Ich seh' etwas – in Unterbrechung der Ebene

Hartwig Bischof, Wien

„Ich seh' etwas, was du nicht siehst." Mit diesem Standardsatz beginnt ein wohl bekanntes Kinderspiel, das sich – beileibe – nicht damit begnügt, ein Kinderspiel zu sein. Wäre hier nun Raum in einem enzyklopädischen Umfang gegeben, hätte ich mich dazu entschlossen, einen kurzen Durchblick der Geistesgeschichte anzugehen – stets in der mächtigen Anfangslage: „Ich seh' etwas, was du nicht siehst". Es ergäbe ein interessantes Hin und Her: vom klar sichtbaren und brennenden, aber nicht verbrennenden Dornbusch und der Unanschaubarkeit Gottes; von der absoluten Nähe Gottes in seiner Menschwerdung und seinem Entzug; von den intelligiblen Ideen und ihren trugbildhaften Schatten in der empirischen Welt; vom Oculus triplex[1], der sich vom Auge des Fleisches, über jenes des Verstandes zu dem der Kontemplation empor entwickelt; der res extensa und der res cogitans; von Anschauung und Begriff; vom Sichtbaren und dem Unsichtbaren; vom Realen und dem Simulacrum, etc. All das erlauben die Rahmenbedingungen nicht, statt dessen einige Randbemerkungen.

Auch wenn ich leicht eingestehen kann, dass ich mich noch immer gerne jenen Kinderspielen hingebe, die mit so viel Ernsthaftigkeit die Welt erobern, so stammt der Auslöser diesmal aus einer ganz anderen Ecke. Vielleicht etwas unvermutet, aber in meiner Ebenbildlichkeit, weil Kindschaft Gott gegenüber – wobei dieses „gegenüber" gar nicht haltbar scheint – erinnerte mich die Aufforderung zum „Blickwechsel" in diesem ernsthaften Kinderspiel, in dem der absichtlich unsichtbar vollzogene Blick des einen Kindes, jenen der Mitspieler durch die Gegend wandern lässt, im Kontext der Ebenbildlichkeit an die vielfältig gepflegte Praxis des Auges der Kontemplation. Jenseits vom Einüben in eine komplexe Problemlage qua Kinderspiel, kulminiert aber nunmehr der aufgrund der biblischen Botschaft eingeforderte Blickwechsel in einer „Mystik der offenen Augen"[2]. Wenn es denn stimmt, dass der griechische Wortstamm von Mystik mit „Verschließen, abschließen, eingeweiht sein, unsagbar sein" zu tun hat, dann ist dies eine steile Aussage. Überbrückt sie doch in ihrer prägnanten Fokussierung all jene disparaten Dialektiken, die in einer enzyklopädischen Fassung dieser Zeilen vorgesehen gewesen wären.

1 Vgl. Wolz-Gottwald, Eckard, Oculus triplex – das dreifache Auge der Erkenntnis [bei Hugo von St. Viktor], in: Communio 23 (1994) 248-259 und ders., Transformation der Phänomenologie. Zur Mystik bei Husserl und Heidegger, Wien 1999, 31-74.

2 Metz, Johann Baptist, Memoria passionis. Ein provozierendes Gedächtnis in pluralistischer Gesellschaft, in Zusammenarbeit mit Johann Reikerstorfer, Freiburg 2006, 167.

Sehen und Reden

Statt einer Enzyklopädie in komprimierter Form empfehlen sich eher ein paar Blicke auf die Geschichte des Sehens. Denn die Apposition „mit offenen Augen" in der sympathischen Aufforderung kann in letzter Konsequenz doch wohl nur bedeuten, dass zumindest eine Form von „Gottesschau" die Transzendenz so weit in die Immanenz herein – ja was? – holt, oder zwingt, oder biegt, oder lässt, dass diese „Gottesschau" nicht mehr bloß mit einem inneren Auge der Kontemplation wahrgenommen wird, sondern auch mit dem „fleischlichen", um auf die Stufenleiter von Hugo von St. Viktor zurückzugreifen. Spätestens seit Meister Eckhart die Frage von Anselm von Canterbury „Cur Deus homo?" dahingehend beantwortete, damit der Mensch als „derselbe Gott geboren werde"[3], hat es die Mystik auch „mit der Beobachtung von Selbstreferenz zu tun. Sie erfährt (und lange vor Ausbruch der Neuzeit) die dabei auftretenden Intransparenzen und Paradoxien"[4]. Unabhängig davon, ob nun Selbstreferenz als modernes Wort für Ebenbild in einem umfassenden Sinn gelten kann oder mehr eine Fortschreibung mit Bedeutungsverschiebungen bezeichnet, eine massive Suche nach Blickwechseln in unserem theologischen und philosophischen Beobachterstatus ist damit allemal eingeläutet.

Von der Zeit an, als ein „Nach-denken" über das Sehen einsetzte, durch die gesamte europäische Geschichte – eigentlich bis in unsere Tage herauf – gab es eine gemütliche Einteilung: „In eine erkenntnisträchtige Sphäre, in der sich das Auge nobilitiert, und in eine sinnliche, in der es seinen Lastern nachgeht ...."[5] Die Lichtmetaphorik nahm dies auf und unterschied ein inneres und ein äußeres Auge, in den Dualismen des Neuplatonismus etwa prallten die beiden mehr oder minder unvermittelt aufeinander. Und obwohl die metaphorische Rede vom „Durchblick" als Synonym für einen Erkenntnisvorgang, der das „Unverdeckte" – die von Heidegger ausgiebig besprochene „a-letheia" – als Wahrheitsaufweis ausgibt, ganz offensichtlich aus einer sehr konkreten Praxis kommt, wenn sich zum Beispiel im Dickicht ein Guckloch auf die zu jagende Beute auftut. Bereits die in der euklidischen Optik angelegte Rationalisierung der menschlichen Wahrnehmung wurde spätestens seit Leibniz unter Zuhilfenahme der Errungenschaften der Renaissance weiterentwickelt, sodass sich dieser Durchblick zu einer perspektivischen Begrifflichkeit entwickelte. „Die Reduktion des Sinnlichen auf mathematische Projektionen begleitete die Fähigkeit, sich vom Sehen einen Be-

3 Vgl. Predigt 82, in: Quint, Josef (Hg.), Meister Eckehart. Deutsche Predigten und Traktate, München 1963.

4 Luhmann, Niklas/Fuchs, Peter, Reden und Schweigen, Frankfurt 1989, 98.

5 Boehm, Gottfried, Sehen. Hermeneutische Reflexionen, in: Konersmann, Ralf (Hg.), Kritik des Sehens, Leipzig 1997, 272-298, 273.

griff zu machen."[6] Freilich scheint diese Übertragung eher ein Bärendienst gewesen zu sein, denn hatten die Maler bereits kurz nach der „Erfindung" der Perspektive, diese in sich selbst verschoben (zum Beispiel nachvollziehbar an Caravaggios „Berufung des Heiligen Matthäus"), so machte man sich in der Philosophie erst einmal daran, die „neue" Methode so richtig zu verfeinern.

Idealerweise saß der in sich ruhende Philosoph – Philosophinnen fehlen in der Erinnerungsarbeit weitgehend – mit perspektivischem Blick auf die Welt vor ihm, in der in der Renaissance entwickelten Tradition, die das Bild als „Fenster" charakterisierte. Währenddessen benutzten die Maler die gleiche Methode der Perspektive, um durch anamorphotische Verzerrungen klar zu zeigen, wie wenig Endgültigkeit die Perspektive auch in der philosophischen Anwendung beanspruchen durfte. Man könnte nun geneigt sein, dieses „Manko", das hier ins Bild gebracht wird, bloß auf das Sehen, wie es die Malerei betreibt, einzuschränken. Es ließe sich jenseits dieser malerischen Überschreitung der Perspektive, die eben kein klares Abbild zeichnet, leicht die Behauptung aufstellen, dass es noch einen zusätzlichen Sprung gäbe zwischen dem Bild, zwischen dem, was aus einem Sehvorgang, und dem, was aus dem Wort oder Begriff, was aus einem Sprechvorgang resultiert. Immer wieder wurde und wird dies als ein Sprung der Genauigkeit, der Präzision verkauft. Das hieße: Das Bild, in der platonisierenden Manier als Trugbild verstanden, lenkt von der so genannten Wirklichkeit, von dem, was der Fall ist, bloß ab, während der sprachliche Begriff in einer langen Tradition permanenter Zuspitzung an Treffsicherheit gewinnt. Aber zunächst ist „Wirklichkeit nicht, was schlicht der Fall ist, sondern was sich unter bestimmten Auswahlbedingungen [unserer Wahrnehmung] ver-wirklicht"[7], auch philosophisches Nachdenken ereignet sich in einer Weltaneignungserfindung. Das Gleiche gilt für das Bild. Auch das Bild ist kein Abklatsch von dem, was der Fall ist. Nicht erst die offensiv in den Bildern direkt einfließenden Elemente, die jede Interpretation im Sinne eines Abbildes offensichtlich ausschließen und die man der Einfachheit halber gerne mit der klassischen Moderne zeitlich in eins setzt, machen dies deutlich. Stattdessen gilt vielmehr, dass es kein einziges Bild in der langen Geschichte der Kunst gibt, das diesem eigenwilligen Anspruch einer direkten Übertragung gerecht werden würde oder in seinem Status als Bild auch nur wollte.

Darüber hinaus gilt es aber auch in der Sprachwelt nachzufragen, wie es dort tatsächlich mit Genauigkeit und Präzision bestellt ist. Gerade in den spannenden Fällen des Nicht-Proportionalen wie dem „Problem sprachlicher Repräsentierbarkeit" in Form von sinnvollen Aussagen, in der „Kritik an der bivalen-

6 Ebd. 273f.

7 Waldenfels, Bernhard, Das Rätsel der Sichtbarkeit. Kunstphänomenologische Betrachtungen im Hinblick auf den Status der modernen Malerei, in: Ders., Der Stachel des Fremden, Frankfurt 1990, 204-224, 207.

ten Struktur (sprich: auf Wahrheit bzw. Falschheit ausgerichtet) von Aussagewissen bis zu „Grenzbestimmungen des Begriffes“[8] (z.B. praktisches Wissen, Hintergrundwissen, Unterscheidungswissen) haben sich die Philosophen - und mittlerweile auch die Philosophinnen - spannende Situationen ausgedacht. Stellvertretend und ob seiner Berühmtheit sei an die Frage nach dem Wissen um „kategoriale Unterscheidungen“, also für die Philosophie keine wirklich randständige Anfrage erinnert. Will man dies thematisieren, muss man versuchen, sich einen Begriff davon zu machen, was denn ein Begriff sei. „Dies tun wir unter Verwendung des Ausdrucks »der Begriff«, der aber durch die Verwendung des bestimmten Artikels den Begriff in einen Gegenstand »verwandelt« und damit eine Vergegenständlichung des Begriffs vornimmt, so dass der Ausdruck, »ganz wörtlich« genommen, den Gedanken [= die Proposition] verfehlt, indem ein Gegenstand genannt wird, wo ein Begriff gemeint ist.“[9] Das Unternehmen führt in ein unausweichliches Dilemma, jeder Versuch, eine Unterscheidung zwischen den Kategorien „Begriff“ und „Gegenstand“ vorzunehmen, verstößt gegen seine eigenen Spielregeln. „In diesem Sinne ist die Unterscheidung logisch unaussagbar.“[10] Nun bricht damit aber nicht vollkommenes Schweigen aus, das beweist die Philosophie genauso wie die Mystik. Denn dass „keine Information über etwas gegeben werden kann, ist ... genau[so] ein[e] Information, die sich prägnant unterscheidet von einem enthusiasmierten Mitteilungsverhalten ... Man erhält eine Information, die besagt, dass sie an der Stelle einer eigentlichen (aber unmöglichen) Information steht: sie informiert darüber, dass nicht informiert werden kann“[11], wir sind in der sprachlichen Version beim beredten Schweigen, in bildlicher Hinsicht bei der sichtbaren Unsichtbarkeit angekommen.

Im 19. Jahrhundert, um zur Geschichte des Sehens zurückzukehren, erzwangen „Geschichtenerzähler“ und Maler die Abdankung der Linie, auch jener, die für die Konstruktion der Zentralperspektive verantwortlich „zeichnet“. Unter anderen lässt sich dies an Honoré de Balzacs wunderbarer Erzählung vom „Unbekannten Meisterwerk“[12], die wesentlich von Ideen des Kunsttheoretikers Théophile Gautier getragen ist, nachvollziehen. In dieser Erzählung scheitert der Hauptdarsteller, der Maler Frenhofer, an seinem Meisterwerk, weil ihm jede Linie beim Umkreisen seines Modells wieder abhanden kommt. Sein Bemühen gipfelt in einer Anhäufung von Farben, diese beanspruchen Tatsächlichkeit, wäh-

8 Vgl. Schildknecht, Christiane, Aspekte des Nichtproportionalen, Bonn 1999, 201ff.

9 Ebd. 204.

10 Gabriel, Gottfried, Logische und ästhetische Unaussagbarkeit, in: Hogrebe, Wolfram (Hg.), Grenzen und Grenzüberschreitungen. XIX. Deutscher Kongress für Philosophie, Bonn, 23.-27. September 2002, Vorträge und Kolloquien, Berlin 2004, 762-769, 765.

11 Luhmann, N./Fuchs, P., Reden und Schweigen, 87.

12 Vgl. Balzac, Honoré de, Das unbekannte Meisterwerk. Mit Illustrationen von Pablo Picasso, hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Sebastian Goeppert u. Herma Goeppert-Frank. Ins Deutsche übertr. v. Herma Goeppert-Frank, Frankfurt 1987.

rend die Linie bloß fiktiv gesetzt wird. Vom ultimativen Frauenportrait, das er anpeilt, bleibt bloß ein Fuß im fotografischen Sinn erhalten, wobei Frenhofers Vorliebe eher auf dem wüsten Durcheinander der Farben liegen dürfte. Seine Besucher, Vertreter des künstlerischen Establishments sehen das naturbedingt anders – was bleibt Frenhofer also anderes übrig als sein Meisterwerk und sich selbst zu zerstören. In der nachfolgenden Malerei als „réalisation", als Verwirklichung, wie sie von Paul Cézanne, dem visionären Maler betrieben wurde, gehören Natur und Malerei zusammen, ohne dass die künstlerische Tätigkeit eine Schlagseite bekäme. Einerseits malt Cézanne nicht Gegenstände, so dass man seine Malerei mit Hilfe einer Mimesistheorie philosophisch einholen könnte, umgekehrt geht er keinen ausschließlich konstruktivistischen Weg, bei dem die Malerei rein aus dem Vermögen des Künstlers entspringen würde. Die „réalisation" ist ein „Sich-Öffnen-im-Zutun"[13], der Maler gibt sich zwar ganz der Natur hin, fügt ihr in seiner Hingabe aber auch etwas hinzu. Damit war der Weg frei für die Neuerungen, die das 20. Jahrhundert mit sich brachte. Piet Mondrian formulierte in seinem theoretischen Nachdenken über den von ihm initiierten Neo-Plastizismus bezüglich der beiden fundamentalen menschlichen Neigungen: „Die eine richtet sich auf die Schaffung universaler Schönheit, die andere auf den ästhetischen Ausdruck des eigenen Selbst, mit anderen Worten, dessen, was man denkt und erlebt. Das einzige Problem der Kunst besteht darin, ein Gleichgewicht zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven zu finden. Es ist dabei von der größten Bedeutung, dass dieses Problem im Bereich der bildenden Kunst – d.h. technisch – und nicht im Bereich des Denkens gelöst wird."[14] Diese Herausforderung, die Kunst als Kunst zu rezipieren, beim Betrachten als Ko-Künstler am Werk noch mitzuarbeiten, bleibt die von den Bildern ergänzte Forderung an die ins Spiel gebrachten „offenen Augen".

Bilder sehen

Kommt von Seiten der Theologie die Rede von der Gottebenbildlichkeit ins Spiel, lohnt die Befragung, wie die Begriffe צֶלֶם, *säläm*, und דמות, *demūt*, in Bezug auf Gen 1,26 oder εἰκών aus Kol 1,15 und 2 Kor 4,4 in ihren ursprünglichen semantischen Bedeutungsfeldern zu verstehen seien, und zwar jenseits der Relikte aus dem Bilderverbot. „Denn jeder Streit um die Bilder ist überholt, aber

13 Vgl. Vukicevic, Vladimir, Cézannes Realisation. Die Malerei und die Aufgabe des Denkens, München 1992, 272.

14 Vgl., Jaffé, Hans Ludwig C., Mondrian und De Stijl, Köln 1967, 138.

die Frage nach den Bildern bleibt ungeschmälert erhalten."[15] Daher gilt es neben dieser Klärung, die eigentlich in erster Linie unser Verständnis und unseren Umgang von und mit Sprache betrifft und erst nachgeordnet die Bildproblematik, auf die eigenen Spielregeln der Bilder[16] hinzuweisen – wenngleich dies paradoxerweise mit den Mitteln der Sprache geschieht. „Bilder besitzen eine eigene, nur ihnen zugehörige Logik [sprich] die konsistente Erzeugung von Sinn aus genuin bildnerischen Mitteln ... diese Logik ist nicht-prädikativ, das heißt nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer Sprachformen gebildet. Sie wird nicht gesprochen, sie wird wahrnehmend realisiert."[17] Bilder im Sinne der *„réalisation"*, der Weltaneignungserfindung auf Seiten der Produzenten ebenso wie auf Seiten der Rezipienten, erzeugen gemäß ihrer Spielregeln einen Überschuss, der sich nicht auf die jeweils vorfindbaren Elemente reduzieren lässt und sich auch nicht aus deren Summe ergibt. Sie fordern einen visuellen Vollzug, der die in ihnen anzutreffenden Kräfte und Gewichtungen wahrnimmt und damit bewerkstelligt, weil sie selbst ein derartiger visueller Vollzug sind. Die Linien auf vielen Zeichnungen von Henri Matisse zum Beispiel kümmern sich nur peripher um eine wiederzugebende Kontur, vielmehr „komponiert" er damit ein Blatt durch, überzieht es mit jenem Lebensrhythmus, den er von seinen Modellen geflüstert bekommen hat und verhilft damit der längst als Illusion entlarvten Linie zu neuer Wirklichkeitsmächtigkeit. Bilder dieses Typs verweigern aber die Rückführung auf einen definitorischen Begriff ebenso wie die Verortung in einem Koordinatensystem. „Es würde mir wahrlich Mühe bereiten zu sagen, *wo* sich das Bild befindet, das ich betrachte. Denn ich betrachte es nicht, wie man ein Ding betrachtet, ich fixiere es nicht an seinem Ort, mein Blick schweift in ihm umher wie in der Gloriole des Seins, ich sehe eher dem Bilde gemäß oder mit ihm, als dass ich es sehe."[18] Bilder sind keine Fenster, die den Blick einladen, in die Ferne zu schweifen, sondern Räume, Lebensräume, die zum Mittun, zum Mitspielen einladen.

15 Boespflug, François, Dieu dans l'art. Sollicitudini Nostrae de Benoît XIV (1745) et l'affaire Crescence de Kaufbeuren, Préface d'André Chastel, Postface de Leonid Ouspensky, Paris 1984, 329 (eigene Übersetzung).

16 Neuerlich stellt sich die enzyklopädische Versuchung, nun alle unterschiedlichen Bildmöglichkeiten von der Zeichnung, einem färbigen Bild mit Aquarell- oder Ölfarben, dem Fresko an der Wand und dem Tafelbild, der Fotografie in Schwarz-Weiß und in Farbe, bis zum digitalen Bild als Zahlenkolonne, um in technischer Hinsicht nur einige zu nennen, oder vom Götterbild zum Herrscherbild, von der mythologischen Inszenierung bis zur Alltagsszene, von der Landschaftsmalerei bis zu den Spielarten der ungegenständlichen Malerei auch die „motivischen" Varianten durchzudiskutieren. Weil sich die Versuchung abermals nicht durchsetzen kann, bleiben die Aussagen über Bilder an dieser Stelle noch summarischer als sie es auch in einer Enzyklopädie wären.

17 Boehm, Gottfried, Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2007, 34.

18 Merleau-Ponty, Maurice, Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, Darmstadt 2003, 282.

Es ist nun ziemlich belanglos, ob wir tatsächlich in einer dürftigen Zeit leben oder nicht, neue Anregungen für ein gelungenes Modell, wie Denken als Sprach- und als Bilddenken passiert, sind immer willkommen. Nicht erst die so genannte Postmoderne hat zu diesem Zweck ein Denken „entlang" von Kunstwerken als einen nicht zu unterschätzenden Mehrwert erkannt. Ausgerechnet jener Philosoph, der den Untergang der Kunst gepredigt hat, fordert, dass „der höchste Akt der Vernunft ... ein ästhetischer Akt" sei und dass Philosophietreibende „ebensoviel ästhetische Kraft besitzen [müssen] als der Dichter"[19]. Einige große Nachfolger haben sich dieses Programm zu Herzen genommen und versucht, in der Kunst ein Paradigma für das Denken zu sehen und dementsprechende Schlüsse daraus zu ziehen. Hier wäre vor allem an Lyotards Bücher über Marcel Duchamp[20], über Karel Appel[21] und über Daniel Buren[22], Deleuzes Beschäftigung mit Francis Bacon[23], Michel Henrys Kandinskyinterpretation[24] und gleich an mehrere Publikationen von Jean-Luc Nancy zu denken.

Beispiel Nummer eins: Desœuvrement

Wie selten bei einem Philosophen durchziehen genuin kunstwissenschaftliche Fragestellungen und daraus abgeleitete paradigmatische Erklärungen beinahe alle Arbeiten zumindest der letzten Jahre von Jean-Luc Nancy. Im Jargon der dekonstruktiven Literaturtheorie umkreisen seine Überlegungen den Begriff „Sinn" in einer beinahe schon obsessiven Weise, wie er eingesteht. „Sinn, das ist jenes Wort, das mich heute beschäftigt. Das generelle Verfliegen von Sinn, ganz egal ob das in einer politischen, ästhetischen, religiösen oder irgendeiner anderen Form geschieht. Der Sinn beschäftigt mich, weil sich die »Philosophie« mit nichts anderem beschäftigt als mit dem Sinn. Mit überhaupt nichts Anderem."[25] Der Sinn darf allerdings nicht mehr mit einem bloßen Bedeuten gleichgesetzt werden, die bloßen Diskurse agieren hier auf verlorenem Posten, es gilt vielmehr, im Sinn zu existieren. Dies ist deshalb notwendig, weil wir als Menschen

19 Vgl. Jamme, Christoph/Schneider, Helmut, Mythologie der Vernunft. Hegels »ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus«, Frankfurt/Main 1984, 12.
20 Lyotard, Jean-François, Die TRANSformatoren Duchamp. Aus dem Französischen von Regine Bürkle-Kuhn, Gisela Febel, Jutta Legueil, Stuttgart 1986.
21 Ders., Karel Appel – ein Farbgestus. Essay zur Kunst Karel Appels mit einer Bildauswahl des Autors, Bern 1998.
22 Ders., Über Daniel Buren, Stuttgart 1987.
23 Deleuze, Gilles, Francis Bacon – Logik der Sensation. Aus dem Franz. von Joseph Vogel, München 1995.
24 Henry, Michel, Voir l'invisible. Sur Kandinsky, Paris 1988.
25 Nancy, Jean-Luc, You ask me what it means today ... in: Paragraph 16 (1993) 108-111, 108 (eigene Übersetzung).

die Ereignisplätze von Sinn sind, während das Denken keinen Sinn verleihen kann, seine Aufgabe besteht darin, den Sinnanspruch zu stellen.

Diese Art Philosophie zu treiben schließt den Aspekt der Passivität mit ein, mithin ein Aspekt, der in der langen Geschichte der Zunft einen schwierigen Stand hatte. Im Denken von Bedeutungen, das für Nancy kongruent läuft mit dem landläufigen Verständnis von Philosophie, hat eindeutig die Aktivität die Oberhand. Daher umreißt er den Begriff der Passivität näher, um ihn von einem dumpfen Aufsaugen wie bei einem Schwamm zu unterscheiden. „Aber die Passivität ... besteht nicht darin, passiv zu sein (être passif), sondern – wenn man so sagen kann – darin, den Sinn zu gewärtigen (être passible). Das heißt imstande zu sein, ihn zu empfangen, fähig zu sein, ihn aufzunehmen. Das Denken ist kein Diskurs, sondern die Tätigkeit, sich auf das Ereignis des Sinns einzustellen, mit ihm zu rechnen: es lässt dieses Ereignis sich ereignen – was heißen soll, dass es dieses Ereignis als solches auf sich zukommen lässt oder es einschreibt. Dieses »Lassen« ist also ein Tun ... [das Einschreiben] ist wie »aufzeichnen«: Eine Realität in eine Anordnung von Markierungen einfügen, die dieser Anordnung fremd und heterogen bleibt."[26] Es bedarf also einiger Anstrengung, um sich derart passiv verhalten zu können. Damit präsentiert sich die Philosophie als eine Tätigkeit, die in einem beständigen Vor und Zurück, Hin und Her besteht, ohne sich jemals in *einer* Bedeutung einnisten zu können.

Näherhin stellt sich das Grundproblem der Philosophie darin, wie denn die Welt da draußen als Objekt, als Wahrgenommenes und Verstandenes, *in* den Menschen „hineinkommt". Für Nancy ist weder das eine Extrem der bloßen Wiedererinnerung anziehend, ein Modell, das seit Plato unzählige Bände mehr oder minder gescheiter Abhandlungen füllt und das Nancy als „die fiebrige Geschichte der Gigantomachien der Mimesis"[27] bezeichnet; noch das andere, konstruktivistische Extrem, von Berkeleys Gleichsetzung von Wahrnehmen und Sein[28] bis herauf zu Baudrillards Simulation, von der dieser sagt: „Wahrer als das Wahre: das ist die Simulation."[29] Nancy liegt die zweite Position doch um einiges näher, spricht er doch von der Aufgabe einer endlosen Schaffung der Welt,[30] wobei hier Wachstum singulär als eine vielförmige Verräumlichung unserer Existenz und im Plural als ein fremdartiges Ausgesetztsein unseres Zu-

26 Ders., Das Vergessen der Philosophie, Wien 2001, 111.

27 Ders., Au fond des images. Paris 2003, 75 (meine Übersetzung).

28 Vgl. Berkeley, George, The Principles of Human Knowledge. With other Writings. Ed. and intr. by G.J. Warnock, Glasgow 1985, 110f: "... the unthinking beings perceived by sense have no existence distinct from being perceived, and cannot therefore exist in any other substance than those unextended indivisible substances or *Spirits* which act and think and perceive them ..."

29 Baudrillard, Jean, Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen, Frankfurt ²2007, 12.

30 Vgl. Nancy, Jean-Luc, La création du monde ou la mondialisation, Paris 2002, 53.

sammenseins zu denken ist. Dadurch entzieht sich die Welt aber der Darstellbarkeit und verliert für uns zwangsläufig ihren Sinn. Um den Sinn zu retten, worum es Nancy ja eingestandenermaßen geht, verlagert er ihn in den Prozess der Sinnerzeugung selbst; es macht Sinn, Sinn zu machen, innerhalb dieser Sinnproduktion zu leben – wenngleich wir nur peripher darüber sinnvoll reden können.

Es liegt auf der Hand, dass Beispiele aus der Kunst dazu einladen, diese Grundfrage des Innen und Außen und deren Durchlässigkeit oder Undurchlässigkeit aufscheinen zu lassen. Dabei kann es sich aber nicht um eine Instrumentalisierung der Kunst handeln, insofern diese hier bloß der Philosophie zur Hand gehen muss, als sie deren Probleme mit einsichtigen Bildern illustrieren darf. Nancy weist ausdrücklich darauf hin, dass die Vorwürfe, die diesbezüglich von Seiten der Kunst immer wieder an die Adresse der Philosophie gerichtet wurden, berechtigt waren und dass er dazu erst gar keine Möglichkeit aufkommen lassen möchte. Zwar stimmt es, dass viele kunstspezifische Fragen von der Philosophie gestellt wurden und werden und auch nur innerhalb dieses Diskurses geklärt werden können. Aber dies sind dann philosophische Probleme, die die Kunst gar nicht hat. Nachdem aber sowohl Künstler wie auch Philosophen Menschen sind, kommt es hier immer wieder zu Vermischungen mit den bekannten Misstönen als Resultat. Zumindest im aufgeschriebenen Diskurs gilt es eher diese Trennung strikt durchzuhalten, wie sie zum Beispiel Alain Badiou einfordert. „In-ästhetisch ist für mich eine Beziehung der Philosophie zur Kunst, der in keiner Weise die Absicht zu Grunde liegt, Kunst, von der angenommen wird, dass sie aus sich selbst heraus Wahrheit hervorbringt, als Objekt für die Philosophie einzusetzen. Entgegen der ästhetischen Spekulation beschreibt die In-Ästhetik allein die aus der unabhängigen Existenz bestimmter Kunstwerke hervorgehenden intraphilosophischen Wirkungen."[31] Im Sinne dieser Trennung muss auch auf den Umstand Rücksicht genommen werden, dass es nicht *die* Kunst gibt, sondern mehrere Künste mit je spezifischen Ausdrucksformen. Die Beschäftigung mit einem Bild erfordert eine andere Herangehensweise als die Beschäftigung mit einem Musikstück, einer aufgerichteten Architektur oder einem Gedicht. In der je eigenen Form kommen den Produktionen der Kunst eine je eigene Unmittelbarkeit zu. „Die Gegenstände der Kunst leiten sich von keiner Phänomenologie her – man könnte auch sagen, sie *sind* selbst die Phänomenologie, allerdings in einem ganz anderen Sinn von »logie« – denn sie sind noch vor dem Phänomen selbst. Sie gehören zum Offenbarsein der Welt. Oder aber, genau das ist das *phenomenon*, jedoch nicht in dem Sinn, dass etwas im Licht erscheint: nicht φανείν, sondern φάος, das Licht selbst, und zwar nicht das Licht, das erscheint (*lumen*), indem es sich auf die Oberflächen der Dinge legt, sondern das Licht, das einfach aufscheint (*lux*) und zum Erscheinen bringt, selbst jedoch nicht in Erscheinung tritt. *Lux* ohne *fiat*, ein Licht ohne Schöpfer und Ursprung, das selbst Ursprung

31 Badiou, Alain, Kleines Handbuch zur In-Ästhetik, Wien 2001, 6.

ist, ein vielfach in sich gebrochener, in sich strahlender, explodierender, geborstener Lichtquell."[32] Die Werke der Kunst markieren genau jene Grenze, an der das Staunen – als ureigenste Eigenschaft der Philosophie – sich einpendelt, ohne dort jemals sesshaft werden zu können. Es ist jener Bereich, in dem man sich nicht aufhalten kann, wo sich keine Bedeutungsfelder ausdehnen können, in dem Kunstwerke sich zur „flash art" zusammenziehen und die Welt erleuchten.

Ebenbild als Larve oder Portrait

Diesen Erleuchtungscharakter der Kunst demonstriert Nancy an zwei seiner und unser aller philosophischen Vordenker. Bei René Descartes fangen die Überlegungen bei dessen Selbstdarstellung als Philosoph in den *Préambules* an. Dieser vergleicht sich dort nämlich mit einem Schauspieler, der, sobald er die Bühne betritt, eine Maske anlegt. Aber nicht etwa, wie man meinen könnte, um die Zuschauer dadurch besser in eine andere Welt entführen zu können, sondern, „dass man die Röte auf dem Gesicht nicht sieht"[33]. Dieses maskierte Hervortreten (larvatus prodeo) verbindet Nancy mit einem anderen Vergleich[34] von Descartes, in dem dieser seine Befürchtung ausdrückt, er könne wie ein Blinder im Kehricht Steinchen herauspicken und diese für kostbare Edelsteine halten. Um der Blindheit[35] zu entgehen, tritt nun das ausgestellte Gemälde auf den Plan, das nicht etwas Nachgeahmtes darstellt, sondern das Sich-Zeigen der Sache selbst ist. Dieses ausgestellte Gemälde ist nun nach Descartes' Worten seine Philosophie, wobei dieser selbst nicht etwa auf dem Gemälde vorkommt, vielmehr versteckt er sich hinter dem Bild, um zu hören, was die Leute darüber reden. Diese Situation beschreibt die gesamte philosophische Auffassung von Descartes. „Der Betrachter des Gemäldes sieht Descartes, wie Descartes Gott sieht (ebenso gut, ebenso schlecht). Das ist folglich die Funktion des Portraits, dem die Stellung einer Maske zukommt: *larvatus pro Deo*, müsste man schreiben – ich bin maskiert, um Gottes Platz einzunehmen."[36] Dieses Versteckspiel des „Ich seh' etwas, was du nicht siehst" dient aber nicht vordergründig usurpatorischen Zwecken, son-

32 Nancy, Jean-Luc, Die Musen, Stuttgart 1999, 54.

33 Vgl. Descartes, René, Préambules, in: Ders., Œuvres philosophiques en 3 volumes, ed. Alquié, Paris 1963-73, Bd. 1, 45.

34 Ebd. 278.

35 Zu einem theologischen Brückenschlag zwischen Blindheit, wie sie im Neuen Testament geschildert wird, und dem Zugang zur Sichtbarkeit vgl. Bischof, Hartwig, Blindenheilung. In der Schule des Schauens von Jesus Christus im Neuen Testament und bei Michel Henry, in: Ders., (Hg.), Kunst und Lebensphänomenologie. Untersuchungen im Anschluss an Michel Henry, Freiburg 2008, 99-115.

36 Nancy, Jean-Luc, Larvatus pro Deo, in: Bohn, Volker (Hg.), Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt 1990, 468-501, 473.

dern es konstituiert das Subjekt der klassischen Subjekttheorie. Nancy sieht darin, dass das Subjekt hinter einer Maske verschwindet, um sich selbst erscheinen und sich selbst beim Hören verstehen zu können, eindeutig eine perverse Situation und diese Form einer Subjekttheorie ist daher für ihn unrettbar.

Nicht zuletzt im Umfeld von Gottesebenbildlichkeit und Schöpfungstheologie verknüpft sich die Frage nach dem Subjekt mit den Bedingungen eines Portraits, oder noch präziser eines Selbstportraits. Dabei steht Apelles, der Maler aus Ephesus, der die offiziellen Portraits von Alexander dem Großen und – nachweisbar oder nicht – auch das erste Selbstportrait gemalt hat, Pate. Die Messlatte für die Qualität dieser Arbeiten gab allerdings sein Vorgänger Parrhasios vor, der im berühmten Malerwettstreit mit Zeuxis[37], einen Schleier derart „realistisch" dargestellt hatte, dass ihn sein Malerkollege für „wirklich" hielt und wegziehen wollte. „Das der Enthüllung widerstehende Gemälde des Parrhasios bestimmt die gesamte Mimetik der Malerei: Die vollkommene Ähnlichkeit besteht darin, dass man das Ähnliche nicht entfernen, nicht in die Höhe heben, nicht aufheben kann, um die Wahrheit des Vorbildes vorzuzeigen: Diese Ähnlichkeit *ist* selber diese Wahrheit."[38] Für Descartes ist allerdings Apelles der wichtigere und ein doppeltes Vorbild. Descartes argumentiert, dass er sich dadurch begreifen kann, weil Gott ihn nach seinem Bild geschaffen habe und nun in dieser Ähnlichkeit das Vermögen dieser Selbsterkenntnis zu finden sei.[39] Wie Apelles seinerzeit Zeus (in der Person von Alexander) gemalt hat, führt nun auch Descartes sein Gottesportrait aus und Apelles' Selbstportrait wird zum Muster der philosophischen Abhandlung erhoben, Descartes geht wie Gott selbst vor und schafft sein Bild. Mit dieser Form der Vorstellung der Einbildungskraft wird automatisch eine räumliche Bedingung miteingeführt. Es bedarf des klar blickenden und möglichst unbewegten Auges und damit in der Vorstellungswelt von Descartes der Perspektive.[40] „Das Gesetz der cartesianischen Wahrheit ist das Gesetz des Sehens des Subjekts, das Gesetz der Evidenz (des »natürlichen Lichts«), welches die Gewissheit, die Per-spektive begründet. Die Methode erweitert ihren Geltungsbereich und wird auf jenen Fall angewendet, auf den sie nicht angewendet werden kann: auf das Sehen-seiner-selbst, auf die Selbst-Sicht, durch die das Subjekt sich selbst sieht, auf das Sehen selbst. Die *Spekulation* ist fiktiv in jenem juridischen Sinn: nicht Spiegel, sondern Selbstbildnisse, Portraits, die Masken sind, dienen ihrer Darstellung."[41] Die Theorie von Descartes er-

37 Von dieser Anekdote berichtet Plinius, Naturalis Historiae libri, Vol. 5: XXXI-XXXVII, Leipzig 1897, 65.

38 Nancy, Larvatus, 477f.

39 Vgl. Descartes, Œuvres philosophiques, Bd. II, 453.

40 Zu Descartes' Beziehung zur Perspektive vgl. das entsprechende Kapitel in Boehm, Gottfried, Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit, Heidelberg 1969, 172-184.

41 Nancy, Larvatus, 492.

scheint damit *als trompe-l'œil* und nicht als eine Theorie über das Schauen. Und ganz nebenbei schließt sich mit der Notwendigkeit der Perspektive wieder der Kreis zu Descartes Anfang als Schauspieler auf einer Bühne, deren Bildnerei sich ebenso raumerzeugend präsentiert.

Beim zweiten philosophischen Vordenker möchte Nancy Hegels Proklamation vom Ende der Kunst als die eigentliche Geburtsstunde der Kunst ausgeben. Die Entwicklungslinie, die bei Hegel stets den religiösen Raum durchläuft, führt von einer natürlichen über eine ästhetische zur wahren Religion. In der ersten[42] zeigt sich der Geist in einer unmittelbaren Gestalt, Hegel denkt dabei an die ägyptische Architektur, die noch von Handwerkern und nicht von Künstlern vollbracht wurde. In der zweiten[43] ist der Geist in der Gestalt des Selbst aufgehoben, wofür die griechische Kunst von der Plastik bis zu Komödie und Tragödie Pate steht. In der dritten schließlich wird die Unmittelbarkeit aufgehoben im Selbst der göttlichen Person des Christus-Menschen. Die Werke der Kunst bieten ihre Darstellungen bereits auf eine „höhere Weise" an, „so ist der Geist des Schicksals, der uns jene Kunstwerke darbietet, mehr als das sittliche Leben und Wirklichkeit jenes Volkes, denn er ist die *Er-Innerung* des in ihnen noch *veräußerten* Geistes, – er ist der Geist des tragischen Schicksals, das alle jene individuellen Götter und Attribute der Substanz in das eine Pantheon versammelt, in den seiner als Geist selbst bewussten Geist"[44]. Die Kunstwerke teilen mit der Religion das Schicksal, dass sie inhaltslos werden, beide sind dem Untergang geweiht. Besonders dem Christentum scheint diese Zukunft unausweichlich als Perspektive zuzukommen. „... das Christentum als solches ist überschritten, weil es sich selbst und durch sich selbst in einem Zustand der Überschreitung befindet. Dieser Zustand der Selbstüberschreitung ist ihm vielleicht zutiefst zueigen, er ist vielleicht seine grundlegendste Tradition ..."[45] Aber in der archäologischen oder musealen „Äußerlichkeit" erweist sich jenes freundliche Schicksal, das beiden innewohnt, als Rettungsanker. „Zumindest ist die Kunst also nicht »einfach« tot. Ihr göttlicher Inhalt ist tot, aber die Kunst stellt sich (*se présente*) in ihren Werken, die von ihrem Boden und ihrem Geist abgelöst sind, zum ersten Mal *als solche* dar. Aber gerade so ... wird ihr ein neuer Geist zuteil – oder genauer, wird der Kunst der Geist der Kunst als solcher zuteil."[46] Die Werke der Kunst zeigen sich als Überrest aus dem Zustand der ästhetischen Religion und genau als

42 Vgl. Hegel, Georg Friedrich Wilhelm, Phänomenologie des Geistes, Frankfurt 1989, 514.

43 Vgl. ebd. 518.

44 Ebd. 548.

45 Nancy, Jean-Luc, La déconstruction du christianisme, in: Ders., La Déclosion. (Déconstruction du christianisme 1), Paris 2005, 203-226, 206 (eigene Übersetzung).

46 Ders., Das Gewicht eines Denkens. Gegenüber der französischen Ausgabe erweiterte deutsche Erstausgabe. Aus dem Französischen von Cordula Unewiste, Düsseldorf 1995, 49f.

dieser Rest sind sie die Kunst. Damit ist auch ein herausragender Zustand der Kunst erreicht, nämlich jener der Fragmentierung.[47] Die Kunst gehört als Fragment wesentlich zum von Nancy ständig gesuchten Sinn dazu. Die Abwesenheit aller Attribute, die man vorher der Kunst zuschrieb, ist eine Abwesenheit als Trägerin der Darstellung. Dann und wann ereignet sich diese Darstellung, zumindest lässt sich aber ausmachen, dass „jedesmal, wenn die dialektische Zusammengehörigkeit von Immanenz und Transzendenz, von Bei-sich-sein und Ekstasis, abbricht, wenn sie umgangen und suspendiert wird, jedesmal also, wenn ein *Sinn* uns erreicht und berührt, der »ursprünglicher« ist als jede Zuordnung zu einem »Selbst« oder einem »Anderen«, wären Anzeichen für die Präsenz von Kunst vorhanden"[48]. Auf der Grenze, auf die uns beide, sowohl die Philosophie wie auch die Kunst hintreiben, sind Anzeichen bereits als Fülle zu denken und anzusehen.

Die Kunst bleibt aber nicht nur dem Menschen durch die Geschichte herauf ein treuer Kumpan, sie ist auch ganz am Anfang eine entscheidende Geburtshelferin. Diente christlicherseits bereits das Vorbild, bei dem Gott sich gemäß des Schöpfungsberichtes den Menschen als „Selbstportrait" schafft, so geht Nancy den frühen Menschen in ihre Höhlen nach und versucht deren Erfahrung bei der Herstellung der dort vorfindlichen Malereien nachzuvollziehen. Dabei zeigt sich, dass die Grunderfahrung des Menschen die Fremdheit seines eigenen Menschseins ist. Die Figuren dieser Malereien umfassen diese Fremdheit, als Spuren dieser Fremdheit entblößen sie die Innerlichkeit der urzeitlichen Maler und öffnen jenen Raum, in dem der Mensch zu sich selbst kommt. „Die Malerei, die in der Höhle beginnt, zeigt daher ... in erster Linie den Anfang des Seins und markiert erst in zweiter Linie den Anfang der Malerei ... Der *homo sapiens* ist zunächst ein *homo monstrans*."[49] Der Mensch, in der Geste des Hinweisens verfangen, findet sich außer seiner selbst vor, noch bevor er überhaupt bei sich war. Die Außensicht war zwar gegeben, aber wie hat eine Innensicht die Außensicht registrieren können? Wie konnte der Mensch angesichts dieser Rahmenbedingungen überhaupt zu sich kommen? Beim Blick in der Höhle „geht es nicht darum, *in* und folglich trotz der Finsternis zu sehen ... es geht darum, *die Augen in der Finsternis zu öffnen*, darum, dass sie durch diese fortgerissen werden, oder vielmehr darum, das Insensible zu fühlen und davon ergriffen zu wer-

47 Bereits in der frühen, gemeinsam mit Lacoue-Labarthe verfassten Arbeit „L'absolu litteraire. Théorie de la litterature du romantisme allemand" (Paris 1978, 423) geht es im Anschluss an Schlegel darum, dass alles, was kommen wird, immer fragmentarisch sein wird.

48 Nancy, Jean-Luc, Die Kunst – Ein Fragment, in: Dubost, Jean-Pierre (Hg.), Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung, Leipzig 1994, 170-184, 181.

49 Ders., Die Musen, 110.

den"[50]. In der Kunst führt der Mensch sich selbst vor, dass seine Existenz einen Schwebezustand beschreibt, mit einem Schwebezustand verschmilzt, der sich aktuell immer nur als etwas zeigt, was gewesen sein wird. „*Nichts sein* ist jedoch alles andere als dasselbe wie *nichts zu sein*. Es bedeutet, diese durchaus besondere Sache zu sein, die gerade das ist: *Sein*, verstanden als das transitive Verb des Akts, der existieren lässt (der das Seiende existiert oder es er-regt [*ex-cite*]) ... Existieren heißt nicht, wie ein Objekt unter eine Kategorie gesetzt zu sein, sondern stattzufinden als ein Ereignis und als das Ereignis seines eigenen »jedes Mal«, dem gemäß der Singular sich seine Singularität aneignet ..."[51] So gewinnt sich der Mensch einerseits selbst, indem er sich im Nichts der Kunst, in der leeren Kunst darstellt und damit gleichzeitig als Mensch vorstellt. Die Repräsentation ist kein Trugbild, weil sie etwa vorgibt, die Originalsache zu vertreten. Im Gegenteil, die Repräsentation arbeitet nicht wiederholend, wie die Vorsilbe „re" suggerieren könnte, sondern intensivierend, sie unterstreicht das Dargestellte, stellt es heraus. Genau betrachtet ereignet sich hier ein Wechselspiel, was wir sehen, blickt uns an[52] und fordert unsere Blickanstrengung ein. „Der präzise Blick ergreift nicht Besitz von dem, was er sieht. Er betrachtet, was ihn anschaut. Er sieht, wie er von fernher angeschaut wird, aus immer weiterer Ferne inmitten der allumspannenden Einheit. Dann rührt er an dieses strahlende Licht, sieht, wie es sich ankündigt, wie er für einen winzigen Augenblick hereinbricht – so unfassbar und ungewiss und doch so klar und wirklich."[53] Es ist also nicht erlaubt, das Fragmentarische der Kunst, ihre unbändige Flucht vor einer Eingemeindung in ein klares Bedeutungsfeld zum Vorwand dafür zu verwenden, es nicht mehr so genau zu nehmen. Dafür steht für den Menschen zu viel auf dem Spiel, und es ist ein tiefernstes Spiel, das volle Aufmerksamkeit verlangt. „Und wenn das Zeitwort der Malerei »zustimmen« hieße? Zustimmen: empfinden mit ... Diesem Sein zustimmen, das heißt diesem Schritt auf die Schwelle ... dem Spüren der unmerklichen Eröffnung dieses Seins zustimmen, jetzt und immer."[54] Aber unsere immerwährende Zustimmung unterliegt in der Konzeption von Nancy genauso immerwährend einer penetranten Zeitlichkeit. Es gilt die Zu-

50 Ders., Noli me tangere. Aus dem Französischen von Christoph Dittrich, Zürich/Berlin 2008, 57.

51 Ders., Ereignis der Liebe, in: Müller-Schöll, Nikolaus (Hg.), Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung, Anspruch und Aporien, Bielefeld 2003, 21-36, 27f.

52 Vgl. dazu die gleichnamige Publikation von Didi-Huberman, Georges, Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München 1999, 71: „... dass das Bild selbst spielt, dass es mit der Nachahmung sein Spiel treibt: es benutzt sie nur, um sie zu Fall zu bringen, es ruft sie nur herbei, um sie sich aus den Augen zu schaffen."

53 Nancy, Jean-Luc, Kalkül des Dichters. Nach Hölderlins Maß. Aus dem Französischen von Gisela Febel und Jutta Legueil, Stuttgart 1997, 46.

54 Ders., Il y a blanc de titre, in: Fritscher, Susanna, Peintures, Ivry-sur-Seine 1994, o.S. (eigene Übersetzung).

stimmung ständig neu zu geben, denn kaum hat man sie gegeben, ist sie auch schon wieder verflogen – gemeinsam mit dem, dem man die Zustimmung gewährt hatte. Das Bild als Anwesenheit, als besondere Form der Anwesenheit und als Material der Anwesenheit, verharrt eben nicht. „Das Bild ... bildet (imager) die Abwesenheit[55] ... Die Abwesenden sind nicht hier, sie sind nicht »im Bild«. Aber sie sind gebildet (imagés): ihre Abwesenheit ist mit unserer Anwesenheit verwoben. Der leere Platz des Abwesenden als nicht leerer Platz, das ist das Bild."[56] Das Bild bildet somit den Umschlagplatz par excellence für ein philosophisches und a fortiori theologisches Nachdenken. Das Bild führt die Rahmenbedingungen eines derartigen Nachdenkens radikal vor Augen – und seien es in einem zweiten Schritt auch die geistigen Augen. Eine der pointiertesten Beschreibungen, was ein Bild sei, kulminiert bei Nancy nämlich in einem Spiel mit dem Jenseits, in diesem Wortspiel des „Ich seh' etwas, was du nicht siehst" zeigen sich die Spielregeln des Jenseits auf unmittelbare Weise. Nancy nennt das Bild ein „Là d'un au-delà"[57], eine Formulierung, die man wohl nur in der Art eines erklärten Witzes, über den man dann nur mehr halbherzig zu lachen in der Lage ist, ins Deutsche übertragen kann. Das „là" in der Bedeutung von „da, dort" taucht in der Bezeichnung für „jenseits" (au-delà) als Element wieder auf. Das Bild wird somit zu so etwas wie der Ansichtsseite des Jenseits, von jener Seite, die man nicht sieht. Wobei – und das ist der entscheidende Punkt in den hier angeführten Spielregeln – ein Bild immer nur eine Seite besitzt.

Und die Theologie?

Eine für ihre Werkzeuge und vor allem für ihre Baumaterialien sensible Theologie wird sich überlegen, ob derartige Konzeptionen ihr nicht zusätzliche Möglichkeiten bieten, auf die sie nicht verzichten sollte. Allein der Umstand, dass sowohl die biblischen Berichte wie auch die gesamte Theologiegeschichte nicht mit dem bloßen Wort das Auslangen gefunden haben, sondern ständig auf Wortbilder und bildhafte Vorstellungen zwecks besserer Verständlichkeit zurückgegriffen haben, lädt eine zeitgenössische Theologie dazu ein, sich die nötigen Umgangsformen bei jenen zu holen, die hier als Spezialisten auftreten: den Kunstschaffenden.[58] Deren Produkte, die konkreten Kunstwerke, eröffnen nicht

55 Nancy spielt hier mit der Schreibweise der phonetisch gleichklingenden Wörter absence = Abwesenheit und dem Kunstwort absens = abwesender Sinn.

56 Nancy, Au fond des images, 128.

57 Ders., Visitation. De la peinture chrétienne, Paris 2001, 51.

58 Der Autor leitet seit 2002 das Ausstellungsprojekt „die SCHAU!" (vgl. www.dieschau.at) an der Universität Wien und den daran angekoppelten Forschungsschwerpunkt „Kunstwerk*Dogmatik*" am Institut für Dogmatische Theologie. Renommierte Kunst-

nur für sie selbst, sondern auch für die (Theologie treibenden) Rezipienten einen spezifischen Zugang zu den uns umgebenden Wirklichkeiten, der von anderen Weltaneignungsmethoden in dieser besonderen Art und Weise nicht leistbar ist. Wenn eine Theologie diese spezifischen, von Kunstwerken angezeigten Wege zur Welt in einem theologischen Nachvollziehen der künstlerischen Vorgaben beschreitet, dann strebt sie damit keine theologische Ästhetik oder ästhetische Theologie und auch keine theologische Interpretation von Kunstwerken an, sondern lernt umgekehrt von diesen Werken für ihre eigenen Methoden und Inhalte. Bildkompetenz ergibt sich nur aus dem beständigen Umgang mit konkreten Kunstwerken; Bildkompetenz lehren nur Bilder auf ihre spezifische Weise und die Rede über sie muss sich ebenso an dieser spezifischen Weise messen. Dann kann eine „Theologie als Bildwissenschaft" der „Theologie als Wortwissenschaft" jenen Mehrwert bringen, für den sich einzusetzen lohnt, was nicht zuletzt die hier kurz umrissenen Beispiele nahelegen.

Ein Beispiel in Stellvertretung – also ein Ebenbild

Die Geschichte der Kunst in Europa kann mit einer Unzahl inverser Ebenbilder, eben Bilder von Gott aufwarten, die allesamt auf dem Nährboden einer christlichen Sozialisation entstanden sind. Beim Gottesbild von Elsa von Freytag-Loringhoven[59] ändern sich die Ordnungsmöglichkeiten radikal, hier gibt es keine religiöse oder spirituelle Tradition, an die sich anknüpfen ließe. Hätte sie ihrer Skulptur nicht just diesen Titel gegeben, käme wohl niemand auf die Idee, sie im hier vorliegenden Kontext zu besprechen. Gleich im ersten Augenblick bemerkt man den Einfluss von Marcel Duchamps frühen ready-mades. Aufgrund der formalen Ähnlichkeiten kann man „God" unschwer als Parallelskulptur zu Duchamps „Fontain" interpretieren, daneben war sie ihm offensichtlich auch menschlich äußerst zugeneigt, wenn sie dichtet: „Marcel, Marcel, I love you like

schaffende präsentieren hierbei ihre Arbeiten in den Räumlichkeiten an der Universität und stellen sich in Werkstattgesprächen und Symposien als Diskussionspartner für diese interdisziplinären Begleitveranstaltungen zur Verfügung. Vgl. Bischof, Hartwig, Zum Sichtbaren und Unsichtbaren. Werkstattgespräch mit Maria Bußmann, in: journal phänomenologie 22/2004: Philosophie der Medien, 65f; Ders., Ist die zeitgenössische Kunst christlich? Symposium mit Catherine Grenier vom Centre Pompidou im Otto Mauer Zentrum in Wien, in: Kunst und Kirche, 2/2005, 128.

59 Die an sich spannende Diskussion, ob und wie weit Morton Schamberg an dieser Arbeit beteiligt war, bleibt an dieser Stelle aus Platzgründen ausgeklammert. Vgl. dazu die Argumentation von Nauman, Francis, New York Dada 1915-23, New York 1994, 128, der Schamberg nur das Foto der Skulptur im Jahr 1917 erstellen lässt, die Skulptur aber Freytag-Loringhoven zuschreibt.

Hell, Marcel."[60] Geht man davon aus, dass diese Liebesbeziehung auf ähnliche weltanschauliche Einstellungen[61] baut, dann bezeichnet Duchamp für die beiden die Gottesfrage mit Hinweis auf die „Wiener Logiker"[62] und deren Reduzierung dieser Fragestellungen auf eine Tautologie für obsolet. „God is a human invention. Why talk about such a Utopia? When man invents something, there's always someone for it and someone against it. It's mad foolishness to have made up the idea of God. I don't mean that I'm neither atheist nor believer, I don't even want to talk about it. I don't talk to you about the life of bees on Sunday, do I? It's the same thing."[63] Wenn man noch dazufügt, dass Duchamp seine Arbeit der ready-mades eigentlich als Spiel verstanden haben wollte, kann man die Skulptur von Freytag-Loringhoven mit diesem Titel eigentlich nur als ein Spiel mit dem Gottesbild ansehen.

Ganz so einfach liegt die Sachlage allerdings nicht, denn bei Duchamp und seinen Mitstreitern öffnet sich eine Tür, die angenehme, aber anstrengende Folgen für die Betrachter bis heute einräumte. „Nicht mehr die Absicht des Herstellers ist entscheidend. Objekte können durch den Zusammenhang, durch Wertungen in der Rezeption zu Kunst werden. Was der Künstler eigentlich meinte, geht nur bedingt in diesen Prozess ein."[64] Im Rahmen dieses offenen Angebots der Künstler an die Rezipienten, die „unfertigen" Kunstwerke durch ihre Wahrnehmung und Auseinandersetzung zu vollenden, drängt sich ein Brückenschlag zwischen dem Gottesbild von Freytag-Loringhoven und der Tradition der „Meister des Verdachts" – Marx, Freud und Nietzsche – auf. Diese hatten auf ihre je eigene Weise den Tod Gottes proklamiert. „Gott ist tot und wir haben ihn umgebracht"[65], erklärt uns Nietzsche. Freytag-Loringhovens „God" scheint sich genau in Nietzsches Strategie des Gottesmordes einzugliedern, wenngleich sie eher mitleidig auf ihn blickt. Sie beschreibt Gott als „densely slow – He has

60 Zit. nach Naumann, Francis M., Venn Beth, Making Mischief. Dada invades New York, New York 1996, 224.

61 Mag kann sogar davon ausgehen, dass Freytag-Loringhoven in manchen Belangen noch radikaler war als Duchamp, wenn man ihre die body-art vorwegnehmenden Inszenierungen ins Kalkül zieht: „The baroness walked about Greenvich village with her skull shaved and painted purple, with postage stamps affixed to her cheeks, and with a birdcage containing a live canary tied about her neck." (Ebd.)

62 Gemeint ist damit wohl der Wiener Kreis mit den herausragenden Vertretern Otto Neurath, Moritz Schlick und Rudolf Carnap.

63 Cabanne, Pierre, Dialogues with Marcel Duchamp. With an Appreciation by Jasper Johns, London 1971, 106f.

64 Muck, Herbert, Gegenwartsbilder. Kunstwerke und religiöse Vorstellungen des 20. Jahrhunderts, Wien 1988, 281.

65 Vgl. Nietzsche, Friedrich, Die Fröhliche Wissenschaft, in: KSA, Bd. 3, München 1988, 480f.

Elsa von Freytag-Loringhoven, »God« 1917
Holz, Wasserleitungsrohre
(Quelle: Naumann, Francis M., Venn Beth, Making Mischief. Dada invades New York, New York 1996, 86)

eternity backing him – so why hurry?"[66] Als Frage bleibt allerdings, ob der Gottesmord oder das gnädige Gott einfach Aussterbenlassen bei beiden nicht auf die ästhetische Eben beschränkt bleibt, aufgrund von Nietzsches Erkenntnistheorie[67] beschränkt bleiben muss. Dies heißt dann zumindest für einen Rezipienten wie mich, dass der Mord sich nur auf ein bestimmtes Gottesbild bezieht, sei es der alte Mann mit dem Bart oder sei es eine ontotheologische Verniedlichung Gottes als vom Sein abhängig. Wahrscheinlich wollte Freytag-Loringhoven mit ihrem

66 Freytag-Loringhoven, Elsa von, Letter to Peggy Guggenheim. Unpublished, paginated typescript prepared by Peggy Vail [Guggenheim], August 1927, 34 pp. EvFL Papers, CPL, 5.

67 Für Nietzsche (Friedrich, Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn, 1873) stand fest, dass es „... zwischen Subjekt und Objekt keine Kausalität, keine Richtigkeit, keinen Ausdruck, sondern höchstens ein ästhetisches Verhalten ..." geben kann.

„God" bloß eine Witzfigur produzieren. „The Baroness is less a nihilistic and cynical anti-Christ poet than a mephistophelian jester who tickles God with her irreverence until he dies in an explosive fit of laughter."[68] So nehme ich mir als gleichberechtigter Rezipient die Freiheit heraus, diese Figur in Analogie zur Aufnahme „heidnischer" Motive in biblische Texte einem anderen Interpretationsrahmen zuzuführen. Nimmt man den großstädtischen Kontext von New York, in dem Freytag-Loringhoven lebte, mit seinen spezifischen Versorgungsherausforderungen ernst, dann drängt sich das Wort des Psalmbeters fast auf: „Du führst mich an Wasser des Lebens." Wie schrieb doch Freytag-Loringhoven dazu? „[God] better hotfoot it towards progress – modernize – use his own omnipotence intelligently – smart or we'll all expire in tangle. Well Lord knows – (Does he?)."[69] Dass dieser Modernisierungsschub unserer Gottes(eben)bilder, den Freytag-Loringhoven mit ihrer Skulptur angeregt hat, zumindest im Raum der Kunst weiterentwickelt wurde, beweisen zwei Beispiele jüngeren Datums. T. Kelly Masons „Plastic God" aus dem Jahr 1997 überträgt Freytag-Loringhovens Vorgängerarbeit beinahe wie in einer Kopie in eine Plastikversion. Bei Lillian Balls Modernisierung „Investigation of »God« (with thanks to Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven and Morton Schamberg)", 2003 entstanden, erfährt das Leitungssystem neben einer neuen Anordnung auch eine transparente Hülle samt Innenbeleuchtung. Ball schreibt dazu: „The original God was constructed of ordinary pipe fixtures and was mounted at a rakish angle on a carpenter's miter box. For its time it was radical in its use of found or everyday objects, and like much of the Baroness's work, it showed little interest in traditional aesthetic issues. Investigation of »God« reacts to these ideas by shining light into the clearly profound nature of plumbing, revealing processes that are usually hidden from our views."[70] Einmal mehr erscheint das alte Kinderspiel „Ich seh' etwas, was du nicht siehst" auf der Bildfläche und stellt die Frage: Wer sieht sonst noch etwas? „Denk nicht, sondern schau!"[71], heißt die Aufforderung aus der philosophischen Tradition. Die Möglichkeit auf Erfolg erscheint allerdings nur für diejenigen, die mitspielen und sich an die Spielregeln halten.

Steht im Kontext des theologischen Diskurses die Frage nach dem Menschen als Ebenbild Gottes auf der Aufgabenliste, so ist eine Beschäftigung mit den Ergebnissen der in den letzten fünfzehn Jahren sich immens entfaltenden Bildwissenschaft weitestgehend noch ausständig. Was Bilder alles können und wofür sie nicht zu haben sind und welche Position sie im Spezialfall eines Eben-

68 Gammel, Irene, Baroness Elsa. Gender, Dada, and Everyday Modernity, New York 2002, 227.

69 Freytag-Loringhoven, Letter to Peggy Guggenheim, 9.

70 Ball, Lillian, Investigation of „God", in: Baldessari, John, Cranston, Meg (Hg.), 100 Artists see God. With an Essay by Thomas McEvilly, New York 2004, 34.

71 Wittgenstein, Ludwig, Philosophische Untersuchungen. Werkausgabe, Bd. 1, Frankfurt 1984, § 66, 277.

bildes einnehmen, wird dort in einem reichhaltigen Angebot diskutiert. Würden Vorschläge aus diesem Feld vermehrt in die Theologie Eingang finden, so ließe sich über die Ebenbildfrage nicht mehr auf einer bildlosen Ebene der sprachlichen Zurückgezogenheit trefflich streiten, sondern es stellte sich sofort die Frage nach der Bildart. Spricht man vom Bild im Sinne einer Fotografie, so ergeben sich daraus andere Schlussfolgerungen wie wenn man von einem „gegenstandslosen" Farbraumbild etwa eines Mark Rothko oder Gotthard Graubner ausgeht; ein tatsächlicher Abdruck eines Menschen, wie dies Yves Klein in seinen Anthropometrien praktizierte, verlangt eine ganz andere Beschäftigung wie ein „digitales Bild", das digital eigentlich gar kein Bild sein kann, sondern bloß ein numerischer Code, der erst im analogen Bereich wieder Bildhaftigkeit[72] gewinnt. Dies bedeutet auch, dass eine Flucht nach Innen, die die Ebenbildlichkeit ausschließlich dort verorten möchte, solange keine befriedigenden Ergebnisse liefern kann, bis nicht auch die Wirkung für das „äußere Auge" ebenso mitdiskutiert wird. So kommt schon der breite bildwissenschaftliche Diskurs nicht ohne die Beschäftigung mit der Leiblichkeit aus, ein weiterer Anknüpfungspunkt, den sich eine Inkarnationsreligion nicht entgehen lassen sollte.

72 Die Künstlerin Julie Monaco zum Beispiel lässt ihre in den Galerieräumen dann als Landschaftsdrucke „erscheinenden" Arbeiten rein vom Computer errechnen.