gewollten und gewussten Designstrategien die Kehrseite der kleinen, feinen Verschiebung in der Wahrnehmung, die ich ‚Sprung in der Optik‘ nannte. Man könnte das phänomenologisch den plötzlichen Verlust der ‚natürlichen Einstellung‘ nennen und zwar nicht mit der Folge einer ‚phänomenologischen Wesensschau‘ oder ‚Reduktion‘, sondern mit einem ästhetischen Blick aus Versehen. Dann kann es einem so gehen, wie Lacan mit der Sardinenbüchse: „Es war eine kleine Büchse, genauer gesagt: eine Sardinenbüchse, ausgerechnet. Da schwamm sie also in der Sonne, als Zeuge der Konservenindustrie, die wir ja beliefern sollten. Spiegelte in der Sonne. Und Petit-Jean meinte: – *Siehst Du die Büchse? Siehst Du sie? Sie, sie sieht Dich nicht!*“ – meint der kleine Jean. Der große Jaques (Lacan) ist da anderer Ansicht. Denn „wenn es einen Sinn haben soll, daß Petit-Jean mir sagt, daß die Büchse mich nicht sehe, so deshalb, weil sie in einem bestimmten Sinn mich tatsächlich anblickt, angeht. Sie blickt mich an/me regarde auf der Ebene des Lichtpunkts, wo alles ist, was mich angeht/me regarde, und das ist hier durchaus nicht als Metapher gemeint“⁵⁹.

Was wir sehen kann zurückschauen wie Lacans Sardinenbüchse, sieht uns aber nicht. So muss man wohl Georges Didi-Hubermans Aufnahme Lacans präzisieren.⁶⁰ Didi-Huberman meinte, „Sehen heißt, daß man spürt, daß sich uns etwas unausweichlich entzieht, mit anderen Worten: wenn Sehen Verlieren heißt. Darin liegt das ganze Problem“⁶¹. Bemerkenswert ist, dass er diesen Entzug mit einer theologischen Differenz markierte: der *imago*, der Fülle der Präsenz und Ähnlichkeit und dem *vestigium*, der „*Spur einer verlorenen Ähnlichkeit* [...]“, der durch die Sünde zerstörten Ähnlichkeit mit Gott.“⁶²

Sehen hat es mit Spuren, mit *vestigia* zu tun, den Dingen fehlt darin schon immer ihre Fülle und Präsenz. Das ist die Intuition einer negativistischen Optik, die wiederum der negativen Theologie verwandt ist.

Der ‚Sprung in der Optik‘ geht wie gesagt mit dem Verlust einer natürlichen Einstellung einher und nicht etwa einer methodischen Epoché, sondern einer nicht-intentionalen, gleichsam aus Versehen. Dieser Verlust des natürlichen, unwillkürlichen Dingverhältnisses ist ein Verlust an Fraglosigkeit, der zum Entzug der üblichen Selbstverständlichkeiten führt. Das sollte man nicht unbesehen als Eingang ins ästhetische Weltverhältnis feiern, als Königsweg in die ästhetische Fülle, denn es ist sehr prekär. Die Dinge verlieren ihre Zuhandenheit, auch ihre Vorhandenheit und werden sperrig, seltsam und irritierend, sie fallen irgendwie aus der Reihe des Gewöhnlichen.

Dieser Ursprung ist ein Sprung in der Optik ebenso wie im Ding oder im Körper. Die phänomenologische Differenz von Körper und Leib markierte

⁵⁹ Jacques Lacan, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI, Berlin 1996, S. 101f.

⁶⁰ Vgl. Georges Didi-Huberman, Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München 1999, S. 51.

⁶¹ Ebd., S. 17.

⁶² Ebd.

das bereits – und daher passt hier Husserls oben genannte These „dass eine Doppelheit der Auffassung immer vorliege“⁶³. Ob diese allerdings wirklich immer vorliegt, ist fraglich. Aber jedes Phänomen, jedes Ding, jeder Leibkörper hat die Potenz zu dieser Verdopplung – in das Fungierende und das Gestörte, das *desœuvrement*. Aktualisiert wird diese Potenz im Auftreten der Störung – wenn das Ding aus der Reihe fällt oder der lebendige Leib zum toten Körper wird. Ästhetisch kalkuliert wird die Potenz aktualisiert, wenn am Ding entsprechende ‚Operationen‘ vorgenommen werden, wie wenn die Pfeife aus dem Gebrauchszusammenhang rückt. Im Grenzwert kann das zur ästhetischen Reizung, Überreizung und Entzündung des Blicks führen, wenn man permanent schielt und alles, was einen umgibt, in dieser Verdopplung anblickt, als lebendig und tot, als fungierend und ästhetisch geladen.

5. Bild und Tod – und die religiöse Valenz dieser gefährlichen Nähe

Wenn Bild und Tod so intrinsisch verbunden sind, kann die Frage der Religion nicht ganz fern sein, wie zu erwarten war. Das zeigt der kulturelle Komplex im Umfeld der Praktiken, die den Toten zuteil werden: das Bestattungswesen. Wenn denn der Leichnam das erste und ursprüngliche Bild seiner selbst ist, dann ist Bestattung eine ursprüngliche Bildpraxis, wie man mit diesem Bild, das der Leichnam ist, umgeht. Und dabei ist doch einigermaßen bemerkenswert, wenn diese Bilder beerdigt werden und nicht etwa gegessen, oder ins Wohnzimmer gestellt bzw. in die Höhle.

Der Tote als Bild hat unterschiedlichste Bildgebrauchsweisen provoziert, die im Kern alle auf eine Beseitigung dieses unheimlichen Bildes (des Toten) zielen, um sublimierte Supplemente als Formen des Bewahrens und Gedenkens an dessen Stelle treten zu lassen. Jede Grablegung ist ein mehr oder minder pietätvoller Ikonoklasmus als ursprüngliche Bildkritik, in der dieses unheimlich mächtige Bild seiner selbst dem Vergehen überantwortet wird.

Entsprechend sind solche Formen der Präparation, in denen der Leichnam der Verwesung entzogen wird immer so kunstfertig wie gewaltsam, weil sie der Gewalt dieses Vergehens ein Bleiben mit allen technischen Mitteln entgegenzusetzen. Gleich, ob man Pharaonen oder Päpste präpariert, Lenin oder Mao, es sind Versuche ein ikonisches Artefakt zu konservieren, um dieses ursprüngliche Bild nicht vergehen zu lassen. Darin kann man den Versuch sehen, Endliches zu verunendlichen, mit der Gefahr, es zu dämonisieren.

In jüdischer Tradition wäre all das ein ‚Greul‘ gewesen. „Vergeh, du Abbild des Unvermögens, das Grenzenlose in ein Bild zu fassen!“⁶⁴ Mit diesem Satz zerschlägt Mose in Arnold Schönbergs Oper *Mose und Aaron* das goldene Kalb.

⁶³ E. Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung*, s. Anm. 20, S. 28.

⁶⁴ Arnold Schönberg, *Moses und Aron*. Oper in drei Akten, Mainz 1958, 2. Akt., T 980–982.

Das galt für Gottesbilder und gilt doch nicht weniger ursprünglich für das Bild, das der Leichnam ist.

Die Gottesbildkritik ist auch eine etwas umwegige Kritik an solchen Bildproduktionen, in denen Tote präsent gehalten werden, indem man ihren Körper präparierte, der ja nach jüdischem Brauch schnellstmöglich zu beerdigen war, was angesichts des herrschenden Klimas verständlich ist. Doch mehr noch ist es eine Regel gegen Totenkulte.

Im babylonischen Talmud wird über das Henken und den Umgang mit dem Gehenkten gehandelt: Warum und wie er aufgehängt wird und was mit ihm danach zu tun sei.⁶⁵ Eine der Bestimmungen lautet, dass er nicht über Nacht bzw. am nächsten Tag noch dort hängen darf, weil er zum Bild werde.⁶⁶ Denn der Tote wird zum Bild, das dem Bilderverbot widerspricht.

Eine Szene aus dem Zusammenhang zur Verdeutlichung: „Es wird gelehrt: R. Meir sagte ein Gleichnis: Einst waren zwei Zwillingbrüder in einer Stadt, einer wurde zum König eingesetzt und einer wurde Straßenräuber. Da befahl der König, und man henkte ihn. Wer ihn aber sah, sagte: Da hängt der König. Da befahl der König und man nahm ihn herunter.“⁶⁷ Angemerkt wird (von Goldschmidt) dazu: „Wegen ihrer Ähnlichkeit, ebenso ist auch der Mensch ein Ebenbild Gottes.“⁶⁸

Das heißt, es geht nicht nur um die narzisstische Kränkung des Königs durch sein ‚Ebenbild‘, den Zwillingbruder. Sondern die ‚Kreuzesabnahme‘ des Gehenkten hat auch den (theologischen) Sinn, ein Bild zu beerdigen, um nicht zu sagen zu beseitigen. Baldige Bestattung kommt der Bildwerdung des Toten zuvor oder wirkt ihr entgegen.

Zunächst: Es macht einen gravierenden Unterschied, ob man seine Verwandten frisst, sobald sie tot sind oder ob man sie wie auch immer anders behandelt, in summa bestattet. Ob dieser Unterschied eine Gattungsdifferenz unter den Hominiden machte, oder ob er gar geeignet wäre, den Mensch als Mensch von den ‚Vormenschen‘ zu unterscheiden, kann ich weder empirisch noch historisch entscheiden. Aber der Umgang mit den eigenen Toten bis zur Begräbniskultur macht einen Unterschied, der für die Menschwerdung des Menschen gravierend ist.

Bemerkenswert ist, dass diese Kulturpraktik deutlich älter ist als die bisher bekannten Höhlenmalereien, deren früheste auf etwa 32.000 Jahre v. Chr. datiert werden.⁶⁹ Die ältesten Bestattungen sind m. W. derzeit in den Höhlen von

⁶⁵ Vgl. Georg Beer/Oscar Holtzmann/Samuel Krauss/Karl Heinrich Rengstorf (Hg.), *Sanhedrin. Makköt. Text, Übersetzung und Erklärung, nebst einem textkritischen Anhang*, Gießen 1933, S. 46aff.

⁶⁶ Mit Dank an Gerhard Langer

⁶⁷ G. Beer/O. Holtzmann/S. Krauss/K. H. Rengstorf, *Sanhedrin*, s. Anm. 65, S. 46b; VIII, 645.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Lascaux zwischen 17.000 und 15.000 v. Chr.; die Malereien der Chauvet-Höhle (Département Ardèche) stammen aus dem jüngeren Aurignacien um 32.000 v. Chr.

Qafzeh und Es Skhul in Israel nachgewiesen und werden datiert auf 90.000 bis 120.000 Jahre v. Chr. Ob vor ca. 70.000 Jahren auch schon Neandertaler ihre Verwandten bestatteten, wird zumindest diskutiert.⁷⁰ Wer Tote der eigenen Art nicht als Fressen wahrnimmt – nimmt den Toten als etwas anderes wahr, als was auch immer, als ein *je ne sais quoi*, das einen anderen Umgang fordert, als es zu fressen oder nur unbeachtet liegen zu lassen. Die Frage, die nur reflexiv und hypothetisch bearbeitet werden kann, ist dann, ob diese Wahrnehmung des Toten und die entsprechenden Kulturpraktiken in die Vorgeschichte des homo pictor führen. Wenn der homo pictor Bilder unwillkürlich als Bilder wahrnimmt, sollte auch davon ausgegangen werden, dass er Tote der eigenen Art als die eigenen Toten wahrnimmt und sie (wie auch immer) bestattet. Die Grabkultur ist ähnlich ursprünglich, so die Vermutung, wie die Menschwerdung, die mit dem Bildsinn des Menschen bestimmt wird.

Die zu diskutierende Hypothese ist daher, ob der kulturelle Umgang mit Toten als ‚liminalem‘ Bild des Lebenden, also die Bestattung-, Bewahrungs-, Präparationskultur und der Bildsinn wie die Bildkultur, einen koemergenten kulturellen Praxiszusammenhang bilden, der ‚irgendwie‘ religiös wie ‚ästhetisch‘ valent ist. Und das gilt für den Umgang mit Tieren wie mit Menschen. Denn wesentlich geht es um den ursprünglichen und bildproduktiven Konnex von Tod und Bild. Das könnte, religionstheoretisch gesprochen, damit zu tun haben, dass Tote wie Bilder Zeichen eines ‚Jenseits‘ sind, dass beide von besonderer Materialität und Präsenz sind und symbolisch wie imaginär geladene Gestalten elementarer Transzendenz sein können. Der Leichnam und das Bild sind Gestalten der Präsenz eines Abwesenden bzw. Entzogenen und daher eine paradoxe Gegebenheitsweise im Unterschied zu anderen Personen und Dingen, die als (kleine?) Transzendenz zu einer ‚anderen‘ Welt. Dann könnte es plausibel werden, dass Bestattungs- wie Bildkultur Frühformen der Vermittlung der Transzendenzdifferenz in Form immanenter Kulturtechniken darstellen.

Dieser etwas übergreifenden und vorgreifenden Hypothese liegen kulturanthropologische Voraussetzungen zugrunde: Der Mensch wird Mensch, indem er bestimmte Differenzen macht, aus denen sich seine Kultur aufbaut. Der Mensch wird Mensch als Jäger und Sammler von Differenzen und damit handelt er sich nolens volens auch Transendenzen ein. Die kulturellen Techniken und Medien – Sprache, Technik, Bild – werden zu immanenten Vermittlungen der Differenz von Immanenz und Transzendenz.

Es klingt mit der Kulturgenese aus der Differenzproduktion an, dass nicht Werkzeug-, sondern Zeichengebrauch für die Genealogie des Menschen basal zu sein scheint. Aber auch in Praktiken werden Differenzen gemacht, die indexikalisch, ikonisch und symbolisch so geladen sein können, dass sie ‚unterwegs zum Menschen‘ sind.

⁷⁰ Vgl. Robert H. Gargett, Grave Shortcomings. The Evidence for Neandertal Burial. In: *Current Anthropology*, 30 (1989), 2, S. 157–190. Vgl. auch http://www.evolution-mensch.de/thema/funde/hn_shanidar.php (zuletzt aufgerufen: 14.11.2012).

Welche Differenzen basal sind, ist strittig. Etwa die Differenz von Bewusstsein und Selbstbewusstsein oder von ‚gut und böse‘ also eine reflexive und eine moralische Differenz? Das wäre üblich. Aber damit würde anderes übersehen – die oben erörterte Differenz von Ding und Bildding wie von Bildding und Bildsujet scheint nicht weniger wichtig. Ein liegender Stein neben anderen und ein aufgerichteter, der etwas anzeigt, ein Mammut und dessen ikonische Repräsentation oder ein Toter und dessen Relikte als Formen fortdauernder Präsenz sind Unterschiede, die ebenso bildlich wie religiös valent erscheinen. Auch lebendig und tot, eigen und fremd, innen und außen oder essbar und nicht essbar sind Differenzen im Umfeld des Rohen und Gekochten. Es sind Differenzen, die die Schwelle der Kultur markieren.

Diese Differenzen strukturierten und ordneten die Welt, in der man lebte. Ein Effekt dieser Differenzen ist, dass ein Unterschied von Diesseits und Jenseits sich ausbildet als ‚Gravitationseffekt‘ der Differenzen. Später wird man das mythen- und metaphysikkritisch die ‚Hinterwelt‘ nennen, aber zunächst ist das lebensweltlich eingebunden schlicht die Differenz von Ding und Bildding wie Tod und Leben. Der Tote ist ‚anderswo‘, in einem ‚Heterotop‘. So wie die Wirklichkeit des Bildes ein ‚Anderswo‘ ist, eine kleine Transzendenz. Daher vermute ich, dass frühe Formen der Bildlichkeit wie die Höhlenmalereien in grober Generalisierung ‚transzendenzgeladen‘ sind. Die Szenen an der Wand sind nicht einfach Abbildungen der Welt draußen sondern memoriale und imaginäre Szenen eines ‚Draußen‘, ein Jenseits im Diesseits der Höhle.

Unterscheidungen wie hier und dort, Präsenz und Repräsentation bis zur Gestaltung der Präsenzqualität von Repräsentationen, die sichtbar werden in präparierten Schädeln, ikonisch prägnanten Zeichen, besonders geformten Werkzeugen setzen ein elementares Differenzbewusstsein voraus und einen besonderen Umgang damit. Diese Differenzen sind kleine Transendenzen: von hier dies und dort jenes, von vorhanden und entzogen bis zur Transzendenz des Vorübergegangenen, der Toten, der Künftigen, der Abwesenden. So lassen sich auch die Handmarkierungen (‚I was here‘) verstehen, die eine Dauer der Präsenz der Vergangenen anzeigen. Dadurch wird eine ‚diachrone‘ Kontinuität der Früheren, der Heutigen antizipiert, auch für die Künftigen etc. gebildet. Kann man das schon als eine Form von Geschichtsbewusstsein verstehen? Sofern an der Wand die Hände der ‚Toten‘ sichtbar sind und für alle Zeit bleiben, wird damit eine retrospektive Transzendenz zu den hier präsenten Toten sichtbar. Wenn zudem Handmarkierungen von den Gegenwärtigen hinzugefügt werden, entsteht im Bild so etwas wie eine Gemeinschaft mit den Toten und den Künftigen. Das heißt, die Transzendenz wird in der Immanenz des Bildwerkes vermittelt und tradiert.

Diese Funktion könnte man auch für die Tierdarstellungen vermuten: Es sind Figuren des Fremden wie der vorübergegangenen toten Jagderfolge und zugleich Antizipationen der Künftigen. In diesen Repräsentationen wird die diachrone Differenz vermittelt und diese Vermittlung inszeniert. Insofern sind diese Bilder Zeit- und Raumfenster. Und es sind nicht ‚nur‘ Repräsentationen, sondern auch Präsenzinszenierungen. Auch hier geht es um eine Form ikoni-

scher Präsenz der Toten, des Fremden, die von einer ikonischen Prägnanz und Energie gewesen sein dürften, die nicht ohne ‚*Faszinosum und Tremendum*‘ vorstellbar scheint, ikonische Prägnanz mit symbolischer und imaginärer Qualität, deren Dichte und Fülle noch keine semantische Distinktionen braucht in der Kunst, Geschichte, Religion etc. auseinander träten. Aber dass hier Bedeutung und deren ikonische Verdichtung präsent ist, dürfte unzweifelhaft sein. Natürlich wissen wir nicht, was das alles bedeuten soll. Als Intensivum von Bedeutung verdichtet sich hier, worum sich das Leben dreht und woran es sich orientiert. Was gejagt und gegessen wird? Was von überlebenswichtiger Bedeutung ist?

Die Art der ikonischen Inszenierung und der Interikonizität leistet Komplexitäts- und Kontingenzzreduktion in einer Ausdrucks- und Eindrucksqualität, die von einer ikonischen Energie ist, der man sich ja sogar noch heute nicht entziehen kann. Wie mächtig müssen diese Bilder daher einst gewirkt haben. Die Macht des Bildes war ein Bild der Macht, die schwer ohne Aspekt der Heiligkeit und Größe vorgestellt werden kann. Dann wären das nicht nur ‚lebende Mahlzeiten‘, Essbares und Jagbares, sondern Mächte in Tiergestalt. Daher befindet man sich im Umfeld des Fremden und Heiligen des *Faszinosum* und *Tremendum*. Das sind natürlich anachronistische Deutungen, nur haben wir keine anderen.

6. Genealogie des Bildes aus dem Tod – im Christentum

Wann und wo entstanden ‚Kultbilder‘ im Christentum? Waren auch das Bilder aus dem Tod? Historisch kann man einigermaßen verlässlich von der Genealogie des Kultbildes aus dem Grabbild sprechen. Belting meinte: „Vor einer Ästhetik der Ikone sollte die Frage nach ihren Entstehungsbedingungen und ihrem Aufgabenbereich liegen. Dabei soll der Totenkult, der das Totenbildnis hervorgebracht hat, zunächst im Vordergrund der Untersuchung stehen. Hier liegt das Entstehungsfeld des Heiligenbildes, vollzieht sich der Wandel zwischen dem Gedächtnisbild eines Toten und dem Kultbild eines Heiligen. Das Endprodukt der Entwicklung ist die Ikone.“⁷¹

In der Antike entstanden die Totenbilder zum Gedenken und zur Toten(ver?)ehrung. Entsprechend wurden Gedächtnisbilder der Gestorbenen im Christentum am Ort des Grabes zugelassen. Diese Totenbilder konnten vom Erinnerungsbild zum Kultbild werden.⁷² Dann folgt Vermutung: „Vielleicht war er ein beliebter Geistlicher, dessen Grab nicht nur von den Familienangehörigen, sondern wie heute die Pastorengräber von Frauen der Gemeinde geehrt wurde.“

⁷¹ Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 2004, S. 92.

⁷² Beltings Beispiel: ein Grabbild in der S. Gennaro-Katakomben in Neapel, ‚Hier ruht Proclus‘, vgl. ebd., S. 95

Der erste Schritt zu einem Kult war getan. Aus privater Totenehrung entwickelte sich die öffentliche Heiligenverehrung.⁷³

Führte die Verehrung des Toten durch das Bild in die Kontiguität von Grab (Reliquien) und Bild bis zur Kontinuität und Identität von Bild und Totem? Denn dann wird das (mit-)verehrte Bild lösbar vom Grabort, kann vervielfältigt werden und übertragen bei anderen Gräbern gebraucht,⁷⁴ wie im Motivbild und in der Multiplikation als Weihebild mit den Stiftern. Das Fazit lautet dann: „[I]m Bereich des Grabes. Dort wurde der Wandel vom Totenbildnis zur Heiligenikone, vom privaten Gedächtnisbild zum offiziellen Kultbild vollzogen. Der Heiligenkult ist ohnedies aus dem Grabkult hervorgegangen, und das Bildnis hatte im antiken Totenkult seine eigentliche Existenzbasis.“⁷⁵ Und: „Die Heiligenikone ist ein Produkt des Kults an den Gräbern der Heiligen.“⁷⁶ Ikonen entstanden also „zunächst als Porträts“. „Aber das wirkliche Porträt war von Haus aus ein Totenporträt und blieb dieser Funktion auch im Heiligenkult treu. Es war dort sekundär, wo das Grab primär war.“⁷⁷

Theologisch geht es im Hintergrund darum, ob die Urimpression von Bildlichkeit im Christentum durch die Inkarnation bestimmt wird oder durch Passion, Ecce homo und Kreuz. Das unterscheidet eine kataphatische von einer apophatischen Bildtheorie, den Ursprung in Fülle, Präsenz und Offenbarung zu finden, oder in Niedrigkeit, Entzug und *sub contrario*.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 95,101.

⁷⁵ Ebd., S. 103.

⁷⁶ Ebd., S. 111.

⁷⁷ Ebd., S. 71.