

Csongor Lőrincz (Hg.)

# Zwischen Pygmalion und Gorgo

Die Gegenwart des Bildes in der Sprache

Mit Beiträgen von

Emil Angehrn, Tibor Bónus, Hajnalka Halász, Zoltán Kékesi,  
Friedrich Kittler, Zoltán Kulcsár-Szabó, Tamás Lénárt,  
Csongor Lőrincz, Juliane Prade, Attila Simon, Susanne Strätling

Kulturverlag Kadmos Berlin

Der Herausgeber dankt der ars electronica (Linz) für die Zusendung der Tonbandaufnahme des Vortrags von Friedrich Kittler, Christina Kunze für das Korrekturlesen, für Übersetzungshilfen und technische Arbeiten am Manuskript sowie Sandra Zaroba für die Erstellung des Namensregisters.

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2013,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: [www.kv-kadmos.com](http://www.kv-kadmos.com)

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Umschlagabbildung: Archiv. W. Burckhardt

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Booksfactory

Printed in EU

ISBN (10-stellig) 3-86599-201-3

ISBN (13-stellig) 978-3-86599-201-7

# Inhalt

CSONGOR LŐRINCZ Zwischen Pygmalion und Gorgo – Einleitung .....	7
--	---

## Genealogien von Bild, Leben und Tod

FRIEDRICH KITTLER Eine kurze Geschichte der Automaten .....	29
--	----

EMIL ANGEHRN Das Bild des Lebens .....	37
---	----

## Diskursive und ikonische Dispositive

ATTILA SIMON Gorgonen und Sirenen. Repräsentation und Petrifikation in Lukians Lobrede auf einen schönen Saal .....	55
---	----

CSONGOR LŐRINCZ Provozierte Ästhetik. Das Gedächtnis des Ausdrucks bei Lajos Fülep .....	97
--	----

HAJNALKA HALÁSZ Das Bild, der Verdächtige und der Kronzeuge. Horizonte der Bildhaftigkeit bei Gadamer und Husserl .....	125
---	-----

CSONGOR LŐRINCZ Leere und Riss des Bildes. Zu Heideggers van Gogh-Deutung ..	157
---	-----

## Textuelle Bilder I: Lyrik als Überlebensmedium des Visuellen

CSONGOR LŐRINCZ

Das Zeugnis der lyrischen Bilder und die literaturwissenschaftliche Bildkritik. Goethe: *Mir schlug das Herz* ... 177

ZOLTÁN KULCSÁR-SZABÓ

Gespensterhafte Elegie. Lőrinc Szabó: *Egy téli bodzabokorhoz* ... 203

SUSANNE STRÄTLING

»Die Auferstehung des Wortes«. Poetik des Überlebens in der russischen Moderne (Osip Mandel'stam) ... 221

CSONGOR LŐRINCZ

Provozierte Bilder. »Mutation« und Textualität bei Gottfried Benn ... 244

## Textuelle Bilder II: Erzählung und Zeugenschaft

TIBOR BÓNUS

Syncope – Heart, Reading, Memory. On a short paragraph at the heart of *À la recherche du temps perdu* ... 289

JULIANE PRADE

Bild des Schreckens. Zur Autobiographie bei Vladimir Nabokov und Walter Benjamin ... 310

TAMÁS LÉNÁRT

Nahaufnahme und Todesnähe. Péter Nádas: *Der eigene Tod* ... 341

## Das Bild zwischen Archivmedium und Testimonium

ZOLTÁN KÉKESI

Das neugeordnete Archiv: Nachleben der Bilder in Harun Farockis *Aufschub* ... 351

Namenregister ... 373

# Zwischen Pygmalion und Gorgo – Einleitung

CSONGOR LÓRINCZ

Pygmalion und Gorgo scheinen gleichsam metaphorisch für gegenwärtige Positionen und Fragestellungen der Bildwissenschaften zu stehen. Öfters geschieht dies auf eher verdeckte Weise – zugleich haben sich in der letzten Zeit auffällig Buchtitel angehäuft, die die Konzepte »Bild« und »Leben« miteinander zu verknüpfen versuchen. Es scheint so, als ob diese Fragerichtung das bildwissenschaftliche Feld auf weiten Strecken dominierte. Wenn die beiden mythischen Figuren zuweilen zur Emblematisierung dieser Tendenzen aufgerufen werden, so werden diejenigen, die davon überzeugt sind, dass wir nie modern gewesen seien, ein weiteres Mal Recht behalten wollen. Die emblematisierende und a fortiori diskursiv-argumentative Funktion des mythischen Gedächtnisses und seiner Figuren ist aber wahrscheinlich zu verzweigt, als dass man das auf bestimmte geschichtsphilosophische Schemata und kulturelle Erscheinungen restlos zurückführen könnte.

Es gibt gegenwärtig mindestens zwei miteinander zusammenhängende Gründe für die intensiviertere Frage nach der Lebendigkeit und Unlebendigkeit bzw. Gewalt von Bildern. Einerseits die Destabilisierung bzw. Virtualisierung der Bildträger im Zuge der technischen Medien (und dadurch das Problem der Lesbarkeit der Bilder), andererseits die Realisierung der handlungsstiftenden Eigenaktivität von Bildern, diesseits oder jenseits von ikonographischen Beständen. Diese beiden Impulse hängen möglicherweise auf komplizierte Weise zusammen. Was die Klarsicht in dieser Sache besonders erschwert, ist der mutmaßliche Sachverhalt, dass diese Impulse zuweilen ältere kognitive Schemata der Animierung der Bilder – zwar in modifizierter Form, aber eben doch – wieder auferstehen lassen. Die Modi der Modellierung der ikonischen Dimension im Zuge ihrer zunehmend immateriellen Beschaffenheit und performativen Aktivität greifen bei aller verdienstvollen Neuerschließung öfters auf Figuren zurück, die gegen das (mitunter gewaltsame) Ereignispotential von Bildern auch erheblichen Widerstand leisten. Das »Leben« oder »Lebendigkeit« der Bilder sollte hierbei ihre »Präsenz« (und Gegenwart) sichern. (Dafür ist nicht selten die Bemü-

hung verantwortlich, die die Autonomie des Bildlichen gegenüber dem Sprachlichen sichern möchte.) Metaphorisch könnte man dies so ausdrücken, dass dabei jene anikonische, medusenhafte Materialität vergessen wird, die vom Bild sowohl evoziert als auch gewissermaßen gezähmt, in das Bildliche transponiert wird, um überhaupt geschaut werden zu können. Es scheint so, dass viele Bildtheorien, die eingestanden oder uneingestanden im Zeichen Pygmalions agieren, gewissermaßen vor dem Blick der Meduse zurückschrecken würden. Bevor aber diese Beschreibung (noch vor ihrem Beweisen) allzu bombastisch wird, gilt es die ganze Problematik noch etwas tiefer zu legen. Die beiden oben genannten Gründe sind nämlich nicht unbedingt die primären, sondern speisen sich wohl – aber beeinflussen diese (gegenseitig) auch – aus dem dunklen Verhältnis von Zeitlichkeit und Bild, die vorige aber nicht in einem phänomenologischen Sinne verstanden, sondern vor allem als Geschichte. Geschichte nun aber nicht als beschreibbaren, phänomenalen Ereigniszusammenhang, sondern als Geschehen (noch »vor« dem identifizierbaren Ereignis), als eine materielle Latenz, eine immer schon abgelaufene Zeit (eine Art Medusenblick der Geschichte).<sup>1</sup> Die These hierbei ist, dass man die Bilder und ihre (mit einem nicht unproblematischen Wort) »performative« Leistung, aber auch ihre Schwäche erst angemessen denken können wird, wenn man über jegliche Organizität und ihre dialektischen Umkehrungen etc. hinaus diese Latenz und ihr Geschehen (oder ihre Insistenz) als ein *Überleben* in der ikonischen Dimension und ihren Subversionen erschließen wird.<sup>2</sup> Hier handelt es sich um eine Kreuzung von »Wie Bilder Geschichte machen« und von »wie Geschichte Bilder macht (und auslöscht)«, die uns gleich zu einem weiteren Chiasmus führt bzw. auf diesen zurückdeutet.

Wenn die Gegensätze zwischen Leben und Tod im visuellen Bereich derart problematisch werden und man immer mehr mit gleichsam dialektischen Bildern, mit visuell-indexikalischen Interpenetrationen des

<sup>1</sup> Die »ewige Wiederkehr« erscheint bei Nietzsche als ein »Medusenhaupt« (s. *Kritische Studienausgabe* 11. Berlin – New York, 1980. 360). Bei Benjamin trägt »der Engel der Geschichte« laut Sigrid Weigel »medusische Züge«, »Züge des Erschreckens« sind ihm eingeschrieben (vgl. *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Frankfurt a. M., 1997. 65). Zu den Figurationen der Gorgo in der griechischen Antike und ihrer Deutung vgl. Jean-Pierre Vernant: *Tod in den Augen. Figuren des Anderen im griechischen Altertum: Artemis und Gorgo*. Frankfurt a. M., 1988.

<sup>2</sup> Etwa die Bildpolitiken des 11. September lassen sich als auch als globale Immunisierungsversuche gegen »Geschichte« begreifen, vgl. Otto Karl Werckmeister: *Der Medusa-Effekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September*. Berlin, 2005. 23. Ferner: Clément Chéroux: *Diplopie. Bildpolitik des 11. September*. Konstanz, 2011.

Lebenden und Leblosen, etwa von *physis* und *techné*,<sup>3</sup> konfrontiert wird, so muss das Überleben, das hier interessiert, jenseits des Gegensatzes Leben–Tod gedacht werden. Es meint folglich keine Vitalität, sondern eine Art supplementäres Rauschen, das auf virtuelle Weise »vor« das Bild als eine ikonische Totalität führt, zugleich aber auch erst in seinem Zuge, gewissermaßen »nach« ihm kommt. Hierbei wird der Code, der die Unterscheidung zwischen dem Lebendigen und dem Unlebendigen ermöglichen, ihr Verhältnis regeln (etwa kontraktualisieren) würde, suspendiert. Dieses »Überleben« kommt nicht einfach nach einer Vergangenheit, sondern in der Verdopplung der Gegenwart eröffnet sich gewissermaßen eine Vergangenheit, die nie Gegenwart war.<sup>4</sup>

Vielleicht war Nietzsche der wichtigste Antizipator auch dieser Probleme. In einem Abschnitt der *Fröhlichen Wissenschaft* heißt es: »Hüten wir uns zu sagen, daß Tod dem Leben entgegengesetzt sei. Das Lebende ist nur eine Art des Toten und eine sehr seltene Art.«<sup>5</sup> In einer Nachlassnotiz wiederum, scheinbar konträr zur vorigen Aussage: »Unsere ganze Welt ist die *Asche* unzähliger *lebender* Wesen: und wenn das Lebendige auch noch so wenig im Vergleich zum Ganzen ist, so ist *alles* schon einmal in Leben umgesetzt gewesen und so geht es fort.«<sup>6</sup> Das Tote, was wir so nennen, ist nicht neutralisierbar (als eine Art bloßes Material), sondern die Asche des Lebendigen. Eine Berechnung des Unterschiedes zwischen Tod und Leben, ihre Abgrenzung erscheint somit problematisch. Vielmehr ist die Thematik der Zeitlichkeit unterzuordnen, nicht so sehr aber z. B. durch Phänomenologien der Animierung, sondern im Sinne Nietzsches durch das Werden, das weder als Leben noch als Tod vorzustellen oder zu denken bzw. zu ökonomisieren ist, vielmehr macht es in der Dimension der »ewigen Wiederkehr« das »Sein« jeglichen Bildes zu einem Rest im Modus eines Überlebens.

Die Problematik Leben–Nichtleben ist den Bildern konstitutiv eingeschrieben, etwa als/der Differenz zwischen der Materialität und Immaterialität der Bilder. Im Sinne der Gorgo-Metaphorik könnte das Bild,

<sup>3</sup> Bei der Multiplizität des Lebendigen ist zu bedenken, dass die Technik nicht nur eine Schicht bedeutet, sondern dasjenige Dispositiv, welches das Lebendige multipliziert – und welches das Tote im Lebendigen reproduziert.

<sup>4</sup> Formulierungen wie beispielsweise die von Roberto Esposito – »zum Überleben notwendig« (*Immunitas. Schutz und Negation des Lebens*. Berlin, 2004. 92) – erweisen sich aus dieser Perspektive als kontinuierlich: sie lassen keine Unterbrechung zu, da sie nämlich auf Selbsterhaltung, Teleologie, biologisches Überleben ausgerichtet zu sein scheinen.

<sup>5</sup> Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft*. KSA 3. 468.

<sup>6</sup> Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente*. KSA 9. 472. Vgl. dazu Martin Heidegger: *Nietzsche I*. Stuttgart, 1961. 304–306.

die Institution des Bildes als eine Vermittlung (durch einen »Spiegel«) aufgefasst werden, die Schutz vor dem Tod, vor einem tödlichen Blick bietet, also als eine Kulturtechnik agiert. Zugleich initiiert das Bild aber ein Abtöten des Lebendigen, einen Abschied von ihm. Es fungiert als Schutz wie als Supplement (gar ein »pharmakon«). In diesem Chiasmus von Immunisierung und Trauerarbeit wird ein ganzes Spektrum von ikonischen Ambivalenzen angezeigt.

Die subversiven Aspekte dieser Problematik sind aufgekommen erstens auch im Zuge der Destabilisierung der Koordinaten, die das Verhältnis des Materiellen und Immateriellen regeln bzw. modellieren. Sie rührt an der (kartesianischen) Unterscheidung von physischen und mentalen Bildern, welche Zweiteilung für viele immer noch Kopfzerbrechen bedeutet (was in der Natur des Glaubens an solche Oppositionen liegt). Zu diesem Gegensatzpaar gesellt sich zweitens eine weitere Opposition, die von »Sehen« und »Lesen«, wo das »Lesen der Bilder« auch heute noch mitunter befremdlich vorkommt. Wenn aber Materialität und Immaterialität des Bildes auf komplexe Weise miteinander verschränkt sind, sich zugleich durch eine Differenz implizieren, so sollte man sich eher dann wundern, wenn dafür nicht »Lesen« die angemessene Kategorie wäre. Drittens geht es um Bilder ohne symbolische Vermittlung, die Momente der Gewalt heraufbeschwört,<sup>7</sup> wo der Abstand zum Bild – die ikonische Distanz, könnte man sagen – verloren geht. Allerdings drängt sich demgegenüber die Frage nach einer (nicht-phänomenalen) Materialität des Symbolischen – genauer: der Sprache – selber auf (und hierzu enthalten einige Studien des vorliegenden Bandes Angebote bzw. »Veranschaulichungsmaterial«).

Viertens umfasst die Seinsweise des »Untoten« in den Bildern eine ganze Problematik der Temporalität, die man im vorliegenden Zusammenhang am prägnantesten mit der Devise Benjamins zusammenfassen könnte: »Das, wovon man weiß, daß man es bald nicht mehr vor sich haben wird, das wird Bild.«<sup>8</sup> Im Modus der technischen Aufzeichnung der Bilder, hier in der Photographie, wird der so festgehaltene »Augenblick« von vornherein von einem Nachleben markiert: »Ein Fingerdruck genügte, um ein Ereignis für eine unbegrenzte Zeit festzuhalten. Der

<sup>7</sup> Vgl. Marie-José Mondzain: *Können Bilder töten?* Zürich – Berlin 2006. 17. Zu psychischen Beeinträchtigungen des Sehens im Zusammenhang etwa auch mit dem Todesgedanken vgl. Karl Abraham: *Über Einschränkungen und Umwandlungen der Schaulust bei den Psychoneurotikern*. Ders.: *Psychoanalytische Studien zur Charakterbildung*. Frankfurt a. M., 1969. 324–382. (Hinweise auf das psychoneurotische Gorgo-Syndrom ebd. 350)

<sup>8</sup> Walter Benjamin: *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*. Ders.: *Gesammelte Schriften* I.2. Frankfurt a. M., 1974. 590.

Apparat erteilte dem Augenblick sozusagen einen posthumen Chock.«<sup>9</sup> Dieser Schock produziert sich in der »allegorischen Intention«, der »Zerstörung des Organischen und Lebendigen – Auslöschung des Scheins«.<sup>10</sup> Hierbei ergeben sich gewissermaßen *Augenblicke ohne Gegenwart*, welche beispielsweise auch vom »Jetzt der Lesbarkeit« im *Passagen-Werk* impliziert werden (dieses »Jetzt« ist mit keiner Gegenwart qua Anwesenheit gleichzusetzen, meint es ja vor allem eine lesbare »Konstellation«). Aus dieser Dimension öffnen sich Perspektiven einerseits auf die ewige Wiederkehr (durchgehend in *Zentralpark*),<sup>11</sup> andererseits auf »Data der Vorgeschichte«, auch als eine »geschichtslose Zeit« im Sekundenschwarm des spleen suggeriert (in *Über einige Motive in Baudelaire*).

Hierbei könnte folgender Sachverhalt mit Blick auf die bildliche Darstellung formuliert werden: Es gibt in dieser Darstellung immer zwei Momente, einerseits die Gegenwart der ikonischen Präsentation (das Erscheinen, der »Bildakt«), andererseits die präsentierte Gegenwart (das »Gebaunte« des Bildsujets) – zwischen ihnen spielt eine Differenz. Die Bildwerdung lässt sie zwar gewissermaßen verschmelzen (das ist ja das Begehren des Bildes, ein Index seiner »Lebendigkeit«), dennoch bleibt eine Differenz zwischen den beiden, eine ikonische Differenz.

Wenn man die Präsentation als Sich-Zeigen auffasst, so wird in diesem auf das Bild selbst, auf seine materielle Präsenz selbst gezeigt,<sup>12</sup> und die Differenz zwischen dem Körper und dem von diesem dargestellten Bild eingeschrieben (nichts anderes spielt sich in der Spiegelung des Medusenhauptes ab). Diese ikonische Differenz muss nicht unbedingt sichtbar (im Sinne eines visuellen Grundkontrastes), dafür aber verstehbar sein. Man könnte mit Termini des Diaphanen auch sagen, durch den Körper würde das Bild, sein eigenes Bild hindurchscheinen, ebenjenen Körper freilich gleichsam auch verdeckend.<sup>13</sup> Dieses Bild ist von vornherein eine Art Doppelläufer, dessen Status zwischen Repräsentation und Spektralität (Phantom) oszilliert. Das hat Konsequenzen auch für

<sup>9</sup> Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire*. Ders.: *Gesammelte Schriften I.2*. 630. Zum Verhältnis von Photographie und Geschichte bei Benjamin vgl. Eduardo Cadava: *Words of Light: Theses on the Photography of History*. Princeton, 1998. Allgemein freilich bereits Siegfried Kracauer: *Geschichte – Vor den letzten Dingen*. Frankfurt a. M., 1971. 55–65.

<sup>10</sup> Benjamin: *Zentralpark*. Ders.: *Gesammelte Schriften I.2*. 669–670.

<sup>11</sup> Zu Nietzsche vgl. Gary Shapiro: »the vision itself, like any *Augenblick*, returns eternally« (*Archaeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*. Chicago, 2003. 190). Vgl. vor allem Heidegger: *Nietzsche I*. 356–360.

<sup>12</sup> Vgl. dazu und zum Folgenden den Aufsatz von Zoltán Kulcsár-Szabó (an diesem Punkt im Anschluss an Günter Figal) in diesem Band.

<sup>13</sup> Die Figur verdeckt oder »subtrahiert« also nicht einfach den Grund in der Deixis (vgl. Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin, 2007), sondern in sich schon den von ihm dargestellten Körper, Anblick etc.

das Bedingungssystem des Zeigens, indem dieses sich aus einer nicht feststellbaren Latenz auf das Bild richtet, dieses als Bild überhaupt erscheinen lässt, welches Zeigen wiederum sich aus der Differenz speist, die von der Bildwerdung eingeschrieben wird.

Bilder sind Archive des Lebendigen und als solche Erscheinen wie Bann zugleich. Die Differenz der letzteren Bestimmungen wird wohl deswegen so intrikat, da die Lebendigkeit des Bildes, mit der Gegenwart als Zeitmodus zu korrelieren, nicht als ausgemacht gelten kann. Das Erscheinen als Lebendigkeit wird immer schon vom Bann durchkreuzt, wo man das Leben vom Nach- oder Überleben nicht trennen kann. Wie ist die Temporalität des Bildes zu fassen, wenn das Erscheinen als Versprechen der Wiedererscheinung von vornherein von einer Wiederkehr des Gebannten affiziert wird? Von dieser paradoxen Medialität her muss die »Gegenwart« des Bildes befragt werden, um seine Vermittlung zwischen dem Lebendigen und dem Unlebendigen in ihrer temporalen Dimension zu erfassen.

Wenn also die gebannte Gegenwart nicht unbedingt eine Gegenwart aus einer ausweisbaren Vergangenheit darstellt, sondern eine Art Wiederkehr des Gebannten *als* seine Erscheinung zeitigt, im Sinne eines Ereignisses, dann ist das ein Überleben oder Nachleben, das nicht nach einer bestimmten, nun vergangenen Gegenwart, sondern nach dem organischen Leben und seiner Zeitlichkeit kommt.<sup>14</sup> Vielmehr entfaltet es sich als die »Teilbarkeit der lebendigen Gegenwart.«<sup>15</sup> Wie dieses Überleben im Bild seine Effekte als bildliche Konstellationen ausübt und dabei die Gegenwart und die Identität des Bildes antastet, seine Auto-nomie – ist eine Frage, deren Implikationen zu erkunden sind. Wie man über die Selbstpräsentation der Bilder als lebendige hinaus zu Aggregatzuständen der Kreuzung von Leben und Tod vorstoßen könnte, bleibt womöglich immer noch eine offene Frage. Sicher zu sein scheint jedenfalls, dass damit das »Vorstellen« und seine symmetrischen Schemata der *Repräsentation* als Garanten der Gegenwart des Bildes problematisiert werden.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Das war das Prinzip der Allegorie bei Benjamin: das von ihr »Betroffene wird aus den Zusammenhängen des Lebens ausgesondert: es wird zerschlagen und konserviert zugleich« (*Zentralpark*. 666).

<sup>15</sup> Vgl. Jacques Derrida – Bernard Stiegler: *Echographien. Fernsehgespräche*. Wien, 2006. 66. Die »lebendige Gegenwart« kann auch als reiner Anfang aufgefasst werden, der nicht gesättigt ist vom Gedächtnis (vgl. Edward W. Said: *Beginnings: Intention and Method*. New York, 1985. 41).

<sup>16</sup> »... das Vorstellen ist re-praesentatio. Das Begegnende wird auf das vorstellende Ich zu, auf es zurück und ihm entgegen praesentiert, in eine Gegenwart gestellt.« Heidegger: *Der Satz vom Grund*. Stuttgart, 2006 (9). 45.

In mehreren bildwissenschaftlichen Angeboten wird die Lebendigkeit des Bildes – explizit oder unterschwellig – aufgrund von ökonomischen Modellen formuliert. Demnach solle das Präsentieren die präsentierte Gegenwart animieren, diese überhaupt Gegenwart werden lassen – dazu muss sie jedoch zunächst eine tote sein. Der Tod wird dadurch in das ökonomische Kalkül einbezogen. »Leben« oder Lebendigkeit, die Aura des Lebens werden als eine Art Mehrwert der Bilder vorgestellt. Den Tod gilt es also zu ökonomisieren im Dienste des Lebens (in einem Quasi-Opfer). Hierbei ist »Leben« nie als solches da, sondern wird in den ökonomischen Kalkülen der Repräsentation errechnet, zumindest antizipiert.

Für die Erfassung der »Lebendigkeit« des Bildes gibt es in den Bildwissenschaften der letzten Jahrzehnte mehrere Angebote. Wenn man drei oft zitierte, aus verschiedenen Traditionen und disziplinären Kontexten kommende Autoren aufgreifen möchte, so würden diese Vorschläge lauten: »Zeigen« als Zuwachs an Sein (Gottfried Boehm), »Nachleben« der Bilder (Georges Didi-Huberman) und »Mehrwert der Bilder« (W. J. T. Mitchell).

Bei Boehm ließe sich hier der Rückgriff auf seinen Lehrer Hans-Georg Gadamer, auf dessen Bildbegriff erwähnen. Für Gadamer bedeutet Bildlichkeit bekanntlich einen »Seinsvorgang«, in dem das Bild dem Urbild des Dargestellten überhaupt erst zu einer ikonischen Präsenz verhilft.<sup>17</sup> Diese Charakteristik des bildlichen Erscheinens bei Gadamer wird vor allem am sakralen Bild exemplifiziert und nimmt so manches vorweg, was heute als die »Macht« der Bilder wiederentdeckt wird. Eine bedeutende Spannung scheint bei Gadamer dennoch unaufgelöst zu bleiben: das Bild wird als eine Emanation des Urbildes aufgefasst, zugleich werde man erst durch das Bild das Urbild gewahr. Boehm versucht, diese Spannung in einer Tauschfigur (oder gar in einem Kontrakt) aufzulösen, die eine ökonomische Symmetrie voraussetzt bzw. wiederherstellt: »[D]as Bild leiht dem Dargestellten seinen Bildwert und umgekehrt: die dargestellte Realität dem Bild ihren Seinsgehalt. Das Bild hebt sich nicht auf, sondern bleibt im Prozess der Darstellung Bild, sättigt sich aber mit der Realität des Dargestellten.« »Darstellbarkeit meint« folglich »einen Austausch«,<sup>18</sup> der Tausch entfaltet einen Überschuss, einen Mehrwert. Die Lebendigkeit des Bildes ist hier also in einem ökonomischen Tausch,

<sup>17</sup> Vgl. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen, 1986. 139–149 (»die Seinsvalenz des Bildes«).

<sup>18</sup> Vgl. Gottfried Boehm: *Zuwachs an Sein. Hermeneutische Reflexionen und bildende Kunst*. In: B. Klüser (Hg.): *Die Moderne und die Grenze der Vergegenständlichung*. München, 1996. 109. 110. (Wiederabgedruckt in Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen*. 243–267)

in einem entsprechenden Kalkül begründet, in dem das Dargestellte auf diese Weise gebannt, also zu einem Objekt gemacht wird (ökonomische Programmierung und »Seinsvorgang« treten damit freilich in eine Spannung). Eine derartige Symmetrisierung qua Rationalisierung ist bei Gadamer nicht zu entdecken, auch wenn die bei ihm latente Spannung sie gewissermaßen hervorruft. Diese Tauschfigur als ein Vertragsmodell impliziert natürlich auch die Struktur der Bildbetrachtung: das Sehen des Betrachters wird vom Sehen des Bildes bestätigt und umgekehrt. Man kann dennoch gute Gründe dafür anführen, dass diese Stabilisierung der Bildleistung und des Sehens eine *Figur* (oder Trope) darstellt und keinen »Seinsvorgang« (wenn ein Ereignis infolge eines Kalküls, gar eines Tauschs – also eines Programms – erfolgt, ist es kein Ereignis mehr).<sup>19</sup> Das ist eine (totalisierende) Figur der Selbstpräsentation des Bildes und nicht diese selbst.<sup>20</sup> Jede Präsentation als Ereignis impliziert eine Asymmetrie oder gar – wie Derrida wiederholt betont – eine Dissymmetrie: diese stellt sich am Gadamer-Boehmschen Beispiel der politischen Repräsentation des Herrschers so dar, dass diese ja in der Öffentlichkeit steht und nicht außerhalb ihrer, also auf einen ihn einbegreifenden, ihn zugleich transzendierenden Kontext geöffnet ist.<sup>21</sup> Wenn Boehm die Repräsentation durchgehend auf Wertzusammenhänge zurückführt (»Geldwert«, »Gegenwert«, »Realien«, »rundet sich«)<sup>22</sup> und dadurch seine kalkülbasierte Auffassung der Darstellung zu sichern versucht, so gibt das eine kognitive, keine performative Figur an. Denn jedes Geld erfordert Kredit, Glaubwürdigkeit als eine Gegen-Gabe (den Glauben daran, dass es kein falsches Geld ist) – eine Art »Verlässlichkeit«, die Heidegger bekanntlich noch vor der »Dienlichkeit des Zeugs« vermutete.<sup>23</sup> Diese Verlässlichkeit ist eine »vor-ursprüngliche Gabe«, ein »vor-ursprünglicher Vertrag«, wo »der Kredit allem symbolischen Ver-

<sup>19</sup> Der »Zuwachs an Sein« wäre in diesem Modell eine Art Mehrwert, der auf »Sein« als Kapital zurückdeutet. Für diese Kapitalisierung des Bildes (vgl. hierzu Derrida: *Kraft der Trauer. Die Macht des Bildes bei Louis Marin*. In: M. Wetzel – H. Wolf [Hg.]: *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*. München, 1994. 24) kann vornehmlich das Porträt als ein Paradigma gelten, dem Boehm eine Monographie gewidmet hat (*Bildnis und Individuum*, 1985; vgl. die Rezension von Hans Robert Jauß, in: ders.: *Wege des Verstehens*. München, 1994. 287–295).

<sup>20</sup> Zur »Darbietung« vgl. Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt a. M., 2000.

<sup>21</sup> Vgl. die Definition von Carl Schmitt: »Repräsentieren heißt, ein unsichtbares Sein durch ein öffentlich anwesendes Sein sichtbar machen und vergegenwärtigen.« *Verfassungslehre*. Berlin, 2010 (10). 209.

<sup>22</sup> Vgl. Boehm: *Zuwachs an Sein*. 110–111.

<sup>23</sup> Vgl. Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Ders.: *Holzwege*. Frankfurt a. M., 1994. 19–20.

trag voraus [geht]«. <sup>24</sup> Jedes Kalkül und jede Wertzuschreibung kommt erst nach dieser Gabe, jede Tauschfigur stellt schon die Fehllektüre einer solchen Gabe dar, indem sie diese ökonomisiert. Wenn das Bild als das »Lebendige« (Zoon) erachtet wird, <sup>25</sup> so wird es durch derlei Symmetrisierung zu einer programmierten Lebendigkeit (die zudem mit der Metapher der »Emanation« auch schwer in Übereinstimmung zu bringen ist). Es ist im Übrigen durchaus interessant, dass Roland Barthes mit demselben Begriff der »Emanation« eine Leistung der Photographie charakterisiert (jenes Dispositivs also, das bei Gadamer und zuweilen auch bei Boehm eine negative Rolle spielen muss). Die Photographie bewerkstellige laut Barthes eine »Emanation des Referenten« <sup>26</sup> und kennzeichne eine Asymmetrie in der »Betrachtung« der Photographie. Diese Emanation ist aber durchaus nicht referentiell misszuverstehen, vielleicht auch nicht gänzlich im Sinne des »Gewesenseins« von Barthes, vielmehr ist als »Realitätseffekt« laut Derrida folgendermaßen zu begreifen: »Wenn der ›Realitätseffekt‹ unvermeidlich ist, so nicht einfach deshalb, weil es ein Reales gibt, das sich weder zerlegen noch synthetisieren läßt, ein ›Ding‹, das einfach da war, sondern weil es anderes (den anderen) gibt, das (der) auf mich blickt.« <sup>27</sup> Wenn »dieser Blick das Gespenstische selbst ist« (ebd.), dann wird man ihn (es) schwerlich in symmetrische ökonomische Kalküle einbeziehen können.

Bei Didi-Huberman bleibt die Wirkung des Nachlebens der Bilder aufgrund von Warburg letztlich im Schema der Einfühlung (hier könnte man sich fragen, ob Warburg die historistische Hermeneutik des 19. Jh.s tatsächlich überwunden hat, zumindest im Vergleich zum Theoretiker des »dialektischen« – bei Benjamin gleichbedeutend: zitierten – Bildes). Der Einfühlung als Präsenzvorstellung wird hier die Funktion der »Belebung des Unbelebten« zugeschrieben, ganz im Zeichen Pygmalions, nur von der intersubjektiven auf eine zeitlich-historische Achse projiziert, wodurch es zu einer »körperlich realisierten Einfühlung« (oder »Nachfühlung«) »in die Zeit« komme. <sup>28</sup> Das Bild erhält somit eine dialektisie-

<sup>24</sup> Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*. Wien. 1992, 405. Die »Dienlichkeit« des Geldes wäre somit seine Zahlungsfähigkeit im Sinne seines Wertes, *nicht* aber seine Echtheit (zur Problematik des »Falschgeldes« vgl. natürlich Derrida: *Falschgeld. Zeit geben I*. München, 1993). Zum Glauben an das »Mehr« des Bildes vgl. den Aufsatz von Hajnalka Halász in diesem Band.

<sup>25</sup> S. Boehm: *Zuwachs an Sein*. 107–108.

<sup>26</sup> Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a. M., 1985. 90–91. 99.

<sup>27</sup> Derrida – Stiegler: *Echographien*. 137. Vgl. allerdings Barthes: *Die helle Kammer*. 95.

<sup>28</sup> Zum Folgenden s. Georges Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder: Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Berlin, 2010. 440–446. Körperliche Momente der

rende Definition: es »erscheint als eine Dialektik zwischen (auratischer) Distanz und deren (einführender) Aufhebung.« Es bleibt natürlich – etwa von Benjamin her – die Frage, was in einem solchen »Jetzt der Lesbarkeit« (oder Sichtbarkeit) geschieht, wie denn in der Aura sich eine Spur (oder deren Kopie) zu ergeben vermag (die über metaphorische Redeweisen wie »Einführung in die Zeit« hinaus von der Ereignishaftigkeit und Materialität dieser Konstellation Rechenschaft abgeben könnte).<sup>29</sup> Abgesehen von solchen Fragen erscheint es, als stünde die Dialektik im Dienste der Belebung, der Animation vom Betrachter aus (bei Warburg verschoben auf den Künstler), wie eigentlich seit 1800 immer schon. Die Synchronisierung der Geschichte im »Nachleben« bei Warburg (letztlich sein Grundgedanke als Kritik am Historismus) wird mit einem auffällig historistischen Modell bezüglich der Hermeneutik der ästhetischen Erfahrung verknüpft. Dieses Modell verbürgte ursprünglich die Selbstidentität des Subjekts des historistischen Erkennens, und es ist nicht zu sehen, dass ihm bei Warburg eine wesentlich andere Funktion zukommt. Am ikonographischen Historismus, ferner an der »Tragödie der Kultur«<sup>30</sup> verzweifelt, will er vielmehr eine indexikalische Dimension der Begegnung mit der Vergangenheit zurückgewinnen, was als Anliegen verständlich ist, nur vermögen die methodologischen Ansätze, die einem solchen Anspruch genügen sollen, nicht ganz zu überzeugen (da sie die hermeneutischen Voraussetzungen und geschichtliche Bedingtheit des historischen Verstehens nicht artikulieren). Man wird daher sagen können, dass diese Dialektisierung des Bildlichen bei Didi-Huberman dessen Lebendigkeit in der Animationsleistung des Blicks wiederherstellen möchte.<sup>31</sup>

---

Einführung waren in den Kunsttheorien um 1900 gang und gäbe, vgl. Magdalena Bushart: »Form und Gestalt«. Zur Psychologisierung der Kunstgeschichte um 1900. In: O. G. Oexle (Hg.): *Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur 1880–1932*. Göttingen, 2007. 147–179. Bes.: 149–152.

<sup>29</sup> Didi-Huberman scheint die »Konstellation« von Benjamin mit »Permutierbarkeit« zu verwechseln, vgl. ebd. 507. Zur ohnehin problematischen Rezeption von Benjamins Tragödienbuch im Warburg-Kreis vgl. Sigrid Weigel: *Versäumte Wahlverwandtschaft – Benjamin und der Warburg-Kreis. Das Schicksal des Trauerspielbuchs in der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg erschließt sich aus der Korrespondenz im Londoner Archiv: »zu geschicht«* ([www.literaturkritik.de](http://www.literaturkritik.de)). Vgl. noch Gustav Frank: *Pictorial und Iconic Turn. Ein Bild von zwei Kontroversen*. In: W. J. T. Mitchell: *Bildtheorie*. Frankfurt a. M., 2008. 485.

<sup>30</sup> Gemeint ist die These von Georg Simmel, laut der die in der kulturell-technischen Objektivierung liegende Tendenz zur Entpersönlichung, die dem subjektiven, semantischen etc. Zugriffsbereich des Subjekts Widerstand leistet, dieses von sich selbst trennt. Warburgs diesbezügliche Ansichten (s. Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder*. 431–432) sind Reminiszenzen an die Simmelsche Problematik.

<sup>31</sup> Jean-Luc Nancy hat die dialektische Tendenz in Didi-Hubermans Auffassung der indexikalischen Ikonizität moniert, mit Blick auf seine Ausdeutung des *vestigium*, und eine andere, möglicherweise nicht-dialektische, Lesart vorgeschlagen, vgl. *Die Museen*. Stuttgart, 1999. 140–146.