

**theaomai**  
Studien zu den performativen Künsten  
Herausgegeben von Helga Finter

Band 2



**PETER LANG**

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

Helga Finter (Hrsg.)

**Das Reale und die  
(neuen) Bilder**  
Denken oder Terror der Bilder



**PETER LANG**

Internationaler Verlag der Wissenschaften

3402

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in  
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <<http://www.d-nb.de>> abrufbar.

Abbildung auf dem Umschlag:  
Anonym, *Martyrium der hl. Katharina* (Ausschnitt),  
Rötzelzeichnung, Italien 16. Jh.,  
Privatbesitz der Herausgeberin.



KAE 142

Gedruckt auf alterungsbeständigem,  
säurefreiem Papier.

UB SALZBURG



+DA368209

2008: R - 3981

ISSN 1436-1981  
ISBN 978-3-631-57782-0

© Peter Lang GmbH  
Internationaler Verlag der Wissenschaften  
Frankfurt am Main 2008  
Alle Rechte vorbehalten.

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

Printed in Germany 1 2 3 4 5 7

[www.peterlang.de](http://www.peterlang.de)

## Inhalt

<i>Helga Finter</i> Vorwort	9
<i>Helga Finter</i> Ikonomphobie, Ikonomphilie. Repräsentationen des Anderen oder Terror der Bilder	17
<b>Bildtheorien</b>	
<i>Marie-José Mondzain</i> Die Furcht vor den Bildern	37
<i>Georges Didi-Huberman</i> Dauer konstruieren	57
<i>Hans Belting</i> Die Gewalt der Bilder und das Reale	69
<b>Mediale Bildstrategien</b>	
<i>Jochen Hörisch</i> Im Bilde sein. Medien des Terrors und der Terrorbekämpfung	81
<i>Petra Bolte-Picker</i> Bush und Katrina. Analyse von medialen Inszenierungen des Realen	91

Marie-José Mondzain

## Die Furcht<sup>1</sup> vor den Bildern

Meinen Beitrag könnte ich in Anlehnung an Jacques Lacan folgendermaßen zusammenfassen: In einer Welt, in der die Furcht herrscht, mehr noch, in der die Furcht die Herrscherin ist, sind die Industrien der Bilder, die ich eher Industrien des Sichtbaren nennen möchte, Helfer und Produzenten der Furcht. Innerhalb dieser Industrien hingegen sei das Nomen *Bild* jener Modalität sinnlich wahrnehmbarer Erscheinung der Welt vorbehalten, welche eine Teilhabe erlaubt und auf Herrschen verzichtet.

Ich werde zwei Herrschaftsformen beschreiben, die, selbst wenn sie historisch gesehen als getrennt erscheinen konnten, miteinander solidarisch sind. Es sind zwei Herrschaftsformen der Furcht, von denen ich die eine als *Phobokratie* bezeichne, das heißt als Herrschaft einer Furcht, die sich aus den Bildern speist und sich ihrer bedient, um ihre Macht zu etablieren; die andere werde ich *Ikono-phobie* nennen, worunter ich eine Furcht vor einer Herrschaft der Bilder verstehe, welche sich aus deren potentiellen Gefahren nährt und so selbst wieder eine Kraft der Verdoppelung wahrer Gefahren wäre. Dieser doppelte Gefahrenmechanismus ist jeweils vom Wunsch nach direkter oder delegierter Machtausübung bewegt. Ob es nun darum geht, Macht aufzubauen, indem man sich das Monopol des Sichtbaren und die Kontrolle über die Emotionen vorbehält, oder im Gegenteil darum, jegliche Form von Sichtbarkeit zu verdammen, mit dem Ziel, die unsichtbaren Diktaturen einer Göttlichkeit, des Buches oder der Vernunft durchzusetzen, jeweils sind die Furcht und das Bild solidarisch mit einer Machtkonzeption, welche sich auf eine hoheitsrechtliche Aneignung der sinnlichen Wahrnehmung gründet. Diesen beiden Diktaturen der Furcht will ich eine andere Herrschaftsform gegenüberstellen: Ich möchte von einem *Denken der Bilder* sprechen, das dem *Mut* entspringt und das seine konstituierende Kraft in der Konstruktion einer Intersubjektivität anerkennt. Sollte man nicht diesen beiden Herrschaftsformen des Schreckens Widerstand leisten und solche Zeichen produzieren, die uns an der instabilen Buntscheckigkeit der Erscheinungen der Welt teilhaben lassen? Anders gesagt: Ich will behaupten, dass das Bild nicht Herrschaft bedeutet. Ob man nun die Bilder Macht ausüben lässt oder ob man sie außer Kraft zu setzen sucht, indem man durch Drohung und Furcht regiert, jeweils vernichten diese Herrschaftsformen die Kraft der Bande, die sich im Sichtbaren zwischen begehrenden Subjekten herstellen, das heißt zwischen sprechenden und Bilder produzierenden Subjekten.

### Die Phobokratie oder die Herrschaft der Furcht mittels Bildern

Die Bilder unter dem Blickwinkel der Furcht anzugehen ist heute kaum mehr überraschend, da wir in einer Welt leben, von der man sagt, dass sie zugleich von Bildern überschwemmt wie auch von Furcht dominiert sei. Die Furcht ist zur am weitesten verbreiteten sozialen Interaktionsform geworden, ich glaube sogar, dass sie die Funktion eines sozialen Bandes hat und sich an die Stelle aller anderen Formen von Diskussion und Solidaritätshandlungen setzt. Die Furcht stellt ein Band dar, und so sind die ausgereiftesten Herrschaftsformen zu *Phobokratien* geworden – wenn ich mir diesen Neologismus zur Bezeichnung der Verbreitung kollektiver Furcht erlauben darf. Sich gemeinsam zu fürchten gibt die Illusion, gleicher Meinung zu sein. Zusammenleben wird zum Sich-Gemeinsam-Fürchten. Der 11. September dient heute als Paradigma der Verschmelzung aller im Einen unter dem Zeichen des Terrors und demnach als Legitimierung jeglicher Gewalt unter dem Vorzeichen der legitimen Selbstverteidigung. Von nun an leben wir in einer Gesellschaft, in der Militär- und Polizeiaktionen nicht mehr als Aggressionen oder als Antworten auf vereinzelt erlittene Gewalt, sondern als Herstellungsweise von Sicherheit gegen alles Bedrohliche verstanden werden. Das Regime der Furcht rechtfertigt jegliche Präventionshandlung. Die Leitparole der Phobokraten ist: „Habt keine Furcht.“ Die Furcht operiert in einer paradoxen Zeitlichkeit: Sie ist, durch die Repräsentation der Grausamkeit, des Schmerzes und des bevorstehenden Todes, einerseits eine Antizipation innerhalb der Dauer, und andererseits handelt es sich um ein Anhalten der Zeit, eine Versteinerung angesichts einer alles lähmenden Bedrohung. Denn damit sich präventive Gewalt selbst legitimiert, darf der Lauf der Zeit nicht die Nichtexistenz der Gefahr enthüllen. Die Furcht braucht Repräsentation, denn sie nährt sich nur durch die figurative Antizipation und die dem Affekt des Schreckens innewohnende Spannung. Darin unterscheidet sie sich von der Angst [*angoisse*], die auf das Verschwinden jeglicher Repräsentation und das Misslingen jeglicher Symbolisierung abzielt. Doch andererseits blockiert die Lähmung im Furcht erregenden Spektakel ebenfalls die symbolische Vitalität des sprechenden Subjekts. Es handelt sich also darum, Zuschauer und gleichzeitig sprachlos zu sein. Wer die Furcht herrschen lassen will, um dank ihrer zu regieren, schützt die Kollektivität vor Angst, gibt jedoch keine Stütze für ihre Operationen der Symbolisierung, für die Repräsentation. Daraus resultiert der ärgerliche, im Hinblick auf die erlaubten Grenzen der Repräsentation vorgebrachte Widersinn. Geht es doch nicht um die Repräsentation, sondern um die Schwellen der Figurabilität im gezeigten Spektakel. Zeigen heißt nicht repräsentieren. Die Phobokratie ist nur eine Indu-

strie des Schreckensspektakels, die strategisch dazu genutzt wird, Polizei und Krieg zu legitimieren.

Man kann einen Krieg unter dem alleinigen Vorwand der Furcht und Bedrohung auslösen, die derjenige einflößt, den man angreift. Man attackiert, um zu beruhigen. Also wird die Furcht im Allgemeinen mit den Figuren der gesellschaftlichen Gewalt sowie der kriegerischen und terroristischen Gewalt und all jenen Sicherheitsmaßnahmen assoziiert, mit denen sich die liberalen Regierungen mehr und mehr umgeben. Wenn es ohne inszeniertes Spektakel auch keine geteilte Furcht gibt, dann muss man das Antlitz der Bedrohung herstellen, um jene Furcht zu produzieren, welche die Waffen rechtfertigt. Der Weg vom 11. September zum Irakkrieg war in diesem Sinne exemplarisch. Man beginnt mit der Konstruktion der so genannten absoluten Unvorhersehbarkeit des traumatischen Ereignisses, einer Unvorhersehbarkeit, die ganz und gar relativ ist, wie die Untersuchungen im Nachhinein bewiesen haben. Da aus diesem Ereignis alle Argumente für den Krieg abgeleitet werden müssen, produziert man methodisch und über die Medien Repräsentationen der Bedrohung: Epidemien, chemische Waffen, Massenvernichtungswaffen. Wenn das Dispositiv ausreichend ausgebaut ist, muss man – damit der Terror sich in ein Verlangen nach Protektion transformiert – auf ein anderes Register von Figuration zurückgreifen: auf das des Krieges, der das Gute und die Gerechtigkeit regieren lässt. So nähern wir uns hier der Verbindung, die dieses System – denn von nun an handelt es sich um ein Ensemble systematisierter Maßnahmen, die ein kollektives Pathos verwalten – mit den Bildern unterhält. Die Furcht, von der ich eben sprach, wird Tag für Tag konstruiert und von Bildern gespeist, welche die uns umgebende Bedrohung figurieren und illustrieren. Anders gesagt, ich habe den Verdacht, dass das, was ich mit *System* bezeichnet habe, methodisch nur auf der Basis einer singulären Bearbeitung des Visuellen zu konstruieren ist, und genauer noch, auf der Basis einer visuellen Industrie, die sich in den Dienst der Furcht stellt. Wenn dies stimmt, wäre es dann nicht treffender gewesen, anstatt von der Furcht vor den Bildern, eher von Bildern der Furcht zu sprechen, von Bildern dessen, was Furcht einflößt? Andererseits, wie stellen wiederum diese Bilder der Furcht die Anhänglichkeit, die Abhängigkeit ihrer Zuschauer her? Die Annahme scheint notwendig, dass sich diese Bilder in den Dienst einer Ökonomie der Lust stellen. Ja, die am meisten verbreitete Version innerhalb der Debatte über die Bilder scheint sich heutzutage vielmehr um die Lust zu sorgen, die man aus dem Bild der Gewalt und aus den Spektakeln, die uns zittern lassen, gewinnt. So könnte die Frage, die sich auf die Furcht vor den Bildern bezieht, gleichermaßen auf die furchteinflößenden Bilder abzielen, wie auch auf das Bangen vor Bildern, welche, erschreckend oder nicht, ungerechtfertigt Genuss erregen könnten.

Angesichts von Bildern, die, absichtlich oder nicht, Furcht einflößen, könnte man sich in der Tat vorstellen, dass die Furcht vor den Bildern nur eine Furcht zweiten Grades ist, nämlich eine Furcht vor dem Anblick Schrecken erregender Bilder. In dieser Weise fürchtet sich zumeist die so genannte Erwachsenenwelt beispielsweise vor dem Spektakel gewalttätiger Bilder, die jüngeren Generationen Furcht einflößen könnten. Wenn es nun eine Verbindung gäbe zwischen dem Faktum, sich vor Bildern und ihrem Inhalt zu fürchten, wie erklärt sich dann, dass im Gegenteil gerade die Furcht von einer Flut von Bildern, von ihrem Überfluss geweckt wird, der den heutzutage rentabelsten Markt in der Industrie des Sichtbaren konstituiert? Wie kann man über das Vergnügen, das durch das Spektakel der Gewalt und Grausamkeit bereitet wird, berichten, ohne die Furcht vor den Bildern als Furcht vor dem Vergnügen, das sie bereiten, zu nennen? Gleichmaßen und aus denselben Gründen: Wie könnte die Macht auf diese Bilder zählen, um eine militärische und polizeiliche Nutzung der Gewalt zu legitimieren, wenn sie nichts als Abscheu provozierten, man sie nicht mehr sehen würde und wenn sie so ihre rhetorische Wirksamkeit durch eine derealisierende Reaktion verlören? Sie würden in gleicher Weise wie die Fiktionen zu Figuren von Unterhaltung werden. Folglich erscheint es völlig klar, dass es eine Industrie der Furcht gibt, ein politisches Management produzierter, genährter Furcht. Hier möchte ich daran erinnern, dass als erste die Kirche – auf Grund der Entscheidung durch Bilder zu herrschen – ihre visuellen Botschaften im Sinne des spektakulären Kults eines Gemarterten und der emphatischen Entfaltung von Figurationen des Bösen und der Hölle konstruierte. Gewalt und Terror bildeten das privilegierte Werkzeug einer Macht, die schon damals Medizin der Tröstung und des Heils mitzubringen versprach. Furcht durch Bilder zu erregen, geht davon aus, visuelle Kreationen als Werkzeuge des Überzeugens und der affektiven Leidensmanipulation zu betrachten. So fürchten die Phobokratien nicht nur keineswegs furchtauslösende Bilder, sondern sie wollen zudem deren Form und Wirkung kontrollieren, um mehr oder weniger bewusst die Regime des Terrors und der Lust [*jouissance*] zu regeln. Diese bis zur Perversion verfeinerte Subtilität hält sadomasochistische Mechanismen aufrecht, deren Lösung weder kathartisch noch symbolisch ist, sondern notwendigerweise einen Appell an das Gesetz des Stärkeren bedeutet. Der Triumph über die Barbarei ist nur der Sieg einer Übermacht. Die Furcht zu besiegen erfordert, das Böse selbst zu besiegen.

Die Bilder, die sich in den Dienst dieser Rhetorik stellen werden, müssen daher eine innere Spannung auflösen: Das Schlimmste muss gezeigt werden, um den Hilferuf zu provozieren, das Schlimmste muss versteckt werden, damit der Kontakt mit dem Realen keine einzige kritische Mobilmachung, keine einzige Wortmeldung, also keinen Gedanken hervorruft. Damit die Bilder der Furcht, die wir üblicherweise Bilder der Gewalt nennen, eine Wirkung von Bedrohung

hervorrufen, welche das Verlangen nach polizeilichem oder militärischem Schutz legitimiert, damit die Bilder sich in eine Strategie der Drohung einfügen, müssen sie sich auch in eine Strategie der Faszination und der Lust [*plaisir*] einreihen. Sie dürfen weder Abscheu noch Skepsis provozieren. Keine Abscheu, das heißt, diese Bilder sollen den Blick auf sich ziehen und im Gedächtnis bleiben. Sie müssen auch glaubwürdig sein und sie dürfen den Zuschauer nur bis an den Rand eines Schreckens- und Ohnmachtszustandes bringen, welcher wie bei jenem kleinen Kind, das in jedem von uns steckt, ein Verhalten des Sich-Anschmiegens, den Ruf nach Unterschlupf und nach Sicherheit auslöst.

Der imaginäre Schoß der Zensur, der Polizei und der Armee operiert demnach abwechselnd als mütterlicher Zufluchtsort und als väterliche Macht, Funktionen, mit denen der patriarchalische Staat sich selbst ausstattet. Dies ist ihm nur unter der Bedingung möglich, dass er sich an eine infantilisierte Bevölkerung von Minderjährigen wendet, die im Hinblick auf ihr Begehren [*désir*], ihren Schrecken, bar jeglichen kritischen Potentials ist. Die Betrachter des Bildes müssen sich in einem Zustand subjektiver Defizienz befinden, welcher für sie archaische, präverbale Situationen aufrechterhält oder sie dahin zurückbringt. Trifft dies zu, so stellt sich die Frage, auf welchen Bahnen sich diese Transformation der Zuschauer in desubjektivierte Orte, in schwache Subjekte vollzieht, die zur Auseinandersetzung mit ihrem Begehren und ihrer Furcht untauglich sind und vor allem auch unfähig, sich mit der Realität auseinanderzusetzen, ohne dabei an die Kraft einer anderen Allmacht zu appellieren. Was ich als *desubjektiviertes Subjekt* bezeichne, ist ein Subjekt ohne Worte, mehr als ein *Infans*-Subjekt, denn es geht darum, den Blick in das Register des Schreies zu projizieren, seine respiratorischen Funktionen zu treffen und sie fern vom Atem, der die Stimme belebt, auf jenes Aussetzen ohne Ende zu reduzieren, welches Bilder als eine Welt ohne Luft und ohne Abweichung [*écart*] produziert. Die öffentliche Furcht tröstet sich dann mit dem Simulakrum eines Privatlebens, das aus Fiktionen aus einem Fernsehstudio besteht, wo die Akteure öffentlich Qualen ausstellen, ihr Begehren, ihre Ohnmacht, um an der industriellen Fabrik der kollektiven Lösung ihrer Ängste teilzuhaben. Das wahre Ziel der Phobokratien ist es, zur Vernichtung jeglicher Möglichkeit einer Abweichung beizutragen, zur völligen Vernichtung jeglicher Differenzentfaltung nicht nur zwischen den Subjekten, sondern auch im Innern des Subjekts selbst, das massiv als kompakte Substanz behandelt wird. Darum muss die zeitliche Strukturierung des Zuschauers getroffen werden, muss das angegriffen werden, wodurch sich das Subjekt in die Geschichte und eben dadurch in die Sprache einschreibt: durch die Produktion einer Welt ohne Spaltung und ohne Teilung, kurz gesagt, einer Welt ohne Alterität. Daraus folgt ein doppeltes alltägliches Regime der Sichtbarkeiten durch Bilderflut: Krieg, Vergewaltigung, Tortur, Herabsetzung jeder menschl-

chen Würde werden mit einer erschütternden Willfährigkeit in kurzen und synkopierten Rhythmen gezeigt, wobei so oft wie möglich Filmschleifen benutzt werden, die eine Homöostase der Zeit simulieren, ein Anhalten auf dem Schema, welches das Ereignis vernichtet. Gleichzeitig praktizieren Unterhaltungsindustrien jeglicher Art mit wiederholenden Rhythmen erprobte Muster des Komischen, die in der Temporalität des Vertrauten und des Intimen mit den Parodien der Verlangsamung und des Mithörens arbeiten. Das Problem heißt also, zeigen, ohne zu repräsentieren, somit zu figurieren oder zu inszenieren, ohne das Feld der Repräsentation zu öffnen, um nicht – wie man glauben könnte – die Schwelle visueller Toleranz zu erreichen, sondern die Schwelle zur temporalen Entfaltung. Die Temporalität der Furcht ist, wie ich weiter oben angedeutet habe, eine antizipatorische Beschleunigung und eine lähmende Ohnmacht. Es gibt kaum eine größere Zerstörung von gesellschaftlicher Zeit und Dauer als die der Industrien der (Bilder-)Überflutung [*industrie du flux*]. Die visuellen Informationen erscheinen als Objekte kontraktierter Realität, von Anfang bis Ende signifikant und totalisierend. Die zeitliche Kontraktion eliminiert jede Möglichkeit einer Repräsentation, eines Außen des Sichtfeldes, angefangen mit jenem dem Zuschauer eigenen Sichtfeld. Der Zuschauer steht im Sichtfeld, er ist inkorporiert, er ist *embedded*,<sup>2</sup> so wie man es in Bezug auf den Medienblick im Zusammenhang mit dem Irakkrieg genannt hat. Er ist selbst gefangen und eingebunden im Feld des Sichtbaren mit seinen Rhythmen des Erscheinens und Verschwindens. Daraus folgt, dass das Gedächtnis der Bilder nicht mehr dem Leben der Bilder, einem psychischen *Nachleben* entspringt, wie Aby Warburg die Sichtbarkeiten der Kunst im Gedächtnis nannte, sondern einer puren Erschütterung ohne signifikante Artikulation, ohne zeitliche Verkettung.

Dies bedeutet, die industrielle Verwaltung der Furcht als direkt mit der industriellen Verwaltung des Todes verbunden zu verstehen. Das 20. Jahrhundert ist sehr wohl das Jahrhundert, das den extremsten politischen Formen der Bedrohung und Barbarei ins Auge geblickt hat. Der Nazismus war eine schreckliche Phobokratie und hat von einer absoluten Macht gezeugt, die er in einer Produktion des Zeigens und Versteckens genießen wollte. Jedes Bild stellt sogleich die Frage nach der Trennung und dem Tod und fordert den Menschen auf, das zu tun, was Freud Trauerarbeit nannte. Er stellte sich damals die klinische Frage nach der Behandlung der Melancholie. Dies war 1915 an der Schwelle der größten europäischen Trauer. Ich möchte nur einfach betonen, dass nichts der melancholischen Struktur näher ist als dieses audiovisuelle Dispositiv, das die Zeit anhält und das jede Dynamik der Fiktion in die Starrheit einer *Fixierung* [*fixion*]<sup>3</sup> – ein Lacan entlehnter Begriff – transformiert. Auf dem Markt der Furcht und der wieder gefundenen Sicherheit gibt es ein wahres Triebmanagement der depressiven Systeme und der euphorisierenden Sequenzen. Melancholie und halluzinato-

rische Fluchten sind im zeitgenössischen gesellschaftlichen Gewebe innerhalb der kollektiven Unfähigkeit zu jeglichen Operationen der Trennung, deren erste und letzte Prüfung der Tod ist, festzustellen. Der Anspruch auf Bilder und der Konsum der Bilderfluten ist seinerseits eine Antwort auf die Depression; und die auf diesen Zustand des Konsums reduzierten Zuschauer, können nicht ertragen, die euphorisierende Abhängigkeitswirkung dieser Flut zu unterbrechen, aus Furcht, das Gefühl zu haben, nicht mehr zu existieren, sobald sie sich nicht mehr innerhalb des Feldes befinden. Die Beschleunigung und die Abwesenheit jeder Pause produzieren eine Zerschlagung der Zeit, welche dem Zuschauer die Zeit des Denkens, die Sprache und die Geschichte entzieht. Das Begehren ist zum Objekt eines ununterbrochenen Marktes geworden, dessen Unterbrechung subjektive Verwirrung hervorrufen würde, ohne dass jeder einzelne die Mittel hat, seinen Zusammenbruch zu begreifen. Daher das folgende Paradox: Die Bilder von Bedrohungen können wie deren Antidepressiva wirken, so dass ihr Verbrauch nur ansteigen kann, ihre Entwöhnung Furcht einflößend ist und ihre Aussetzung das Ausagieren<sup>4</sup> begünstigt. Der Markt furchterregender Bilder folgt also den Regeln des Drogenmarktes, doch sind hier die Dealer legitimiert und tragen selbst gänzlich straflos zur Zirkulation des finanziellen Flusses bei und zu Gewinnen, die man gern für unkalkulierbar hält. Die Programmindustrien sind die neuen Dealer der Abhängigkeit von der visuellen Droge. Das Problem verkehrt sich also, denn das, was Furcht erregen kann, sind nicht die realen, durch die Bilder unter dem Etikett von Information oder Fiktion evozierten Bedrohungen. Vielmehr handelt es sich um Dispositive, welche die Konstruktion und Konsistenz des Subjekts angreifen. Die Bilder können unter bestimmten Verbreitungs- und Rezeptionsbedingungen verrückt machen, weil sie an die temporale Konstitution der Subjekte und den Respekt vor den Differenzen rühren, welche sie von ihrem eigenen Bild in der Bewegung trennen, in der sich das Bild des anderen konstruiert.

#### **Die Ikonophobie oder die Herrschaft Gottes und der Vernunft in der Furcht vor Idolen und Simulakren**

Wahrscheinlich hat die Feststellung solcher symbolischen Zusammenbrüche von sprechenden Subjekten die großen Doktrinen beeinflusst, welche die Herrschaft des Bildes zerstören wollten. Ich hatte Gelegenheit, in der Geschichte der Sichtbarkeiten jene Umstände zu untersuchen, unter denen sichtbare Produktionen als Bedrohungen angegangen wurden. Zwei exemplarische Fälle verdienen erwähnt zu werden, weil sie in struktureller Hinsicht nichts von ihrer Kraft eingebüßt haben: Der erste Fall betrachtet die sichtbaren Produktionen als direkte Bedrohun-

gen des sprechenden und symbolisierenden Subjekts in seinem Verhältnis zur Transzendenz des Gesetzes und zur Konstitution der Alterität. Der zweite Fall disqualifiziert dieselben Produktionen durch die Gefahr, der sie die metaphysische Konzeption des Seins, demnach die ontologische Konsistenz der Welt und der Wahrheit aussetzen. Im ersten Fall stoßen wir auf die Furcht vor den Idolen und ihre Verurteilung, im zweiten Fall auf die Abwertung der Erscheinungen – *eidola, phantasmata* – und aller Abkömmlinge der Imagination und des Wahrscheinlichen.

Zwei Ikonophobien also, bei denen die Furcht vor den Bildern von einer Sicherheitspolitik, einer Polizei des Körpers und des Begehrens [*désir*] in dem Sinne nicht zu trennen ist, in dem das hebräische Denken das Subjekt vor der Bedrohung durch das Götzenbild schützen will und in dem das philosophische Denken die Subjekte vor dem Fehlurteil bewahren will. Es geht mir hier nicht darum, diese zwei Haltungen einer eingehenden Analyse zu unterziehen, sondern allein darum, dank ihrer aufzuzeigen, welcher Art die Bedrohung ist, welche Bildern angelastet wird, wenn sie entweder für die Herrschaft Gottes oder die Herrschaft der Wahrheit und der Vernunft ein Hindernis darzustellen scheinen.

Es ist klar, dass, solange man die Tragweite des Bildes in der Konstitution des Subjekts nicht verstanden hat, man sich seiner als Instrument der Macht und als Bedrohung für die Gemeinschaft bedienen wird, wenn es außerhalb jeder Kontrolle belassen wird. Man wird also Bilder fürchten, so wie man vor einer unkontrollierbaren Herrschaft und einer fatalen Zerstreung des zeitlichen Werdens bangt. Wie zuvor gezeigt, führte die Furcht abwechselnd zur Beschleunigung und zur Ohnmacht hin. Nun sind hier die Implikationen kaum offener für die Geschichte, da die Souveränität der Prinzipien die Ewigkeit verspricht. Sich vor dem Bild fürchten, nichts anderes bedeuten die eine Ikonophobie inspirierenden Anikonismen. Gerade aus der Disjunktion von Bild und Sichtbarkeit haben sich alle religiösen und philosophischen Ikonophobien gespeist.

Es scheint, dass die großen antiidolatratischen Denkbewegungen theologischer Natur und die großen ikonophobischen Konstruktionen noetischer Natur sich dadurch charakterisieren, dass sie den Rahmen ihrer Macht über Territorien durch den Kampf gegen das Bild bestimmt haben und in einer Weise von der Bilderfurcht bewegt werden, die analog ist zu der Furcht vor dem, was die Menschheit in ihrer Wesensdefinition bedroht. Diese Furcht basiert generell auf den Bedrohungen der Verführung und des angenommenen Fehlurteils, welche durch ein erotisiertes Objekt in Verleugnung seiner Alterität herbeigeführt werden. Dass diese Befürchtungen durch den Kampf gegen das phantasmatische Begehren nach der Rückkehr in den Schoß der Mutter begründet worden sind, scheint eine anthropologische Wahrheit zu sein. Auf sie werde ich dann wieder

zurückkommen, wenn ich das Bild in seiner Mut und Alterität konstituierenden Kraft betrachten werde.

Unter welchen Bedingungen bedrohen uns die Bilder? In den Augen der Ikonophoben unter fast allen, denn nur unsichtbare Bilder allein beschädigen nicht die ontologische Konsistenz der Welt und die Wahrheit ihres Wesens. Den beiden großen theoretischen Konstruktionen, die den Bildern feindlich gesinnt sind, liegt eine strukturierende Ikonophobie zugrunde, die aber ihre Gültigkeit nur aus der Fiktion einer *disjunktiven* Welt bezieht. Ich nenne ein System disjunktiv, das seine Validität nur aus dem Ausschließen aller anderen bezieht. In den zwei Beispielen, von denen das eine die hebräische Theologie, das andere die klassische Metaphysik ist, hält sich die Reinheit des *eidos* nur um den Preis einer Verblendung aufrecht, die ihren Trost in der Rhetorik der Blendung finden wird. Um die Kraft und die Reinheit des Bildes zu verteidigen, erklärt man es als unsichtbar, indem man all die anderen Worte, welche sinnlich erfahrbare Produktionen bezeichnen, unter den Vorbehalt stellt, dass sie das wahre Bild verrieten. Alles ist da: Das der Wahrheit getreue Bild kann weder sein Gesicht zeigen noch sich dem Blick aussetzen. Man entflieht also dem Bild aus allen möglichen positiven wie negativen Gründen, weil es Exzess der Finsternis ist und weil es Exzess des Lichtes ist. Wohin man sich auch wendet, das Bild tötet, auch wenn es göttlich ist. Der Terror artikuliert sich im Tod und in der Verblendung. Hier verdammt man die Finsternis im Namen des Irrtums, der Unreinheit und des Todes, dort beschuldigt man das Licht, die Möglichkeiten des Lebens, des Blicks aufzulösen. Es geht darum, jene Ökonomie des Exzesses zu bannen, welche das Leben der Zeichen selbst und ihres Überflusses mit unkontrollierbarer Vitalität markiert. Furcht erregt weder das Licht noch die Dunkelheit, sondern der Exzess selbst, jene Kraft des Überbordens, die das Sichtbare als Ort eines Begehrens ohne Grenzen und ohne Form bezeichnet. Angesichts des Exzesses des Worts wird jede Anstrengung im Hinblick auf das Sichtbare der Beherrschung seines Überbordens mittels der Gesetzgebung, der Dialektik und letztlich der Logik gelten. Doch wie den Exzess des Bildes bändigen? Dies scheint eine unmögliche Aufgabe zu sein und auch scheint es, dass die Verdammung des Bildes jegliche Auseinandersetzung mit dem Unbestimmten verwirft.

Das hebräische Denken wird ganz und gar von der Forderung nach Trennung bestimmt, welche den Zugang der Menschheit zu ihrer Symbolisierungskraft konditioniert. Zeichen machen heißt die Absenz bearbeiten. Das Bild wird begriffen als ein Bereich ungetrennter Präsenz. Dieses Denken verlangt, dass man auf es verzichtet, so wie man auf die Verschmelzung mit der Mutter verzichtet und damit auf jede Verbindung mit Objekten, deren Bilder verehrender Kult das Subjekt in Unreinheit und inzestuösen Verkehr stürzt.

Im Namen der Forderung nach Trennung, welche die ganze Architektur des Tempels als einen Ort der Begegnung mit dem Verhüllten durchquert, ist also die Herstellung des Bildes verboten. Das Bild ist das Gegenteil der Tempelarchitektur, weil es die Unmöglichkeit der Differenz verkörpert. Es wird insgesamt auf die Seite der Kategorie der blutigen Befleckung und der Verschmelzung mit der Mutter zurückverwiesen. Jeder Kult, welcher der Immanenz des Sinns im Fleische des Lebens erwiesen wird, wird mit einem Verbrauch von Blut, einer matriziellen Rückkehr gleichgesetzt. Eine Furcht ist da, welche auf die Bedingungen von gesellschaftlicher Institution selbst und die Zirkulation von Gütern und Personen in einer Vertragsgemeinschaft abzielt. Ein menschliches Wesen zu sein heißt, ein Wesen der Sprache und Ansprache zu sein. Der Monotheismus ist eine Theologie des Verhältnisses, also der Differenz, während die Religionen des Bildes Kulte der Immanenz mütterlicher Kraft, der den Zeichen selbst immanenten Macht sind. Das Bild ist ägyptisch, es ist die Erde, die man verlassen muss. Wenn die Idole zu zerschlagen sind, dann um zu zeigen, dass nichts dem Schleier fremder ist als die den Dingen des Animismus innewohnende Magie. Das Bild an das Unbelebte zurückzugeben heißt, es jeglichen Verhältnisses und daher jeden Sinns berauben. In einer solchen, von mir Disjunktionsposition genannten Position sind die Subjekte von der Wahl zwischen einem gemeinsamen Leben innerhalb der Differenzen [*écarts*] oder der tödlichen Verschmelzung ohne Differenzen unterrichtet. Die Ikonophobie ist eine Furcht, welche die Kastrationsangst bannen soll, welche aus der durch die Produktion und aus dem Kult von Bildern gewonnenen Lust hervorgegangen sein soll. Alle Verfahren der Trennung sind nur eine Systematisierung all jener Gesten und Zeichen, welche die symbolische Konstruktion der dem Gesetz des Vaters unterworfenen sprechenden Subjekte ausbilden.

Ich werde ebenfalls noch auf schematische Weise die Disjunktion des Sichtbaren und des Intelligiblen evozieren, die durch die klassische Metaphysik konstruiert wird. Die Disqualifizierung des Bildes erfolgte nicht so sehr unter dem Zeichen der Furcht vor Idolen und vor einer Verschmelzung, als unter dem Zeichen des Todes und der Entbindung [*déliation*]. In einem der Souveränität des Seins gewidmeten Denken hat die Frage des Bildes nicht aufgehört, die Philosophie zu beschäftigen: Bald wurde das Bild im Namen der Dispersion des Multiplen und des Exzesses, den ich zuvor erwähnt habe, bald im Namen eines Prinzips der Diminution, einer Verminderung in der Erscheinung des Seienden, verdammt. Die Kritik des Doppels als Verminderung des Seins oder die Kritik des Multiplen als Unbestimmbarkeit des Seienden platziert das Bild in dieses Feld der Maßlosigkeit und dessen, was dem Maß entgeht und auf keinen Fall zum Objekt eines Diskurses werden kann, welcher so der sichtbaren Figur Einhalt gebieten könnte. Das unmögliche Verhältnis ist per definitionem das Schei-

tern des Logos als Verhältnis. Dennoch ist Aristoteles ganz und gar auf dieses Anerkennen eines der Empfindung immanenten Logos ausgerichtet, eines Logos, der seine Bewegung vom Begehren erhält, eines Logos, der im Feld der Leidenschaften operiert. Das Bild ist also sehr wohl da am Rande der Legitimation seiner Erscheinungen und seiner Kreation als kathartische Fiktion. Man kennt die Verlegenheit des Philosophen aus Stageira, als es darum ging, der Opsis die Würde, auf die schon alles hinstrebte, zu verleihen. Disjunktion also zwar bei Platon, doch dialektische Artikulation bei Aristoteles: Die Furcht ist eine, die theatrale Versammlung gründende Leidenschaft und diese Versammlung findet ihre Legitimation in der Behandlung dieser Furcht selbst. Nicht Furcht vor den Bildern, sondern Bannung des Phantasmatischen und des Intimen, vom Inzest bis zum Tode.

### Christliche Ökonomie von Versprechung und Furcht

Die Ikonophobie wie auch der spekulative Anikonismus sind in der Tat mit der Definition eines Begehrens nach Bildern als einem Objektbegehren konfrontiert. Alle Anstrengung und der Erfolg des Christentums sind darauf zurückzuführen, dass es nichts anderes als ein ikonischer Monotheismus ist, der einzige, der Bilder in der Kunst und in der Politik produziert, ohne den Verlust der Herrschaft befürchten zu müssen. Es vertritt im Gegenteil die doktrinale Überzeugung, dass man nicht ohne Bild herrschen kann, das heißt nicht ohne Kunst, ohne Politik des Sichtbaren. Mit dem Christentum verlassen wir erstmals das Regime der phantasmatischen Furcht, um auf die komplexen Bereiche zu sprechen zu kommen, in denen das Bild nicht mehr ein Objekt, sondern ein intersubjektiver Krisenbereich ist, in dem weder die Ewigkeit noch die Wahrheit auf dem Spiel stehen, sondern die Frage nach der Zeitlichkeit des Begehrens. Das Bild erregt keine Furcht mehr, sondern wird im Gegenteil mit allen Attributen jener Glorie zelebriert, die man dem Triumph über das Nicht-Figurierbare, über den Inzest und über den Tod verdankt. Aber, denn es gibt hier ein ‚Aber‘, die Kirchenväter, die nach Paulus und nach Johannes diese befreiende Erhabenheit des Sichtbaren und des Blicks konstruieren, errichten neun Jahrhunderte lang die institutionelle Architektur einer weltlichen Macht, die weder auf die Lust der Bilder verzichten, noch ihre Gewalten an die Macht eines anderen abtreten will, sei es an den Kaiser selbst. Man wohnt also einer langen und methodischen doktrinalen Ausarbeitung bei, die abwechselnd die Distribution der Lust und der Furcht in der sichtbaren Welt verwalten wird.

Das christliche Denken hat eine dialektische Folge für die disjunktiven Situationen der Ikonophobie zu finden gewusst, indem es in seiner Ikonophilie ein erstes Bild vorschlug, das nicht dazu gemacht war zu regieren, sondern dazu,



den Blick zu befreien und die begehrende und sprechende Subjektivität zu konstruieren. Die Geste dieses den Blick befreienden Christus, die Blinden das Sehen und Frauen ihr Blut zurückgibt, stattet sich mit der männlichen Macht des Gottessohnes aus, um enigmatisch Sichtbares, das heißt Nicht-Idolatriisches zu produzieren. Dies bedeutet, die Frage vom Objekt zum Subjekt zu verschieben, wenn man in Betracht zieht, dass das, was ein Bild qualifiziert, die Art des Blicks ist, den man auf es wirft. Die ganze Doktrin der Inkarnation bedeutet letztendlich, als Doktrin festzuhalten, dass die Inkarnation nichts anderes ist, als das Bildwerden des Göttlichen. Die Unterscheidung zwischen Fleisch und Körper wird dann die Unterscheidung zwischen dem Bild als Fleisch und dem Objekt als Körper überlagern. Die Erlösung des Fleisches ist die Transfiguration des Blicks auf die Welt mittels des Bildes; die Erlösung des Körpers ist die Identifikation des Körpers Christi mit dem Körper der Kirche. Die Institution Kirche gibt also den historischen Institutionen der weltlichen Macht eine erlöste und heilbringende Sichtbarkeit und die Kunst des Bildes (in der damaligen Zeit sind es die Ikone und die sakrale Kunst) verkörpert im Bild das heilbringende Zeugnis der Wiederauferstehung im Fleische des Sichtbaren. Daraus folgt, dass das Bild nicht herrscht, sondern von nun an ein Reich unterstützt, und mehr noch, auf ökumenischem Wege sich allen zu konstruierenden Reichen als Modell anbietet. Wenn also das Bild als Bild auf alle Herrschaft verzichtet und dem Blick jegliche Freiheit anbietet, so herrscht es hingegen als kirchliche Institution. Dieses herrschende Bild ist ein Bild, das predigt, das rührt, das überzeugt, das glauben macht, es ist dasjenige, das mit allen Missionen der Kommunikation, von der Pädagogik bis zur Strategie, beauftragt wird. Von ihm wird man verlangen, dass die unveränderlichen Verbindungen mit dem Phantasma und mit der Furcht wiederhergestellt werden, jedes Mal wenn diese Ökonomie des Sichtbaren dort die Mittel zum Erobern und Unterwerfen finden wird. Das Bild ist so zum Hauptobjekt [*maitre-objet*] geworden, welches das Wort bekämpft, und welches, indem es seinen Geist dem Buchstaben entgegensetzt, letztlich die Lektüre und den Diskurs in Verruf bringt. Dieses Bild als Herrschaftsobjekt ist vielleicht die Matrix jener Bilder, welche die Ikonophoben fürchteten und die wir heute noch fürchten, da es, um zu herrschen, zu einem Mittel, einem Instrument, einem Medium wird, das sich allen Absichten der Eroberung, allen Zielen der Werbung und der Propaganda beugt. Dieses institutionelle Bild, das ich ikonokratisches Regime der Sichtbarkeiten nenne, basiert dogmatisch auf dem Sakrament der Inkorporation, das heißt auf dem eucharistischen Ritual, nach dem das Bild des Vaters, das heißt des Sohnes, Körper werden kann und damit Objekt eines Verzehrns und einer Verdauung ohne Verlust wird, da ja der Körper, der aufnimmt und verdaut, identisch ist mit dem verdauten Körper, da es sich um den Kopf und die Glieder eines einzigen Körpers handelt. Wenn man die Verschmelzung

bannen wollte, so sieht man hier, dass es nicht mehr möglich ist, ihr zu entkommen.

### **Das Bild ist keine Herrschaft oder der Mut des Bildes**

Ist es unabwendbar, dass, sobald es Bilder gibt, sich unvermeidlich die Dispositive der Identifikation und des Terrors wieder einstellen, bei denen die bilderproduzierenden Subjekte früher oder später sehen, wie all ihre Hoffnungen auf Menschlichkeit und Alterität zusammenbrechen? Nicht nur glaube ich dies keineswegs, sondern ich kann den Gegenbeweis erbringen und zeigen, dass das Bild gerade an der Wurzel selbst der Menschwerdung der Subjekte und deren Sozialisation steht. Das Bild ist *par excellence* die Instanz, durch die das Subjekt sich als getrennt konstituiert: Im Innern seines eigenen Blicks auf sich selbst sowie in der Triangulation, welche die Spiegeloperationen unterstützt. Ich möchte damit auf die Erkenntnis dieser konstituierenden Operationen sowohl durch die Klinik der Psychoanalyse, als auch durch die Paläontologie hinweisen. Diejenigen die mehr über die Ontogenese wissen wollen verweise ich auf die theoretische Betrachtung von Jacques Lacan sowie auf die klinische Betrachtung von Françoise Dolto. Besonders bei der letzteren entfaltet sich in ihrer ganzen Kraft die Entdeckung der Klinik der infantilen Psychosen als Behandlung des Leidens des Bildes. Dolto kam dazu, den Begriff des unbewussten Bildes des Körpers zu erfinden, um jene langsame und komplexe Herstellung der Einheit des Körpers und des Bewusstseins des Selbst als ein Ergebnis der Wirkungen sukzessiver Trennungen zu bezeichnen, die im besten Fall zu einer glücklichen Begegnung mit dem Spiegelbild als ein Bild des Selbst, als Bild des Nicht-Ich führen. Konstruktion einer rettenden Distanz, die den Weg zu allen existentiellen Differenzen öffnet. Das Leben wird von nun an nur diese Folge von Umstrukturierungen der Identifikationen und des Verzichtens, von Besetzungen und Substitutionen sein, die jeden von uns vor dem Magma verschmelzender Regression schützt, um uns ohne Unterlass in Richtung eines intersubjektiven Gewebes, des teilbaren oder nicht teilbaren Verlangens zu treiben. Ich fahre hier nicht weiter fort, da ich gerne woanders hingehen möchte, um Sie auf andere Weise zu meinen Thesen hinzuführen.

Diesen Teil meiner Überlegungen könnte ich folgendermaßen betiteln: Vom zum Schaffen von Bildern notwendigen Mut. Dieser Mut ist hier weder eine kriegerische Tugend, noch eigentlich eine heroische, wenngleich auch ...; ich will diesen Begriff im Schatten einer großen Stimme einführen, der von Walter Benjamin, anlässlich seiner Lektüre von zwei Gedichten Hölderlins. Bei Benjamin ging es darum, zwei Fassungen eines Gedichts von Hölderlin zu ver-

gleichen, von denen das eine *Dichtermut* heißt und das andere *Blödigkeit*; das eine ist, wie Benjamin uns sagt, in den Zeitraum von Hölderlins geistiger Reife, das andere gegen Ende seines Lebens zu datieren. Die Frage, die Benjamin an die zwei Fassungen ein und derselben Dichtung stellt, ist folgende, und sie ist meiner Ansicht nach auch die unsrige: Worin besteht der poetische Kern des Werkes, der ihm seine vollendete Form gibt, indem er letztlich auf reine Weise bestimmt, was die Aufgabe des Dichters ist, das heißt womit er die Freiheit desjenigen, an den er sich mit der poetischen Geste seiner Ansprache wendet, konstruiert. Ist das nicht auch die Frage, die wir an das Bild stellen, wenn wir fragen: Worin besteht die Aufgabe des Bildproduzenten, wenn er dem Bild, das er schafft, die Form der Freiheit derer, an die er sich wendet, gibt? Nun, die Antwort von Benjamin wird im Verlauf seiner Lektüre einleuchtend: Der poetische Kern des Werkes ist der Mut. Ich werde also einige Passagen des Textes lesen, bevor ich zwei Beispiele vom Mut des bildschaffenden Subjekts [*sujet imageant*], angesichts der Furcht, die unser Verhältnis als sprechendes Subjekt zur Welt hemmen würde, gebe.

Beide Gedichte sind in ihrem Gedichteten verbunden, und zwar in einem Verhalten zur Welt. Dieses ist der Mut, der, je tiefer er verstanden ist, desto weniger eine Eigenschaft, sondern eine Beziehung von Mensch zu Welt und von Welt zu Mensch wird. [...] Mut ist Hingabe an die Gefahr, welche die Welt bedroht. [...] dem Mutigen besteht die Gefahr, und dennoch achtet er sie nicht. Denn er wäre feige, würde er sie achten; und bestünde sie ihm nicht – er wäre nicht mutig. Dieses seltsame Verhältnis löst sich, indem dem Mutigen selbst die Gefahr nicht droht, jedoch der Welt. Mut ist das Lebensgefühl des Menschen, der sich der Gefahr preisgibt [...]. Die Größe der Gefahr entspringt im Mutigen – erst indem sie ihn trifft, in seiner ganzen Hingabe an sie, trifft sie die Welt.<sup>5</sup>

Und kurz darauf zitiert Benjamin aus Friedrich Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*:

Darin ... besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt ... Das Gemüt des Zuschauers und Zuhörers muß völlig frei und unverletzt bleiben, es muß aus dem Zauberkreise des Künstlers rein und vollkommen wie aus den Händen des Schöpfers gehen.<sup>6</sup>

Den Mut des Künstlers zu verstehen erfordert also, dass man die wahre Natur der Gefahr, die uns bedroht, erneut definiert, dass man sich über die wesentlichen Grundlagen des Subjekts informiert und darüber spricht, was es in seiner eigenen Konstitution bedroht. Darum habe ich mich dazu entschlossen, den Mut zu befragen, den der Mensch braucht, um durch eine bildschaffende Geste [*geste imageant*] diese Beziehung zur Welt selbst da herzustellen, wo sein Menschsein in Gefahr war. Ich habe mich dazu entschieden, das grundlegende Zeugnis der

Bildproduktion jener Zeiten zu evozieren, in denen der Homo sapiens massiv in eine Welt der „Gefahrenübersättigung“ eingeschrieben war, um den Ausdruck von Benjamin wieder aufzunehmen. Diese Welt wird ‚prähistorisch‘ genannt, weil sie ohne geschriebene Spur ist. Folglich gibt sich dort der Homo sapiens durch ein Bild, eine bildschaffende Geste als Mensch zu erkennen. Mit ihr bedeutet er nicht nur seine Menschwerdung, sondern weist auch in Gesten der Humanisierung auf sie hin und bezeichnet sich so als begehrendes und sprechendes Subjekt. Wie signalisiert er sich für die kommenden Jahrtausende? Indem er unter der Erde, im Unterleib der Welt, im hintersten Teil der Höhlen, die eher Orte der Bestattung als Behausungen waren, Zeichen einschreibt, von denen ich sage, dass sie eine das Sichtbare und das Bild geradewegs stiftende Funktion bezeugen. Ich möchte im Besonderen von den positiven und negativen Händen [*mains positives et négatives*] sprechen, die man seit den Grotten von Chauvet auftauchen sieht, das heißt seit ungefähr 32 000 Jahren. Was mich hier nun interessiert, ist nicht die Interpretation der Formen und die Hypothesen über den rituellen, magischen oder schamanischen Sinn dieser Zeichen. Sondern mich interessieren die Gesten und die als Spuren von Gesten ausgewählten Zeichen. Was für bildschaffenden Gesten sind dies? Es sind die Gesten eines Menschen, der aufrecht der Felswand und damit der Welt gegenübersteht, in einer Situation mütterlichen Eingeschlossenseins, und sich dort in einem nicht spiegelbildlichen Gegenüber mit der Heterogenität der Natur befindet; der Mensch streckt den Arm aus, stützt sich im Abstand einer Armlänge von dem Felsen ab, von dem er sich trennt, ohne ihn schon zu verlassen; dann, den Mund voller Pigmente, bläst er und erreicht über die Technik der Schablone, den Abdruck seiner Hand; dieser wird nur Bild unter der Bedingung, dass die folgende Geste ein Zurückziehen [*retrait*] ist. Diese Verkettung von Gesten setzt das reinste Selbstportrait in die Welt, nicht das eines Gesichts, welches die Wirkung eines Spiegels für den Blick des anderen, eine Ähnlichkeit zwischen dem Zeichen und dem auf seine Zeichen gerichteten Blick simulieren würde, dieses reinste Portrait des Selbst ist das der Hand, die das Bild macht und die seinen Hersteller auf den Abdruck seiner Abwesenheit zurückverweist. Das Bild, das sich dem Blick der Jahrtausende darbietet, ist nicht die Mimetik [*mimétique*] eines Blicks, sondern die Szenographie einer Metapher. Ich sage Metapher, denn dieser Teil des Körpers, die Hand, ist nicht Fragment des Menschen, der für ein Ganzes steht, nicht eine Metonymie, sondern Abdruck dessen, der sich vom Ganzen trennt. Wenn ich auf der Verkettung der Gesten beharrt habe, dann um diesen Eintritt des Subjekts von der Vorgeschichte in die Geschichte zu bezeichnen. Wir befinden uns hier nicht im Feld der Vorgeschichte, in einer Urszene. Im Gegenteil, der Bruch mit dem Ursprünglichen schreibt sich hier auf Antrieb in den Ursprung der Kunst ein. Der Ursprung der Kunst ist der Bruch mit jeglicher Kunst der Ursprünge, so ist

es auch mit dem Bild. Es gibt kein Urbild, aber eine Geste, einen Ort der Herkunft des Menschen, der seinen Sinn nur aus dem Anzeigen seiner Bestimmung zieht. Die Trennung konstituierende Unähnlichkeit bestimmt auf Antrieb den Zeichenproduzenten als ein symbolisierendes Subjekt an der Schwelle zur Welt, von der er sich trennt, um gleichzeitig in einer durch einen symbolischen Vertrag bestimmten Szene [*scène contractuelle*] die Welt der Repräsentation, des Abgetrennten, zu konstituieren. Der Homo sapiens, das Subjekt eines Selbstportraits in Gestalt einer Hand, befindet sich haarscharf am Scheideweg dessen, was das Christentum zu konzeptualisieren versuchte, als es archipoetische Bilder erfand, das heißt Bilder, die nicht von Menschenhand gemacht wurden, weil sie reine Abdrücke waren. Die christliche Lehre hat in ihrem Wunsch, sich die Genese des Menschen sowohl in seinem Ursprung als auch in seiner Bestimmung anzueignen, nichts Pertinenteres gefunden, als dem kollektiven Blick ein nicht von Menschenhand gemachtes Bild vorzuschlagen, um es der alleinigen Hand Gottes zuzuschreiben. Hier dagegen trennt sich – an der Schwelle selbst, die der Mensch überschreitet, um menschlich zu werden – das Bild, das von Menschenhand gemacht wurde, vom mütterlichen Raum und vom natürlichen Raum, um die symbolischen Operationen von Kultur zu begründen. Unsere Hände stellen sich in den Dienst der Trennung von der Erde, von der Mutter, von der Natur. Ich sehe hier die Geste des großen poetischen Mutes, von der Benjamin bei der Lektüre von Hölderlin sprach.

Diese stille Operation, deren Zeichen wir aufsammeln, scheint mir eine der mächtigsten Manifestationen dessen zu sein, was das Bild in seinem Verhältnis zur Furcht impliziert, wenn es angesichts von Bedrohungen seine Kraft entfaltet. Der Mensch erklärt sich hier als fragil und bezeichnet mit einem Wurf die grundlegende Gefahr, welche die Humanisierung und demnach die Menschwerdung selbst bedroht. Die bildschaffende Geste führt die Temporalität der Menschheit selbst ein. Es handelte sich gerade um diese Vernichtung der Zeit, wenn ich am Anfang dieser Überlegungen immer wieder darauf hinwies, dass die Phobokratie durch Vernichtung jeder zeitlichen Dimension herrschte, indem sie die Situation eines jeden von uns in einer teils intimen, teils geteilten Geschichte vernichtet. Die Ikonophobie provoziert, ausgehend von einer anderen Position, dasselbe Desaster, indem sie die ahistorische Ewigkeit der Transzendenz oder der Atemporalität einer souveränen Rationalität herrschen lässt. Das Bild ist keine Herrschaft, weil es ein Zeichen der Temporalität ist, und weil es sich immer an einer Schwelle einschreibt. Wenn das Bild Geste der Freiheit ist, das heißt eines Entreisens und einer Trennung, bietet es sich als unbestimmte Zukunft all den Blicken dar, die es auffangen. Dergestalt erschienen mir die Hände auf den Felswänden der Grotten. Ihre Interpretation hat keine Wichtigkeit im Hinblick auf das Schicksal, das sich in den Gesten abspielt, die sie nieder-

gelegt haben. Wie in dem durch Benjamin 1914 – 1915 analysierten Gedicht Hölderlins, zeigt sich diese Bestimmung in Zeiten, in denen die Menschheit sich anschickte, sich in Form von wachsender Gewalt und zunehmender Barbarei selbst in Gefahr zu bringen. Der Dichter erscheint Benjamin als derjenige, der sein eigenes Leben riskieren muss, um den Abdruck eines Mutes im Menschwerden zu hinterlassen. „Der Dichter hat nicht mehr den Tod zu befürchten, er ist ein Held, weil er das Zentrum aller Beziehungen erlebt.“

Abschließend möchte ich darauf hinweisen, dass das Bild noch mehr ist als der besagte Mut des Bildes. Die bildschaffende Tugend [*vertu imageante*], die uns als getrennte Wesen konstituiert, ist nichts anderes als die poetische Dimension eines jeden Bildes. Nichts ist der Furcht fremder als die Geste der Kunst, nichts ist der Furcht fremder als das volle Bewusstsein der Gefahr, die wir laufen, wenn wir unsere menschliche Einsamkeit verlieren. In diesem Sinne, so glaube ich, hat die Dichtung von Hölderlin eine phylogenetische Kraft, die jedes Wort als eine unendlich fragile und unendlich bedrohte Geste der Einschreibung der Menschheit in ihr eignes Schicksal erklingen lässt. In Zeiten wie der unseren ist die Furcht zum Instrument der Zerstörung jeden Denkens geworden, die Sicherheit hat den Platz des Mutes eingenommen. In diesen Zeiten, in denen die Isolierung zur Einsamkeit unfähig macht, hält das Gedicht von Hölderlin für uns wie auch für Benjamin mit einer erstaunlichen Kraft wider: Man hört in ihr das Echo der Gründung einer durch die Welt eingeschüchterten Gemeinschaft, die dennoch nicht vor ihr zittert. Der Mensch misst sich an dem, was ihn bedroht. Gerne würde ich sagen, dass das Bild im Sichtbaren das Maß manifestiert, das wir bei diesem der Welt Trotzen nehmen. Das Bild steht wohl zwischen der Welt und den Göttern, wie der Dichter in der ununterbrochenen Bewegung, die unsere teils schwachen, teils soliden Bande mit dem Sinn bindet und löst.

Ich glaube, man kann das Rätsel dieses Gedichts so hören, wie man die Felsenbilder sieht, das heißt wie eine Aufforderung, sich nicht mehr zu fürchten, ohne einen einzigen Augenblick das Bewusstsein von der Gefahr zu verlieren. Dergestalt ist das Gedicht mit dem Titel *Blödigkeit*, ein Wort, das die Furcht, die Zurückhaltung bezeichnet und auf das Rätsel des Mutes hin öffnet:

#### Blödigkeit

Sind denn dir nicht bekannt viele Lebendigen?  
Geht auf Wahrem dein Fuß nicht, wie auf Teppichen?  
Drum, mein Genius! tritt nur  
Bar ins Leben, und Sorge nicht!

Was geschiehet, es sei alles gelegen dir!  
Sei zur Freude gereimt, oder was könnte denn

Dich beleidigen, Herz, was  
Da begegnen, wohin du sollst?

Denn, seit Himmlischen gleich Menschen, ein einsam Wild,  
Und die Himmlischen selbst führet, der Einkehr zu,  
Der Gesang und der Fürsten  
Chor, nach Arten, so waren auch

Wir, die Zungen des Volks, gerne bei Lebenden,  
Wo sich vieles gesellt, freudig und jedem gleich,  
Jedem offen, so ist ja  
Unser Vater, des Himmels Gott,

Der den denkenden Tag Armen und Reichen gönnt,  
Der, zur Wende der Zeit, uns die Entschlafenden  
Aufgerichtet an goldnen  
Gängelbanden, wie Kinder, hält.

Gut auch sind und geschickt einem zu etwas wir,  
Wenn wir kommen, mit Kunst, und von den Himmlischen  
Einen bringen. Doch selber  
Bringen schickliche Hände wir.<sup>7</sup>

Ich bin nicht so anmaßend, besser als Walter Benjamin auf den Sinn dieses seltsamen [*étrange*] Gedichts von Hölderlin hin öffnen zu wollen, von dem jedoch jedes Wort für mich wie ein ursprüngliches Sturmläuten erschallt. Ich höre dort, dass das Bild wie das Gedicht eine zögernde, ängstliche und fragile Sache in ihrem jeweiligen Rückzug ist, weil beide jeweils fürchten, ihrem eigenen Zauber nachzugeben, um nicht ihre Macht der Freiheit und der Unbestimmbarkeit zu verlieren. Deshalb also könnte ich schlussfolgern, dass jedes große Bild weder eine Sache ist, die herrscht, noch eine, die sich unterwerfen lässt; das Bild ist immer nur eine Geste, deren Spur eine Forderung bezeichnet und eine Bestimmung [*destination*] einschreibt.

Übersetzung aus dem Französischen von Helga Finter und Petra Bolte-Picker

#### Anmerkungen

- <sup>1</sup> Marie-José Mondzain unterscheidet Furcht [*peur*], von Angst [*angoisse*], welche sie im Sinn von Jacques Lacan als nicht symbolisierbar und als der Figuration gegenüber widerständig versteht. [Anm. der Hrsg.]
- <sup>2</sup> Engl.: *eingebettet*.
- <sup>3</sup> Franz. *fixion* ist homophon mit *fiction*. [Anm. der Hrsg.]
- <sup>4</sup> Mondzain rekurriert hier auf den Lacan'schen Begriff des *passage à l'acte*, der im Gegen-

satz zum *acting out* ein vollkommenes Heraustreten aus der symbolischen Ordnung bezeichnet. Vgl.: Lacan, Jacques: *Séminaire X. L'angoisse*, Paris 2004, Kapitel IX: „Passage à l'acte et *acting out*“. [Anm. der Hrsg.]

- <sup>5</sup> Benjamin, Walter: „Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin“, in: ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt/M. 1999, S. 21 – 41, S. 38f.
- <sup>6</sup> Hier zitiert nach Benjamin: „Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin“, S. 40.
- <sup>7</sup> Hölderlin, Friedrich: „Blödigkeit“, in: ders.: *Sämtliche Werke. Kleine Stuttgarter Ausgabe*, Bd. 2, hrsg. von Friedrich Beissner, Stuttgart 1946 – 1962, S. 66 – 70.