

3.1 Bildkonjunktionen

Aufbauend auf dem ikonischen Denken von Levinas geht es nun darum, eine genuin ikonische Methode zu entwickeln, um die innere Dynamik und Medialität der Obliteration besser zu verstehen und eine Obliterationsästhetik herauszuarbeiten. Hierfür bringe ich das ikonische Denken von Levinas mit der Bildwissenschaft in Verbindung. Das Werk von Levinas wurde in der Bildwissenschaft bisher wenig diskutiert.

In Anlehnung an den von Richard Rorty 1967 ausgerufenen *linguistic turn* legen W.J.T. Mitchell und Gottfried Boehm unabhängig voneinander in den 1990er Jahren den Fokus auf das Bild.¹ Das, was als *pictorial turn* bzw. *iconic turn* in die bildwissenschaftliche Debatte eingegangen ist, ist aus medientheoretischer Perspektive eine Konsequenz des *linguistic turns*. Beide *turns* lehnen sich gegen eine Medienvergessenheit auf, wobei hier die Sprache, dort das Bild im Zentrum steht. Während Mitchell den *pictorial turn* als eine Ikonologie vollzieht, die sich als Ideologiekritik visueller Formen der Populärkultur versteht und damit das Bild vor allem um eine soziale und politische Dimension erweitert, ist der *iconic turn* von Boehm an einer ›Eigenlogik der Bilder‹ interessiert, wobei er sich dabei an der Kunst und Ästhetik der klas-

1 Richard Rorty, *Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, University of Chicago Press 1967. W.J.T. Mitchell, „Pictorial Turn“, in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 15-40. Engl. Ersterscheinung in: *artforum*, März 1992, Online unter: <https://www.artforum.com/print/199203/the-pictorial-turn-33613> [zuletzt aufgerufen am: 25.07.2023]. Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, München: Fink 1994. Boehm arbeitete bereits Ende der 1970er Jahre an einer Bildhermeneutik. Vgl. die Darstellung seines intellektuellen Werdegangs in Gottfried Boehm, „Iconic Turn. Ein Brief“, in: Hans Belting (Hg.), *Bilderfolgen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München: Wilhelm Fink 2007, S. 27-46.

sischen Moderne orientiert.² Der entscheidende Impuls, sich dem Bild zuzuwenden, bestand bei beiden Autoren darin, dass sie im Denken der westlichen Philosophie eine Ikonophobie auch noch dort ausmachten, wo im *linguistic turn* zwar von einer bildlich-metaphorischen Kraft der Sprache die Rede ist, aber die Hierarchie klar zugunsten der Sprache ausfällt.³ In einem Briefwechsel zwischen Boehm und Mitchell legen beide Autoren ihre bildtheoretischen Referenzen offen, die zeigen, dass die Bildwissenschaft quer zu den disziplinären Grenzen verläuft.⁴

Bei dieser Neuausrichtung des Denkens auf das Bild steht eine seit der Antike wirkmächtige Tradition einer Desavouierung des Bildes durch Sprache auf dem Spiel. Wie W.J.T. Mitchell erklärt, machte Gotthold Ephraim Lessing in seinem Laokoontext auf Simonides von Keos aufmerksam, der Malerei mit Dichtkunst verglich und damit jene Tradition gründete, die später Horaz in der *Ars Poetica* auf die Formel ›ut pictura poesis‹ brachte und damit zugleich ein Urteil zu Gunsten der Sprache verkündete. Dieses Urteil, ›eine Dichtung ist wie ein Gemälde‹⁵, hatte weitreichende Konsequenzen nicht nur für die Hierarchisierung der Künste zugunsten der Dichtung, sondern auch für das Verständnis von Ähnlichkeiten und Unterschiede der verschiedenen Kunstgattungen.⁶ Auch wenn es prominente Gegenstimmen⁷ und Umkehrungen

2 Vgl. auch Beat Wyss, „Die Wende zum Bild: Diskurs und Kritik“, in: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2014, S. 7-15, insbes. S. 11.

3 Richard Rorty verwendet zwar das Bild als einen notwendigen Teil philosophischen Denkens, meint damit aber ein „Bild von Philosophie“, also ein Bündel an wissenschaftlichen und moralischen Ansichten, die letztlich sprachlich gefasst sind. Ders., *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton University Press 1979, insbes. S. 178ff.

4 Sie nennen Ernst Cassirers Begriff der Deixis, Nelson Goodmans Betonung der nicht-verbalen Eigenschaften von Zeichen, Charles Sanders Peirces Setzung des Icon als Erstheit, Maurice Merleau-Pontys Abwendung von der Abstraktheit des cartesiansch-geometrischen Sehens und dessen Hinwendung zum Leib sowie Jacques Derridas Kritik am Logozentrismus. Gottfried Boehm, „Iconic Turn. Ein Brief“ und W.J.T. Mitchell, „Pictorial Turn. Eine Antwort“, in: Hans Belting (Hg.), *Bilderfolgen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München: Wilhelm Fink 2007, S. 27-46, insbes. S. 44.

5 Horaz, *Ars Poetica. Die Dichtkunst (lateinisch-deutsch)*, übers. v. Eckart Schäfer, Stuttgart: Reclam 1972, S. 27 [Vers 361].

6 Vgl. W.J.T. Mitchell, „Image versus Text. Figures of the Difference“, in: ders., *Iconology. Image, Text, ideology*, Chicago: University of Chicago Press 1987, S. 47-52.

7 „Die Malerei ist eine stumme Dichtung, und die Dichtung ist eine blinde Malerei.“ Leonardo da Vinci, *Sämtliche Gemälde und Schriften*, hg. v. André Chastel, München: Schirmer-Mosel 1990, S. 139.

dieser Hierarchie zu einer ›ut poesis pictura‹ beispielsweise in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts gab,⁸ konstatieren Mitchell und Boehm aber eine grundlegende Dominanz der erstgenannten kunsthistorischen Tradition und identifizieren einen ikonophoben Logozentrismus selbst noch bei Erwin Panofsky und Ernst Gombrich, die in ihrer Hinwendung zum Bild dazu tendieren, das Bild dem Logos zu unterwerfen. Wenn Mitchell also den Versuch unternimmt, sich den „Metapictures“⁹ als einer rhetorischen Strategie des Bildes ohne sprachliche Referenz zuzuwenden, und Gottfried Boehm in Anlehnung an Martin Heideggers ontologische Differenz eine „ikonische Differenz“¹⁰ zu konzipieren sucht, dann artikuliert sich darin ein Impuls „die Bilder gegen ihre sprachliche Fremdbestimmung zu schützen“¹¹ und eine Bildevidenz eigenen Typs aufzuweisen, sowie genuin bildlogische Elemente zu identifizieren, ohne dabei jedoch „die Bilder von der Sprache völlig abzugrenzen.“¹² Denn die sprachliche Kommunikation der Kunstkritik vermag auch für Boehm das Kunstwerk zu erschließen ohne es zugleich sprachlich zu versperren oder in eine Hierarchie einzubetten.¹³

Seit dieser Hinwendung zum Bild als Medium hat sich die Debatte weiter ausdifferenziert und dabei eine entscheidende Wende von ontologischen und hermeneutischen Fragestellungen (Was ist ein Bild? Wie erzeugen Bilder Sinn?)¹⁴ hin zu performativ-pragmatisch orientierten Problemen vollzogen (What do pictures want? Was machen Bilder mit uns, was machen wir mit

8 Dieter Mersch nennt etwa die Malerei Jan Vermeers: ders., „Ästhetischer Augenblick und Gedächtnis der Kunst. Überlegungen zum Verhältnis von Zeit und Bild“, in: ders. (Hg.), *Die Medien der Künste. Beiträge zu einer Theorie des Darstellens*, München: Fink 2003, S. 151-176, insbes. S. 152-154.

9 W.J.T. Mitchell, „Metapictures“, in: ders., *Picture Theory*, University of Chicago Press 1994, S. 35-82.

10 Erstmals erwähnt in Gottfried Boehm, „Zu einer Hermeneutik des Bildes“, in: Hans-Georg Gadamer, Gottfried Boehm (Hg.), *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, S. 444-472. Vgl. auch Gottfried Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder“, in: ders., *Was ist ein Bild?*, a.a.O., S. 11-38.

11 Boehm, „Iconic Turn. Ein Brief“, a.a.O., S. 32.

12 Ebd.

13 Wie schwierig die Loslösung von sprachlichen Modellen, der Syntax, rhetorischen Figuren und Allegorien ist, beschreibt Boehm im Briefwechsel mit Mitchell und gesteht freimütig ein, dass auch er sich zunächst ermutigt durch Vorstöße von Maurice Merleau-Ponty am linguistischen Modell von Ferdinand de Saussure orientierte. Ebd., S. 36.

14 Boehm, *Was ist ein Bild?*, a.a.O. Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin: Berlin University Press 2007.

Ihnen?)¹⁵. Eine der Ursachen für diesen Neopragmatismus in der Bildtheorie liegt im Gegenstand selbst: Es gibt kein Bild im substanziellen und singulären Sinne, es gibt nur eine Vielzahl von Bildträgern und Bildtypen, die sich nicht ohne Weiteres untereinander subsumieren lassen: ob Fotografien, Malereien, Comics, technische Zeichnungen, optische Täuschungen, Diagramme, Silhouettenbilder, zeitbasierte audiovisuelle Medien wie Film-, Fernseh- oder Videobilder oder algorithmisch generierte Visualisierungen – all diese Bilder haben sehr spezifische materielle und mediale Eigenschaften. Diese Explosion medialer Bildtypen seit der Erfindung der Fotografie stellt eine Herausforderung nicht nur für den Bildbegriff dar, der durch diese Diversität überdehnt erscheint, sondern auch für die Methodik eines Mediendenkens, bei der nicht mehr die Sprache die Oberhand behält. Es geht also nicht darum, das Bild wie einen Dachbegriff für eine Vielzahl von Bildern zu behandeln, sondern die Kontur eines Mediendenkens des Bildes herauszuarbeiten, die Auskunft über die Struktur der Obliteration gibt.

Eine andere Ursache für diese pragmatische Wende in der Bildtheorie liegt im unterschiedlichen Gebrauch von Bildern.¹⁶ Autoren wie John Berger oder Ernst Gombrich haben sich nicht nur der Geschichte der Malerei zugewandt, sondern auch der Populär- und Alltagskultur, sowie der Werbung.¹⁷ Sprache wird in der Dichtung anders verwendet als in der Wissenschaft, der Jugendkultur oder im formalisierten Briefverkehr. Bilder in Museen adressieren die Betrachter:in anders als in der Straßenverkehrsordnung, in bildgebenden Verfahren der Humanmedizin oder in Visualisierungen von Daten durch Diagramme in den Naturwissenschaften. Und Bilder, die in den Designprozess eingebunden sind, haben eine gänzlich andere Funktion als jene operativen Bilder, die sich gar nicht an den Menschen richten, sondern an Algorithmen

15 W.J.T. Mitchell, *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press 2004. Lambert Wiesing, „Pragmatismus und Performativität des Bildes“, in: Sybille Krämer, *Performativität und Medialität*, München: Wilhelm Fink 2004, S. 115–128. Gertrud Koch, „Was machen Filme mit uns, was machen wir mit ihnen? – Oder was lassen wir die Dinge mit uns machen?“, in: Ludger Schwarte (Hg.), *Bild-Performanz*, München: Wilhelm Fink 2011, S. 231–246. Prägend für die pragmatische Wende ist auch die Studie von Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998.

16 Hans Belting etwa stellt in seiner Bild-Anthropologie die These auf, dass einer der Ursprünge des Bildes im Totenkult liegt. Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001.

17 Im Alltagsgebrauch von Bildern sieht Böhme eine pragmatische Wende *avant la lettre*: Gernot Böhme, *Theorie des Bildes*, München 1999, insbes. S. 86f.

delegiert werden, die auf Basis des gesammelten Bildmaterials entweder den öffentlichen Raum überwachen und auswerten oder als Assistenzsystem das automatisierte Fahren ermöglichen. Andere Bildästhetiken thematisieren das Medium der Darstellung selbst. Eine der zentralen (medien-)philosophischen Einsichten zum Mediengebrauch ist es, dass die Schreibwerkzeuge mit an unseren Gedanken arbeiten.¹⁸ Dies rückt die Medien und ihren Gebrauch insofern in den Mittelpunkt, als dass die „tautologische Mitarbeit des Mediums an seinem eigenen Konzept“¹⁹ untersucht und freigelegt werden kann. Es geht dann nicht mehr um Ikonologie, sondern um Reflexivität und Medialität.

Hier liegt auch einer der Unterschiede in der Bildforschung von Mitchells *pictorial turn* und Boehms *image turn*: Während Mitchell sich an der ideologischen Bildproduktion der Alltags- und Populärkultur abarbeitet, die vor allem den Bildergebrauch als Machtspiel in den Blick nimmt, interessiert sich Boehm für eine kunsthistorisch-ikonologisch informierte Ikonizität, die sich wesentlich an der Medialität des Bildes orientiert, und die Boehm exemplarisch in den Malereien der klassischen Moderne problematisiert sieht. Es überrascht daher nicht, dass im Angesicht technischer Innovationen mit steigender Diversität der Bildmedien und ihres vielfältigen Gebrauchs, sowie durch internationalen wissenschaftlichen Austausch in den vergangenen 20 Jahren eine kaum mehr zu überblickende Ausdifferenzierungen der Bildproblematik stattgefunden hat. Gegenbewegungen versuchen das Wissensfeld des Bildes zu systematisieren und eine Kartografie bildanalytischer Methoden zu skizzieren²⁰ oder konzentrieren sich auf eine spezifische Problematik, wie etwa

18 Dieser Gedanke wird in der Regel auf zurückgeführt auf Friedrich Nietzsche, *Briefwechsel. Kritische Studienausgabe*, Band 3, hrsg. v. Giorgio Rolli, Massimo Montinari, München, Berlin: de Gruyter 1975-1984, S. 175.

19 Engell, „Affinität, Eintrübung, Plastizität“, a.a.O., S. 186.

20 So wurden unter der Leitung von Gottfried Boehm und ab 2012 von Ralph Ubl zwischen 2005 und 2017 am *Nationalen Forschungsschwerpunkt (NFS) Bildkritik – Macht und Bedeutung der Bilder* Impulse gesetzt für die Ausdifferenzierung, während das „Netzwerk Bildphilosophie“ der *Interdisziplinären Gesellschaft für Bildwissenschaft* von 2009 bis 2012 an einer Systematisierung des bildwissenschaftlichen Feldes arbeitete, aus dem u.a. ein Sammelband hervorgegangen ist: *Netzwerk Bildphilosophie* (Hg.), *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft*, Köln: Herbert von Halem Verlag 2014. Vgl. auch Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2014.

einer „Grammatologie der Bilder“²¹. Andere wiederum stellen bereits ins Feld geführte Konzepte und Methoden erneut in Frage.²²

Im Rahmen meiner Analyse zur Ästhetik der Obliteration auf Basis des Bildes, ist hier aber entscheidend, die Problemfelder des ikonischen Denkens nach Levinas mit jenen bildwissenschaftlichen Kategorien in Verbindung zu bringen, die im Feld der Poiesis, der Hervorbringung und Sichtbarmachung angesiedelt sind, und die Auskunft über eine Logik des Bildes geben. Dass diese Hervorbringung wesentlich mit dem Problemfeld des Zeigens und Wissens verbunden ist, darauf haben insbesondere Gottfried Boehm und Dieter Mersch aufmerksam gemacht. Mit Ihren Arbeiten liegen zwei Vorschläge zur Systematisierung einer Logik des Zeigens und der damit verbundenen Frage nach einer genuin ikonischen Episteme vor.²³ Doch auch hierbei handelt es sich noch um vorläufige Skizzen einer „noch ungeschriebenen ›Logik‹ des Zeigens.“²⁴ Mit den Ausführungen von Levinas zum ikonischen Denken kann dies nicht nach dem Modell einer formalen Widerspruchslogik systematisiert werden, „der gemäß das Andere von A Non-A ist, Verneinung von A“, und auch nicht nach dem Modell einer dialektischen Logik, die das Andere „in der Einheit des Systems versöhnt.“²⁵ Vielmehr ginge es um eine Logik, die Levinas an einer Stelle als eine „Logik der Innerlichkeit“ und auch als eine Art „Mikro-Logik“²⁶ bezeichnet, in der die Begriffe auf ihre Bedeutung als Sagen zurückgeführt werden.²⁷ Für Levinas ist dies eine Orientierung an einem heteronomen Denken im Gegensatz zum autonomen Denken der Identität und der Totalität. Doch wie kann eine ikonische Logik methodisch eingelöst werden?

Diesem Impuls zu einer anderen Logik folgend, setze ich die Untersuchung in Konjunktionen in Form von ›Bild & X‹ fort. Dieses Bilddenken *in actu* ist der Versuch, Sprachkritik mit den Mitteln der Sprache dadurch zu

21 Sigrid Weigel, *Grammatologie der Bilder*, Berlin: Suhrkamp 2015.

22 Vgl. die teils polemische Kritik am Konzept des Bildaktes von Horst Bredekamp durch Martin Büchsel, „Das Ende der Bildermythologien. Kritische Stimmen zur deutschen Bildwissenschaft“, in: *Kunstchronik* 67, Nr. 7 (2014), S. 335-342.

23 Gottfried Boehm, „Die Hintergründigkeit des Zeigens. Deiktische Wurzeln des Bildes“, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen*, a.a.O., S. 19-33. Mersch, *Was sich zeigt*, a.a.O. Dieter Mersch, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, in: Günzel, ders. (Hg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, a.a.O., S. 312-318.

24 Mersch, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, a.a.O., S. 316.

25 Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 216.

26 Ebd., S. 418.

27 Vgl. zum Sagen Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 38off. Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 29-34. Vgl. zur phänomenologischen Methode ebd., S. 390.

vollziehen, dass im Modus von Konjunktionen ein genuines Bilddenken konzentriert wird. Es geht also nicht darum, Sprache gegenüber dem Bild auszuspielen, sondern um eine ikonische Methodik in der Sprache selbst. Mit dieser Umorientierung geht es nicht mehr um disjunktive Trennungen von dem Bild hier und der Sprache dort, es geht auch nicht mehr um diskrete Operationsreihen von identifizieren, benennen, selektieren, ordnen und auch nicht mehr um kontradiktorische Distinktionen (entweder Sinnlichkeit oder Rationalität), sondern um konjunktive Kopplungen. Die Logik der Konjunktion folgt keiner Widerspruchs- und Entscheidungslogik, sondern ist inkludierend und kontrastierend, arbeitet also im Modus eines „sowohl als auch“ und nicht eines „entweder-oder“.²⁸ Dass im Medium der Sprache mit den Mitteln des ikonischen Denkens Sprachkritik ausgeübt wird, ist ein Paradox, das Peter Bexte als „disjunktive Konjunktion“²⁹ bezeichnet hat. Es geht hier also sowohl um das Trennende als auch um das Verbindende, sowohl um das Additive als auch um das Verschmelzende, kurz: es geht um das kleine Wörtchen „und“ im Sinne seiner medienphilosophischen Funktion. Ich kopple hier also „Bild“ mit der Konjunktion „und“ an weitere Konjunktionspartner, um auf diese Weise nicht linear vorzugehen, sondern mittels einer losen Konstellation. Diese disjunktive Konjunktion koppelt Bild und Sprache auf eine Weise zusammen, die deren Verhältnis im Modus einer Krise thematisiert. Es ist das „und“, das in seiner medialen Stellung zwischen Bild und Sprache die Beziehungskrise der Konjunktionspartner anzeigt.

Um diese konjunktive Stellung zu betonen verwende ich die kaufmännische Ligatur-Schreibweise des lateinischen Wortes *et*: &. Zudem handelt es sich bei dieser Verschmelzung von „e“ und „t“ zur Ligatur „&“ um eine Obliteration, die einerseits auf die Kulturtechnik der Stenographie, andererseits auf ihre typographische Normierung in der Drucklegung mittels Bleisatz zurückgeht. Der Bauhäusler Jan Tschichold hat verschiedene Ligaturen des Amper-

28 Zum „sowohl als auch“ als Modus ästhetischen Denken Jörn Schaffaff, Benjamin Wihstutz (Hg.), *Sowohl als auch dazwischen*, Leiden, Niederlande: Wilhelm Fink 2015. [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

29 Peter Bexte, „Anmerkungen zum Verhältnis von Ästhetik und Kunstgeschichte“, in: Juliane Rebentisch (Hg.), *Denken und Disziplin. Workshop der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik* (2017), S. 7. Online unter: www.dgae.de/kongresse/das-ist-aesthetik/ [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023]. Vgl. auch Peter Bexte, *Konjunktion & Krisis. Vom ›und‹ in Bildern und Texten*, Berlin: kadmos 2019.

sand³⁰ zusammengetragen und in seiner typographischen Kulturgeschichte des & gezeigt, dass eine der ersten Glyphen dieser Art bereits in der römischen Antike „in den flüchtigeren *graffiti*, schnell hin- und gekratzten Inschriften“³¹ zu finden ist (vgl. Figur 1 in der Abb. 37). Der erste Nachweis eines Ampersands findet sich in den sogenannten Tironischen Notizen, einem römischen Kurzschriftsystem des Marcus Tullius Tiro, dem ehemaligen Sklaven von Cicero, aus dem Jahre 63 vor Christus, das zum Zwecke der Stenographie von Reden und Aussagen während Gerichtsprozessen zum Einsatz kam. Es ist, als ob nicht nur am Ursprung dieser Konjunktion ein obliterierender Vorgang zu finden ist (das Überschreiben, die Tilgung durch Zusammenführung, das Aufkommen im Rahmen der Jurisprudenz), sondern auch die Genealogie selbst von sprachlichen Abnutzungserscheinungen betroffen ist. So ist der Begriff „Ampersand“ selbst eine sprachlich abgeschliffene Variante einer im Englischen bis ins 19. Jahrhundert üblichen Nennung des & am Ende des Alphabets, das für sich (*per se*) stand. Aus „et, *per se* and“ am Ende des Alphabets wurde mit der Zeit „Ampersand“.³² So ist es nur folgerichtig, dass einer typographischen Obliteration eine klangliche beisteht.

In der Glyphe & trifft sich die etymologische Bedeutung der Obliteration im Sinne der stenographischen Tilgung von Lettern (aus „e“ und „t“ wird „&“) und der Überschreibung von Schrifttafeln (die römischen *graffiti*) mit einer Kulturtechnik des Bleisatzes, eines klanglichen Verschleißes im englischen Ampersand, während das „&“ hier zugleich eine medienphilosophische Methode eines losen Trennens und Verbindens markiert.³³ Das & markiert also

30 Ampersand ist die englische Bezeichnung für die Glyphe „&“. Vgl. die englische Übersetzung zu Jan Tschichold, *A Brief History of the Ampersand*, Paris: -zeug 2018, S. 11.

31 In der eindrucksvollen Studie wird sichtbar, dass sich auch bei der Ligatur „&“ erst eine Normierung der Glyphe herauskristallisieren musste. Jan Tschichold, *Formenwandlungen der Et-Zeichen*, Frankfurt a.M.: D.Stempel AG 1953.

32 Vgl. die hilfreichen Erläuterungen von Andrea Herstowski, „The Ampersand“, online unter: http://ku-viscom.com/TypeSystems/TypeSystems_TheAmpersand.html [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].

33 Elizabeth Eisenstein macht darauf aufmerksam, dass mit der Drucktechnik auch eine Vervielfältigung, Verbreitung und Kohärenz von Schrift und Information einhergeht. Bruno Latour spricht darauf aufbauend von „immutable mobiles“ als mobile Entitäten, die ihre Form und informative Integrität beibehalten. Vgl. Bruno Latour, „Visualization and Cognition: Thinking with Eyes and Hands“, in: *Knowledge and Society* 6 (1986), S. 1-40. Deutsch: Bruno Latour, „Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente“, in: Andréa Belliger, David J. Krieger, *ANThology: Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld: transcript Verlag 2006, S. 259-308.

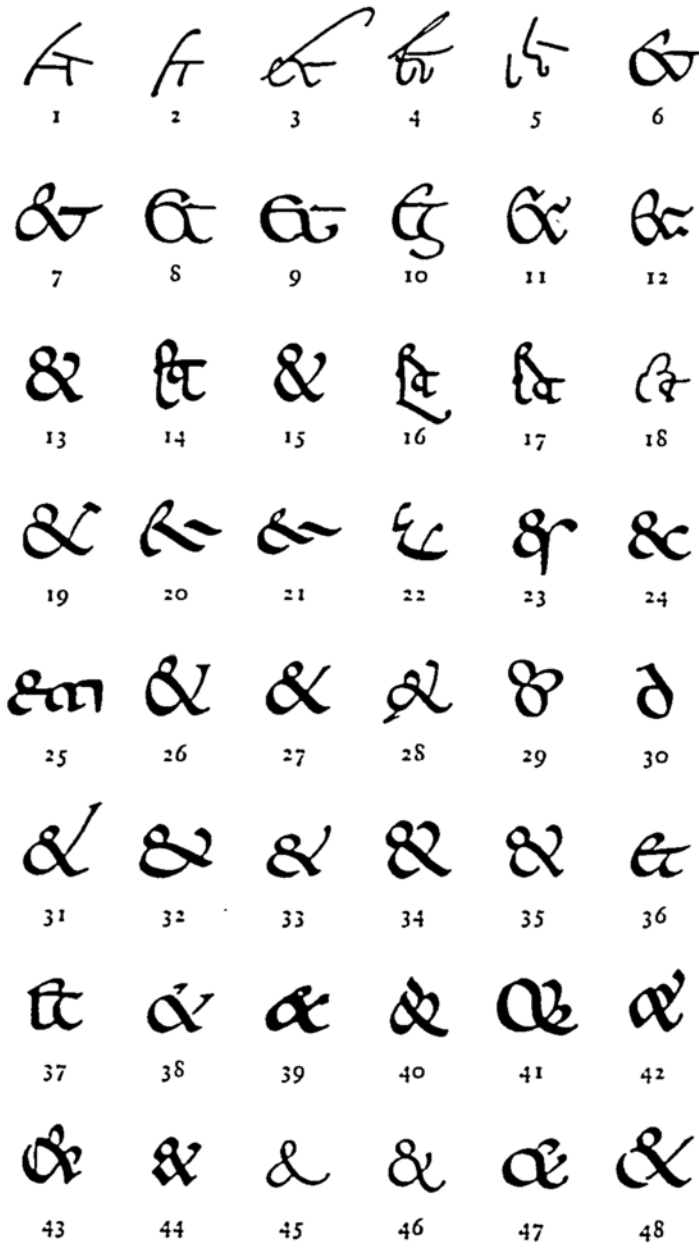


Abb. 37: Ligaturen zu „et“, Jan Tschichold, *Formenwandlungen der Et-Zeichen*, S. 11.

auf mehreren Ebenen prekäre Beziehungen zwischen gesprochener Sprache und ihrer stenographischen Niederschrift, zwischen Norm und Devianzen in der Typographie, zwischen Zeichen und seiner Nennung, sowie zwischen seiner syntaktischen Funktion und seiner gleichzeitigen Offenheit. Das & verkörpert jenen Impuls einer „parataktischen Auflehnung wider die Synthesis“³⁴, die Adorno an poetischen Verfahren identifizierte. Mir geht es hier um die ermöglichende Funktion dieser Konjunktion. Daher nenne ich dieses Verfahren einer Logik des Bildes mit der Tendenz zum Pluraletantum *Bildkonjunktionen*.

Es geht bei Bildkonjunktionen gerade nicht um erschöpfende und systematische Darstellungen der jeweiligen Kategorien, die in Konjunktion zueinander gebracht werden (Bild & X), sondern um Schwerpunktsetzungen, Identifikation von Problemfeldern, Skizzierung von Schemata und das Aufreißen von Deutungsmustern. Es geht dabei um die Identifikation spezifischer Konjunktionspartner zum Bild. Nach dem Zerfall einer logisch-disjunktiven Systematisierung unternehme ich hier also den Versuch mit den Bildkonjunktionen die Obliteration aus der Konstellation von vier Bildkonjunktionen neu zusammenzusetzen. Dies rührt auch an einem „Nerv von künstlerischer wie ästhetischer Erfahrung des 20. Jahrhunderts“³⁵ als dessen paradigmatischen Fall Bexte das *Undbild* (1919) von Kurt Schwitters ausmacht (Abb. 38). Im *Undbild* sieht Bexte eben dieses medienphilosophische Prinzip von Trennen und Verbinden verkörpert.³⁶

Dass Peter Bexte in Franz Rosenzweig einen der Initiatoren einer medienphilosophischen Lesart des „und“ ausmacht und damit die Möglichkeit einer nicht-idealistischen Synthesis hervorhebt, ist deswegen bemerkenswert, weil Levinas nicht nur ein intensiver Leser von Franz Rosenzweig gewesen ist, sondern diesen Impuls gegen die Totalität durch disjunktive Logiken wesentlich Franz Rosenzweig entlehnt. Dieser „Widerstand gegen die Idee der Totalität“³⁷ greift derart tief in das Werk von Levinas ein, dass die Hauptkapitel und Unterkapitel in der Art dadaistischer Konjunktionen angeordnet

34 Theodor W. Adorno, „Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins“, in: ders., *Noten zur Literatur III, Gesammelte Schriften Band 11*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 447-491, hier S. 476. Zitiert nach Bexte, „Anmerkungen zum Verhältnis von Ästhetik und Kunstgeschichte“, a.a.O., S. 6f.

35 Ebd., S. 7.

36 Peter Bexte, „Trennen und Verbinden. Oder: Was heißt und?“, in: Michael Mayer, Dieter Mersch (Hg.), *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie. Band 1*, Berlin: de Gruyter 2015, S. 51-66, hier insbes. S. 58f.

37 Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 31.



Abb. 38: Kurt Schwitters, *Das Unbild*, 1919.

sind: „Das Selbe *und* der Andere“; „Innerlichkeit *und* Ökonomie“; „Das Antlitz *und* die Exteriorität“. ³⁸ Die Strenge phänomenologischer Intentionsanalysen des Zwischenmenschlichen steht demnach nicht im Widerspruch zu dadaistischen Kompositionen. Im Sinne dieser parataktischen Komposition seines Werkes war Levinas Dadaist. Wenn er also in der Malerei von Charles Lapicque wie im Schreiben von Michel Leiris ³⁹ eine Simultaneität des malerischen Bildraums und des autobiografischen Feldes ausmacht, dann korrespondiert dies auch mit seiner eigenen Methode: etwas, das sich nicht systematisch abhandeln lässt, wird in immer neuen Konstellationen umkreist und in variierte Konjunktionen gestellt. ⁴⁰

Wenn also der Zugang „Bestandteil der Bedeutung selbst“ ⁴¹ ist, so geht es hier darum, den Zugang zu reflektieren. Ich wähle daher eine parataktische Reihung von vier Bildkonjunktionen, die als simultane Konstellation und lose Kopplung zu denken sind. ⁴² Die Bildkonjunktionen folgen keiner strikten Logik, sind nicht formalisierbar und sie verfahren pragmatistisch insofern in diesem Konzept die Art und Weise geregelt ist, wie ein ikonisches Denken aufgebaut ist. Es geht also um eine sich wechselseitig erhellende Schnittstelle von Alterität & Bild, Methode & Bedeutung, um die Struktur der Obliteration in den Blick zu kommen. Indem die Obliteration in vier Konjunktionspartnern des Bildes begrifflich erfasst wird, tritt ein, was Walter Benjamin als Aufteilung und Rettung der Phänomene durch Konstellationen bezeichnet. ⁴³ Inwiefern also durch das „Dazukommen des Dritten, des Astrologen zu der Kon-

38 Vgl. die Struktur von *Totalität und Unendlichkeit*, sowie auch von *Jenseits des Seins* [Hervorhebungen v.V.]. Zum Aufbau des Buches vgl. die hervorragende Einführung von Adriaan Peperzak, *To The Other: An Introduction to the Philosophy of Emmanuel Levinas*, Purdue University Press Books 1993, insbes. Kapitel 5 auf S. 142f.

39 Vgl. Levinas, „Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter“, a.a.O., S. 87.

40 Zur Kontaktfreudigkeit des ›Unds‹ vgl. Peter Bexte, *Konjunktion & Krisis*, a.a.O.

41 Levinas, „Die Bedeutung und der Sinn“, a.a.O., S. 25.

42 Die Terminologie der losen Kopplung hat in der soziologischen Systemtheorie Karriere gemacht und geht auf Karl Weick zurück. Er bezeichnete damit ursprünglich in Organisationssystemen wie dem Bildungssystem die Anpassungsfähigkeit und deren gleichzeitige Eigenständigkeit gegenüber äußeren Faktoren. „By loose coupling, the author intends to convey the image that coupled events are responsive, *but* that each event also preserves its own identity and some evidence of its physical or logical separateness.“ Karl Weick, „Educational Organizations as Loosely Coupled Systems“, in: *Administrative Science Quarterly* 21, Nr. 1 (März 1976), S. 1-19, hier S. 3 [Hervorhebung i.O.].

43 Vgl. die erkenntniskritische Vorrede in Walter Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in: ders., *Gesammelte Schriften, Band 1*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 203-430, hier insbes. S. 215.

junktion von zwei Gestirnen“⁴⁴ ein unsinnlicher, mimetischer Zug zwischen den Elementen und dem Ganzen des Phänomens der Obliteration freigelegt werden kann, das wäre erst noch zu bestimmen. Was also blitzt in dieser Zeitlichkeit einer Gesamtschau der Konstellation auf?⁴⁵

Im Unterschied zur Bildgebung im Sinne von Sigrid Weigel geht es bei den Bildkonjunktionen also nicht allein um Problemfelder und Deutungsmuster eines Transitionsfeldes zwischen dem Unsinnlichen und dem Sichtbaren, sondern um eine genuin ikonische Methode. Mit dem Begriff der *Bildgebung* bezeichnet Sigrid Weigel in ihrer „Grammatologie der Bilder“ jenen Phänomenbereich des Ikonischen, der sich „unter bzw. hinter der sichtbaren Oberfläche abspielt“ sowie „die visuelle Darstellung immaterieller, intelligibler oder transzendenter Vorstellungen: die Szene der Ins-Bild-Setzung.“⁴⁶ Mit der Bildgebung beschreibt Weigel also Phänomene, die den Sinnen unzugänglich sind und nimmt die Operationen und Praktiken in den Konstellationen in den Blick, die bei den Übergängen ins Sichtbare am Werk sind. Damit markiert sie jenes Problemfeld um das es auch beim ikonischen Denken nach Levinas geht. Während die Bildgebung von Weigel jedoch eine kulturwissenschaftliche Bildgeschichte an der Schnittstelle vom Unsichtbaren ins Sichtbare, von der Transzendenz in die Immanenz bezeichnet, geht es bei den Bildkonjunktionen aber darum, einer genuinen Bildlogik auf die Spur zu kommen. Beiden gemeinsam ist eine Mimesiskritik, die das Bild von der platonischen Tradition ablöst und es als autonomen ikonischen Logos fasst.

Geeignete Konjunktionspartner zu identifizieren erfordert eine Übersetzungsarbeit. Mit dieser Übersetzungsarbeit wird sowohl die levinassche Ikonizität als auch das bildwissenschaftliche Vokabular ineinander übertragen. Auf der methodischen Ebene spielt dabei auch der Widerstand gegen die propositionale Synthesis eine Rolle. Die Übersetzungsarbeit spannt das Paradox zwischen dem Prozess einer Mitteilung und einem Nicht-Mitteilbaren auf. Was sich nicht im Gesagten äußert muss sich eben durch die Konjunktion

44 Walter Benjamin, „Lehre vom Ähnlichen“, in: ders., *Aura und Reflexion. Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 126.

45 Vgl. ebd.

46 Weigel, *Grammatologie der Bilder*, a.a.O., S. 9, 10. Sigrid Weigel entnimmt den Spurbegriff Jacques Derrida, der wiederum den Spurbegriff Emmanuel Levinas entlehnt hat. Vgl. Derrida, *Grammatologie*, a.a.O., S. 123.

und Konstellation zeigen.⁴⁷ Bei dieser Übersetzung kann es aber nicht darum gehen, das alteritäre Denken von Levinas unter das ikonische Denken zu subsumieren – gleich so, als ob das Bild eine Stellvertreterrolle für das Andere übernehme und es damit substituiere. Bei der Auswahl der folgenden vier Konjunktionen des Bildes orientiere ich mich an dem, was bisher durch die Obliteration in den Blick gekommen ist. Die Einsichten von Dieter Mersch in seiner vorläufigen Skizze einer noch ungeschriebenen ›Logik des Zeigens‹ nehme ich als Kitt für die Übersetzungsarbeit und stelle sie quer zu den Bildkonjunktionen.⁴⁸ Dadurch möchte ich auch die jeweiligen Punkte des Zeigens neu aspektieren.

Genau wie die Bildwissenschaft lehnt Levinas den Absolutheitsanspruch der Semiotik ab, die das Bild unter das Zeichen subsumiert, und teilt das Interesse am *logos sui generis* „Jenseits der Sprache“ und damit am Nicht-Propositionalen. In der Bildwissenschaft wird dieses Spannungsfeld mit der Differenz von „Sagen und Zeigen“ diskutiert und es ist diese Abgrenzung von Zeichen und Propositionalität, die den Gegenstand der Bildwissenschaft zu einer Sache philosophischer Reflexion gemacht hat. Dieses Problemfeld fasse ich als ›Bild & Zeigen‹. Darüberhinaus ist die innere Dynamik der Obliteration durch eine Negativität geprägt. In der Konjunktion ›Bild & Negativität‹ präzisiere ich dies bildtheoretisch.⁴⁹ Gottfried Boehm hat in einigen Arbeiten die Zeit als eine Fundamentalkategorie des Bildes zu profilieren versucht.⁵⁰ Zudem steht bereits am Anfang der sich formierenden Bildwissenschaft die Frage nach einem genuinen ikonischen Wissen, die auf unterschiedliche Weise mal im Sinne einer „Bildhermeneutik“, oder einer „Epistemologie des Äs-

47 Walter Benjamin hatte herausgestellt, dass Übersetzen mit Scheitern einhergeht. Walter Benjamin, „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, in: *Gesammelte Schriften, Band II.1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 140-157; ders., „Die Aufgabe des Übersetzers“, in: *Gesammelte Schriften, Band IV.1*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 9-21.

48 Vgl. die zehn Punkte zur Logik des Zeigens in Mersch, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, a.a.O., S. 316.

49 Vgl. Lars Nowak (Hg.), *Bild und Negativität*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2019. Der Sammelband geht auf eine Tagung vom 4. bis 6. April 2018 in Erlangen zurück. Vgl. hierzu meinen Tagungsbericht, „Von der Affirmation bildlogischer Negationen“, online unter: <https://www.zfmedienwissenschaft.de/online/tagungsbericht/von-der-affirmation-bildlogischer-negationen> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

50 Boehm, *Die Sichtbarkeit der Zeit*, a.a.O.

thetischen“ diskutiert wird.⁵¹ Die *dritte* und *vierte* Konjunktion sind also ›Bild & Zeit‹, sowie ›Bild & Wissen‹.

Diese vier Konjunktionspartner *Zeigen*, *Negativität*, *Zeit* und *Wissen* erhalten also aus den Bildwissenschaften einigen Rückhalt. Auch wenn es sich bei den Bildkonjunktionen um eine lose Reihenfolge handelt, folge ich einer gewissen Dramaturgie, die vom *Zeigen* ausgeht, die *Negativität* als unhintergehbare Element des Bildes identifiziert und die *Zeit* als die entscheidende Kategorie der Obliteration profiliert, die sich *mit* dem Medium des Bildes, *im* Dargestellten des Bildes und *durch* das Zeigen des Bildes erst zu einem *Wissen* formiert. Insgesamt hat diese Konstellation den Zweck, Levinas ikonisches Denken in die bildwissenschaftliche Debatte zu übertragen und Merkmale für eine Obliterationsästhetik herauszuarbeiten.

3.1.1 Bild & Zeigen

Das Zeigen ist kein Privileg des Bildes, sondern gehört zur Sprache genauso wie zu anderen Medien. So können etwa Verkehrs- oder Verbotsschilder klare Handlungsanweisungen geben und fotografisches Beweismaterial kann im Gerichtssaal Aussagen über einen Tathergang treffen. Bildern sind damit zahlreiche Operationen eigen, die eigentlich der Domäne der Sprache zugesprochen werden. Umgekehrt kann die Sprache eine ikonische Qualität annehmen, etwa in den Schriftzeichen einer *langue inconnue*⁵² oder in der **Typographie**. In Diagrammen verbinden sich Schrift und Bild zu Mischphänomen von Lesbarkeit, Präsenz und Flächigkeit.⁵³ Es geht hierbei nicht um „Intermedialität, das heißt der horizontalen Ordnung der Medien, ihrer wechselseitigen Thematisierung und ihrer Brechung aneinander“, ⁵⁴ als ob das eine Medium den verzerrten Spiegel des anderen bilde. Vielmehr geht es um das Paradox eines

51 Vgl. den frühen Text von Boehm, „Zu einer Hermeneutik des Bildes“, a.a.O. Mersch, *Epistemologien des Ästhetischen*, a.a.O.

52 Vgl. Roland Barthes, *Im Reich der Zeichen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 17-21.

53 Vgl. hierzu etwa das Konzept der Schriftbildlichkeit Sybille Krämer, „Schriftbildlichkeit: oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“, in: dies., Horst Bredekamp (Hg.), *Bild, Schrift, Zahl*, München 2003, S. 157-176. Vgl. auch dies., „Schriftbildlichkeit“, in: Günzel, Mersch (Hg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, a.a.O., S. 354-360.

54 Engell, „Affinität, Eintrübung, Plastizität“, a.a.O., S. 185.

Chiasmus, „dass die Sprache im Modus des Sagens zeigt, während Bilder im Modus des Zeigens sagen.“⁵⁵ Es geht hier darum, das Zeigen als „eine der ganz *starken Quellen der Kultur*, als einen Logos ganz eigener Art zu begreifen und seine fundamentale Rolle im Zentrum der Bilder zu verstehen.“⁵⁶

„Zeigen“ geht auf das Lateinische ‚dico‘ zurück für ‚ich sage‘, ‚ich zeige‘ und ist mit dem alt-griechischen δεικνύναι verwandt.⁵⁷ Es geht auf die sanskritische Verbalwurzel ‚dic‘ zurück und weist dort jene drei Genera verbi auf, die in der Diskussion um das Zeigen charakteristisch geworden sind: zeigend verweisen (aktiv), etwas wird gezeigt (passiv), sich zeigen (medium). Das Aktivi-sche ‚auf etwas zeigen‘ bezeichnet einen intentionalen Vorgang. Diese Deixis als ein zeigendes Verweisen verkörpert sich paradigmatisch in der Bewegung mit dem Zeigefinger (pointing)⁵⁸, die die Zeigegeste selbst in den Vordergrund rückt (showing).⁵⁹ Aufgrund dieser körperlichen Bezogenheit der Gesten hat Gottfried Boehm dies auch die „Hintergründigkeit des Zeigens“⁶⁰ genannt. Das Zeigen geht dem Zeichen voraus, es erschöpft sich nicht allein im Anzeigen. Vielmehr ist das Zeigen durch die Verkörperung als eine „*energetische Größe*“ zu verstehen und damit als ein „hintergründige[s] Potential körperlicher Anwesenheit“, das „aus dem *deutungslosen Off* einer Körperpräsenz“ kommt und „voller Möglichkeiten steckt“.⁶¹ Das *Sichzeigen* geht über *etwas zeigen* hinaus.⁶² Hinter dem Rücken der Akteure schleicht sich ein „Überhang des Körpers“ ein, „dessen Potentialität sich auch im heftigsten Gebärden-spiel

55 Mersch, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, a.a.O., S. 312. Vgl. auch die Ausführungen in Dieter Mersch, „Wort, Bild, Ton, Zahl. Modalitäten medialen Darstellens“, in: ders. (Hg.), *Die Medien der Künste*, a.a.O., S. 9-49, insbes. S. 17-18.

56 Boehm, „Die Hintergründigkeit des Zeigens“, a.a.O., S. 20 [Hervorhebungen i.O.].

57 Vgl. Langenscheidts Handwörterbuch, *Menge-Güthling. Griechisch-Deutsches und Deutsch-Griechisches Hand- und Schulwörterbuch*, Berlin: Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung 1910, S. 620.

58 Vgl. Lambert Wiesing, *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013, S. 21.

59 Diese Modi semiotisch zu trennen ist problematisch. Vgl. die Ausführungen hierzu von Uwe Wirth, „Spuren am Rande zwischen genuiner und degenerierter Indexikalität“, in: Heike Gfrereis, Marcel Lepper (Hg.), *Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger*, Göttingen: Wallstein Verlag 2007, S. 184.

60 Boehm, „Die Hintergründigkeit des Zeigens“, a.a.O., S. 23.

61 Ebd., S. 24 [Hervorhebungen i.O.].

62 Philipp Stoellger nennt sechs Momente des Zeigens. Vgl. ders., „Sagen und Zeigen. Komplikationen und Explikationen einer Leitdifferenz“, in: Fabian Goppelsröder, Martin Beck (Hg.), *Sichtbarkeiten 2: Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*, Berlin, Zürich: diaphanes 2014, S. 71-92.

nicht aufzehrt.⁶³ Insbesondere im Rahmen jüngerer Forschung zu Theorien des Performativen hat das Zeigen auch über die Bildwissenschaft hinaus Karriere gemacht und die Leibgebundenheit in den Mittelpunkt gestellt.⁶⁴ Das Zeigen der Bilder verkörpert demnach nicht nur eine Potentialität, sondern konstituiert auch Wirklichkeiten, ist handlungsanleitend und sinnstiftend.⁶⁵

Allerdings tritt die Kategorie des Zeigens dort auf Ablehnung, wo der Vorwurf erhoben wird, es handle sich um eine neue Bildmythologie oder Bildmagie im bildwissenschaftlichen Diskurs. Das Bild würde anthropomorphisiert, animistisch aufgeladen und als Handlungsträger vitalistisch vereinnahmt. So sieht etwa Lambert Wiesing „die Keimzelle der neuen Bildmythologie“ in dem „durchgängig zu beobachtenden Prinzip, anstatt von *etwas ist sichtbar* von *etwas zeigt sich* zu sprechen.“⁶⁶ In Formeln wie „Bilder zeigen sich selbst“ sieht er ein rhetorisches „Sprachspiel“⁶⁷ am Werk, bei dem solche Aussagen ein „materielles Ding zu einem mythischen Subjekt verklären.“⁶⁸ Für Wiesing handelt es sich dabei um einen „Mystic Turn“⁶⁹ und er sieht in den Aussagen „die ‚Kraft der Bilder‘, die ‚Macht der Bilder‘, das ‚Leben der Bilder‘, die ‚Faszination der Bilder‘ oder auch die ‚Lebendigkeit des Bildes‘“⁷⁰ nicht nur einen Rückfall in „vorausklärerische Dingmagie“⁷¹, sondern in seiner rhetorischen Umstellung

63 Boehm, „Die Hintergründigkeit des Zeigens“, a.a.O., S. 24.

64 Vgl. Sybille Krämer (Hg.), *Medialität und Performativität*, München: Fink 2003.

65 Vgl. Ludger Schwarte, „Einleitung: Die Kraft des Visuellen“, in: ders. (Hg.), *Bild-Performanz*, München: Fink 2011, S. 11-31.

66 Wiesing, *Sehen lassen*, a.a.O., S. 92. Als weitere Verbündete einer Kritik an der Bildmagie nennt Wiesing Arthur C. Danto und Bazon Brock. Vgl. die Rezension von Arthur C. Danto des Buches von David Freedberg: „The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response“, in: *The Art Bulletin* 72 (1990), S. 341-342. Bazon Brock, „Kitsch als Objektmagie“, in: ders., *Der Barbar als Kulturheld, Gesammelte Schriften 1991–2002*, Köln: 2002, S. 578-581.

67 Wiesing, *Sehen lassen*, a.a.O., S. 92.

68 Ebd., S. 79f.

69 Ebd., S. 81. Der Begriff ist einer Buchkritik des Architektur- und Kunstkritikers Hanno Rauterberg an Horst Bredekamps *Theorie des Bildakts* entlehnt. Hanno Rauterberg, „Sieh nur, ich lebe!“, in: *Die Zeit*, Nr. 50 (2010), S. 53.

70 Wiesing, *Sehen lassen*, a.a.O., S. 88. Diese Formulierungen entlehnt er Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, a.a.O., S. 236. Bernhard Waldenfels, „Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder“, in: Gottfried Boehm, Birgit Mersmann, Christian Spiels (Hg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München: Fink 2008, S. 47-64, insbes. S. 48. W.J.T. Mitchell, *Das Leben der Bilder: Eine Theorie der visuellen Kultur*, München: C.H. Beck 2017; Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, a.a.O.

71 Wiesing, *Sehen lassen*, a.a.O., S. 83.

vom Sichtbaren auf das Zeigen einen „Werbetextjargon“⁷², der eine Nichtsagbarkeit postuliere, die Wiesing „als ein Indiz für mangelnde Wissenschaftlichkeit“⁷³ hält. Die Arbeit des Bildwissenschaftlers sei so zu einer „theologischen Hermeneutik [verkommen], denn er vollzieht mit seinem nachgängigen Verstehen nur das immer schon vom Bild Verstandene nach.“⁷⁴ Dadurch, dass das Bild vermenschlicht, beseelt und zu einem aktiv handelnden Akteur verklärt werde, trete, so die weitere Kritik, die eigentliche Bedeutung des Zeigens in den Hintergrund. Das Zeigen habe nämlich stattdessen eine, und nur eine Gültigkeit: „Ein Bild zeigt dann, und zwar genau dann, wenn es von Menschen nach Regeln zum Zeigen verwendet wird [...]“⁷⁵ Bildliches Zeigen trifft also in diesem Sinne nur dann zu, wenn Menschen mit dem Bild etwas zeigen.

Bei dieser Kritik handelt es sich um ein Scheinargument. Lambert Wiesing legt mit seinem *Red Herring* eine falsche Fährte, und lenkt damit ab von einem viel grundlegenden Problem als der vorgegebenen Opposition einer vermeintlich klar und deutlich konturierten instrumentellen Bildpraxis gegenüber einer nebulösen Bildmagie. Mit seiner Kritik lenkt er nämlich von der viel interessanteren Frage ab, ob mit der Bildmagie nicht ein Hinweis auf eine Bilddepistemologie gegeben ist, bei der die Bildmagie konstitutiv für das Bild genommen wird. Dabei wäre die Identifikation einer Bildmagie kein Rückfall in einen unwissenschaftlichen Jargon. Im Gegenteil wäre damit ein anderes Verständnis und ein neuer Zugang zum Bild gewonnen, der nicht nur eine Konversion in der phänomenologischen Technik bedeutet,⁷⁶ sondern auch eine andere Bildpraxis. Das zentrale Argument gegen eine instrumentelle Bildpraxis liegt nämlich in einem anderen Verständnis von Phänomenologie, als deren Grundlage nicht mehr die Intentionalität (ein auf ein Objekt gerichteter Akt), sondern die passive Synthesis gilt (eine irreduzible Passivität, die in Verbindung mit den Impressionen und der Aisthesis steht). Im Zentrum einer Bildmagie steht also die „Umkehrung der Intentionalität“⁷⁷, was Levinas *désintéressement*, Jenseits des Seins, *epekeina tês ousias*, Passivität, Eksta-

72 Ebd., S. 97.

73 Ebd., S. 103.

74 Ebd.

75 Ebd., S. 105.

76 Vgl. auch zur phänomenologischen Methodik von Levinas, „Überlegungen zur phänomenologischen ‚Technik‘“, in: ders., *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg, München: Alber ⁶2012, S. 85.

77 Levinas, „Die Bedeutung und der Sinn“, a.a.O., S. 44.

se oder Unendlichkeit nennt und damit Modi einer Beziehung zum Anderen bezeichnet. Das Zeigen ist damit nicht als instrumentelles Privileg des Menschen zu verstehen, sondern als Modus Umkehr der Intentionalität. Bildmagie meint gerade nicht, dem Bild eine subjektivistische Handlungsmacht zu unterstellen, sondern ›Bild & passive Synthesis‹ in Konjunktion zu denken.

In einem Kommentar zur Kritik der Bildmagie hat auch Markus Rautzenberg darauf aufmerksam gemacht, dass die Bildmagie bisher unzureichend bestimmt ist.⁷⁸ Für Rautzenberg ist die Bildmagie eine Bildpraxis und ein epistemologisches Problem. Er identifiziert drei Merkmale: *Erstens* ist sie keine mimetische, sondern eine generische Praxis.⁷⁹ *Zweitens* bezeichnet sie eine Art Gefahrenabwehr durch Bannung, was Rautzenberg als *containment* bezeichnet oder mit Agamben als „kairologische Sättigung“.⁸⁰ In Bildern, die hier von Interesse sind, hat sich Zeit derart angesammelt, dass das Bild sich blitzhaft zu entladen droht. Und genau dieses Nachleben der Bilder muss gebannt werden. *Drittens* geht es bei der magischen Bildpraxis um „das Verstecken, Begraben, Außer-Sicht-Bringen des bildlichen Gegenstandes“⁸¹, um Praktiken der Nicht-Sichtbarmachung, die einer Pseudologie, einer Logik der Täuschung folgen.⁸² Bei der Bildmagie gehe es um eine Verwicklung in Ereignisse, die wie in einer „Energiekonserve“⁸³ gebannt sind, deren Zeit aber noch nicht gekommen sei.⁸⁴ Das Feld des Zeigens erhält mit der Bildmagie also einen weiteren Rückhalt im Hinblick auf nicht-mimetische Bildpraktiken. Es rückt eine zeitliche Dimension des Bildes in den Blick, die hier als Aufladen und Entladen beschrieben wird und in eine Bildpraxis eingelassen ist, die etwas aufruft, was zugleich auch gebannt wird und einer Pseudologie folgt.

78 Vgl. Markus Rautzenberg, „Transformatio energetica“, in: Fabian Goppelsröder, Martin Beck (Hg.), *Sichtbarkeiten 2: Präsentifizieren: Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*, Berlin, Zürich: diaphanes 2014, S. 111–130.

79 Ebd., S. 127.

80 Ebd., S. 123. Vgl. auch Giorgio Agamben, *Nymphae*, Berlin: merve 2005, S. 9.

81 Rautzenberg, „Transformatio energetica“, a.a.O., S. 128.

82 Rautzenberg führt die Fabel des Dichters Phaedrus in dessen *Liber Fabularum* an, worin es um zwei aus Lehm geformte Skulpturen geht, Aletheia und Pseudologos, denen Prometheus Leben einhaucht. Ebd., S. 11f.

83 Diesen Begriff entlehnt Rautzenberg Aby Warburg. Ebd., S. 117. Vgl. den Text 19 „Mnemosyne I. Aufzeichnungen (1927–1929)“ in: Aby Warburg, *Werke in einem Band auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 640.

84 Mit dem dialektischen Bild bei Walter Benjamin deutet Rautzenberg die geschichtsphilosophische Dimension nur an. Darauf gehe ich in 3.1.3 Bild & Zeit noch genauer ein, S. 215. Vgl. Rautzenberg, „Transformatio energetica“, a.a.O., insbes. S. 129f.

Bevor ich diese Einsichten zur Bildmagie für die Analyse weiterverfolge, möchte ich Überlegungen von Dieter Mersch zur Logik des Zeigens aufgreifen. Dieter Mersch differenziert das Zeigen zu zehn Punkten aus und orientiert sich dabei an Theorien des Performativen, wobei er das Bild als paradigmatischen Fall heranzieht.⁸⁵ Ich hebe hier die ersten drei Punkte hervor. Es handelt sich dabei *erstens*, um ein Erscheinenlassen und Sichtbarmachen, *zweitens* um den performativen Vollzug des Zeigens, sowie *drittens* seiner autoperformativen Selbstsetzung.⁸⁶

Mit dem *ersten* Merkmal eines Erscheinenlassens und einer Wahrnehmbarkeit des Zeigens geht es um die zeigende Geste selbst, die sichtbar ist. Was sich zeigt, ist zu allererst sichtbar. Diese Sichtbarkeit ihrerseits wiederum wahrnehmbar zu machen ist Sache einer Materialität, die auf sich aufmerksam macht. Wenn Dieter Mersch hier von einer „Gedächtnisschrift der Materialien“⁸⁷ schreibt, oder vom Zeugen, der sich zeigt, indem er spricht,⁸⁸ dann geht es dabei um eine Körperlichkeit, die unwillkürlich auf sich aufmerksam macht. Witterungsbedingte Patina auf abgenutzten Oberflächen oder Tintenfraß in Akten macht auf die Materialität der Dinge aufmerksam. Mitunter beziehen Objekte aber auch ihre ästhetische Qualität aus einer würdevollen Alterung, wie etwa in der Architektur.⁸⁹ Andere Bilder zeigen ihren eigenen materiellen Zerfall und stellen so ihre Sichtbarkeit als immer schon prekäre aus. Der Film *Decasia* von Bill Morrison (USA, 2002) etwa ist komponiert aus Found-Footage Filmmaterial, das das Zelluloid in seinem Zerfallszustand durch Aussilberungen, Nitrozersetzung, Risse oder Kratzer zeigt (Abb. 39).⁹⁰ Durch die prekäre

85 Vgl. Mersch, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, a.a.O., S. 316-318. Zeigen liegt quer zu den Basismedien, vgl. Mersch, „Wort, Bild, Ton, Zahl“, a.a.O.

86 Vgl. Mersch, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, a.a.O., S. 316.

87 Dieter Mersch, „Politik des Erinnerns und die Geste des Zeigens“, in: Karen van den Berg, Hans-Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Politik des Zeigens*, München: Fink 2010, S. 120.

88 Vgl. die etwas variierte Version der zehn Punkte des Zeigens in Dieter Mersch, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, a.a.O., S. 316.

89 Beispiele hierfür lassen sich etwa finden in der Architektur von Tadao Ando, Peter Zumthor und David Chipperfield. In der japanischen Kultur bezeichnet „Wabisabi“ eine Schönheit des Inperfekten, das die Sichtbarkeit des Abgenutzten, Verbrauchten und vom Zahn der Zeit gezeichneten Materials zur ästhetischen Kategorie erhebt. Vgl. Horst Hammitzsch, „Zu den Begriffen *wabi* und *sabi* im Rahmen der japanischen Künste“, in: *Nachrichten der Ostasiatischen Gesellschaft*, Nr. 85/86 (1959), S. 36-49.

90 Bernd Herzogenrath (Hg.), *The Films of Bill Morrison. Aesthetics of the Archive*, Amsterdam: AUP 2017.



Abb. 39: Filmstill, *Decasia*, R.: Bill Morrison, USA 2002. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Materialität, die sich hier in Störungen, Abnutzungen und Zerfallsprozessen zeigt, stellt sich das Zeigen überhaupt erst ein.

Wie steht diese sich zeigende Materialität in Verbindung mit dem ikonischen Denken bei Levinas? Die vier Elemente des ikonischen Denkens von Levinas sind die affizierende Kraft des Bildes, eine ursprüngliche und sich selbst verschattende Differenz, die Gefahr einer Stillstellung des Bildes, aber auch seine Dynamisierung und bildexegetische Auslegung. Eingelassen sind diese vier Merkmale in jene Alternanz des ikonischen Denkens zwischen Treue zum Nicht-Sichtbaren und der Hingabe an den Ästhetizismus. Koppelt man diese alternierende Zeitlichkeit an die Materialität, dann ist meine These hier, dass sich das Gebot, nicht zu vergessen, in den Abnutzungsspuren zeigt. Dann nämlich zeigt sich in der Materialität des Bildes ein Vergessen. Damit greift die Auffassung einer „natürlichen Obliteration“⁹¹ von Armengaud als Zerfallsprozess zu kurz. Denn es geht dabei nicht nur um das Sichzeigen einer Materialität, sondern um einen Appell, der von irgendwo herkommt, „ohne daß

91 Armengaud, *L'art d'oblitération*, a.a.O., S. 85.

man wüßte woher [...].⁹² Das, was Boehm die Hintergründigkeit des Zeigens nennt, hat Appellwirkung. Die Patina zeigt eine hintergründige Unauslöschlichkeit (*indélibilité*⁹³), von der ein Appell ausgeht.

In seinem zweiten Punkt zur Logik des Zeigens hebt Mersch die performative Dimension hervor als ein „Sehenlassen, dem das Moment einer Passivität innewohnt.“⁹⁴ Dieses passive Sehenlassen meint, dass sich etwas in einer Materialität entäußert, von dem es zugleich imprägniert ist. Der Akt der Setzung ist bei Levinas an die Manifestation gekoppelt und in der Exteriorität exponiert.⁹⁵ Die performative Dimension des Zeigens lässt sich demnach beschreiben als ein obliterierendes Entäußern. Wo immer sich etwas zeigt, ist es *durch* die und *in* der Exteriorität verschattet.⁹⁶ Es gibt in diesem Sinne kein reines, immunitäres Zeigen, sondern nur unreines, kontaminiertes Zeigen.⁹⁷ Unter der Perspektive der Bildmagie wird dieses kontaminierte Zeigen verständlich als etwas Zeitliches, das sich entlädt und gleichzeitig etwas bannt.

Wenn dem Zeigen zudem ein auto-performatives Moment eigen ist, wie Mersch im dritten Punkt seiner Logik des Zeigens ausführt, dann verweist das Zeigen tautologisch auf sich selbst.⁹⁸ Dieses reflexive Moment, das auf das „sich“ des Sichzeigens insistiert, ist nicht neutral, sondern, so die These, das Semelfaktive: jemand ist einst vorübergegangen. Die Formel „was sich zeigt“ appelliert demnach an die Erinnerung an jemanden, der einst vorübergegan-

92 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 329; vgl. auch Levinas, „Die Spur des Anderen“, in: ders., *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg, München: Alber 62012, insbes. S. 230-235.

93 Levinas, „Die Spur des Anderen“, a.a.O., S. 232.

94 Vgl. Mersch, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, a.a.O., S. 316 [Hervorhebung i.O.].

95 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 39 [Kursivschrift i.O.].

96 Hierin besteht auch der Unterschied zu einer Phänomenologie des Bildes wie sie etwa Eugen Fink formuliert hat, und in deren Tradition auch Lambert Wiesing steht, wenn zwischen Bildobjekt und Bildträger unterschieden wird und es um eine Art „Fensterhaftigkeit“ des Bildes auf das Wirkliche geht, wobei die Affektdimension nicht in den Blick kommt. Es ist auch eine Art, das Bild phänomenologisch auf eine Weise zu bannen, die es unschädlich macht, denn was im Bild für unwirklich gehalten wird, kann nicht gefährlich werden und stören. Fink, „Vergegenwärtigung und Bild“, a.a.O.

97 Martin Heidegger hat im §7 von *Sein und Zeit* auf die Beziehung des Zeigens zum Nicht-Zeigen aufmerksam gemacht. Im Unterschied zu Heidegger geht es Levinas aber nicht um Veräußerlichung, sondern um eine existenzielle Dimension. Vgl. Heidegger, *Sein und Zeit*, a.a.O., insbes. S. 28-31.

98 Vgl. Mersch, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, a.a.O., S. 316.

gen ist. Während das „sich“ bei Levinas eine existenzielle Dimension hat, wird es im Kontext der Bilder als eine angestaute Kraft (*energeia*) identifizierbar.

Koppelt man diese Zeitlichkeit und existenzielle Dimension des Zeigens an die Bildmagie, wo es um Bilder geht, die sich entladen und etwas einbrechen oder wie die Begegnung mit einem anderen eine irritierende Wirkung haben, dann artikulieren die Bilder eine Richtungsumkehr der Intentionalität. Wenn Levinas Bilder als „mitreißend“⁹⁹ beschreibt, dann spielt er genau auf dieses „energetische Potential eines affektiven Bildwerks“¹⁰⁰ an, das nicht einfach bloß als Magie abgetan werden kann. Vielmehr artikuliert sich *in, mit und durch* Bilder etwas über die Funktionsweise zwischenmenschlicher Dynamik. Ähnlich wie mit Roland Barthes Konzept des *punctums*,¹⁰¹ ähnlich auch dem Aura-Begriff von Walter Benjamin geht die Wirkung vom Bild aus und nicht allein vom Blick der Betrachter:in. Während das *punctum* auf eine Richtungsumkehr, die vom Bild ausgeht, aufmerksam macht, adressiert der Aura-Begriff von Benjamin etwas, das einen in Bann nimmt.¹⁰² In Anlehnung an die Formel *Was wir sehen blickt uns an*¹⁰³ von Georges Didi-Huberman geht es darin um eine asymmetrische Beziehung. Das Sichzeigen des Bildes geht mit einer Konversion einher, die das Angeblicktwerden appellhaft artikuliert. Nicht alle Bilder spielen diese in ihnen angelegte Kraft aus. Mit dem ikonischen Denken von Levinas wird eine Bildkonversion vollzogen, die ein ethisches Moment erkennbar werden lässt: Mit dem Zeigen wird im Bild die Erinnerung an eine genuine Sozialität eingesetzt und damit das Bild an eine Beziehung zum Anderen rückgebunden. Im Zeigen spielt sich also jene Dynamik ab, die Levinas Zeit seines Lebens in der zwischenmenschlichen Beziehung durch eine andere Weise Phänomenologie zu betreiben, zu beschreiben suchte. Das Zeigen bedeutet einen ethischen Appell an die Erinnerung an *jemanden*, wodurch das

99 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 110.

100 Gottfried Boehm, „Die Kraft der Bilder. Die Kunst von ›Geisteskranken‹ und der Bilddiskurs“, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen*, a.a.O., S. 234.

101 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 33-37, S. 105-108.

102 „Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Dinge habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.“ Walter Benjamin, „Das Passagen-Werk“, in: ders., *Gesammelte Schriften, Band V*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 560. Vgl. hierzu auch Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 49f.

103 Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an*, München: Fink 1999.

Bild eine Wirkung entfaltet, als ob es zurückblicke. Die bisherige Diskussion um die Frage, ob Bilder ein Antlitz haben, ging vom Antlitz aus. Nun aber geht es um das Zeigen und seiner Exegese.

Bildmagie als konstitutiv für das Zeigen zu nehmen, heißt des Weiteren, seine Logik pseudologisch zu fassen: d.h. das Täuschende, Lügende und Vertuschende ist konstitutiv für das Bild selbst. Allerdings wird damit das Bild nicht wie bei Platon als Simulacrum abgetan, sondern in dieser obliterierenden Qualität affirmiert. Meine These ist nun, dass in der Engführung dieser Konstellation, einerseits die Bildmagie obliterat strukturiert ist und umgekehrt die Obliteration pseudologisch zu begreifen ist. Das heißt, die Obliteration ist nicht eine Zwangsstörung zur Lügensucht, sondern sie kann weder etwas als *wahr* zeigen noch *nicht* zeigen. Es geht aber gerade nicht um anthropomorphisierende Pareidolien, optische Täuschungen, Kipp- und Vexierbilder. Solche optischen Täuschungen zeigen zwar ein Vermögen des Bildes zur Illusion, artikulieren darin aber vor allem eine Psychologie des Sehens und nicht jenes unreine Zeigen, um das es mir hier geht.

Die Medienkünstlerin Susan Schuppli beispielsweise spricht von „dirty pictures“ in einem sehr materiellen Sinne, wenn sie kontaminierte Landschaften als fotosensitive Areale bezeichnet, die die Veränderungen registrieren, die durch die menschliche Industrialisierung verursacht worden sind, und aufzeichnen.¹⁰⁴ Akzeptiert man die Handlungsfähigkeit der Natur als Aufzeichnungsapparat menschlicher Spuren, so zeigen diese Bilder ein unreines Zeigen. Sowohl das Konzept des unreinen Zeigens, als auch die „dirty pictures“ wären dann gerade keine Bildmagie, sondern eine Form der Rationalitätskritik. In der Einleitung zu seinem zweiten Hauptwerk *Jenseits des Seins* beschreibt Levinas die Kontamination am Beispiel der sprachlichen Aneignung Gottes durch den Menschen: „Doch *einen nicht durch das Sein kontaminierten Gott zu vernehmen*, ist eine ebenso wichtige und ebenso prekäre menschliche Möglichkeit wie die, *das Sein dem Vergessen zu entreißen* [...]“¹⁰⁵ Die Sprache wird kontaminiert beim Versuch, Gott oder das Sein zu artikulieren. Genau

104 „[...] nature is fully capable of documenting its own damaged condition and thus representing itself aesthetically [...]“ Susan Schuppli, *Earth Evidence*, online unter: <https://susanschuppli.com/EARTH-EVIDENCE> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023]. Vgl. Susan Schuppli, „Dirty Pictures“, in: *Living Earth. Field Notes from the Dark Ecology Project 2014–2016*, Amsterdam: Sonic Acts Press 2016, S. 189–209.

105 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 19 [Hervorhebungen i.O., Übersetzung modifiziert].

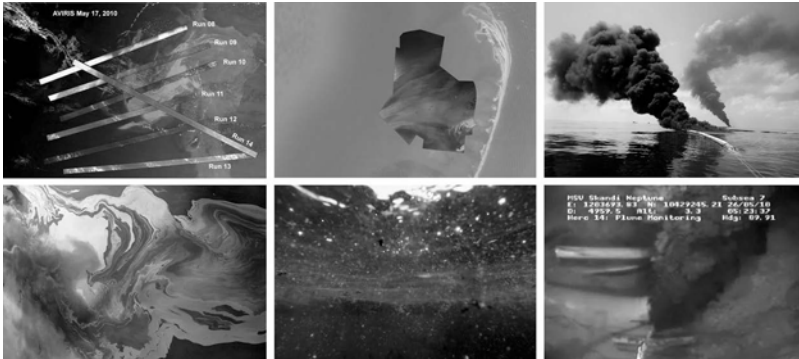


Abb. 40: Susan Schuppli, *Dirty Pictures*, 2018. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.



Abb. 41: Ursula Schulz-Dorburg, *Opytnoe Pole*, 2012, Silbergelatineabzüge auf Barytpapier, 35 x 35 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main. Mit freundlicher Genehmigung der artothek Bildagentur der Museen.

diese Einschreibung hat Levinas mit dem Spurbegriff zu bezeichnen versucht. Es handelt sich bei den Fotografien also nicht bloß um *kontaminierte Bilder* weil sie verunreinigte Natur zeigen, sondern weil darin explizit wird, was als Unreines im Sichtbaren angelegt ist, und was als menschliche Spuren gelten kann (Abb. 40).

Dass Bilder von kontaminierten Landschaften auch die Wirkung von Reinheit haben können, wird in Ursula Schulz-Dornburgs Bildserie „Opytnoe Pole, Kazakhstan“ von 2012 deutlich. Darin porträtiert sie ein Atomtestgebiet, auf dem die Sowjetunion zwischen 1949 und 1990 über 700 Tests durchführte, und zeigt es als eine monotone, geleerte Landschaft, in dessen Mitte ruiniöse Militärbauten wie solitäre Stelen von den Übungen zeugen (Abb. 41).

Dass Landschaften, kontaminiert oder nicht, immer vom Sichtbaren imprägniert sind und als Bilder wiederum zum juristischen Gegenstand mit befristetem Nutzungsrecht werden können, reflektiert das britische Künstlerduo Dornford & Cross in ihrer Bildserie *A Month in The Country* von 2003/4 (Abb. 42). Basierend auf repräsentativen Bildern britischer Landschaften aus einer Datenbank für kommerziell nutzbare Fotografien, erwarben sie das Nutzungsrecht für einen Monat und überstrichen nach Ablauf der Frist die Bilder mit weißer Farbe. Der Titel *A Month in The Country* nimmt Bezug auf ein Buch, das die traumatischen Erlebnisse eines Veteranen des Ersten Weltkrieges behandelt, der im britischen Hinterland Wandmalereien einer mittelalterlichen Kirche rekonstruierte, welche im Zuge der Reformation geweißt wurden.¹⁰⁶ Das Zeigen bekommt hier zum einen eine juristische Dimension zum anderen den Charakter einer Negation im Zuge religiöser Reformation. Die Obliteration adressiert hier also gleich mehrere Aspekte historischer Wirklichkeiten der Vergangenheit, Gegenwart und künftiger Nutzungsmöglichkeit.

Ganz buchstäblich kontaminiert ist das Material selbst, aus dem das Research Design Studio *Unknown Fields Division* in Zusammenarbeit mit dem Keramikünstler Kevin Callaghan drei Ming-Vasen geformt hat, deren Material dem radioaktivem Schlamm einer Industrieanlage in China entnommen ist, das als Abfallprodukt der Gewinnung Seltener Erden in die Natur entlassen wurde (Abb. 43).¹⁰⁷ Die Größe der Vasen entspricht der Menge an Abfall

¹⁰⁶ Vgl. <http://www.cornfordandcross.com/projects/2003/month/index.html> [zuletzt aufgerufen am 02.09.2020]. Die Webseite ist mittlerweile nicht mehr abrufbar. Die Werkbeschreibung wurde dem Verfasser vom Künstlerduo zugeschickt.

¹⁰⁷ Vgl. die Dokumentation hierzu von Toby Smith, online unter: <https://www.tobysmith.com/project/rare-earthenware-2/> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].



Abb. 42: Cornford & Cross, *A Month in the Country*, 2003, Tünche auf Glas über lizenzpflichtiger, kommerzieller Stockfotografie. Mit freundlicher Genehmigung der Künstler.



Abb. 43: Unknown Fields Division/Kevin Callaghan, 3 Vasen, 2014–15, schwarzes Gestein und radioaktive Abfälle. Mit freundlicher Genehmigung von © Toby Smith / Unknown Fields.

für die Gewinnung von Seltenen Erden für ein Smartphone, ein Notebook und die Batterie eines Elektroautos.

Das kontaminierte Zeigen richtet sich damit gegen einen „Reinheitsdiskurs der Moderne“¹⁰⁸ und einer Ästhetikvorstellung reiner Sichtbarkeit, wie sie etwa Clement Greenberg formulierte.¹⁰⁹ Stattdessen steht das kontaminierte Zeigen dem *Oxidation Painting* (1978) und *Piss Paintings* (1978) von Andy Warhol, der Abject Art und der skatologischen Kunst des Ekels näher, gerade weil diese im unreinen Zeigen zugleich auch den Sinn- und Moralgehalt verletzen.¹¹⁰

3.1.2 Bild & Negativität

Damit durch die Konjunktion von Bild & Negativität die innere Dynamik der Obliteration besser verstanden werden kann, bedarf es einer Ausweitung der Perspektive auf Theorien der Negation. Um was für eine Negativität handelt es sich bei Levinas und insbesondere im Hinblick auf sein ikonisches Denken? Und was sind ikonische Momente der Negativität?

Emil Angehrn konstatiert in seinen Grundzügen negativistischen Denkens¹¹¹ eine wichtige Unterscheidung zwischen „theoretischer und praktischer Negativität“ und unterscheidet das „Nichtseiende“ und das „Nichtseinsollende“.¹¹² Während die eine Haltung von Sein und Nicht-Sein eine Aussage bestreitet („Das stimmt so nicht!“), bringt die Haltung von Sollen und Nicht-Sollen eine Präferenz zum Ausdruck („Das will ich nicht, das finde ich nicht gut!“). Während sich die theoretische Negativität auf eine objektivierte

108 Fabienne Liptay, „Un/reine Sichtbarkeit oder: Wer hat Angst vor Kot, Blut, Urin?“, in: *montage a/v*, Nr. 20/02/2011, S. 129.

109 Vgl. Clement Greenberg, „Modernistische Malerei“, in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 265-278.

110 Vgl. Whitney Museum of American Art, *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*, New York: Whitney Museum of American Art 1993.

111 Emil Angehrn, „Dispositive des Negativen. Grundzüge negativistischen Denkens“, in: ders., Joachim Küchenhoff (Hg.), *Die Arbeit des Negativen: Negativität als philosophisch-psychoanalytisches Problem*, Weilerswist: Velbrück 2014, S. 13-36.

112 Vgl. ebd., S. 13, 14. Angehrn entlehnt diese beiden negativistischen Modi Michael Theunissen, „Negativität bei Adorno“, in: Ludwig von Friedeburg, Jürgen Habermas (Hg.), *Adorno Konferenz 1983*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983, S. 42.

Sachlage bezieht, ist die praktische Negativität an einer moralisch-ethischen Entscheidung orientiert. Für Angehrn ist die These forschungsleitend, dass „die theoretische Verneinung ihrerseits in gewisser Weise in der praktischen Zurückweisung gründet.“¹¹³ Dies führt ihn zu einem der Ursprungsmomente des Denkens, wenn es hierbei um „die Trennung des Kognitiven vom Affektiven und die Genese des Denkens“¹¹⁴ geht. Denn dem Ganzen liegt „die ursprüngliche Angst“¹¹⁵ zugrunde, wie der „Übergang vom unbestimmt-formlosen Abgrund zum geordneten Kosmos überwunden“ werden kann. Was hier negiert, also zurückgewiesen wird, ist die Negation selbst, nämlich das „Sich-verlieren der Grenzen, letztlich die Kontamination des Seienden durch Zonen und Mächte des Nichtseins.“ Es geht darin um die Abwehr einer „Urangst vor Seinsverlust und vor den Mächten der Auflösung.“ Hier zeigt sich für Angehrn „ein lebensweltlich-praktisches Fundament, dessen innersten Antrieb die Abwehr einer Bedrohung bildet.“ Für Angehrn ist hier entscheidend, dass die „Fundierung der theoretischen Verneinung in einer praktischen Abwehr“¹¹⁶ liegt. Genau an dieser Stelle verweist Angehrn auf Levinas und das sinnlose Leiden, auf das ich im Kapitel zum Ende der Theodizee aufmerksam gemacht habe.¹¹⁷ Angehrn benennt mit dem Übel im sinnlosen Leiden ein wesentliches Moment nicht nur des negativistischen Denkens von Levinas, sondern auch eines nachmetaphysischen Denkens, „dessen Impuls und Horizont die Auseinandersetzung mit dem Nichtseinsollenden bildet.“¹¹⁸ Damit verortet Angehrn das negativistische Denken von Levinas im Unbegreiflichen und in der Verwundbarkeit, die sich in den „indiskreten Schreien gequälter Menschen“¹¹⁹ artikuliert. Das Sinnlose des Leidens, ist nämlich ein „Zuviel“¹²⁰, als dass es in einer Sinndimension erfasst werden könnte. Das Leiden sperrt sich nicht

113 Vgl. Angehrn, „Dispositive des Negativen“, a.a.O., S. 15.

114 Emil Angehrn argumentiert mit Freud für den psychischen Vorgang des Verdrängens und mit der Parmenides-Interpretation des Religionsphilosophen und Mitgründers der Freien Universität Berlin Klaus Heinrich. Vgl. ebd., S. 15.

115 Dieses und alle Folgezitate ebd., S. 16f.

116 Angehrn, „Dispositive des Negativen“, a.a.O., S. 17.

117 Angehrn kommt im Laufe seiner Untersuchung noch ein zweites Mal darauf zu sprechen, wenn er im Kontext des praktischen Negativismus vom Nichtseinsollenden des *malum metaphysicum* (der Unvollkommenheit des Endlichen) und des *malum morale* (des Bösen und des Leidens) schreibt. Vgl. ebd., S. 28-30.

118 Angehrn, „Dispositive des Negativen“, a.a.O., S. 14.

119 Vgl. Emmanuel Levinas, „Der Struthof-Prozeß“, in: ders., *Schwierige Freiheit. Versuche über das Judentum*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017, S. 114.

120 Levinas, „Das sinnlose Leiden“, a.a.O., S. 117.

nur der Synthese, sondern ist auch etwas „was die Ordnung stört, und dieses Stören selbst.“¹²¹ Negativität bei Levinas bezeichnet also nicht den radikalen Entzug des Anderen, sondern vielmehr einen darin waltenden exzessiv-starken Affekt – wie ein Schock, der durch Mark und Bein geht, und der sich im Leiden verkörpert. Dieses sinnlose Leiden ist für Angehrn das Fundament eines negativistischen Denkens bei Levinas, das Angehrn auch mit dem Absurden in Verbindung bringt.¹²²

Damit steht die hier identifizierte Negativität in krasser Opposition etwa zu Modi der Negation in der analytischen Philosophie, wo das Negative zwar als konstitutives Moment von Sprache und Erkenntnis anerkannt wird, aber lediglich im Modus von propositionaler Bejahung und Verneinung. Entsprechend spiegel-symmetrisch wird die Affirmation in Opposition zur Negation verortet. Im Gegensatz dazu ist hier gerade die asymmetrische Verschränkung von Negation und Affirmation entscheidend, bei der beispielsweise negierend affirmiert wird.

Mit Angehrn kommen zwei weitere Charakteristiken negativistischen Denkens bei Levinas in den Blick. Mit der negativen Hermeneutik macht Angehrn auf eine Tradition im abendländischen Denken aufmerksam, die auf die „immanente Begrenztheit“¹²³ der Vernunft reflektiert. Es sind dabei gerade jene Gegenstände wie etwa reine Materialitäten, das Transzendente und das Irrationale, die sich dem Erkennen widersetzen und somit unbestimmt sind. Es sind also nicht allein skeptische oder dialektische Konzepte, die das propositionale Verstehen herausfordern, es ist die Wirklichkeit selbst in ihrer „Unbestimmtheit und Diffusität“.¹²⁴ Angehrn versteht unter Negation etwas begrenzendes, indem sie beispielsweise durch propositionale Operationen Setzungen vornimmt, die dem begrifflich-verstandesmäßigen Denken zugänglich gemacht werden. Die Negativität hingegen sei radikal unvollständig, unbegrenzt und unbestimmt.¹²⁵ Das Unbestimmte bezeichnet dann eine unrealisierte Potentialität, wie in Latenz oder in einer Art Sättigung. Sie verweist darin auf einen außersemiotischen Spielraum der *différance*¹²⁶ und auf

121 Ebd., S. 117.

122 Ebd., S. 118.

123 Vgl. Angehrn, „Dispositive des Negativen“, a.a.O., S. 20.

124 Vgl. ebd., S. 21.

125 Vgl. den aristotelischen Begriff des Apeiron bei Paolo Zellini, *Eine kurze Geschichte der Unendlichkeit*, München: Beck 2010, S. 9f.

126 Vgl. Jacques Derrida, *Limited Inc.*, Wien: Passagen 2001, insbes. S. 229.

ein Problem der Propositionalität.¹²⁷ Damit wird eine weitreichende sprachphilosophische Prämisse aus den Angeln gehoben, die seit Parmenides das westliche Denken prägte. Anstelle zu behaupten, dass all das, was nicht mit Bestimmtheit gesagt werden könne, nicht sein könne, geht es hier mit Levinas vielmehr darum, Negativität nicht als Nichts im absoluten Sinne zu verstehen, sondern als eine „Unbestimmtheit des Seienden“, das durch ein indefinites „Ineinanderübergehen“ charakterisiert ist.¹²⁸

Es geht Levinas nun aber gerade nicht darum, wie in der negativen Metaphysik dies durch negative Absetzungen zum Ausdruck zu bringen, sondern um eine von diesem Unbestimmten imprägnierte Sprache. Eine Sprache aber, die die Positivität und Affirmation nicht scheut, ohne zugleich in Identität, Ganzheit und Bestimmtheit zu entgleiten. Auch Levinas entlehnt der negativen Metaphysik die Strategie der Umwege, der Konstellation und – wie seinen beiden Hauptwerken zu entnehmen ist – Konjunktionen und schreibt wenn nicht in Fragmenten und Narrationen, so doch in wiederholten Anläufen, unermüdlichen Annäherungen durch verschiedene signifikante Konstellationen auch anlässlich von Ereignissen des politischen Alltags.¹²⁹

Mit Angehrn wird hier deutlich, dass das negativistische Denken von Levinas auf Seiten des praktischen Negativismus des „Nichtseinsollenden“¹³⁰ angesiedelt ist. Meine These ist, dass dieses negativistische Denken von Levinas einem Vitalismus nahesteht, der an der Lektüre Hegels geschult ist, aber eine entscheidende Korrektur vornimmt. Die doppelte Negation, die Negation der Negation, des dialektischen Modells von Hegel reicht nämlich nach Levinas

127 Vgl. Gerhard Gamm, *Flucht aus der Kategorie. Die Positivierung des Unbestimmten*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, insbes. S. 129–151.

128 Wolfgang Nikolaus Krewani, „Zum Zeitbegriff in der Philosophie von Emmanuel Levinas“, in: *Phänomenologische Forschungen: Studien zum Zeitproblem in der Philosophie des 20. Jahrhunderts* 13 (1982), S. 107–127, hier S. 111.

129 Man denke etwa an seine literarisch-essayistischen Äußerungen zur Alltagspolitik. Anlässlich des Struthof-Prozess gegen Ärzte, die im KZ-Struthof medizinische Experimente an Insassen ausübten, erinnert er zwar auch an die Bestialität der Ereignisse, und an die „indiskreten Schreie gequälter Menschen“, bezieht sich aber vor allem auf seine frühe Reflexion zur Philosophie des Hitlerismus und nimmt dies zum Anlass den Heroismus anzuklagen, der diese Taten erst ermöglichte. Vgl. Levinas, „Der Struthof-Prozess“, a.a.O., S. 114. Im Nachlass befinden sich zudem ein Romanfragment, Gedichte, Aphorismen und philosophische Notizen. Vgl. Emmanuel Levinas, *Eros, littérature et Philosophie. Essays romanesques et poétiques, notes philosophiques sur le thème d'éros*, Paris: Éditions Grasset & Fasquelle 2013.

130 Vgl. Angehrn, „Dispositive des Negativen“, a.a.O., S. 28–30.

nicht aus, um das Ich von sich loszureißen. Auch wenn Hegel über das spinozistische Negationsprinzip der „omnis determinatio est negatio“¹³¹ hinausgeht, indem er nicht mehr von einer bestimmten Negation ausgeht, sondern die Negation selbst affirmiert, entspricht er damit der mittelalterlichen „duplicata negatio efficit affirmationem“¹³² (doppelte Negation bewirkt Affirmation), um es aber auf die Negation als Selbstnegation des Bestimmten umzu lenken. Auch wenn mit dem dialektischen Begriff der Aufhebung eine höhere Affirmation erreicht werde, so steht in der levinasschen Lesart von Hegel ja gerade nicht die Ablösung vom Subjekt im Zentrum der hegelschen Dialektik, sondern der Versuch, das Subjekt wieder in Besitz zu nehmen.¹³³ Einem negativistischen Denken, das sich von der hegelschen *duplicata negatio* abgrenzt, geht es allerdings weder um die Affirmation von Negation und Subjekt, sondern um ein vitalistisches Moment, wie Angehrn anmerkt. Denn die „Lebendigkeit impliziert das Sich-Losreißen aus der Unmittelbarkeit und Selbstidentität, kreatives Schaffen setzt die Verflüssigung der festen Strukturen voraus [...]“¹³⁴ Zwar bindet Angehrn diesen Vitalismus noch in eine Dialektik von Destruktion und Kreation ein, mit Levinas aber, so meine These, wird dieses Zertrümmern und die Reflexivität eines Werdens umgemünzt in die Denkbewegung der Alternanz. Das Wesentliche dieses Vitalismus besteht darin, die Bindung an die Selbstidentität zu vergessen und sich einem anderen Denken zuzuwenden. Entgegen der Dialektik beschreibt die Alternanz keine logische Kopplung von Erscheinen und Verschwinden, Vernichtung und Bewahrung, sondern eine vitalistisch-vertikale Bewegung von Muße und Arbeit, Schlafen und Wachen, Diastole und Systole, Aufladung und Entladung, Sättigung und Entsättigung, Bannung und Entfesselung, Abstieg (Transdeszendenz) und Aufstieg (Transaszendenz). Durch diese hyperbolische Dynamik, deren wesentlicher Aspekt die iterative Infragestellung und die damit verbundene Negation des Gesetzten ist, wird nicht nur eine kritische Reflexion des Negativen anerkannt, sondern das Negative wird vor allem durchgearbeitet auf der

131 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Werke, Band 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 74. Vgl. auch Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, a.a.O., S. 49.

132 Hans Friedrich Fulda, „Negation der Negation“, in: Joachim Ritter, Karlfriedrich Gründer, Gottfried Gabriel (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*, Basel: Schwabe Verlag 2017. Online unter: <https://doi.org/10.24894/HWPh.2711> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

133 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 179.

134 Angehrn, „Dispositive des Negativen“, a.a.O., S. 32.

Suche nach einer Artikulationsweise, die das Negative einerseits integriert, andererseits nicht reduziert. Die Verbindung der Alternanz mit dem existenziellen Leiden einerseits und der unhintergehbaren, propositionalen Aussage der Apophansis andererseits zeichnet die innere methodische Spannung als wesentliches Merkmal des negativistischen Denkens von Levinas aus. Es geht demnach auch im Medium der apophantischen Sprache um ein kreatives Moment, eine *creatio ex nihilo*, die sich nicht allein in der Kataphasis (Bejahung) oder Affirmation erschöpft, sondern im Modus des Zeigens sich einsetzt.

Worin es bei dieser Zurückweisung der *duplicata negatio* durch Levinas geht, ist der methodische Ausweg aus einer Dialektik, in die auch der Vitalismus droht, eingebunden zu werden. Levinas greift den Begriff des Vitalismus bei Henri Bergson auf, der darunter ein schöpferisches Moment fasst, das in Opposition zum Automatismus und der Mechanik steht.¹³⁵ Nach Levinas führt Bergson diesen Vitalismus als ein zwischenmenschliches¹³⁶ und zeitliches Moment der Dauer ein, bei dem „ein Mensch einen Appell an das Innere eines Anderen richten kann.“¹³⁷

Damit wird Negativität nicht nur vitalistisch und zeitlich bestimmt, sondern auch gebunden an die Existenz von jemanden, etwa an eine Briefschreiberin, deren Spur „in der Schrift und dem Stil des Briefes“¹³⁸ liegt. Diese existenzielle Dimension ist das zeitlich-diachrone Moment einer anarchischen Vorvergangenheit, die ins Hier und Jetzt einbricht. Darüber hinaus geht es um eine ethische Sprache für die unreinen Formen der Negativität, die diese existenzielle Dimension mitreflektieren. Dass hier „die absolute Unbestimmtheit des *Es gibt [il y a]*“ als „eine unaufhörliche Verneinung“ umkippt in eine Annäherung als Ent-fernung, „beruht auf einer elementaren Geste des Seienden, das die Totalisierung abwehrt.“¹³⁹ Levinas beschreibt dies ganz explizit als eine „Abwehr“ (refus),¹⁴⁰ die sich gegen das „Nicht-zu-Vereinnahmen-

135 In der „künstlichen *Mechanisierung*“, in der etwas Mechanisches etwas Lebendiges überdeckt, sieht Bergson das Komische. Henri Bergson, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Frankfurt a.M.: Luchterhand 1988, insbes. S. 30 [Hervorhebung i.O.].

136 Emmanuel Levinas, „Diesseits von Heidegger: Bergson. 30. Januar 1976“, in: ders., *Gott, der Tod und die Zeit*, a.a.O., S. 66.

137 Ebd.

138 Ebd.

139 Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 410.

140 Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Leiden: Martinus Nijhoff 1971, S. 314.

de“ richtet und stattdessen einen „Empfang der Andersheit“ bedeute und der „Totalisierung ein Ende“ setzt.¹⁴¹

Es handelt sich demnach *weder* um einen Nihilismus *noch* um einen postmodernen Negativismus,¹⁴² der im Angesicht ungesicherter Erkenntnis, indifferenter Zugänge zum Wirklichen einen Abgesang auf die „Gesellschaft des Spektakels“¹⁴³ oder etwa der Konsumkultur¹⁴⁴ einleitet. Stattdessen geht es Levinas in seiner Arbeit des Negativen um einen dritten Weg der *via eminentiae* als Widerstand gegen die Verabsolutierung nicht nur von Identitäten, der apophantischen Rede und Wirklichkeit im Allgemeinen, sondern auch des Negativen selbst. Die zentrale Einsicht ist hier, dass es mit Levinas keine absolute Negativität geben kann. Vielmehr zeigt sich in der Ablehnung der absoluten Negativität ein Vitalismus und eine Kreativität, die auf die Beziehung zum anderen Menschen reflektiert. Denn dies zu tilgen, hinterlässt seinerseits Spuren und lässt das Unternehmen eines absoluten Vergessens fraglich erscheinen.¹⁴⁵

Wie ist eine solche Negativität nun ans Bild gekoppelt? Der vitalistische und kreative Aspekt findet sich auch bei Boehm wieder, der innerhalb des Bildes von einer „Logik der Kräfte und Intensitäten“¹⁴⁶ schreibt, die es zu tun haben mit dem „Unbestimmten, dem Potenziellen, Abwesenden oder Nichtigen“, sowie mit der starken „Kraft des Mannigfaltigen, des Vieldeutigen,

141 Ebd.

142 Levinas schreibe im Modus des ‚weder...noch‘ kommentiert Jacques Derrida, „Gewalt und Metaphysik. Essay über das Denken Emmanuel Levinas“, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 139.

143 Vgl. Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Hamburg: Edition Nautilus 1978.

144 Vgl. Henri Lefebvre, *Das Alltagsleben in der modernen Welt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972.

145 Vgl. den Roman von Robert Harris, *Vaterland*, München: Wilhelm Heyne 1996. Darin wird das dystopische Phantasma eines alternativen Geschichtsverlaufs durchgespielt, bei dem die Nazis siegreich aus dem Zweiten Weltkrieg hervorgegangen sind, und erfolgreich die Spuren der Erinnerung an die Todesmaschinerie weitgehend gelöscht haben. Doch gerade die verwischten Spuren erzeugen nicht nur Konflikte, sondern setzen auch eine Suchbewegung in Gang, die Raubgut, Geldbewegungen, geheime Konten, Listen, Täterzeugen, Erinnerungen von Angehörigen, sowie versteckte und zerstörte Dokumente hervorbringt. Der Roman formuliert damit hinterrücks die These, dass Egoismen, Habgier, Selbstsucht und Todeswünsche gegen den Feind Spuren erzeugen, die nachträglich auf künftige Gegenwarten zurückfallen werden.

146 Gottfried Boehm, „Ikonoklasmus. Auslöschung – Aufhebung – Negation“, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen*, a.a.O., S. 71.

Sinnlichen und Mehrwertigen“.¹⁴⁷ Und wenn hier von einer Abwehr des Unbestimmten die Rede ist, die zugleich nicht in eine propositionale Logik umgemünzt werden soll, dann lässt sich dies koppeln an die Überlegungen zur Gefahrenabwehr durch Bannung einer Bildmagie – wie im vorherigen Kapitel erwähnt. Wenn also das negativistische Denken bei Levinas wesentlich in der Abwehr eines Identitätsdenken besteht, diese Abwehr sich aber zugleich eben jener Mittel bedienen muss, die zum Identitätsdenken führen, dann, so meine These, haben wir es mit einem Apotropaion zu tun. Das Apotropaion geht zurück auf das alt-griechische Verb ἀποτρέπειν (apotrépein) und bezeichnet „sowohl im aktivistischen Sinne (abwendend) wie im gerundivischen Sinne (abzuwendend)“¹⁴⁸ eine Handlung oder einen Zustand, den es abzuwehren gilt. Das Apotropäische formuliert eine „fundamentale Ambivalenz der antiken Religion“,¹⁴⁹ denn es bezeichnet sowohl *das, was* abgewehrt werden soll, wie *dasjenige, mit dem* dies abgewehrt wird. Dies umfasst etwa rituelle oder symbolische Handlungen, die der Abwehr eines nahenden oder bereits eingetretenen Unheils dienen. Ein Apotropaion, mitunter auch als Apotropaiikon bezeichnet, ist entsprechend ein Ritualobjekt, beispielsweise ein Bild, ein Amulett oder Inschriften und Graffiti, die Unheil abwenden.¹⁵⁰ Im positiven

147 Gottfried Boehm, „Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder“, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen*, a.a.O., S. 47.

148 Renate Schlesier, „Apotropäisch“, in: Hubert Cancik u. a. (Hg.), *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Band 2, Kohlhammer: Stuttgart 1990, S. 41–45, hier: S. 41. Schlesier erläutert, dass der Begriff im 19. Jahrhundert durch Otto Jahn erneut aufgegriffen und in die Altertumswissenschaften eingeführt wurde, wodurch der Begriff auch Karriere in anderen Wissensgebieten gemacht hat, u.a. in der Geschichtsphilosophie, Evolutionstheorie und Psychoanalyse, wo er als Abwehrmechanismus zugleich eine anthropologische Funktion beschreibt, die Freud als einen Schutz des Ichs gegen Triebansprüche beschreibt und damit die Abwehrfunktion als neurotischen Mechanismus in die Psychodynamik einführt, zu der auch die Verdrängung gehört. Vgl. Otto Jahn, *Über den Aberglauben des bösen Blicks bei den Alten*, Leipzig: 1855. Vgl. Sigmund Freud, „Hemmung, Symptom und Angst“ [1925/1926], in: ders., *Gesammelte Werke*, Band 14, a.a.O., S. 112–188. Vgl. Karl Beth, „Abwehrzauber“, in: Hanns Bächtold-Stäubli (Hg.), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Band 1, Berlin: de Gruyter 1927, S. 129–150.

149 Schlesier, „Apotropäisch“, a.a.O., S. 42.

150 Rüdiger Schmitt, „Apotropäische Riten“, in: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*, 2008, online unter: <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/13553/> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023]. Die für die Kunsttheorie einflussreiche Annahme, dass Kunst als eine Abwehr gegen die beängstigenden Kräfte der Wirklichkeit und des Transzendentalen zu verstehen ist, geht u.a. auf Wilhelm Worringer zurück. Die Literaturwissenschaftlerin Claudia Öhlschläger hat gezeigt, dass Worringers anthropologische Grundannahme einer Abwehr sich am Expressionismus orientiert, der zeitgleich zur Worringers

Sinne handelt es sich um einen Talisman, der nicht Unheil abwehrt, sondern Glück verspricht. Mir geht es hier mit Levinas nicht um Aberglauben, sondern um die Abwehr totalisierender Setzungen, die zugleich aber unvermeidlich sind, da mit den Mitteln der Apophansis (folglich mit Positivität) der Absolutheitsanspruch des Unendlichen zu bannen ist ohne ihn gleichzeitig auszumerzen. Die apotropäische Handlung wehrt ab, hält das Abgewehrte nicht nur in Schach, sondern zugleich auch wach. So beschreibt das Alte Testament beispielsweise einen mosaischen Ritus, der apotropäischen Charakter hat.¹⁵¹ Als die Israeliten bei ihrer Wanderung durch die Wüste vom Glauben abfallen, schickt Gott eine Schlangenplage und weist Moses an, eine ehernen Schlange auf einer Stange zu errichten, womit jene vor Schlangenbissen in der Wüste bewahrt werden, die einst dem Glauben an Gott abgesagt hatten, aber bereit sind, ihn wieder anzunehmen.¹⁵² Dieser apotropäische Ritus wehrt damit nicht nur eine (gottgeschickte) Plage ab, sondern weist damit auch den Weg einer Rückkehr zu Gott (teshuva). Es gilt daher auch als ein Symbol des Lebens.¹⁵³ Im Apotropaion verkörpert sich also eine innere Spannung der Bannung und ein vitalistisches Moment.¹⁵⁴

Dissertationsschrift ein dominierender Zweig der Kunst war. Die apotropäische Funktion der Kunst bindet Worringer an die Abstraktion durch das Ornament. Claudia Öhlschläger, „Vorwort“, in: Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München: Fink 2007, S. 36. Vgl. auch Ebd., S. 82.

151 Vgl. *Die Bibel in der Einheitsübersetzung*, Num, 21,4-9, online unter: <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/num21.html> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023], sowie 2 Kön 18,4, online unter: <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/2koen4.html> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].

152 Dieses Apotropaion hat den Namen Nehushtan erhalten, das eine Art Mischbildung ist zwischen dem hebräischen Begriff nehushtan (נְחֹשְׁתָן), das „Kupfer, Bronze“, aber adjektivisch auch „ehern, bronzefarbig“ bedeutet, und zugleich onomatopoeitisch mit dem Klang des Wortes nahas (נָחָשׁ) zusammenhängt, das das Zischen der Schlange sprachlich nachahmt und entsprechend „Schlange“ bedeutet. Manfred Jörg, „Leviathan und Nehushtan“, in: *Biblische Notizen*, Nr. 118 (2003), S. 27-33, hier S. 28.

153 Dies zeigt sich etwa am Wittenberger Reformationsalter von Lucas Cranach, wo auf der einen Seite die Taufe Jesu gezeigt wird und auf der anderen Seite der mosaische Ritus mit der ehernen Schlange. Lucas Cranach d.Ä./d.J., *Reformationsalter*, 1547/48, Stadtkirche St. Marien. Die Schlange wurde zum Siegel der Malerwerkstatt.

154 Anthropologische Grundlage des Bildes wäre dann nicht die Geburt des Bildes aus den Todesritualen, wie dies etwa Hans Belting nahelegt, sondern aus Abwehrritualen. Nicht ausgeschlossen ist, dass Totenmasken auch eine apotropäische Funktion hatten. Entscheidend ist hier aber die Frage, welche Rolle die apotropäische Funktion für das Bildermachen hat. Vgl. Belting, *Bild-Anthropologie*, a.a.O., insbes. S. 143-188. Hagi Kenaan hat die These aufgestellt, dass das fotografische Bild aus einer Abwehr gegen den Ab-

Klassischerweise kommen aus der Perspektive der Bildwissenschaft als ikonische Negationen das Bilderverbot, die platonische Abwertung des Bildes als bloßer Schatten und die christliche Inkarnation als Selbsterniedrigung Gottes auf Erden in den Blick.¹⁵⁵ Während das Bilderverbot eine ikonoklastische Theorie in die Welt gesetzt hat, ist die platonische Bildtheorie bis heute einflussreich für Bildphilosophien, die den Raum der Erkenntnis zugunsten der Sprache und des Logos auf Kosten des Bildes hierarchisieren. Und auch wenn das Motiv der Inkarnation eine enorme Bildproduktion und vielfältige Ikonographie in Gang gesetzt hat, so bleibt auch hier das Wort Gottes in der Bibel das Maß der Dinge und der Gläubige in letzter Instanz ein Zuhörer.¹⁵⁶ Diesen heterogenen Bildnegationen ist ein Primat der Sprache eigen, das bis heute zu einer der wirkmächtigsten Traditionen im bildtheoretischen Denken gehört.

Bisher sind in der Bildwissenschaft einige Systematisierungsversuche zur ikonischen Negation unternommen worden. So konstatiert Boehm beispielsweise, dass diese Negationen „auf eine höchst verborgene Weise“¹⁵⁷ dem Bild innewohnen. Sie betreffen etwa den Ort, der durch die Bilder verdeckt wird, an dem sie sichtbar werden;¹⁵⁸ sodann die ikonische Differenz, die überhaupt *etwas* sehen macht und mitunter dadurch implizit gerade *etwas anderes verdeckt*. Es schleicht sich also Absenz ins Bild. „Das Minus der Negation verschränkt sich mit dem Plus einer Affirmation und begründet die Evidenz der Darstellung.“¹⁵⁹ Bilder organisieren sich in Vorder- und Rückseiten, ihr visueller Raum erschließt sich durch bestimmte Ansichten (etwa bei Anamorphosen) und erst der Kontrast in einem gerahmten Bereich konstituiert das Bild, worüber unsere Wahrnehmung von einem Außen weg hin zu einem Innen des Bildes gelenkt wird. „Zeigen setzt mithin *Verbergen* voraus.“¹⁶⁰ Darüber hi-

schied entstanden ist, um an etwas festhalten zu können, was unwiederbringlich verloren gegangen ist oder gehen wird. „Photography is born from the refusal to say goodbye.“ Vgl. Hagi Kenaan, *Photography and its Shadow*, Stanford: Stanford University Press 2020, S. 143.

155 Boehm, „Jenseits der Sprache?“, a.a.O., S. 40-42.

156 Dass Walter Benjamin „eine Übertragung der Figur des Hörenden ins Reich des Visuellen“ versuchte, hat Sigrid Weigel diskutiert: dies., *Grammatologie der Bilder*, a.a.O., S. 423f [Hervorhebungen i.O.].

157 Boehm, „Ikonoklasmus“, a.a.O., S. 67.

158 Ebd., S. 68.

159 Ebd.

160 Ebd., S. 69.

naus sind Bilder opak und haben ein ikonisches *Momentum*, d.h. „einen den Bildern eigentümlichen inneren Überhang, der sich von der Oberfläche der Welt unterscheidet.“¹⁶¹

Neben diesen für das Bild konstitutiven Negationen gibt es eine Reihe anderer Negationen, etwa konventionelle Negationen im Falle von Piktogrammen, die mit durchgestrichenen Symbolen Verhaltensweisen regulieren. Die Gegenstandslosigkeit von Kasimir Malewitsch, parodistische Negationen in der Kunst oder in der Digitalkultur der Memes beziehen sich auf bekannte Phänomene der Popkultur und des Alltags. Und ontologische Negationen zeigen, wie die Zerstörung von Bildwerken ihrerseits in Bildern festgehalten werden und dadurch im Bild Spuren hinterlassen.¹⁶² Darüberhinaus gibt es eine schier unermessliche Anzahl künstlerischer Operationen der Negation, die Material zerstören, entfernen, auslöschen oder dekontextualisieren, etwas durchstreichen, verdecken, einhüllen oder verwischen und Gewohntes in Frage stellen.

Meine These ist, dass die Negativität des Bildes in diesen Modi und Operationen noch ungenügend bestimmt ist. Einerseits hängt dies damit zusammen, dass die propositonale Logik ein wesentlicher Orientierungspunkt für die Negativität des Bildes bleibt.¹⁶³ Andererseits hängt dies mit einer grundlegenden Orientierung an der ontologischen Differenz von Sein und Nicht-Sein zusammen. Damit wird eben jene Tradition einer Theorie des Negativen fortgeschrieben, die Michael Theunissen als die „Negativität des Nichtseienden“ beschrieben hat in Abgrenzung zur Negativität des „Nichtseinsollenden“.¹⁶⁴ Damit sind Vorentscheidungen getroffen, die hier gerade in Frage stehen.

Wie also kann eine Theorie des Negativen vom Nichtseinsollenden an eine Logik des Bildes gekoppelt werden? Ich bezeichne im Weiteren eine solche negativistische Bildphilosophie des Nichtseinsollenden als ›ikonischen Alogismus‹. Um diesen ikonischen Alogismus etwas genauer zu beschreiben, orientiere ich mich an den zehn Punkten einer Logik des Zeigens von Die-

161 Ebd. Auf ähnliche Weise systematisiert auch Ludger Schwarte die Bildnegationen auf fünf Ebenen, wobei er den boehmschen Überhang weiterdenkt als eine Negationstechnik des Bildes, die „einen anderen Raum, eine andere Wahrheit, eine transitorische Seinsordnung aufscheinen [lässt].“ Ludger Schwarte, *Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*, Paderborn: Wilhelm Fink 2015, S. 66.

162 Alloa, „Ikonische Negation“, a.a.O.

163 Vgl. Lars Nowak, „Bild und Negativität. Zur Einführung in die Problematik“, in: ders., *Bild und Negativität*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2019, insbes. S. 19-23.

164 Theunissen, „Negativität bei Adorno“, a.a.O., S. 41 [Hervorhebungen i.O.].

ter Mersch. Für die nähere Bestimmung eines ›Alogismus des Bildes‹ hilft ein Blick auf den achten Punkt des Zeigens von Dieter Mersch. Dort stellt Mersch die These auf, dass das Zeigen „das, worauf es zeigt und wovon es Zeugnis ablegt, in eine unmittelbare Anwesenheit“¹⁶⁵ rückt. Darin artikuliert sich die Unmöglichkeit, nicht zu zeigen. Die Negativität des Zeigens kommt daher ihrem Präsenzcharakter des Sichzeigens zu. Die Negativität des Bildes liegt darin, „nicht nicht-zeigen“ zu können. In diesem Zwang ist ein Appell angelegt, der das Bild an die Präsenz von *jemanden* koppelt. Diese Präsenz des Sichzeigens bekommt in der Negativität des *Nichtseinsollenden* eine bestimmte Qualität. Ist diese Präsenz also gut oder schlecht, erwünscht oder unerwünscht? Der Status des Ereignisses ist nicht etwas, das ihm prädikativ zukäme, sondern dieses zeichnet seine Präsenz aus. In der Präsenz geht es also nicht darum, das *etwas* verneint wird, sondern, dass sich etwas als Ungewolltes, Abwehrendes zeigt oder als solches wahrgenommen wird. Insofern erfährt die Ereignisphilosophie von Lyotard unter der Perspektive einer Negativität des Nichtseinsollenden eine Akzentuierung im Hinblick auf die Art und Weise, wie etwas sich ereignet – nämlich als vitalistisches und kreatives Moment.¹⁶⁶ Es geht also nicht allein um den Akt der Setzung, der nicht negiert werden kann, sondern um dessen Qualität als apotropäische Setzung. Der ›Alogismus des Bildes‹ entscheidet sich daran, ob das Unvermögen des Bildes zur Verneinung weiterhin einer Negativität des Nichtseienden, dem Medium der Sprache, einer propositionalen Logik sowie dem Logozentrismus verpflichtet bleibt¹⁶⁷ oder ob das Nichtseinsollende das Modell für eine Negativität abgibt, die sich dann nämlich in der Qualität ihres Erscheinens zeigt. Wenn nämlich die Nichtnegativität des Ikonischen „*zeigend ein Faktum [setzt]*“¹⁶⁸, dann geht es darin um dessen bannende und appelhafte Wirkung. Es geht dann also gerade nicht darum, das Faktum auf eine neutrale, assertorische Aussage zurückzuführen, die nur *etwas durch etwas zu verneinen vermag* und gar noch formalisiert (wie beim semiotischen Modell der Obliteration). Vielmehr geht es um einen hypothetischen und konjunktivistischen Modus des Bildes. Ein sol-

165 Mersch, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, a.a.O., S. 317.

166 Jean-François Lyotard, „Das Erhabene und die Avantgarde“, in: *Merkur* 83, Nr. 484 (1984), S. 151-164.

167 Emmanuel Alloa hat dies als „linguistischen Fehlschluss“ bezeichnet, „der Performativität mit Propositionalität verwechselt und Wirksamkeit mit Thetik.“ Vgl. Alloa, „Ikonische Negation, a.a.O., S. 73.

168 Ebd. [Hervorhebung i.O.].

cher ›Alogismus des Bildes‹ streicht die Logik daher nicht per se durch, sondern klammert sie ein, versieht sie mit dem Vorzeichen der Zurückweisung, der Zustimmung, des Wunsches oder der Möglichkeit. Eine solche Grammatik des Bildes bleibt demnach nicht bei indikativischen Satzungen stehen, sondern ist erweitert um die Verbalmodi von Konjunktiv und Optativ, ja sogar dem Imperativ!¹⁶⁹ Bilder können demnach Ausdruck von „alogischen Unvereinbarkeiten“ werden, die die „syntaktische Bindung“¹⁷⁰ des Individuums an eine Welt überschreiten. Das Bild erhält damit einen neuen Modus operandi, der eine neue Perspektive auf bloße Satzungen, reine Präsenz und unhintergehbare Affirmation erlaubt. Was hier also interessiert, ist nicht nur ein unreines Zeigen, sondern auch dessen verlebendigende, kreative Qualität.

Ist diese vitalistische Kreativität unbestimmter Negationen nur eine notwendige oder auch hinreichende Bedingung für die Obliteration? Handelt es sich bei den folgenden Beispielen in Literatur und Malerei um Obliterationen? So stiftet etwa ein sich der Konversation enthaltender Teilnehmer einer Diskussionsrunde in dem Hörspiel von Natalie Sarraute *Le Silence* einige Unruhe.¹⁷¹ Er löst mit seinem Schweigen Irritation, Unverständnis und Empörung aus und zeigt damit eine reiche Palette an menschlich-neurotischen Reaktionen auf Unbestimmtheit und dem Beharren auf Bedeutungsstiftung. Wenn in der Obliteration sich die Verweigerung eines Sinns, aber auch ein anderes Wissen artikuliert, was irritiert und erstarrte Strukturen verlebendigt, dann wäre hier die Frage, was genau Vergessen gemacht und in Erinnerung gerufen wird. Ist es das Unbestimmte und die Insistenz auf ein anderes Wissen? Und ließe sich die berühmte Aussage des melvillschen Schreibers *Bartleby*, ‚I prefer not to‘ in seiner unbestimmten und vagen Verweigerungspräferenz paradigmatisch lesen für die Obliteration als Antwort auf Unbestimmtheit?¹⁷² Und aus einer bestimmten Perspektive kann man die gesamte Literatur als Apotropaion lesen, wie Heiner Müller in einer Lektüre von William Faulkner und Franz Kafka anmerkt: „AM ANFANG WAR DAS WORT. Wenn es den Schre-

169 Ganz ähnlich argumentiert auch Alloa für einen Wechsel von indikativen Modi zu subjunktiven Modi des Bildes. Emmanuel Alloa, „Iconic Turn: A Plea for Three Turns of the Screw“, in: *Culture, Theory and Critique* LVI, Nr. 3 (Sept. 2015), S. 1-24.

170 Gilles Deleuze, *Logik des Sinns*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 221.

171 Nathalie Sarraute, *Die Stille*, Regie: Joseph Scheidegger, Produktion: DRS, 1964.

172 Hermann Melville, *Bartleby, der Schreiber. Eine Geschichte aus der Wall-Street*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004. Emmanuel Alloa, Alice Lagaay (Hg.), *Nicht(s) sagen. Strategien der Sprachabwendung im 20. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2008.

cken formuliert, ist er vielleicht vermeidbar.¹⁷³ In dieser Weise etwa schreibt Thomas Bernhard in *Die Auslöschung* von der Löschung und Bannung aller Erinnerung durch Niederschrift, wobei diese Niederschrift zugleich auch eine Gegenschrift gegen jene „Auslöscher“ ist, die es sich „bequem gemacht haben unter dem katholischen Kopf.“¹⁷⁴ „[...] Ich werde damit alles auszulöschen versuchen, das mir einfällt, alles, das in dieser Auslöschung niedergeschrieben ist, wird ausgelöscht.“¹⁷⁵ In einem Interview hebt Bernhard auf dieses generische Element im Auslöschen ab: „Was heißt Auslöschung? Wiederbeginn des Neuen. Wo ein Ende ist, ist auch ein Anfang.“¹⁷⁶ Wenn also das Apotropaion und die Verschränkung von Vernichtung und Kreativität hier zentral für die Obliteration ist, so bleibt aber die Frage noch ungeklärt, *wann* es sich tatsächlich um eine Obliteration handelt. Auf die zeitliche Dimension gehe ich noch im nächsten Kapitel ein.

Auch in der Malerei gibt es zahlreiche Abwehr- oder Verweigerungsstrategien, wenn etwa die Malerei selbst zum Verschwinden gebracht wird, wie etwa in den *Black Paintings* von Arnulf Rainer, in den Weißungen von Pierro Manzoni oder Robert Ryman, während Jörg Immendorfs gemalte und durchgestrichene Aufforderung *Hört auf zu malen* (1966) den Widerspruch doppelter Verneinung selbst aufgreift. Ein paradigmatischer Fall ist Robert Rauschenbergs *Erased de Kooning Drawing* (1953), das eine eigene Tradition additiver Subtraktion in der Kunst in Gang gesetzt hat und zeigt, dass Spuren zu tilgen weitere Spuren hinterlässt.¹⁷⁷ Und der Filmemacher und Maler James Benning knüpft eine Widerständigkeit gegen Malerei an eine Politik des Bildes. Beispielswei-

173 Heiner Müller, „Beschreibung einer Lektüre“ [1992], in: ders., *Der Amerikanische Leviathan. Ein Lexikon*, Berlin: Suhrkamp 2020, S. 87.

174 Vgl. Thomas Bernhard, *Die Auslöschung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 144.

175 Ebd., S. 542. Bernhard steht damit der Schriftkritik Jacques Derridas nahe, der in der Grammatologie Rousseaus Begriff der Supplementarität, der „Stellvertretung“ [suppléer] aufgreift, was wiederum für Levinas der zentrale Begriff für das in Relation zum Anderen stehende Subjekt ist. Vgl. Derrida, *Grammatologie*, a.a.O. Levinas, „Die Stellvertretung“, in: ders., *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 219-288. Vgl. auch Gernot Weiß, *Auslöschung der Philosophie. Philosophiekritik bei Thomas Bernhard*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, insbes. S. 130-148.

176 Krista Fleischmann, *Thomas Bernhard – Die Ursache bin ich selbst*, 1986. <https://www.youtube.com/watch?v=uZ7wS-manVQ> [3'54"] [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].

177 Vgl. etwa die Arbeiten von Tom Friedman und Christian Capurro. Vgl. Mike Brennan, „The eloquence of absence: omission, extraction and invisibility in contemporary art“, online unter: <http://www.modernedition.com/art-articles/absence-in-art/empty-art-gallery-shows.html> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

se hat er in *U.S. Flag (1853)* von 2017 die amerikanische Flagge von 1853 mit Goldblatt auf Pappe aufgetragen, die mit dem Schriftzug der ersten indigenen Tageszeitung Amerikas, der Navajo Times, bedruckt ist. Durch den vergoldeten Flaggenaufdruck werden symbolisch die Selbstherrlichkeit amerikanischer Politik der verbrannten Erde des 19. Jahrhunderts und die Geschichte und Identität der Navajo der Gegenwart ineinander geblendet (Abb. 44). Wenn Levinas an einer Stelle auch von der Doppelbelichtung als Modus einer „authentische[n] Spur“¹⁷⁸ spricht, dann geht es gerade nicht darum, Spuren zu tilgen, sondern die Bindung an jemanden, einen existenziellen Index, sichtbar zu machen. Sich also wie beim Phantasma des perfekten Verbrechens aus der Affaire zu ziehen und zu ab-solvieren bedeutet, sich der Verantwortung zu entledigen.¹⁷⁹ Das unbestimmte Moment ist bei Benning weder der klar lesbare Schriftzug, noch die symbolisch zu identifizierende Nationalflagge. Wenn es sich in dieser Überlagerung um eine Obliteration handelt, dann kommt der Genozid an den Indigenen genauso zum Ausdruck, wie Wünsche und Ablehnungen, Armut und Reichtum, schriftlicher Widerstand und selbstherrliche Symbolkraft. Im Sinne dieser Bindung an das Schicksal der Indigenen, ist das Bild eine Auseinandersetzung mit dem kulturellen Gedächtnis der USA und zeigt eine Demokratie der Ausdrucksformen. Als Obliteration wäre dieses Bild zu verstehen als Apotropaion, das in seiner Appellfunktion, darauf aufmerksam macht, all dasjenige zu vergessen, was zu diesem Genozid geführt hat und in Zeiten alternativer Fakten weiterhin virulent ist. Die ikonische Negation meint also nicht die Selbstverschattung des Zeigens, wie es durch das vorherige Kapitel naheliegen könnte, sondern die Potentialität von Verneinungsstrategien, deren Alogismus in Wünschen, Zurückweisungen, Forderungen, Kräften und Intensitätserzeugungen besteht.

3.1.3 Bild & Zeit

Die Entformalisierung der Zeit war eines der zentralen Forschungsanliegen von Levinas. Wie aber sind die beiden Zeitlichkeiten von Diachronie und Al-

178 Levinas, „Die Bedeutung und der Sinn“, a.a.O., S. 55.

179 Wer danach strebt, keine Spuren zu hinterlassen, zeigt sich demnach gleichgültig. Wer hingegen bis zum Beinahe-Nichts vordringt, der zeigt das Problem der Aneignung und Bannung. Vgl. Jankélévitch, *Das Ich-weiß nicht-was und das Beinahe-Nichts*, a.a.O.



Abb. 44: James Benning, *U.S. Flag* (1853), 2017. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und neugerriemschneider, Berlin.

ternanz an das Bild gekoppelt und welche Konsequenzen hat dies für die Obliteration?

Die Diachronie bezeichnet nach Levinas das Verhältnis zum Anderen zeitlich.¹⁸⁰ Sie kommt aus einer Vorvergangenheit, ist gekennzeichnet durch einen Bezug zur Semelfaktivität der Existenz, und erscheint im Modus des Zeigens. Die Diachronie bricht in die Immanenz ein, wobei ihre Ambiguität darin besteht sowohl unbestimmt und unvorhersehbar zu sein als auch durch Ausdrucksformen sogleich wieder eingehegt zu werden. Die Alternanz wiederum bezeichnet eine Zeitlichkeit, die eine Art Pendelbewegung oder Kontraktion beschreibt, deren Umkehrpunkte in einer Verweigerung des Absoluten besteht und in einer Hinwendung „zu einem produktiven, Zukunft eröffnenden Negativen.“¹⁸¹ Dieser Mechanismus wird einerseits durch die Lehren der antiken Tragödie am Laufen gehalten (*pathei mathos*, „durch Leiden lernen“)¹⁸², an-

180 Krewani, „Zum Zeitbegriff in der Philosophie von Emmanuel Levinas“, a.a.O., S. 107.

181 Angehrn, „Dispositive des Negativen“, a.a.O., S. 31.

182 Aischylos, „Agamemnon“, in: ders., *Die Orestie*, Stuttgart: Reclam 2016, V. 177.

dererseits durch die Lehren der pyrrhonischen Skepsis als einer periodischen Wiederkehr im „weder...noch“, das nicht synchron, sondern immer nachträglich mit den präpositionalen Setzungen der apophantischen Rede verläuft. Diachronie und Alternanz beschreiben zwei unterschiedliche Zeitlichkeiten, die hier eine singuläre Semelfaktivität betont und dort eine vertikale Kontraktion. Wenn Levinas diese Kontraktionsbewegung auch als ein „Wiedererlangen“ und als einen „Bruch“¹⁸³ bezeichnet, dann ist die Diachronie in eben diese alternierende Bewegung an jenem Umkehrpunkt eingelassen, wo das Pendel auf den Anderen und die Zukunft hinführt. Man kann also von einer *Zweizeiten-theorie* sprechen, in die die beiden Zeiten verstrickt sind.¹⁸⁴

Meine These ist, dass die Alternanz eine geschichtsphilosophische Dimension impliziert, die mit dem Bild erst noch zu explizieren ist. Inwiefern hat die Zeit dabei selbst ikonischen Charakter? Für die bildwissenschaftliche Diskussion ist diese These und Frage ungewöhnlich, denn nun werden auch bisherige Zeitkonzepte in Frage gestellt. Für die Kunsttheorie war die lessingsche Lesart des Laokoons nicht nur für eine Hierarchisierung der Künste zugunsten der Poesie entscheidend, sondern auch für die Priorisierung des Raums. Die mediale Opposition von Poesie und Malerei einerseits, Zeit und Raum andererseits aber ist ihrerseits einem Bildkonzept geschuldet, das in der geometrischen Konstruktion des Raums erst die Grundlage für zeitlich sich darin abspielende Szenen lieferte. Dass die Perspektive als symbolische Form die Zeitlichkeit des Bildes obliteriert hat, ist seither herausgearbeitet und in eine „*Gleichursprünglichkeit* von Raum und Zeit“¹⁸⁵ umgelenkt worden. Nun wird diese Gleichursprünglichkeit aber mit einem Zeitbegriff erneut in Frage gestellt, der eine *creatio ex nihilo* berührt.

Boehm stellt zwar heraus, dass die Zeit „ein integrales momentum, d.h. Motor und Thema der ikonischen Artikulationen“ ist, die sich „stets *in actu*“¹⁸⁶ zeige, geschichtsphilosophische Überlegungen finden darin aber keinen Platz. Er teilt diese Sichtbarkeit der Zeit in vier Bereiche auf: *Erstens* handelt es sich um *die Zeit im Dargestellten* des Werkes, beispielsweise bewegte Kör-

183 Vgl. Levinas, „Transzendenz und Übel“, a.a.O., S. 194.

184 Zur Bedeutung der Abgrenzung von der platonischen Zwei-Welten-Lehre für die Ethik, vgl. Thomas Rentsch, *Die Konstitution der Moralität. Transzendente Anthropologie und praktische Philosophie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.

185 Gottfried Boehm, „Die Sichtbarkeit der Zeit und die Logik des Bildes“, in: ders., *Die Sichtbarkeit der Zeit*, a.a.O., S. 275 [Hervorhebung i.O.].

186 Vgl. ebd., S. 274.

per, die malerisch oder bildhauerisch festgehalten werden oder eine Narration, die sich bildhaft im Comic oder Film entfaltet. *Zweitens* handelt es sich um *die Zeit der Darstellung*, die sich während der Rezeption des Werkes abspielt und sowohl die zeitliche Sukzession in der Wahrnehmung etwa beim Abtasten von Bilddetails mit dem Auge umfasst als auch die Simultaneität des Bildes selbst, das alles zur gleichen Zeit präsent hält. *Drittens* zeigen Uhren die gemessene Zeit, womit Boehm den Bildbegriff auch auf das Ziffernblatt der Uhr erweitert, die er folglich als „Maschine mit Gesicht“¹⁸⁷ bezeichnet. Im *vierten* Aspekt löst Boehm die Bilder aus ihrer materiellen und raumbundenen Präsenz und bindet die Sinne „an Zeit und Bewegung, die nur *in actu* erfahren werden können“¹⁸⁸, und nennt dies das *lebendige Bild*.

In diesem letzten Aspekt lässt sich zwar mit geschichtsphilosophischen Überlegungen anschließen, aber weder ist geklärt, um was für eine Aktualität, Gegenwart oder Präsenz es sich dabei handelt, noch wird darüber erkennbar, wie die jeweiligen Bildoperationen der Zeit im Dargestellten mit der Zeit der Darstellung und dem lebendigen Bild korrespondieren und was dies wiederum für das Verständnis von Bildlichkeit und Zeitlichkeit bedeutet. Deutlich wird dies daran, dass Boehm die Funktion des lebendigen Bildes zwar an einen ›Atem der Lebendigkeit‹ bindet, der sich im *quomodo*, „in der *energeia*, und ihren Substituten, die *actio* und *persuasio*“¹⁸⁹ manifestiert, zugleich aber das Bild innerhalb des klassischen metaphysischen Rahmens einer Negativität des Nichtseienden belässt. Wenn er den Vitalismus des Bildes an den aristotelischen ›unbewegten Beweger‹ bindet,¹⁹⁰ dann bleibt diese Bewegung an eine Negativität gebunden, die absolut ist. Für Levinas ist dieser paradoxe ›unbewegte Beweger‹, den Aristoteles als dialektischen Umschlagpunkt ins ontologische Feld zwischen Sein und Nichts führt, ein Scheinargument, hinter dem die Negativität verschwinde und durch die *metabole* in ein Nichts als keimhaftes Werden zurückgebogen werde.¹⁹¹ Mit Levinas kann man also gegen

187 Ebd., S. 280.

188 Ebd., S. 282 [Hervorhebung i.O.].

189 Ebd.

190 Ebd., S. 283.

191 Im Manuskript seiner letzten Vorlesung „Gott, der Tod und die Zeit“ geht Levinas insbesondere in der Vorlesung vom 20. Februar 1976 „Wie das Nichts denken?“ auf die Unmöglichkeit ein, das Nichts zu denken, und kritisiert darin mit Bergson die aristotelische Auffassung der ‚metabole‘ als der Rückkehr des Seins ins Nichts. Vielmehr ist das Nichts zu denken als etwas, das „dem abendländischen Denken getrotzt“ hat, das aber nicht „in der Angst zugänglich [ist]“, wie Levinas kritisch gegen Heidegger anmerkt. Vgl.

Boehm einwenden, dass das lebendige Bild an Vorstellungen von Negativität und Zeitlichkeit geknüpft sind. Für das Bild ist hier nämlich die nicht-absolute Negativität und Diachronie entscheidend. Wie also könnte eine Neubewertung einer Zeit des Bildes aussehen?

In seinen Überlegungen zur Zeitlichkeit des Bildes hat Ludger Schwarte einen Vorschlag gemacht, der sich nicht ausschließlich am Prozess, am Werk und der Rezeption orientiert.¹⁹² Wie Boehm stellt auch Schwarte heraus, dass es notwendig ist, die temporalen Operationen des Bildes einzubeziehen¹⁹³, wobei es aber um eine genuine „Zeitlichkeit bildlicher Strukturen“¹⁹⁴ gehe. Entscheidend ist hier, dass Schwarte die Aktualität als berechenbaren Jetztzeitpunkt von einem Gegenwartsbegriff trennt, den er zwar zunächst mit Edmund Husserl, Martin Heidegger und Eugen Fink einführt, dann aber zurückweist als „eine subjektive Bezugnahme auf vorausgesetzte Präsenz.“¹⁹⁵ Er schlägt stattdessen mit Jacques Derrida vor, diese Vergegenwärtigung (*présentification*) zu problematisieren. Es sei „ein gegenstrebiges Akt, bei dem nicht nur eine Gegenwart durch ein Subjekt in der wahrnehmenden Bezeichnung hergestellt, sondern durch eine Spur ermöglicht wird, die der Unterscheidung von Präsenz und Absenz vorgängig ist.“¹⁹⁶ Es geht also um eine Vorgängigkeit, die ihrerseits nur spurhaft präsent ist, aber über das Wahrnehmende hinausweist. Wenn Schwarte nämlich weiter ausführt, dass für ihn das Vergegenwärtigen *produziert* wird und dabei einen Angriff auf die Hegemonie der „Geltungsbedingungen der Zeitordnung“ bedeutet und „jenseits des Zählbaren und an der Grenze unseres Horizontes“ stattfindet, wo man eine Gegenwart betritt, die einen „schon erwartet hat“, dann ist die „Vergegenwärtigung stets ein Vorgang, in dem meine Wahrnehmung in eine Opposition zu dem Zeitregime [steht], in dem ich existiere und zu dem ich gezählt werde [...]“¹⁹⁷ Aus dieser

Emmanuel Levinas, „Wie das Nichts denken? 20. Februar 1976“, in: ders., *Gott, der Tod und die Zeit*, a.a.O., S. 82.

192 Ludger Schwarte, „Die Zeitlichkeit des Bildes: Augenblickliche Einsichten“, in: ders., *Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*, a.a.O., S. 111-129.

193 Die von Schwarte identifizierten drei Operationen der Zeit ähneln denen von Boehm, betonen aber den performativen Bildergebrauch. Vgl. ebd., S. 111f. Hans Belting betont in seinen knappen Anmerkungen zu Zeit und Bild ebenfalls den Bildergebrauch. Vgl. Belting, *Bild-Anthropologie*, a.a.O., insbes. S. 223-227.

194 Schwarte, „Die Zeitlichkeit des Bildes“, a.a.O., S. 112.

195 Ebd., S. 114.

196 Ebd.

197 Ebd., S. 114-115.

allgemeinen Gegenläufigkeit gegen ein Zeitregime, das vom Fluss von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft geprägt ist, entfaltet Schwarte vier Modi der Zeitlichkeit. Der Wahrnehmung begegnen die Bilder *erstens* als ereignishaftes Aufblitzen (Fulguration), *zweitens* als dauerhafte Erscheinung (Monumentalität), *drittens* als Herausragen aus der Zeit (Anachronismus) und *viertens* als Teil eines größeren Ganzen innerhalb einer Bewegungskonfiguration.¹⁹⁸ Ich möchte hier mit drei Thesen anschließen:

Erstens lassen sich diese vier temporalen Modi mit der Zweizeitentheorie von Diachronie und Alternanz von Levinas beschreiben. Um was für Zeitlichkeiten des Bildes handelt es sich dann? *Zweitens* haben wir es bei diesen vier Zeitmodi mit einem Vergessen zu tun. Doch worauf richtet sich das Vergessen der Diachronie? *Drittens* artikuliert sich im Vitalismus bei Boehm und in der Bewegungskonfiguration bei Schwarte eine geschichtsphilosophische Dimension des Bildes. Wie lässt sich diese Aufweisen?

Zur ersten These: Der bei Schwarte verwendete Spurbegriff geht auf eine Lektüre von Derrida zurück, der den Begriff seinerseits Levinas entlehnt hat. Bereits in seinem frühen Essay *Gewalt und Metaphysik*¹⁹⁹ von 1964 widmet Derrida dem ersten Hauptwerk von Levinas *Totalität und Unendlichkeit* eine intensive Analyse, die eine Hinwendung Derridas zu den Themen von Levinas zur Folge hatte.²⁰⁰ Im Kontext seiner Analyse der Beziehung zum Anderen geht Derrida auf die Zeit ein und beschreibt die Spur als Ausdruck einer Begegnung mit dem Unvorhersehbaren, die

die einzig mögliche Öffnung der Zeit, die einzig reine Zukunft, die einzig reine Vorausgabung *jenseits* der Geschichte als Ökonomie [ist]. Diese Zukunft, dieses Jenseits ist jedoch nicht eine andere Zeit, kein Morgen der Geschichte. Sie ist im Herzen der Erfahrung *gegenwärtig*. Gegenwart nicht aber einer totalen Präsenz, sondern der *Spur*. Die Erfahrung selbst

198 Ebd., S. 120. Die Zeitmodi werden auf den Seiten 121-129 weiter entfaltet.

199 Derrida, „Gewalt und Metaphysik“, a.a.O.

200 Vgl. zur Wechselwirkung von Levinas und Derrida: Stéphane Mosès, „Levinas lecteur de Derrida“, in: *Cités. Philosophie, Politique, Histoire* 25, Nr. 1 (2006), S. 77-85. Online unter: <https://www.cairn.info/revue-cites-2006-1-page-77.htm> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023]. Ze'ev Levy, „Die Rolle der Spur in der Philosophie von Emmanuel Levinas und Jacques Derrida“, in: Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 145-154. Vgl. hierzu insbesondere auch die späten Schriften Derrida, „Eben in diesem Moment in diesem Werk findest Du mich“, in: *Parabel. Schriftenreihe des Evangelischen Studienwerks Villigst*, Bd. 12: *Levinas. Zur Möglichkeit einer prophetischen Philosophie*, hrsg. v. Michael Mayer, Markus Hentschel, Gießen: Focus 1990, S. 42-83; Derrida, *Adieu*, a.a.O.

ist also ursprünglich von Grund auf eschatologisch, vor allem Dogma, aller Bekehrung, jedem Glaubensartikel oder philosophischem Satz.²⁰¹

Der Spur ist eine Vorgängigkeit eigen und hat eschatologischen Charakter, weist also auf eine Zukunft voraus, ohne sie zu prädestinieren. Wenn ein solcher Spurbegriff zur Grundlage jener vier Modi der Zeitlichkeit bei Schwarte wird, dann sind die Diachronie und Alternanz darin angelegt: Die Fulguration ist „ein Augenblick, der die Integrität unserer Seh-Dauer unterbricht.“²⁰² Schwarte bringt dies auch mit der Emanation eines „göttlichen Blicks“²⁰³ in Verbindung, der nicht ein Teil innerhalb des Fließens der Zeit ist, sondern autonom und unabhängig sich einsetzt, wie „ein Werden und Zerfließen von Sichtbarkeit, in dem plötzlich ein Jetzt steht und die Erfahrung staut.“²⁰⁴ Levinas bestimmt den Augenblick (l’instant) auf zweifache Weise: Einerseits als eine *Absatzbewegung* vom neutralen „Es gibt“ (il y a) und andererseits als *Akt der Setzung*. Wenn hier also, wie bei Schwarte das Bild nicht in die Zeit eingelassen ist, sondern diese in der Setzung seinerseits hervorbringt, dann erscheint Zeit bildhaft.

Entscheidend am Akt der Setzung als einer Absatzbewegung vom neutralen Sein ist nun aber, dass es sich dabei sowohl um einen *Akt der Befreiung* als auch um einen *Akt der Fesselung* handelt²⁰⁵: zwischen der Loslösung vom Sein und der Gefahr der Idolatrie durch die „dauerhafte Erscheinung“ oder „Monumentalität“²⁰⁶. Levinas bezeichnet dies (wie auch Gottfried Boehm) als Ewigkeit oder auch als „Zwischenzeit der Kunst“ oder „Idolatrie“.²⁰⁷ Man kann daher mit Levinas differenzieren zwischen der *Instantaneität des Bildes*, die in die *Zwischenzeit des Bildes* einbricht. Man kann in diesem Modus zwar zwischen Bildern unterscheiden, die aus der Zeit herausragen, allerdings reicht das Aufblitzen dieses Singulären in Abgrenzung zur Ewigkeit allein nicht aus, um solche Bilder zu erkennen.²⁰⁸ Vielmehr bedarf es einer Konstellation, in der diese Bilder *als Bruch* wahrgenommen werden, wo die Zeit „einer unabläss-

201 Derrida, „Gewalt und Metaphysik“, a.a.O., S. 146f.

202 Schwarte, „Die Zeitlichkeit des Bildes“, a.a.O., S. 122.

203 Ebd., S. 121.

204 Ebd., S. 122.

205 Krewani, „Zum Zeitbegriff in der Philosophie von Emmanuel Levinas“, a.a.O., S. 116.

206 Schwarte, „Die Zeitlichkeit des Bildes“, a.a.O., S. 122.

207 Vgl. Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O.

208 Vgl. Schwarte, „Die Zeitlichkeit des Bildes“, a.a.O., S. 124.

sigen Vertagung“ zuneigt, einem „Streben ohne Endpunkt, Zielen ohne Erreichen des Ziels.“²⁰⁹ Die Absatzbewegung vom Sein, die Appropriation durch das Bild sowie der zeitliche Kontrast sind zwar notwendige Bedingungen für eine Eschatologie des Bildes, aber es bedarf einer Konstellation oder Bewegungskonfiguration, in der sich dieses eschatologische Moment entfalten kann. Die Diachronie markiert also den Einbruch einer *Instantaneität des Bildes* in die *Zwischenzeit des Bildes*, während die Alternanz eine Bewegungskonfiguration oder Konstellation bezeichnet, durch die erst eine *Eschatologie des Bildes* zur Wirkung kommen kann. Damit stellen Bilder nicht nur temporale Eigenschaften aus, sie sind ihrerseits Manifestationen von Zeit.²¹⁰

Zur zweiten These: Allen vier Zeitmodi ist ein Vergessen eingeschrieben. Wenn man der These von Schwarte und Boehm folgt, dass Zeit produziert wird, wird Vergessen zum aktiven Akt. Vergessen ist damit kein passiver Vorgang, der sich einfach ereignet, wie Gesichter, die verblassen oder Dinge, die verloren gehen. Vergessen besteht dann aus konkreten Techniken und ist Gegenstand einer Traditionslinie des abendländischen Denkens. So beschreibt etwa Elena Esposito das Vergessen als Teil einer „funktional differenzierten Gesellschaft“, die „immer mehr von Organisationen abhängig“²¹¹ ist, die auch das Gedächtnis regulieren. Ein solches Gedächtnis der Funktionssysteme wird reguliert durch die Symbolsysteme der Massen- und Kommunikationsmedien, sowie durch Redundanz. Gerade aber weil Redundanz abhängig von Entscheidungen ist, kann auch eine „neue Geschichte beginnen die andere Dinge erinnern und vergessen wird.“²¹² Mit Sybille Krämer lassen sich hier zwei grundlegende Tendenzen des Vergessens konstatieren, die sie als Kompensations- und als Komplementärmodell beschreibt.²¹³ Im Kompensationsmodell gleicht das aktiv Erinnernte, das passiv Vergessene aus, während das Vergessen eine Entlastungsfunktion hat, die vor Apraxie, Lethargie und einer allgemeinen Lähmung bewahrt angesichts akkumulierten Wissens und viel-

209 Vgl. Levinas, „Transzendenz und Übel“, a.a.O., S. 194.

210 Gilles Deleuze grenzt Chronos als lineare Zeit von Aion als das Verrücktwerden von Zeit ab. Deleuze, *Logik des Sinns*, a.a.O., S. 206.

211 Elena Esposito, *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 317.

212 Ebd., S. 313.

213 Sybille Krämer, „Das Vergessen nicht vergessen! Oder: Ist das Vergessen ein definierter Modus von Erinnerung?“, in: *Paragrana* 9, Nr. 2 (2000), S. 251-275.

fältiger Erfahrungen.²¹⁴ Im Komplementärmodell sind Erinnern und Vergessen chiasmatisch verschränkt,²¹⁵ denn dem Erinnerten ist in seiner Semiose immer auch eine „Entgegenwärtigung“²¹⁶ mitgänglich, die die Bindungskraft von Signifikant und Signifikat aufzulösen vermag. In Bezug auf Theorien des Vergessens wurden bisher Klassifizierungen vorgeschlagen, die sich an der (recht beliebigen) Zahl sieben orientieren und in ihren Operationen einen akkumulierenden Charakter aufweisen.²¹⁷ Wenn aber das Vergessen aktivisch und sozialanthropologisch verstanden wird,²¹⁸ dann fällt es nicht nur in den Bereich des Urteils, der Handlung, der Entscheidung und Selektion, sondern auch in den Bereich der Verantwortung. Und nach Levinas ist das Entscheidende dieser Verantwortung, im Hier und Jetzt den Anderen ins Spiel zu bringen. Damit richtet sich das Vergessen auf all jene Dinge und Bilder, die der Diachronie im Wege stehen. Es gilt also Vergessen zu machen, was lähmt, und zu erinnern, was bewegt. Entscheidungskriterium für das funktionale Gedächtnis wäre demnach ein am Komplementärmodell orientiertes Vergessen, das dasjenige entgegenwärtigt, was das Andere ignoriert.

Zur dritten These: Wie lässt sich die Diachronie (Levinas), die kairologische Entsättigung (Agamben), der Vitalismus des Bildes (Boehm) und die Bewegungskonfiguration (Schwarte) geschichtsphilosophisch beschreiben? In der Filmtheorie hat Walter Benjamin dies paradigmatisch für das Kino formuliert, wo im „Abbruch der Bildentfaltung durch die Oppositionen und die Sprünge, die durch die Bildmontage entstehen“²¹⁹ solche kontinuierlichen Brüche anein-

214 Eine paradigmatische Figur eines solch absoluten Gedächtnisses hat Jorge Luis Borges mit Ireneo Funes geschaffen, der nach einem Unfall gelähmt in seinem Bett liegt und alles erinnert, was er erlebt und gedacht hat. Der Erzähler kommt zu dem Schluss: „Denken heißt, Unterschiede vergessen, heißt verallgemeinern, abstrahieren. In der vollgepropften Welt von Funes gab es nichts als Einzelheiten, fast unmittelbarer Art.“ Jorge Luis Borges, „Das unerbittliche Gedächtnis“, in: ders., *Im Labyrinth. Erzählungen, Gedichte, Essays*, hg. v. Alberto Manguel, Frankfurt a.M.: Fischer 2003, S. 115.

215 „Die totale Bewahrung durch Erinnern ist genauso monströs wie restloses Vergessen.“ Dieter Mersch, „Paradoxien des Erinnerns und Vergessens“, in: André L. Blum (Hg.), *Potentiale des Vergessens*, Würzburg: Königshausen & Neumann: 2012, S. 73–91, hier S. 81. Erneut abgedruckt in: Claudia Öhlschlager, Lucia Perrone Capano (Hg.), *Figurationen des Temporalen*, Göttingen: V&R Unipress 2013, S. 13–28.

216 Krämer, „Das Vergessen nicht vergessen“, a.a.O., S. 270.

217 Vgl. Assmann, *Formen des Vergessen*, a.a.O.; Connerton, „Seven Types of Forgetting“, a.a.O.

218 Vgl. Christine Abbt, „Ich vergesse“. *Über Möglichkeiten und Grenzen des Denkens aus philosophischer Perspektive*, Frankfurt a.M., New York 2016, S. 16.

219 Schwarte, „Die Zeitlichkeit des Bildes“, a.a.O., S. 125.

andergereiht sind. Das Kino wird zum utopischen Ort, wo man aus den „Kneipen und Großstadtstraßen“, aus den „Bahnhöfen und Fabriken [...] mit dem Dynamit der Zehntelsekunden“²²⁰ ausbrechen vermag. Benjamin beschreibt dies im zeitgleich geschriebenen Passagenwerk als ›Dialektik im Stillstand‹:

Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand.²²¹

Diese Konfiguration von Gewesenem mit dem Jetzt bezeichnet nun die Diachronie der Bilder in der Alternanz. Innerhalb dieser Konstellation vergegenwärtigt das diachrone Bild plötzlich ein Vergessenes, sodass eine Diskontinuität im kontinuierlichen Verlauf der Zeit wahrnehmbar wird. Diese schockartige, kairologische Entsättigung des Bildes, ist keine Repräsentation der Vergangenheit in der Gegenwart, sondern ein Gewesenes im Jetzt, das Benjamin schließlich als „dialektisches Bild“²²² fasst. Es ist „ein im Jetzt der Erkennbarkeit aufblitzendes Bild“,²²³ das das Gewesene festhält. Für Benjamin haben diese Bilder einen historischen Index, sodass diese Bilder „erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen.“²²⁴ Dann nämlich tritt das Künftige mit dem Gewesenen in Konstellation, sodass die Wahrheit, die „mit Zeit bis zum Zerspringen geladen“²²⁵ ist, sich entladen kann. Diese kairologische Entsättigung trägt daher sowohl einen historischen als auch einen künftigen Index. Wenn Benjamin also davon spricht, dass nur die Zukunft „Entwickler zur Verfügung [hat], die stark genug sind, um das Bild mit allen Details zum Vorschein kommen zu lassen...“²²⁶, dann ist darunter nicht nur das Zusammenspiel zweier temporaler Dimensionen (Vergangenheit und Zukunft) zu verstehen, sondern auch das Mitspiel von Technik, Imaginationskraft und einer Nicht-Intentionalität. Wenn das Bild also gerade nicht-intentional ist, dann

220 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a.a.O., S. 35 [Hervorhebungen v.V.].

221 Benjamin, „Passagen-Werk“, a.a.O., [N 2 a,3], S. 574-575.

222 Ebd., S. 591f. [N 9,7].

223 Ebd.

224 Ebd., S. 577 [N 3,1].

225 Ebd., S. 578 [N 3,1].

226 Zitiert nach Schwarte, *Pikturale Evidenz*, a.a.O., S. 127. Vgl. Benjamin, „Das dialektische Bild“, in: ders., *Gesammelte Schriften, Band 1*, a.a.O., S. 1238.

geht es darum, die Emergenz des Bildes in dieser „konfiguralen Zeitlichkeit der Bilder“²²⁷ zu beobachten und kritisch zu begleiten.

Im Zentrum der Konjunktion von ›Bild & Zeit‹ steht somit die Kopplung von Foto-, Film- und Medientheorie mit der Geschichtsphilosophie. Die Vorstellung einer doppelten Zeitstruktur, die ein Herausbrechen von Bildern aus dem Kontinuum der Geschichte beschreibt, ist nämlich eine Zeitlichkeit,

die beim Film in die Schule gegangen ist: Zerstückelung und Zerstreuung im Fortgang der Bilder. Dieser Topos bildet das theoretische Scharnier zu den geschichtsphilosophischen Thesen, die eine radikale Kritik an der Vorstellung vom Fortgang als einem basalen Begriff der Geschichtstheorie formulieren, die herausgebrochene Geschichtsbilder, die Details der Historie, mit dem Zitieren, dem Herausbrechen von Texten und Bildern zusammenführen.²²⁸

Wenn Sigrid Weigel hier diese Kopplung von Medientheorie und Geschichtsphilosophie bei Benjamin als Paradigma einer Epistemologie herausstellt, in dessen Zentrum das Bild als prekäres und ‚vorbeihusches‘ Ding steht, dann wirft dies einen Schlagschatten auf die levinassche Konzeption des Bildes und die Geschichtsphilosophie. Denn es sind ja gerade die zeitlichen Kategorien des Instantanen und der Zwischenzeit, mit denen Levinas sowohl Kunst und Bild, als auch seine Ethik denkt, während die Zeit aber in den Hintergrund tritt.²²⁹ Dies zeigt wie wichtig eine Explizierung der Zweizeitentheorie von Levinas für das Denken von Bild und Ethik ist. Wenn Levinas also die Ethik dem Bild vorzieht und kritisch schreibt, dass sich „das Kunstwerk an die Stelle Gottes“²³⁰ setzt, dann übernimmt das Bild in dieser fragilen Kopplung mit der Ethik die Warnfunktion der Gefahr einer Idolatrie des Schönen. Damit wird einmal mehr die Relevanz des Ikonischen in der levinasschen Ethik erkennbar. Würde man die im Bild angelegte anachronistische Unvorhersehbarkeit ignorieren, würde man ein riesiges mediales Feld möglicher Blitzge-

227 Schwarte, *Pikturale Evidenz*, a.a.O., S. 129. Eine solche bildliche Epistemologie zeichnet sich nicht durch eine Rückbindung an das Icon, den Index oder das Symbol aus, sondern durch eine nicht-intentionale und vor allem zeitlich konfigurierte Konstellation.

228 Sigrid Weigel, *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt a.M.: Fischer 2008, S. 307.

229 Bemerkenswert ist hier die Anmerkung von Pierre Hayat, der auf diese Kategorien für das Denken von Kunst und Ethik aufmerksam macht, ohne allerdings die geschichtsphilosophische Dimension zu explizieren. Pierre Hayat, „Vorwort“, in: Levinas, *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, a.a.O., S. 15 FN 23.

230 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 329 FN 21 [Hervorhebung i.O.].

witter ausblenden, zöge Hierarchien zwischen Sprache und Bild ein, überließe das Bild der Idolatrie des Schönen im *anankè stenai*, bekäme die Bannkraft der Bilder nicht mehr in den Blick und bliebe in einer Bilderskepsis verharren, die in ihrer Absolutheit ihrerseits fraglich wäre. Dass also *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* in einen Sammelband aufgenommen worden ist, der der Geschichte und nicht der Ästhetik gewidmet ist, setzt ein deutliches Zeichen dafür, in welchem Kontext Levinas seinen zentralen Text zur Ästhetik angesiedelt sieht.²³¹ Wenn Levinas also als Skeptiker in Sachen Ästhetik gilt, dann spielt nicht nur das Bilderverbot eine zentrale Rolle, sondern auch die Bindung an eine Geschichtsphilosophie.

Diese Beobachtung werden von den Überlegungen zur Zeitlichkeit des Zeigens von Dieter Mersch unterstrichen. Im vierten seiner zehn Punkte des Zeigens merkt Mersch an, dass das Zeigen „keiner Identitätslogik, sonder einer Logik des Exemplarischen, der Singularität“²³² folgt. Wenn es sich bei dieser Singularität also um eine Diachronie handelt, dann wäre das Zeigen, das hier von Interesse ist, als anachronistisch, vorgängig, nachträglich und vorausweisend zu beschreiben. Eben noch unerkannt, bricht es im nächsten Augenblick aus dem Kontinuum heraus und wird erneut in Frage gestellt.²³³

Wie steht nun diese geschichtsphilosophische Dimension des diachronen Zeigens mit der Eschatologie in Verbindung? Levinas führt die Zeit auf ihren Akt der Setzung zurück und damit auf das, was Levinas das Sagen nennt. Das Sagen erschöpft sich nicht im Gesagten, sondern entlädt sich als „Sorge um das Morgen.“²³⁴ Die Diachronie ist in der Konjunktion von ›Bild & Zeit‹ deswegen so zentral, weil sich hier die Bindung an *Jemanden* in einer unvordenklichen Vergangenheit artikuliert – die Semelfaktivität der Existenz. Dieser existenzielle Index sprengt gewissermaßen die Ketten des dialektischen Bildes der Geschichtsphilosophie und überführt dieses in eine Eschatologie. Unter der Eschatologie versteht Levinas eine Zeit, in der es darum geht, auf

231 Vgl. Levinas, *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, a.a.O.

232 Dieter Mersch, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, a.a.O., S. 316.

233 Diese Temporalität bringt Mersch mit der Parrhesia als einer Tugend der freimütigen Rede in Verbindung. Wie Petra Gehring und Andreas Gerhard zeigen, erfordert der Akt der Parrhesia Mut, „weil er ein Schweigen [...] durchbricht, weil er mit Selbstexposition verbunden ist und weil er riskiert, durch rückhaltlose Offenheit die Zuneigung des Freundes zu verspielen oder den Zorn des Tyrannen auf sich zu ziehen.“ Vgl. Petra Gehring, Andreas Gelhard, „Vorwort“, in: dies. (Hg.), *Parrhesia: Foucault und der Mut zur Wahrheit*, Berlin, Zürich: diaphanes 2012, S. 8.

234 Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 215.

eine Zeit aus zu sein, die Jenseits des Horizonts der Gegenwart liegt: „Eschatologie ohne Hoffnung für sich selbst oder Befreiung von meiner Zeit.“²³⁵ Insofern zielt das eschatologische Sehen nicht „auf das Ende der Geschichte“ in der Totalität ab, „sondern stellt eine Beziehung zum Unendlichen des Seins her, das die Totalität überschreitet.“²³⁶ Und wenn Levinas an anderer Stelle davon schreibt, dass die Ethik eine Optik ist,²³⁷ dann geht es darin um einen nicht-sichtbaren eschatologischen Charakter. Das, was Walter Benjamin als „schwache messianische Kraft“²³⁸ bezeichnet hat, ist bei Levinas die Eschatologie des Bildes.

Auf diese Eschatologie des Bildes lässt sich zwar nicht wie mit dem Zeigefinger zeigen, aber man kann dies am Beispiel von Kunstwerken diskutieren. Sol LeWitts *Black Form – Dedicated to the Missing Jews* von 1987, das nach einer hitzigen Debatte am 9. November 1989 auf dem Platz der Republik in Hamburg Altona erneut errichtet wurde, thematisiert das Verschwinden des Denkmals und damit eine bestimmte Sichtweise auf Geschichte.²³⁹ Auf der ikonographischen Ebene erinnert *Black Form* an die frühen Obliterationsarbeiten von Sosno (Abb. 45). Als schwarzer Monolith im öffentlichen Raum verkörpert *Black Form* etwas Erratisches, macht aber aufgrund des Titels den Deutungshorizont unmissverständlich deutlich. Als störender Raumkörper zeigt das Monument etwas Ungreifbares und zielt damit performativ und symbolisch auf das kulturelle Gedächtnis der Deutschen. Metaphorisch betrachtet zeigt das Gedenkmal die Erinnerung als nicht-integrierbar und spielt damit auf ein Vergessen an, das sich nicht auf das Ereignis der Shoah als solches bezieht. Vielmehr verkörpert *Black Form* in der hier vorgeschlagenen Lesart ein Vergessen innerhalb einer Erinnerungskultur, die einer Aktualisierung bedarf. Die Diachronie von *Black Form* liegt sowohl in der konkreten Erfahrung des Kontrastes zwischen kontinuierlicher Erinnerungskultur

235 Levinas, „Die Bedeutung und der Sinn“, a.a.O., S. 35.

236 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 23.

237 Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 23.

238 Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, in: ders., *Gesammelte Schriften. Band 1*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 694.

239 Vgl. zur Deutschen Erinnerungskultur in der Kunst nach 1945, James E. Young, „The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today“, in: *Critical Inquiry* 18, Nr. 2 (January 1992), S. 267-296; Corinna Tomberger, *Das Gedenkmal. Avantgardekunst, Geschichtspolitik und Geschlecht in der bundesdeutschen Erinnerungskultur*, Bielefeld: transcript 2007.

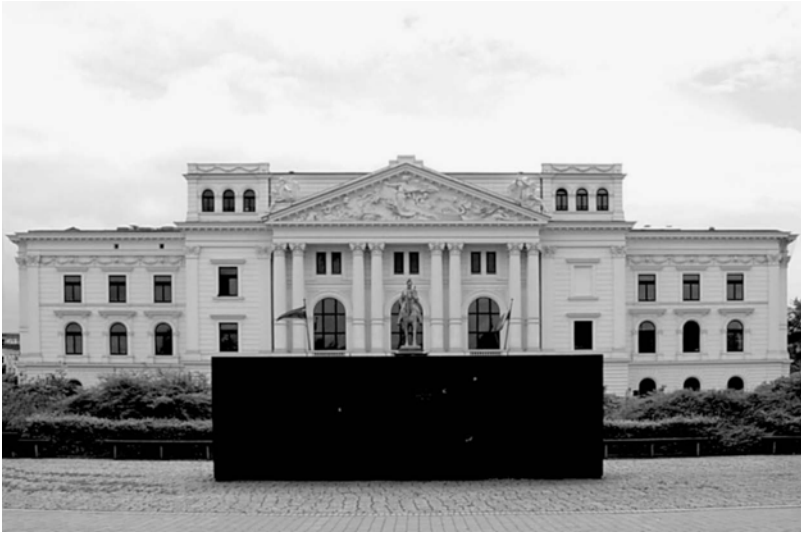


Abb. 45: Sol Le Witt, *Black Form – Dedicated to the Missing Jews*, 1987/1989, Foto: Wikipedia, CC BY-SA 3.0, Foto leicht begradigt und Tonwerte angepasst.

und ihrer symbolischen und performativen Unterbrechung als auch in der anschließenden öffentlichen Debatte.

Der von Boehm ins Feld geführte Vitalismus des Bildes ist also in letzter Konsequenz weder auf der Ebene des Dargestellten, noch auf der Ebene der Darstellung zu finden, sondern bezeichnet vielmehr den durch die Diachronie und Alternanz hervorgehenden eschatologischen Charakter des Bildes. Das entscheidende Moment der bildlichen Entladung ist, dass es in seiner prekären Unsicherheit im Dienste des Künftigen steht und somit vorausweist. Wenn Walter Benjamin also von der „revolutionären Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit“²⁴⁰ schreibt, dann ist genau dieser Vitalismus gemeint, der die Vergangenheit nicht als archiviertes Gut verwaltet, sondern zum Anlass für Reflexion nimmt und nach der aktuellen Relevanz und einem möglichen Neuanfang fragt. Genau hierin liegt die besondere „Kraft“ und das „Pathos“ des Zeigens, von der Mersch im letzten Punkt seiner zehn Punkte des Zeigens schreibt.²⁴¹

240 Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, a.a.O., S. 703.

241 Mersch, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, a.a.O., S. 317.

Die Eschatologie wirkt nämlich konkret auf das Selbst zurück. Levinas schreibt von der Exzellenz der Bedeutung „in der Transzendenz, die darin sich vollzieht, „passiert“ oder über sich hinausgeht [...]“²⁴² und bezeichnet damit die Konversion vom Sein zum Sich-vom-Sein-Lösen (*désintéressement*). Die Eschatologie weist nicht bloß voraus, sie hat auch einen affektiv-pathischen Charakter und wirkt damit im Gegenwärtigen auf das Subjekt. Diesen Subjektivierungsprozess, der durch eine erlittene Intensität in Gang gesetzt wird, beschreibt Levinas als Substitution.²⁴³ Für die Qualität der Affekte bedeutet dies, dass sie einen anachronistischen Charakter haben: Vorahnungen, Reuemomente, Vergebungen, skeptische Infragestellungen, Abschiede, Trauer, selbstvergessenes Blicken, Vorfreude, hoffnungsvolle Erwartungen oder der Witz bei Versuchen der Selbstausslöschung.²⁴⁴ Ein Vitalismus der Bilder bezeichnet also eine Bildpragmatik, die es mit anachronistischen Affekten zu tun hat, die nicht instrumentalisiert sind, um anderes vergessen zu machen.²⁴⁵

Solche geschichtsphilosophischen Überlegungen von Levinas in Verbindung mit dem Bild zu bringen sind bisher weder im Kontext der Kunst, noch in der Bild- und Medienphilosophie diskutiert worden. Sie weisen eine Nähe zu den geschichtsphilosophischen Thesen von Benjamin und den Überlegungen von Adorno auf. Sigrid Weigel hebt nämlich hervor, dass auch Benjamin das Verhältnis von Spur und Bild gedacht hat als „psychische Spuren der Gewesenen, aus denen das Bild der Vergangenheit sich konstituiert.“²⁴⁶ Auch bei Benjamin geht es also um eine Erkenntnis, die wesentlich an *Jemanden* gebunden ist mit seinen Hoffnungen und Erwartungen nicht für sich, sondern für andere. „Genau diesem ‚heimlichen Index‘, den die Vergangenheit mitführt, entstammt die ‚schwache messianische Kraft‘ [...]“.²⁴⁷ Und wie Emil Angehrn aufzeigt, versucht Adorno ebenfalls ein Denken in einem solch Ne-

242 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 391.

243 Thomas Wiemer übersetzt dies mit „Stellvertretung“, ebd., S. 251–263.

244 Zum Ursprung der Fotografie im Abschied, vgl. Kenaan, *Photography and its Shadow*, a.a.O. Vgl. auch die Analysen von Boehm zu On Kawaras Date Paintings (1966–2014), Gottfried Boehm, „Augenblick und Ewigkeit. Bemerkungen zur Zeiterfahrung in der Kunst der Moderne [1992]“, in: ders., *Die Sichtbarkeit der Zeit*, a.a.O., S. 196.

245 Susan Sontag weist darauf hin, dass sich ethische Perspektiven auf Bilder mit Fragen beschäftigen, inwiefern die darin zum Ausdruck kommenden Gefühle (Bedauern, Mitgefühl, Empörung) ideologisch motiviert sind. In dieser Hinsicht können Bilder andere (unerwünschte) Bilder obliterieren. Vgl. Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, München: Hanser 2003.

246 Weigel, *Grammatologie der Bilder*, a.a.O., S. 441.

247 Ebd.

gativen zu gründen, „als ‚versprengte Spur‘ des Anderen ‚im negativen Ganzen‘, als Widerschein der Transzendenz in der Immanenz.“²⁴⁸ Hierin, so Angehrn, liege ein eschatologisches Moment als „Glücksversprechen und ‚nie verbürgte Verheißung‘.“²⁴⁹

Die temporale Dimension der Obliteration besteht also in einem Anachronismus des Vorgängigen, Wartens, Nachträgliches und Vorausweisens. Wir haben es hier mit vier Operationen zu tun: *Erstens* ist es die *Selbstnegation* in der Instantaneität des Bildes. Der vermeintlich neutrale Mechanismus, dass das Tilgen von Spuren weitere Spuren hinterlässt, ist tatsächlich ein Zwang: Es ist unmöglich, keine Spuren zu hinterlassen. Anders gesagt: den Spuren gehen immer andere Spuren voraus. Die Formel $O(x,y)$ führt insofern in die Irre, als es nicht um die Obliterierung von etwas durch etwas geht, sondern darum, sichtbar zu machen, dass es unmöglich ist, das Vorgängige nachträglich spurlos auszulöschen. *Zweitens* kommt das *Vergessen* als destabilisierender Akt in den Blick. Paradoxerweise tritt gerade der Versuch zu erinnern mit dem Anspruch auf, festzuhalten, zu stabilisieren und künftigen Generationen etwas zugänglich zu machen. Tatsächlich aber droht dabei die Form des Erinnerns sich selbst zu verfestigen, was ein Vergessen auf den Plan ruft, das gegen diesen Stillstand vorgeht, indem es aus dem Kontinuum der fließenden Zeit heraustritt, Erinnertes in Frage stellt und neue Anschlüsse ermöglicht. *Drittens* geht es um Brüche oder Schnitte, um die Diachronie als eine Krise der Zeit zu artikulieren. Hier ist Benjamins Diagnose zu folgen, dass der Film ein Modell für ein Zeitdenken abgibt, das mit Oppositionen, Sprüngen, Instantaneitäten und singulären Einstellungen operiert.²⁵⁰ *Viertens* ist der Eschatologie des Bildes eine ethische Optik eigen, ein nicht-deiktisches Sichzeigen. Der hypothetische und konjunktivistische Modus des Bildes erfüllt sich damit in einem

248 Angehrn, „Dispositive des Negativen“, a.a.O., S. 36. Vgl. Theodor W. Adorno, „Meditationen zur Metaphysik“, in: ders., *Negative Dialektik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 354-400.

249 Angehrn, „Dispositive des Negativen“, a.a.O., S. 36.

250 Hier deutet sich eine Politik der Bilder an. Levinas deutet mit Verweis auf den Zusammenbruch des sowjetischen Systems ein solches Spannungsfeld an: „Unser Verhältnis zur Zeit ist in eine Krise geraten. Mir scheint es tatsächlich unabdingbar zu sein, dass wir, wir aus dem Westen, uns eine Perspektive auf die Zeit zu Eigen machen, die wieder ein Versprechen bereithält.“ Levinas, „Gespräch mit Roger-Pol Droit“, in: *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, a.a.O., S. 179. Dieses Versprechen (promesse) hängt mit einer messianischen Zeit zusammen, die Levinas mit dem Begriff der Prophetie diskutiert. Vgl. Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 326-334.

pathischen Zeigen. Eine solche Affizierung artikuliert sich in der nachträglichen Textkritik, wo eine Subjektivierung in Gang kommt. Die vierte Operation der Obliteration ist somit die *Exegese* durch die philosophische (Kunst-) Kritik. Ich wähle hier den Begriff der Exegese und nicht den der Hermeneutik, weil es nicht primär um Sinn geht, sondern um Schreibweisen einer ethischen Optik, (De-)Subjektivierung und eines Anachronismus.

Selbstnegation, *Vergessen*, *Instantaneisierung* und *Exegese* bilden die operative Dimension der Obliteration. Aus zeitlicher Perspektive handelt es sich um Formen einer *befristeten Vertagung*. Ähnlich wie beim Ticket, das das Gültigkeitsdatum anzeigt, erscheint bei der Obliteration der Stempel mit dem Datum aber erst im Moment der abgelaufenen Frist. „Wie ein Gespenst, das auf die Stunde seines Erscheinens wartet.“²⁵¹ Das vitalistische Moment der Obliteration kommt also erst mit der Diachronie zur vollen Geltung. Denn was bisher als Kraft, Intensität, Potentialität oder Vitalismus bezeichnet wurde, lässt sich präziser zeitlich als Eschatologie des Bildes fassen. Wie kann das darin enthaltene Konfliktpotential dieser plötzlich, wie aus dem Nichts magisch erscheinenden befristeten Vertagung aufgewiesen und benannt werden? Wenn die Obliteration einen Prozess beschreibt, der Zeit produziert und eine substituierende Subjektivierung initiiert, dann geht es darum, diese Diachronie in ihrer eschatologischen Kraft wahrnehmbar zu machen und benennen zu können.

3.1.4 Bild & Wissen

Auch wenn die Bildkonjunktionen als Konstellation zu betrachten sind, folgen sie in der linearen Abfolge des Geschriebenen einer Dramaturgie, die am Ende der vier Konjunktionen die bisherigen epistemischen Dimensionen bilanziert. Welche Einsichten erlaubt die Konjunktion von ›Bild & Wissen‹ also für die epistemische Dimension der Obliteration?

Das zentrale Problem für Levinas besteht darin, eine angemessene Sprache und Methode für ein Denken zu finden, das sich vom Sein löst. Dies geht mit Paradoxien einher, beispielsweise mit einem Sagen, das sich im Gesagten

251 Vgl. Henri Bergson, „Das Mögliche und das Wirkliche“, in: ders., *Denken und schöpferisches Werden*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1993, S. 121.

nicht erschöpft, sondern nur zeigt. Die Wahrung des Sagens im Gesagten ist daher die zentrale Herausforderung für Levinas. Hinsichtlich des ikonischen Denkens und der phänomenologischen Technik von Levinas ist hier aber die Frage, wie sich die epistemische Dimension verlagert, wenn nicht mehr die Sprache, sondern das Bild das zentrale Medium für die Obliteration ist. Meine These ist, dass die Konjunktion von ›Bild & Wissen‹ zur Reflexion von *Medium*, *Eigenlogik*, *Methodik* und *Exegese* führen muss. Im Folgenden gehe ich auf diese vier Aspekte ein und ziehe im Folgekapitel Konsequenzen für eine Obliterationsästhetik.

(1) *Medium*: Wie gezeigt, steht in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* der methodische Zugang zum Bild im Zentrum von Levinas' Untersuchung. Der Witz besteht hier darin, dass Levinas das Bild gerade weil es sich in der Sprache nicht erschöpft, nicht einfach ablehnt, sondern zum Anlass nimmt, die phänomenologische Methode zu befragen. Er problematisiert vielmehr die mediale Appropriation von Wirklichkeit in ihrer grundlegenden Ambivalenz: Einerseits bedarf es der Benennung, andererseits vollzieht sich diese Benennung nicht neutral. Dies führt zu Ambiguitäten, um diese Nicht-Neutralität zum Ausdruck zu bringen. Natürlich lassen sich Dinge, Ideen und Bilder identifizieren, analysieren, benennen, beurteilen, klassifizieren, einordnen und so einer Bedeutung zuführen. Dass sich hierbei jedoch ein Prozess hinterrücks „in mich einschleicht wie ein Dieb“²⁵² in der Nacht, adressiert eine Nicht-Intentionalität im Appropriationsprozess, der mitgänglich und unvermeidlich ist. Das Bild als Medium zeigt also eine Ambivalenz in dem, was als Wirklichkeit bezeichnet wird.

Um diese Ambivalenz der Appropriation zu artikulieren, verwendet Levinas in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* eine Metaphorik der Dunkelheit. Levinas lehnt sich darin an Husserl an, der in diesem Zusammenhang von Abschattungen sprach, bei denen es sich um „unklar' wandelbare, flüchtige, sich vielfach ändernde Erscheinungen“ handelt, die „nur schattenhaft, ‚unvollkommen‘, ‚unbestimmt‘“ sind, und die nur wie „durch einen Schleier, einen Nebel

252 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 329. Das Bild des Diebes, der sich einschleicht ist dem Buch Hiob entlehnt, in dem die Freunde von Hiob über ihre Träume berichten, um daraus Ratschläge abzuleiten. Es ist hier wesentlich das Wort gemeint, dass sich hinterrücks, ohne Zutun wie im Traum einschleicht und damit einen passiven Modus der Appropriation benennt. Vgl. *Die Bibel in der Einheitsübersetzung*, Ijob, 4,12, online unter: <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/ijob4.html> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023].

hindurch, durch die Dämmerung hindurch“²⁵³ betrachtet werden können. Dieses negative Entzugsmoment wird nun aber gerade nicht zum Anlass für ein Unvermögen der Methode genommen, sondern als konstitutiv für das Phänomen selbst. Es geht demnach nicht bloß um die Feststellung einer Mitarbeit des Mediums bei der Sinngenese, sondern vor allem um dessen Rückseite und demnach um ein *Nicht-Wissen*, das nicht im Objektiven, Faktischen und Reinen liegt, sondern in dem, was in den vorherigen Kapiteln als das Unbestimmte, Konjunktivische und Hypothetische aufgewiesen wurde. Der Imperativ des Bilderverbots artikuliert in der levinasschen Lesart eine Geltungskritik am Rationalen und damit auch an einer Wissenschaftlichkeit, zu deren traditionellen Garanten Verifizierbarkeit, Wiederholbarkeit und Präzision zählen. Im Angesicht einer skeptischen Grundhaltung, die Gegebenes in Frage stellt, von Wünschen, die Alternativen artikulieren, von Forderungen, die einer Ignoranz entgegen wirken, von einem Unbestimmten, das insistiert und von der Ambivalenz der Appropriation zwischen der Gefahr zu tilgen und der Notwendigkeit zu artikulieren, geht es darum, dieses nicht-sichtbare Ethos in seiner Schattenwirtschaft zum Ausdruck zu verhelfen. Das, was Levinas an manchen Stellen auch als Passivität bezeichnet, ist damit nicht einfach die Kehrseite einer aktiven Objektivierung des Wirklichen, sondern ein facettenreiches und generisches Element dieser besonderen Episteme.

(2) *Eigenlogik*: Hinsichtlich des Bildes habe ich einen Alogismus und eine Pseudologie herausgearbeitet. Der Alogismus bringt etwas Hypothetisches ins Spiel, worin der Akt der Setzung als Qualität in den Blick kommt. Dieser Alogismus bezeichnet nicht bloß ein Spiel von Verdecken und Zeigen im *cacher pour mieux montrer*, sondern die Verweigerung eines absolut Negativen, das das letzte Wort hätte, eine perfekte Tat wäre oder eine ›ultima ratio‹ gelten ließe. Vielmehr geht es in diesem Alogismus um dessen apotropäische Funktion als Evokation und Bannung eines Appells an eine Sensibilität für den Anderen. Die Pseudologie wiederum scheint vordergründig von Täuschung, Lüge und Betrug zu handeln. Tatsächlich aber werden darin Strategien sichtbar, wie mit dem Zwang des Zeigens umgegangen wird und wie darin Formen des Nicht-Zeigens eingeführt werden können: Hierzu zählen Verhüllungsstrategien wie etwa Kaschierungen ebenso, wie Unterlassungsstrategien der

253 Edmund Husserl, *Husserliana. Gesammelte Werke. Band XXIII. Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, hrsg. v. Eduard Marbach, Den Hague u.a.: Martinus Nijhoff 1980, S. 162. Vgl. insbes. auch §28, S. 59–62.

Zurückweisung, des Verstummens und Verschweigens, der Auslassung und Nicht-Sichtbarkeit oder andere Verneinungsstrategien des Durchstreichens, Übermalens oder Doppelbelichtens. In diesem Intrigenspiel geht es darum, nicht bei der platonischen Bildtheorie zu verbleiben und solche Bilder pauschal als bloße Trugbilder zu entlarven, sondern in ihnen den Ausdruck für eine Bildepisteme eigenen Rechts anzuerkennen und darin ein vitalistisches Moment aufzuweisen.

In der Bildwissenschaft sind Merkmale einer genuin ikonischen Logik herausgearbeitet worden und meine These ist, dass unter der Perspektive von Alogismus und Pseudologie diese Merkmale konvertiert oder zumindest neu akzentuiert werden. So erwähnen Mersch und Heßler acht Merkmale einer Ikonizität und ich greife hier beispielhaft zwei heraus.²⁵⁴ So nennen sie etwa die Rahmung als ein Merkmal, aber mit der hier verhandelten Ikonizität geht es dabei nicht um die Setzung als Unterscheidungsakt zwischen Bild und Nicht-Bild, Bildträger und Bildobjekt, sondern vielmehr um die apotropäische Bedeutung. Die semiotische Unterscheidung von Bildträger und Bildobjekt ist zwar weiterhin relevant, hat aber vor allem analytischen Wert. Es geht also weniger um Rahmung als um ‚containment‘ und damit um die Funktion des Bildes als Apotropaion. Ein anderes Merkmal ist die „Logik des Kontrastes“²⁵⁵, doch nun geht es nicht mehr um den wittgensteinschen Aspektwechsel, noch um Figur-Grund-Vexierungen und auch nicht um unmögliche Perspektivkonstruktionen mit ihren Delinearisierungen, sondern um das, was ich bei Sosno als Arbeit am kulturellen Gedächtnis diskutiert habe. Wenn Sosno als Chiffonniere des kulturellen Gedächtnisses betrachtet werden kann, der sich für ästhetische Ausdrucksformen in der Kunstgeschichte interessiert, dann macht er damit auf ein zentrales Moment nicht nur der Obliteration, sondern auch der Bildwissenschaft aufmerksam: Das Ikonische bezieht sich nämlich vergleichend immer auf andere Bilder. Hier kehrt die etymologische Bedeutung von εἰκών wieder, was nicht nur „ähnlich“, sondern auch „vergleichend“²⁵⁶ bedeutet. Dabei geht es hier nicht um Mimesis, sondern um eine Zitattheorie, die zwar etwas aufruft, dies aber negierend neu kontextua-

254 Vgl. Dieter Mersch, Martina Heßler, „Einleitung: Bildlogik oder Was heißt visuelles Denken?“, in: dies., *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld: transcript 2009, S. 18-19.

255 Ebd., S. 24-25.

256 Vgl. Pape, Eintrag: „εἰκω“, a.a.O., S. 580.

liert.²⁵⁷ Wenn $O(x,y)$ formelhaft für den Vorgang einer Zitation steht, dann ist das entscheidende epistemische Moment nicht die Prägung, sondern der Kontrast durch die kommentierende Zitation, deren De- und Resemiotisierung eine Exegese auslöst.²⁵⁸ Die Ikonizität besteht hier also in einem Alogismus, der eine hypothetische und apotropäische Funktion hat, und in einer Pseudologie, die den Zwang zum Zeigen und damit zu einem Vergleich meint, worin eine Zitattheorie angelegt ist.

(3) *Methode*: Hinsichtlich der Methode handelt es sich um *das* zentrale Problem auch der vorliegenden Arbeit. So kann etwa die in der Bildwissenschaft übliche Aufteilung zwischen semiotischer, anthropologischer und wahrnehmungstheoretischer Bildtheorie nicht einfach übernommen werden.²⁵⁹ Denn diese Aufteilung beruht auf fragwürdigen Prämissen. Der semiotischen Lesart entgehen nicht nur die Materialität, sondern auch andere Weisen der Bildexegese.²⁶⁰ Und die anthropologischen Ansätze rücken die Blickbeziehungen in den Fokus, lesen aber, wie etwa Jean-Paul Sartre, das Verhältnis zwischen Bild und Blick als symmetrische Relation, während es bei Levinas ja gerade um die Asymmetrie im Blick geht.²⁶¹ Oder aber, sie denken das Bild vom Tod aus, was jedes Bild auf das Problem zwischen Augenblick und Ewigkeit zuspitzt und damit jedes Bild zu einer Totenmaske werden lässt.²⁶² Viel eher bedarf es der Fokussierung auf das Gedächtnis und die Umkehr der Blickrichtung, wie dies etwa Iris Därmann und Georges Didi-Huberman beschrieben haben.²⁶³ Diese Interventionen weisen auf eine Blickumkehr hin, die vom Bild ausgeht. Mit Levinas ist es nun zum einen möglich, diese Konversion der phänomeno-

257 Es wäre eigens zu prüfen, wo Unterschiede und Gemeinsamkeiten zur Zitattheorie etwa bei Walter Benjamin liegen. Vgl. zur angedeuteten Zitattheorie im „rettenden und strafenden Zitat“ bei Walter Benjamin, „Karl Kraus“, in: ders., *Gesammelte Werke, Band II, Aufsätze, Essays, Vorträge*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 354-367, insbes. S. 363.

258 Damit ist jede Obliteration in ihrer kontrastierenden Zitation eine Reflexion mit Bildern auf Bilder und in diesem Sinne ein „Metapicture“. Umgekehrt ist aber nicht jedes „Metapicture“ eine Obliteration. Vgl. Mitchell, „Metapictures“, a.a.O.

259 Vgl. Wiesing, *Sehen lassen*, a.a.O., S. 55-108. Schwarte, *Piktorale Evidenz*, a.a.O., S. 41-52.

260 Vgl. Kapitel 1.3 Obliterierte Obliteration, S. 72.

261 Zum Unterschied zwischen Sartre und Levinas vgl. de Vries, „Levinas über Kunst und Wahrheit“, a.a.O.

262 Vgl. Belting, *Bild-Anthropologie*, a.a.O.

263 Vgl. Iris Därmann, *Tod und Bild: eine phänomenologische Mediengeschichte*, München: Fink 1995; Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an*, a.a.O.

logischen Technik von der Intentionalität zum *désintéressement* zu vollziehen, und zum anderen das Bild nicht vom Tod, Blick oder der Wahrheit her zu denken, sondern von der *Zeit*. Wenn sich diese Methode an der phänomenologischen Technik der Intentionsanalyse orientiert, vollzieht diese demnach mit der Nicht-Intentionalität eine Konversion, die nicht auf ein Objekt als isolierbare, gegenständliche Einheit zielt, sondern auf eine Diachronie und ein Vorübergegangenes. Der wesentliche Index, auf den sich diese Methode bezieht, ist nämlich temporal und existenziell. Und die Bildkonjunktionen sind der Versuch, diese ikonische Dimension zur Geltung zu bringen.

(4) *Exegese*: Wie also diese Ikonizität bestimmt wird, hat einen entscheidenden Beitrag an ihrem Verständnis. Damit ist jegliche Bestimmung des Ikonischen mit der Frage konfrontiert, inwiefern hier ein zeitliches und existenzielles Moment gelöscht oder bezeugt wird. Entscheidend ist hier die kritische Auslegung, oder wie Levinas in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* schreibt, ihre „philosophische Kunstkritik“ und „Exegese“. ²⁶⁴ Es handelt sich dabei, so die These um einen testimonialen Vorgang. Mit Levinas ist es nämlich möglich, einen entscheidenden Schritt weiter zu gehen und nicht beim Unbestimmten stehen zu bleiben, sondern darin eine Notwendigkeit einzuführen: Mit der Rückbindung an eine semelfaktive Existenz wird die Bindung an den Anderen ins Spiel gebracht. Ähnlich argumentiert auch Jean-Luc Nancy dafür, wenn er betont, dass das Bild einer unabhängigen Ordnung außerhalb von Glauben und Wissen angehört. ²⁶⁵ Genau hier wird die „Evidenz des Zeigens“ ²⁶⁶ durch Bezeugen erst eingesetzt, sodass es sich um ein Bezeugen durch Zeigen handelt, ein zeigen/bezeugen. Die Evidenz des Sichtbaren allein genügt nämlich nicht für den hier beschriebenen Evidenzeffekt. Dem neunten Punkt einer Logik des Zeigens von Mersch müsste daher das Testimoniale beigelegt werden: Mit einem Neologismus als einer Hybridbildung aus Zeigen und Zeugenschaft könnte man von einer ›Evidenz der Zeigenschaft‹ sprechen. Das heißt, es bedarf einer testimonialen Praxis, um diesen Evidenzeffekt zu beglaubigen. Diese ›Evidenz der Zeigenschaft‹ besteht aus der Konstellation von einem kontaminierten Zeigen, einer diachronen Zeitlichkeit und einer testimonialen Praxis. Die Methode Zeit, Zeigen und Zeugenschaft auf eine genuin ikonische Weise zu konstellieren bezeichne ich hier als *testimonial Bildepistemologie*.

264 Vgl. Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 121-124.

265 Jean-Luc Nancy, „Auslegung der Kunst“, in: Bennke, Mersch (Hg.), *Levinas und die Künste*, a.a.O. [im Erscheinen].

266 Mersch, „Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen“, a.a.O., S. 317.

stemologie. Eine solche testimoniale Praxis drückt der Appropriation ihr Siegel auf ohne aber das Unbestimmte, das apeironische Moment, zu obliterieren und schafft so die Möglichkeit für hypothetische Bilder. Durch die testimoniale Praxis der Exegese wird dies aber erst aufgewiesen und sagbar. Der testimonialen Bildepistemologie ist also eine Reflexivität wesentlich, die sensibel ist Figuren des Anderen, die das Medium reflektieren, sich durch apotropäische Bilder zeigen, sich durch Verneigungsstrategien verschleiern und auf diese Weise einen Appell einsetzen, den es gilt, zur Sprache zu bringen und damit zu bezeugen.

Mit den Bildkonjunktionen versuche ich hier die genuin ikonische Methode einer testimonialen Bildepistemologie nicht nur festzustellen und einzufordern, sondern auch einzulösen. Im Unterschied zur Bildhermeneutik²⁶⁷ von Gottfried Boehm geht es bei der hier entfalteten Bildepistemologie nicht um einen hermeneutischen Zugang zu bildnerischen Phänomenen, sondern um eine genuin ikonische Methode in der Bildkritik. Dies bedeutet etwa, das Lebendige aus den Bildern selbst aufzuweisen und nicht als Prämisse an die Bilder heranzutragen. Und es macht einen Unterschied, ob man Bilder als einen „Zuwachs an Sein“²⁶⁸ betrachtet, wie Boehm dies explizit mit Verweis auf Hans-Georg Gadamer tut, oder als Zeugen des Unvollständigen, Unbestimmten, Unendlichen und Unreinen. In die Lesart des Bildes bei Boehm schreibt sich dann nämlich eine christologische Perspektive der Inkarnation ein, die notwendig dort in Konflikt mit der Bildexegese tritt, wo es nicht um eine Verleiblichung und Materialisierung geht, sondern um Desinkarnation,²⁶⁹ Zersetzung, Destruktion und anderen Phänomenen der Negation, die bei der Obliteration so zentral sind. Eine *testimonial Bildepistemologie* muss neben der Ambivalenz und Reflexivität der Appropriation somit auch die theologischen Konnotationen der Bildexegese mit berücksichtigen und eine Bildkritik einüben, deren Methoden von einer Logik des Bildes selbst herkommen.

Zur testimonialen Bildepistemologie etwa in Form einer philosophischen Kunstkritik gehört aber auch eine eigene, eine partikuläre Artikulationsweise. Dies hängt nicht nur vom Medium ab (Wort, Bild, Ton, Zahl), sondern auch von der je singulären Reflexivität innerhalb des jeweiligen Mediums. Im Fal-

267 Gottfried Boehm, „Ikonisches Wissen. Das Bild als Modell“, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen*, a.a.O., S. 114–140. Boehm, „Zu einer Hermeneutik des Bildes“, a.a.O.

268 Gottfried Boehm, „Zuwachs an Sein. Hermeneutische Reflexion und bildende Kunst“, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen*, a.a.O., S. 243–268.

269 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O.

le von Levinas artikuliert sich dies beispielsweise durch ein Idiom der Mode und des Abdrucks. Levinas begegnet auf diese Weise der paradoxen Dialektik des Zeigens/Verbergens und bezeichnet damit die Gefahr und Notwendigkeit der Appropriation. Da für ihn aber das zentrale Paradigma der Episteme die Zeugenschaft ist, und die Sprache wiederum das mediale Paradigma für die Zeugenschaft abgibt, verstrickt er das Schreiben in einen Reflexionsprozess, der letztlich zu hyperbolischen Figuren führt, wie etwa die ungewöhnliche Vorvergangenheit (*passé surcomposé*) oder die gnostische Metaphorik (hell/dunkel, oben/unten, gut/böse, unendlich/total). Auf dieser *via eminentiae* ist für Levinas die leitende Orientierung die Negation des Weder-noch, die Verneinung jeglicher Identität und Gleichzeitigkeit das Semelfaktive der Existenz. Dabei geht es darum, erfahrbar zu machen, was nicht gesagt, sondern nur gezeigt werden kann. Diesen Schreibstil möchte ich hier in Anlehnung an die inneren Spannungen im Schreibprozess als *obliteraten Stil* bezeichnen.²⁷⁰

Eine solche Schreibweise ist in eine bedeutungsstiftende Konstellation eingebettet, überführt somit eine lineare Dramaturgie in eine Simultaneität, die in der Art dadaistischer Montage Dinge in unvorhergesehene Relationen treten lässt. Levinas selbst schreibt tatsächlich häufig in Konjunktionen, durchschreitet auf Umwegen eine Konstellation des Sagens und stellt dadurch Identitäten und die Appropriation der Wirklichkeit in Frage. Dies ist Bedingung für jene Diachronie, die durch die Alternanz erst zur Eschatologie führt.

Die existenziell-soziale Dimension dieses Gefüges ist für Levinas wesentlich tragik-komisch: gefangen und zugleich auf der Suche nach Möglichkeiten, daraus auszubrechen. Diese Emergenz lässt sich nicht durch spontane Handlungen herstellen, sondern nur durch ein Aussetzen der Tat. In diesem Sinne bringt Levinas auch das Drama im nietzeanischen Sinne ins Spiel.²⁷¹ Das ei-

270 Die etymologische Bedeutung des Stilbegriff zeigt eine Ambivalenz an zwischen gewalttätiger Aneignung und bannender Abwehr. Innerhalb der Kunstgeschichte bezeichnet der Stilbegriff entweder eine stabilisierte Kategorie, die eine überindividuelle Formähnlichkeit bezeichnet, wie etwa bei Alois Riegl, oder er wird zurückgebunden an eine anthropologische oder gar ethnische Fundierung wie etwa bei Wilhelm Worringer. Gilles Deleuze macht auf den Stilbegriff als eine Fremdsprache in der Sprache aufmerksam und damit auf eine eigene Episteme. Vgl. Gilles Deleuze, „L'Abécédair“, https://www.youtube.com/watch?v=n_pIFchoIiQ&list=PLiR8NqajHNPbaX2rBoAzz6IPGpUoIPLS2&index=21 [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023]. Veronika Pöhl, „Die mediale Dimension des Stilbegriffs in Kunst- und Wissenschaftstheorie“, in: *MEDIENwissenschaft* 2 (2015), S. 164-181.

271 Vgl. Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 30/31, FN 2.

gentliche Drama spielt sich nämlich nicht in der Handlung ab, sondern wurde „vor den Anfang oder hinter die Scene“²⁷² verlegt.

Das Wort Drama ist dorischer Herkunft: und nach dorischem Sprachgebrauch bedeutet es ‚Ereigniss‘, ‚Geschichte‘, beide Worte in hieratischem Sinne. Das älteste Drama stellte die Ortslegende dar, die ‚heilige Geschichte‘, auf der die Gründung des Cultus ruhte (– also kein Thun, sondern ein Geschehen: *δρᾶν* heisst im Dorischen gar nicht ‚thun‘).²⁷³

Es geht demnach nicht um Handlung, sondern um Handlungsunterbrechung und damit um eine „Ökonomie der Zurückhaltung“²⁷⁴ als Bedingung für ein Ereignis und für Geschichte. Phänomenologisch formuliert geht es also um eine pathische Dimension in der Intentionalität, im Sinne der Widerfahrnis (Geschehenlassens), der affizierenden Leidenschaft und des damit einhergehenden Erduldens von Leid.

Überträgt man diese Einsichten zur testimonialen Bildepistemologie auf die Obliteration, so besteht deren vornehmliche Funktion darin, eine Sprache für die Eschatologie zu finden. Sie reflektiert *erstens* auf die mediale Appropriation der Wirklichkeit. *Zweitens* orientiert sie sich an einem Alogismus, der einerseits Bestehendes zurückweist, andererseits Raum für das Hypothetische schafft. *Drittens* bringt die Pseudologie dies etwa durch Negationsformen zum Ausdruck. Damit rücken negative Operationen nicht in ihrem destrukturierenden, sondern in ihrem genuin generativen Potential in den Fokus. Dies können etwa Umwege in der Methode sein oder auch sprunghafte und durch Brüche vermittelte Konstellationen von Aspekten, Szenen oder Materialien. *Viertens* geht es um eine Exegese und insbesondere um eine philosophische Kunstkritik, die die Konjunktion von Bild & Sprache nicht hierarchisiert, sondern chiasmatisch verschränkt. ›Bild & Sprache‹ erlauben dann eine gegenseitige Spiegelung, die etwa erlaubt das Ikonische der Sprache aufzuweisen (Metapher, Stile, syntaktische Fügungen), wie Bilder bestimmbar zu machen, um so etwa neue Bildtypologien auszudifferenzieren. So wäre es denkbar von apotropäischen Bildern, kontaminierten Bildern, hypothetischen Bildern, kontrastierenden Bildern, diachronen Bildern und eschatolo-

272 Friedrich Nietzsche, „Der Fall Wagner“, *Der Fall Wagner. Götzendämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos - Dithyramben. Nietzsche contra Wagner. Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, München: DTV 2009, S. 32.

273 Ebd.

274 Barbara Gronau, Alice Lagaay (Hg.), *Ökonomien der Zurückhaltung: kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion*, Bielefeld: transcript 2010.

gischen Bildern zu sprechen. Ein so verstandenes Verhältnis von ›Bild & Sprache‹ macht auch darauf aufmerksam, dass eine testimoniale Bildepistemologie nicht ohne konkrete Bilder auskommt, am Material also ein singuläres Paradigma aufweist und damit eine eigene Episteme auch in der Bildexegese ausbildet. Dies ist insofern entscheidend als dies die paradigmatische Funktion von Beispielen vor Augen führt und davor bewahrt, dasjenige zu idealisieren, was dem Unbestimmten oder dem Bezeugen selbst charakteristisch ist, wenn etwa die Shoah als Paradigma unmöglicher Zeugenschaft idealisiert wird. Es geht noch sehr viel grundlegender darum, am jeweiligen Material die je spezifische mediale Eigenlogik aufzuweisen und mittels testimonialer Strategien in eine „deiktische Lexik“²⁷⁵ zu überführen.

Eine solche Bildepistemologie hätte selbst eine ikonische Qualität, wenn sie sich nämlich durch eine blitzhafte Erkenntnis und einen „langhinrollenden Donner“²⁷⁶ eines (kunst-)kritischen Textes auszeichnet. Dem Blitz des Bildes folgt der Donner der Textkritik. Denn ohne diese philosophische Bildkritik bliebe der epistemische Status des Bildes unartikuliert. Auch wenn sich das Bild im ›Jetzt des Erkennbaren‹ einstellt, ist es erst in der Nachträglichkeit der reflektierenden Bezugnahme möglich, eben diese konstellativ emergierte Erkenntnis als bildhafte überhaupt zu benennen. Insofern ist das Verhältnis des Bildes zur Sprache nicht allein als Problem einer Hierarchie zu sehen, bei der das Bild in der abendländischen Tradition gegenüber der Sprache zurückgestellt wurde, sondern als eine zwingende Verbindung, die vor allem zeitlich als Vorgängigkeit, Nachträglichkeit und Vorausweisung zu beschreiben wäre.

Der entscheidende methodische Einsatz der testimonialen Bildepistemologie liegt in dem Versuch einer Gratwanderung Außerhalb von Glauben und Wissen und insistiert daher auf einem *tertium datur* der Artikulationsweise. Dieser Einbruch der Transzendenz in die Immanenz spielt sich ab zwischen absoluter Negation und reiner Affirmation, zwischen objektiver Faktizität und imaginärer Fiktion, zwischen Semiotik und Magie, zwischen totalitärer Verfügbarkeit durch Operativität und unendlicher Annäherung an eine Unmittelbarkeit und zwar in der Immanenz des konkreten Sinns. Es geht also darum, verschiedene Bildtypen aufzuweisen und einen eigenen, partikularen obliteraten Stil auszubilden, deren markanteste Artikulationsform Umwege, Un-

275 Vgl. Stoellger, „Sagen und Zeigen“, a.a.O.

276 Walter Benjamin, „Brief an Scholem, 20.05.1935“, in: ders., *Gesammelte Briefe, Band 5, 1935–1937*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 83. Zitiert nach Sigrid Weigel, *Grammatologie der Bilder*, a.a.O., S. 438.

terbrechungen und Umgangsweisen mit dem Unbestimmten sind, was sich hier etwa durch die Bildkonjunktionen artikuliert. Die Bildkonjunktionen wären demnach Ausdruck dieser genuin ikonischen Methode einer testimonia-len Bildepistemologie, deren primäre Funktion darin besteht, in der Kontingenzbewältigung des Unbestimmten Notwendigkeiten zu identifizieren und damit Handlungsunterbrechungen, Zurückhaltungen und andere generative Negationsformen zu erkennen und selbst auch einzuleiten.

3.2 Obliteration & Ästhetik –

Une oblitération peut en cacher une autre

Welche Konsequenzen lassen sich aus den Bildkonjunktionen für eine Obliterationsästhetik ziehen? Im ersten Teil war noch von einer „Kunst der Obliteration“ die Rede, die sich an Sacha Sosno, am *Nouveau Réalisme* und der *Art Sociologique* orientierte mit all den damit einhergehenden sprachorientierten, semiotischen und ideologiekritischen Ausrichtungen. Mit dem ikonischen Denken von Levinas und der Neuorientierung am Bild hat sich die Perspektive auf die Obliteration verschoben: zwar ist die Obliteration in das Spiel mit Zeichen und in eine Ideologiekritik an Massenmedien eingelassen, erschöpft sich darin aber nicht.

Levinas erwähnt in seinen Schriften nur wenige Künstler und äußert sich nur sporadisch zur bildenden Kunst. So erwähnt Levinas im Interview mit Armengaud Nikolai Gogol, Wassili Grossman, Auguste Rodin und Sacha Sosno, in anderen Schriften geht er auf die Malereien von Jean Atlan oder Charles Lapique ein.²⁷⁷ Françoise Armengaud, David Gritz, Catherine Chalié und Jean-Luc Marion verweisen in ihren Kommentaren zu Levinas auf Künstler wie Jochen Gerz,²⁷⁸ Arnold Schönberg²⁷⁹ oder Mark Rothko.²⁸⁰ Auffällig an diesen wiederholt genannten Künstlern ist, dass sie entweder ein ausgeprägtes Interesse am kulturellen Gedächtnis haben oder jüdisch sind. Andere Künst-

277 Vgl. Levinas, „Jean Atlan et la tension de l'art“, a.a.O. Vgl. Levinas, „Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter“, a.a.O.

278 Vgl. Françoise Armengaud, „De l'oblitération“, in: Danielle Cohen-Levinas (Hg.), *Le souci de l'art chez Emmanuel Levinas*, Houilles: Manutius 2010, S. 253, FN 2.

279 Gritz, *Levinas face au beau*, a.a.O., S. 108ff.

280 Chalié, „Brève estime du beau“, a.a.O.