

MICHAEL DEEG

# AUFLÖSUNG

---



Erste Auflage  
Köln 2021

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das  
des öffentlichen Vortrags  
sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen,  
auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder anderer Verfahren)  
ohne schriftliche Genehmigung des Autors reproduziert  
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,  
vervielfältigt oder verbreitet werden.

©2020 Michael Deeg

Michael Deeg

# Auflösung



# AUFLÖSUNG

## TEIL I

*Notizen zu einer Theorie des Bildes*



# Vorwort

Was ist das Bild? Jenes Objekt, das allerorts erscheint und zirkuliert, das uns rührt, unsere Lüste, Begierden und unsere Aufmerksamkeit. Das uns verführt und zu überreden vermag. Das keine Worte braucht, kein Sprechen, das den Anderen (und uns selbst) obsolet erscheinen lassen kann. Das die Notwendigkeit auflöst, dabei gewesen, vor Ort oder zu jener Zeit gewesen zu sein. Das Zustimmung und Übereinstimmung zu bilden vermag, ohne dass die Sache expliziert werden müsste. Das Menschen versammelt, sie teilbar und zu Objekten macht. Was ist das Bild, das glänzt und verspricht, das eine andere Welt anbietet, das sich an die Stelle der Erfahrung setzt und uns bildet und einbildet, vorgaukelt zu erfahren und zu erleben, mitzunehmen und doch ohne Berührung bleibt. Das überall dort, wo es sich zwischen schiebt, die Distanz schafft, trennt, während es vorgibt nahe zu sein, dabei zu sein. Wozu brauchen wir ein Bild? Warum müssen wir uns ein Bild machen? Warum müssen wir von gewissen Dingen, von uns selbst etwa, ein Bild haben? Warum können wir gar nicht anders? Warum verleitet es zum Sammeln und Horten, jenes Bild, das selbst ein Hort ist, eine Höhle vor der Welt, in die wir uns zurück ziehen, das wir vor die Welt und ihre Öffnung setzen, mit dem wir uns verschließen, vor einer anderen Erfahrung oder der Erfahrung der Andersheit. Das Bild das eine Gegenwart aufrecht erhält, einen Fokus setzt und bindet, das sich durchträgt und austrägt, das sich über die Zeit behauptet, Anwesenheit beansprucht und verschlingt. Das immer »da« sein will. Das in uns erscheint und einzieht, bevor wir unsere Sprache (gefunden) haben. Das sich leichter gibt als jedes Wort, das sich aufdrängt und im Raum breit macht, vehementer als jedes Sprechen, evidentier als jeder Aufruf und Ausruf, als jedes Bekenntnis. Welches das Schweifen der Blicke beendet, das die Vielfalt der Richtungen kanalisiert und auf seinen Ausschnitt begrenzt. Das Sehen zentriert, erstarren lässt und die Geister ins Univoke versammelt. Das Bild, das ewig verspricht und uns vorzeichnet, wie es sein sollte. Was es heißt schön zu sein, recht zu sein,

einen Körper zu haben, das »Richtig« und »Falsch«, »Gut« und »Schlecht« vorlebt. Das eine Wertigkeit einführt in seinem Vorhalten. Das lebt als jenes Nicht-Lebendige. Das Bild das zirkuliert und das zu werden so sehr unser Bestreben ist. Das unser Erscheinen verspricht, eine Aufmerksamkeit, eine Präsenz, ein Halten und Nicht-Vergessen. Das vom Tod, oder einer gewissen Form des Sterbens, zu befreien verspricht. Das wir reproduzieren über uns selbst, dem wir uns verschrieben haben, das wir unablässig wiederholen und produzieren, mit dem wir die Welt übertünchen und anfüllen. Mit dem wir uns selbst versprechen alles zu sein. Mit jenem Medium des Bildes, jenes Seins eines Nicht-Seins, in das wir uns geben, uns investieren, um das unsere Sorge und unsere Lust kreist, unser Sprechen. Das wir wiederholen, das uns zur Wiederholung nötigt, fordert, am Richtmaß, welches es für das Erscheinen setzt, sich wiederholt zu messen. Das uns die Arbeit der Negation der Unterschiede an uns, im Verhältnis zu ihm, auszubügeln aufnötigt. Was ist das Bild, jene Gewalt, die nicht mehr verschwindet und die Gesten und Blicke, die Körper und Bewegungen, das Leben und Äußerungen an sich geknüpft hat? — Was ist das Bild? Und was heißt es Bilder zu produzieren? Mit ihnen zu leben?





# Medusa

## I

Auf den Wegen und Feldern habe zerstreut er die Bilder von  
Menschen und Tieren gesehen, die durch den Anblick Me-  
dusas in Steine verwandelt gewesen.

*Ovid Metamorphosen*

Im Angesicht der Schlangenköpfigen erstarren die Körper, das Leben, das Sprechen, die Menschen. Sie nimmt ihnen die Zeit und hat sie zu Objekten gemacht. Zu Statuen aus Stein, unbeweglich für sich selbst, beraubt ihrer Stimme. Aus der Zeit gerissen, aus dem Leben, bieten sie sich dar den Blicken aller. Ihr Blick produziert das Hinsehen. Deshalb, obgleich des Schreckens sie anzublicken, (eines Schreckens der Erstarrung, der Verdinglichung wegen, die sich in ihm immer mitteilt), der Drang den Blick auf sie zu werfen und die unheimliche Lust an den Produkten ihrer sich nicht satt sehen zu können. Sobald etwas ihren Blick (und ihr Erblicktes) erwidert, ist sie Herrscher (μέδων) dessen geworden, was sich dem Blick(en) preisgab. So regiert (μέδω) sie über die Körper, aus denen sie das Leben abgezogen hat und organisiert sie nach ihrem Augenschein. Dabei tötet ihr Blick das Wort im Ganzen, denn er ist die Auslöschung des Sprechens. Was in ihren Blick gerät verstummt. Was sie fokussiert, wird herausgerissen aus dem Sein. Sie erkennt das Andere nur, indem sie es zum Bild macht, d.h. indem sie es sich zu eigen gemacht, das Konkrete daran ausgelöscht hat. In ihrem Blick verhärtet sich die Welt.

## II

Grausiges Schild, rund umkränzt von drohendem Schrecken:  
Drauf ist Streit und kräftige Wehr und grimme Verfolgung,  
drauf auch der Gorgo Haupt, des entsetzlichen Ungeheuers,  
furchterregend und gräßlich

*Homer Ilias*

Als Bild des Schreckens und Schrecken des Bildes montiert man ihr Haupt auf die Kampfausstattung für den Krieg. Als Taktik des Schreckens und der Angst. Als ein Mittel des Krieges, der Drohung von Gewalt, als ein Anzeichen dafür, dass das Bild vernichtet, dass die Realität des Bildes nicht die Objektivität des Dargestellten, sondern die Auslöschung des Realen ist. Der Krieg der Bilder, den sie betreibt, ist immer schon ein Krieg auf der physischen Ebene, Widerstreit mit dem Sein. Ihr Blick, welcher die Bilder hervorbringt, beginnt stets am konkreten Leben. Ihr Blick schiebt dem Leben nichts hintendrein, es hat das Leben schon ins Geronnene erstarrt. In die Identität der immer gleichen Wiederholung, der je selben Bewegung verbannt. Die Ausnahme, die das Bild vorgibt zu sein, weiß sie als den allgemeinen Zustand in einer Welt, der von ihrem Blick beherrscht wird. Ihr Blick, als die Abstraktion, die Bilder hervorbringt, ist kein singulärer, sondern ein multipler, raumgreifender. Es gibt kein singuläres Bild. Ihr Blick reicht weiter als die Begrenzung seines Rahmens. Und Leben ist in ihm grundsätzlich aufs Spiel gesetzt. Der Schrecken des Gorgonen Hauptes liegt in der Allgegenwart seines Blickes, der Leben nur noch in der ständigen Drohung seiner Auflösung kennt, Leben in Konkurrenz zu seiner endgültigen Abwesenheit. Als ein Leben, das nur als Bild noch erscheint, im Bild sich verkörpert, in seinem eigenen Nicht-Sein.

## III

unter unförmlichen  
Schlangenhäuptern

*Pindar*

Das Medusenhaupt lebt nicht von einer Schlange. Kein Ouroboros, kein Kosmos, keine Geschlossenheit der Verweise und Bewegungen. Kein Nimbus. Ihr Haupt ist bevölkert von einem Heer von Schlangen. Dem wild schlängelnden Meer der Beziehungen und Wiederholungen.

Einem lebenden Netz der Reptilien. Ihr Schrecken mag auch von der Unbestimmtheit oder der Unmenge der Beziehungen und Bewegungen auf ihrem Haupte herrühren. In welchem man sich verliert, den Blick verliert, die Orientierung, das Bewusstsein und erstarrt. Versteinert im Blick der gefangen nehmenden Bewegungen, wie der Blick auf ein endloses Rauschen, das im nicht enden wollenden Gewirr der Schlangen herrscht. Die Regungen wiederholen, schichten und überlagern sich. Es ist nicht auszumachen, wo eine der Schlangen endet und eine andere beginnt. Die Körper lösen sich auf. Es ragen aus ihrem Wirrwarr Köpfe heraus, zersprengte Momente, wie aus der Dunkelheit der Nacht. Ein Auge erscheint und entzieht sich zugleich. Anwesenheit und Abwesenheit vermischen sich. Es wird unmöglich zwischen Leben und seiner Auflösung zu unterscheiden.

Trotz dessen, oder gerade deswegen, bewegt sich alles weiter, wiederholen sich die Gesten, halten gefangen, lassen erstarren. Man ist unfähig geworden den Blick abzuwenden. Nicht aus einem Staunen heraus, sondern auf Grund der Auflösung in die der Anblick hineinzieht. Im Starren auf das Rauschen geht das Sehen, das Bewusstsein ein in die Unbestimmtheit der Abstraktion, geht ein in den leeren Sog des Abgrundes der Bilder.

#### IV

Perseus habe Gorgos schreckliches Bild im spiegelnden Erz  
seines Schildes geschaut und, während schwerer Schlaf Medusa  
selbst  
und die Schlangen gebannt,  
dem Hals entrissen das Haupt.

*Ovid Metamorphosen*

Der Gestalt der Medusa kommt man nur bei über eine List, über eine Vermittlung, die ihren Blick entkräftet. Perseus nähert sich ihr, indirekt auf sie blickend, durch die Spiegelung auf seinem Schild. Über die Vermittlung des Spiegels wehrt er die Kraft des Blickes ab. Dazu muss er rückwärts gehen, seine Bewegungen umkehren, um sich zum gespiegelten Antlitz vorzuarbeiten. Man schaltet die Bedrohung über den Spiegel, das Bild aus. Man entkräftet den Tod, die Androhung des Todes durch Medusa, über die Fassung ins Bild. Indem man die eigene Bewegung der optischen Ordnung des Bildes unterordnet, seine Äußerungen anpasst. Perseus muss ein lächerliches Bild abgegeben haben,

wie er auf diese Weise, rückwärts gewandt, den Blick aufs Schild gerichtet, sich gebeugt heranschlich an die reale Medusa, während er sie als Bild im Blick hatte. Gebeugt, mit dem einzigen Ziel zu vernichten.

## V

Und umgekehrt betrachtet: Der Mythos lehrt, man erledigt die Medusa nur im Blick zurück, in der rückwärts gerichteten Bewegungen, aber was erledigt man auf diese Weise ins Bild gefasst anderes als das Leben. Das Leben nur zu ertragen, dem Tod nur zu begegnen, indem man den Blick, die Konfrontation mit dem Realen aufschiebt. Den Körper beugt, das Reale bricht. Indem man sich Leben/Tod nur über einen Spiegel, die Wendung der Welt in ein Bild und seinen Rahmen, im Aufrichten von Grenzen nähert. Indem man alles mit Gewalt auf einen Ausschnitt begrenzt, sich auf diesen fokussiert, im stieren Blick und sich rückwärts bewegt, wie der Perseus der sich der Medusa nähert. Um wie jener über den Spiegel, das Bild, das Schwert, mit einer List, jenes auszulöschen. Denn dazu dient dieses Manöver, unter dem man den Blick und den Körper krümmt, jene doppelte Vergewaltigung des eigenen Körpers und den der Anderen: Der Diversität, dem Leben/Sterben und dem Chaos durch das Bild ein Ende zu setzen.





# I

## Es gibt kein unschuldiges Bild

### I

Als die Fotografie erschien und ihre Sprache zu entwickeln begann, war man begeistert von ihrer »Naturtreue«. Sie wurde gelobt »wahrhaft, wie die Natur selbst« zu sein, in »höchster Präzision« das Reale »vollkommen« zu reproduzieren. »Sensationeller Realismus« und »unverzerrte Wiedergabe der Natur« so wurde attribuiert. Das spielte der Zeit ihrer Entstehung in die Hände, der am Auslöschen des Subjektiven so viel lag. Auch in der Form der Typen- und Musterproduktion, wie im Begriff der »Rasse« etwa. Aber auch einem Materialismus, der die Realität unter all dem Dickicht der Kultur und Arbeitsprozesse, wieder zu finden glaubte, um mit ihr zu versöhnen. Der Apparat der Fotografie sollte, wie die Maschine die Arbeit, die Bilder gänzlich objektiv machen, d.h. frei vom Subjektiven. Das Bild wurde gedacht als Zeuge, als die völlige Entfremdung vom Blick des Subjektes. Das Maschinenbild sollte eine objektive und unverstellte Welt ausgraben. Ein reines Bild liefern. Die Absurdität dieser Utopie offenbart sich heute jedem in einer vom Bild durchwachsenen Welt. Das Bild hat den Zugang zur vermeintlichen Welt nicht wieder hergestellt, es hat ihn von Grund auf usurpiert. Wie konnte man im Angesicht des Neuen des Apparates der Fotografie und später des Kinematographen einer solchen Utopie verfallen? Wohl nur, indem man die Vermittlungsleistung, die in der Bildproduktion steckt, nicht berücksichtigte. Weil man ein Knöpfchen drückte und ein Bild erhielt, war man geblendet für den Vorgang. Weil man die Unmittelbarkeit nicht als vermittelte zu fassen verstand, sah das Bild aus wie die Wirklichkeit. Vielleicht war die Welt zu diesem Zeitpunkt schon derart in Produktion und Funktion vermittelt, dass man die Produkte (das maschinell Gefertigte) nicht mehr von der Realität zu unterscheiden vermochte. So dass denkbar war, dass ein, durch

einen technischen Apparat, Produziertes, ein Bild die Wahrheit (der Sache) hervor zu bringen vermochte. Wenn das Produkt einer Maschine (Funktion) die Wahrheit oder Unmittelbarkeit zu geben verspricht, dann ist dies vielleicht nur die Geisteshaltung der Neuzeit, welche Wahrheit, seit Kopernicus, Descartes und Kant, nur als Bild, als Negation der Körper, als Vermitteltheit zu verstehen weiß.

## II

Das Bild aber zeigt die Sache, das Objekt nur unter seiner Vermittlung. Keine Technik, keine Maschine kann ohne ihr Einwirken etwas hervorbringen. Sie reproduziert immer ihr Verfahren im Produzierten mit. Keine Technik, keine Maschine ist objektiv. Keine wiederholt eine Wahrheit als nur ihre eigene.

## III

Die Bilder gelten als Belege der Wirklichkeit, sie geben sich als berührten sie nicht und griffen nicht ein. Als einfache Zeugen. Sie geben sich unschuldig. Das sind sie natürlich nie, da durch das Herstellen des Bildes, durch die Beschränkungen und Bestimmungen die es einführt — Ausschnitt, Winkel, Fokus, Zeitpunkt, usw. — der Gegenstand des Bildes *bestimmt und inszeniert* wird.

Es gibt kein unschuldiges Bild. In der Malerei nicht, nicht in der Skulptur, schon gar nicht in Fotografie und Film oder im Digitalen. Es ist immer Netz der Verweisungen, das Erscheinende bestimmend, das Sehen bestimmend und was zu erscheinen hat bahnend. Ein ganzes Regiment an Strukturen und Bestimmungen die sich Ausbreiten.

## IV

Die Kamera wird immer noch verstanden als Lieferant adäquater Abbilder des Realen. Produzent von natürlicher Entsprechung. Als könnte ein Ausschnitt, ein Bild (die Akkumulation jener), die Totalität einer Lebenswelt wiedergeben. Zeuge von irgendetwas sein. Das Bild erzählt nichts von der Welt, sondern von ihrer Vermittlung. Das Bild erzählt nicht vom Abgebildeten, sondern davon, was man mit ihm treibt.

## V

Kein Bild ist ein Beweis, ein Dokument des Realen. Sondern: jedes Bild ist eine Abstraktion. Und diese wird *geleistet*, es ist ein aktives Setzen, ein Produzieren. Das Bild ist das Produkt eines Vorgangs, durch den Apparat oder die Hand getätigt. Vermittels einer Technik, die in das Ergebnis hineinspielt. Das im Bild Abstrahierte findet sich nicht einfach vor. Das Bild fundiert seine Wahrheit aus (dem Vorgang) einer Abstraktion, die wir als Realität, als Beleg für eine Sache annehmen, obgleich es als Abstraktion mit der Realität wenig zu tun hat — wie jede Abstraktion.

## VI

Jedes Bild ist eine Abstraktion.

## VII

Abstraktion ist, aus der Differenz das Gleiche herauszuarbeiten, indem das Different vernachlässigt, als nicht wesentlich gesetzt wird und statt dessen das Gleiche als bestimmend. — Man abstrahiert von der Buche, der Tanne, der Erle und ihren spezifischen Besonderheiten den Begriff »Baum«; man vernachlässigt die Eigenschaften und besonderen Qualitäten des Sokrates, des Platon, des Aristoteles und sammelt sie unter dem Begriff »Mensch«. — Es ist das Setzen und Sehen des Gleichen im Nicht-Gleichen. Es wird eine Grenze gesetzt, ein Raum abgesteckt, eine Perspektive gewählt, ein Urteil gefällt, was ins Gleiche, in den Rahmen des Gefällten, gehört und was nicht. So erhält man die Wahrheit des Begriffs, die Wahrheit des Bildes.

## VIII

Als solches Setzen einer Grenze, Auswahl, Bestimmtheit, ist es immer ein Werturteil, da es bestimmt, was für die Konstitution des Gleichen als wesentlich zu gelten hat und was nicht. Es hat in der Abstraktion das Different vergleichbar gemacht, weil es einen Nenner, einen Richtspruch des Identischen etabliert, an dem sich scheiden lässt, was dazu gehört und was nicht, unter dem das Nichtidentische aufgelöst

wird. Wert und Urteil ziehen gegenüber dem ein, was abstrahiert wurde. Das Abstrakte, Allgemeine wird zur Marke an der alles andere gemessen wird.

## IX

Als jene Abstraktionsleistung ist es jedoch eine Vermitteltheit. Nichts an ihm ist ursprünglich.

## X

Abstraktion aber bedeutet zugleich, auf eine gewisse Art und Weise nicht hinzusehen. Die Abstraktion (z.B. ein Allgemeines) ist die Reduktion (der Vielfalt des Seins) zu Gunsten einer Wiederholbarkeit, einer Identifizierbarkeit, einer Benennbarkeit, einer Bestimmtheit, einer Grenze. Es macht möglich eine Sache zu verhandeln. Diese Reduktion ist das Ausweichen des Blicks, das Absehen von Unterschieden und Besonderheiten einer Sache, der Negation der Differenzen zu Gunsten des Allgemeinen. Im Bilden von Grenzen versammelt es und löst Unterschiede auf. Das Bild/ der Begriff ist die Unschärfe eines sich verengenden Sehens.

## XI

Die Idee (das Allgemeine) kann als wahr nur gelten, solange ihr Bildcharakter ausgeblendet wird. Denn sie teilt sich mit dem Bild das Moment der Reduktion. Ebenso wie das Bild reduziert sie das Reale. Auf eine Abstraktion des Konkreten, auf ein Ideales, das aus dem Konkreten Züge, Momente heraustrennt. So wie das Bild einen Moment, eine Perspektive, eine Stellung aus der Wirklichkeit herausschneidet (und alles andere ausblendet, negiert), so reduziert die Abstraktion des Begriffes das Konkrete zur Idee, zum Allgemeinen, das allen Betreffenden zukommt, welche aber ihnen, in ihrer Detail- und Seinsfülle, nicht mehr entsprechen kann. Die Idee ist selbst nur Schatten des Konkreten in ihrer Abstraktheit, der nur einen Ausschnitt dessen bewahrt und in der Zeit- und Ortlosigkeit, die ihre Dauerhaftigkeit (und damit Wahrheit) fundiert, das Nichtlebendige am Konkreten über die Zeit hält. Und alles Konkrete an ihm der Negation übergibt. Der Begriff ist das

Bild des Konkreten, das nicht mehr stirbt und nicht mehr lebt. Und das kein Konkretes, Lebendiges erreichen kann. Gerade das Wesenhafte des Besonderen ist davon abgezogen, das was Leben (Differenz) an ihm ausmachte. Deshalb sind Begriffe/ Bilder wie »männlich«, »weiblich« ausschließend und beschränkend, Negationen und Erstickungen von Unterschieden. Und diese Negation, die das Ideale vom Konkreten scheidet und in der es sich als Ideales behauptet, wendet sich neuerlich als Negation zurück aufs Konkrete: Das Ideale, weil es dem Besonderen als seine Substanz vorher gehen soll, degradiert das Besondere dadurch zu einer mangelnden Wiederholung des Idealen. Das Bild, als Unveränderlichkeit, als Definition, als Idealisierung (z.B. des »Schönen«), setzt das Lebendige unter den Druck des Vergleiches mit jener Unerreichbarkeit, die das Ideal, das Abstrakte ist.

**»my hands  
are of your colour;  
but I shame  
to wear a heart  
so white«**

*Macbeth*

## XII

Was das Bild im Gerinnen des Momentes, des Zugriffs auf Leben, betreibt, geschieht analog zur Arbeit des Begriffs. Wo das Verb zum Substantiv wird, »ist« zu »Sein«, »leben« zu »Leben«, »lieben« zu »Liebe«, baut die Sprache ein Abstraktum auf, das, aus den durch Differenzen und Heterogenitäten Geprägten, ein Isoliertes und Benennbares heraus schneidet und bildet. Ein Abstraktes an dem sich das heterogene Leben im Vollzug muss alsdann messen lassen. Das aber als jenes Abstrakte ausserhalb jeder Konkurrenz für das Endliche steht, in seiner Idealität nicht realisierbar ist, und an dem es sich in seiner Unerfüllbarkeit unermüdlich abzarbeiten hat. Das Bild ist die Anwesenheit des Allgemeinen. Eine Anwesenheit eines Nicht-Existierenden, mit dem man plötzlich umzugehen hat. Dem man verschuldet bleibt.

## XIII

Das Bild stellt seinen Gegenstand vor, gleichgültig ob dieser lebendig ist oder tot.

*Matthaeus ab Aquasparta (1275)*

Das Bild gibt vor konkret zu sein. Entsprechung dessen, was war. Es kann niemals Entsprechung dessen sein, was *ist*, es ist immer nachgeschoben, versetzt zur Zeit, ein Aufschub des ins Abwesende Verschwindenden. Es operiert wie der Begriff. Wie der Begriff (das Allgemeine) reduziert es das, was ist, indem es auf einen Ausschnitt, einen Teil verengt. Es reduziert und enthebt zugleich von Ort und Zeit und macht sich breit in jenen. Das Bild ist eine Abstraktion, eine Konstruktion. Und als solche zugleich ein Schnitt ins Sein, ein Heraustrennen, ein Aufschub dessen was war, dass es bleibt. Als jene Abstraktion sind Begriff wie Bild indifferent vorm Sein. Sie sind gleichgültig vor dem Sein oder Nicht-Sein dessen, was sie vorgeben zu repräsentieren, abzubilden, wofür sie einstehen. Sobald es das Bild/ den Begriff einer Sache gibt, ist die Vorhandenheit der Sache kontingent. Das Bild/ der Begriff nimmt seinem Gegenstand seine Notwendigkeit. Jener muss nicht mehr anwesend sein, um dessen Sache zu verhandeln.

## XIV

Nicht, dass etwas ist, wird durch das Allgemeine begründet, sondern allein wie es ist. D.h. das Allgemeine, das Abstrakte definiert nur wie Leben erscheinen kann, zu erscheinen hat. Nicht, dass es ein Recht auf seine Vorhandenheit besitzt. Gerade jenes Anrecht hat es in der Abstraktion aufgelöst.

## XV

Das Bild macht die Dinge verhandelbar, gleichgültig ob sie anwesend sind oder nicht. Es kann urteilen und richten, konstruieren und bestimmen unter Abwesenheit des Besonderen, das es abstrahierte. Es hat ihm Ort und Zeit genommen. Es existiert als die Auslöschung seiner Grundqualitäten.

## XVI

Über was aber verhandelt und geurteilt wird in seiner Abwesenheit, dem wurde die Stimme genommen. Es kann sich nicht erklären und verteidigen, nicht rechtfertigen oder behaupten. Es ist machtlos und sprachlos. So verstummt, kann es das Urteil nur erwarten, das über es gefällt wird und gleitet derart in die Fatalität. — Die Konstanz der Abstraktion nährt die Erfahrung der Ohnmacht.

*Das Bild ist die Fortsetzung  
des Begriffs mit anderen Mitteln.*

## XVII

Jedes Bild ist eine Differenzierung. Die Einführung eines Unterschiedes. Es ist die Veränderung des Raumes dessen, was erscheinen kann.  
*Und die Besetzung eines bestimmten Raumes.*

## XVIII

was sich aufschiebt, um sich zu bewahren, [...] was die Ver-  
ausgabung vorenthält und der Angst nachgibt.

*Jacques Derrida*

Das Bild hat seine Grenze nicht nur an seiner äusseren Begrenzung, sondern auch an seiner Inneren, d.h. an seinem Detailgrad. In jedem Bild ist der Raum seiner Verdrängungsleistung eingeschrieben. In ihm findet sich immer etwas, das nur *ungenau* zu sehen ist. Daher verlangt das Bild nach weiterer *Zergliederung*, nach höherer *Auflösung*. In seiner Abstraktion verlangt es noch mehr Abstraktion. — Das Bild ist immer hungrig. — Es will noch besser bestimmen, denn wo seine Auflösung endet, dort an der Grenze, an der es aufgehört hat das Reale zu zerlegen, wo seine Körnung diffus wird, die Bildpunkte hervortreten, bricht die Unbestimmtheit heraus und gibt Raum für die Angst, aus der heraus es entstanden ist. Aus der eingebildeten Notwendigkeit das Verschwinden des Realen aufzuhalten, das Vergehen, den Tod aufzuschieben, die einer Angst nachgibt und damit ihr wiederum Raum schafft. Das Allgemeine, wie auch das Bild, sind von einer grundsätzlichen Angst durchzogen.

## XIX

Das Auseinandergelegte wird ein abstraktes,  
das Partikularisieren ist ein Abstrahieren;  
kenne ich alles, was der Gegenstand als konkreter in einem  
erhält, so mache  
ich ihn zu einem abstrakten.

*G.W.F. Hegel*

Die Dinge sind nicht exakter und die Bilder stellen nichts mit größerer Exaktheit dar, sondern die Zerteilung produziert Details, die als exakter wahrgenommen, qualifiziert werden. Was unter Exaktheit verstanden wird, ist nichts als eine vermehrte Zerteilung des Gegenstandes,

d.i. seine weitere Fundierung als Gegenstand, als ein Abstraktes. Dabei geht es nicht in die Tiefe, sondern in die Auseinanderlegung, in eine gesteigerte Zerteilung des Raumes. — Auch hier: die Wahrheit des Bildes entspricht nicht der Sache, welche es abzubilden vorgibt, sondern nur dem Grad ihrer *Auflösung*.

## XX

Die Bilder realisieren sich als einfache Versprechen komplexer Gefüge. Sie suggerieren alles sei identifiziert, alles sei geklärt. Den aber, den sie damit verkörpern, geben sie dem Tod, der Vernichtung anheim. Denn das Bild schließt zugleich das vom Leben aus, schließt den Raum für jenes, worüber es sich konstituiert.

## XXI

Es gibt nicht nur kein unschuldiges Bild, sondern jedes Bild ist verschuldend.

## XXII

Die Unschärfe ist ein Moment des Begriffs. Weil er unscharf ist, kann er das Besondere unter sich versammeln. Er verallgemeinert und erhält Zugriff. Die Dinge werden benennbar, zitierbar, man ergreift Besitz im Allgemeinen, indem man Namen verteilt. Namen bei denen die Dinge gerufen und verhandelt werden können. In Kategorien und Gruppen. In Scheidungen und Lagern. So formatiert der Begriff (und analog das Bild) das Reale und bahnt die Verteilung dessen, die möglichen Wege und Beziehung, Ströme und Begrenzungen jener.

## XXIII

Der Begriff ist der vorausseilende Zugriff auf die Welt. In der Verallgemeinerung, die der Begriff leistet, bewältigt er nicht nur was ist, sondern auch was kommt/ kommen kann. Durch die Bildung des Begriffes wird das zukünftige Erscheinen seiner Sache bereits festgelegt. Was

ist und was kommt ist schon vorstrukturiert. Wie der Begriff voraus greift, um zu bewältigen, was noch nicht ist, so auch das Bild. Die eingübte Wiederholung hat schon das Zukünftige abgehandelt, identifiziert, bevor es erscheint. Hat den Raum des Erscheinens schon formatiert. Sie hat sich so vor dem, was kommt verschlossen, als Bekanntes und bereits Abgearbeitetes, als das es nur noch erscheinen kann. Denn Bild und Begriff sind Ausdruck der grundsätzlichen Wiederholbarkeit, als jenes immer schon sich selbst Gleiche, als das sie durch die Leistung der Abstraktion gesetzt wurden.

#### XXIV

Das Bild ist nicht Abbild eines Urbildes. Es etabliert nicht die Beziehung zu einem Grund. Es verbindet nicht mit einem Ursprung. Das Bild ist eine Funktion, die eine Beziehung stiftet, welche für sich selbst steht. Den Raum, den es einnimmt, besetzt es nicht für ein anderes, sondern für sich selbst. Das Bild repräsentiert nicht, es etabliert sich. Das Bild ist das Original. Die Beziehung, die es aufspannt, ist der Ursprung («origo»). Es zeugt nicht von den Lebenden, sondern organisiert jene. Denn jene Beziehungen, die das Bild stiftet, als welche es sich etabliert, setzt die Lebenden in Verhältnisse. Nicht zuletzt ins Verhältnis zur abstrakten Forderung des Bildes und von Werturteilen.

#### XXV

An die Stelle des Realen setzt sich das Bild. Das so entäußerte Reale tritt in Konkurrenz zum Sein. Sein wird darauf bezogen und vergleichbar mit jenem. Es ist jenem verschuldet. Beide beginnen sich einen Raum zu teilen, an dem zuvor weder Vergleich noch Urteil herrschte. Wovon es ein Bild gibt, wovon man sich ein Bild gemacht hat, von dem hat man Raum abgezogen. Das steht im Vergleich, in einem Wert-Verhältnis. Dem hat man begonnen sein Sprechen zu entziehen und sein Recht auf Anwesenheit, auf Vorhandenheit überhaupt. Des- sen Sein/Wesen steht fortan in Konkurrenz zu dessen Abstraktion.

## XXVI

Die Sichtbarkeit ist der Mangel der Fühlbarkeit wegen der  
Distanz zum Gegenstand.

*Hans Blumenberg*

Während die Bilder Nähe anzeigen, gaukeln sie jene nur vor. Das Bild hält auf Distanz. Es verlagert allen Austausch ins Sehen, verschiebt gerade ins Nicht-Berühren-Müssen. Das ins Bild Gewandte ist zu haben als Sehobjekt und damit begnügt es. Es gewöhnt daran, die Menschen und Dinge zu sehen, statt sie verstehen zu müssen, sie zu betrachten statt zu berühren. Das Leben mit Bildern gewöhnt an die Distanz, es zerstreut den Bezug zum Andern überhaupt. Wo offensichtlich Nähe herrscht, liegt untergründig alles in Entfernung. Wo alles zu haben ist, herrscht einzig Entfremdung. Und so ist die Welt der Bilder eine stumme und kalte Welt.

## XXVII

Die Beziehung ist nicht einseitig, sie geht nicht von Original zu Abbild, nicht vom Realen (Körper) zum Abstrakten (Bild). Die Beziehung ist komplex. Denn das Bild ist nicht der lineare, einseitige Abdruck des Realen, der Körper auf der Leinwand oder auf der fotografischen Platte, nicht die Spur der Wirklichkeit, die durch die Belichtung hinterlassen wird. Im Gegenteil hinterlässt das Bild vielmehr seine Spuren an den Körpern. Es wirkt auf jene zurück. Denn die Körper bilden sich nicht im Allgemeinen (des Bildes) ab, sie sind es gerade, die in der Abstraktion aufgehoben wurden, über die sich jene konstituiert. Die Körper bedingen nicht jenes, sondern das Abstrakte die Körper. Auch indem es ihnen als die Wahrheit, d.h. Unveränderlichkeit und Unausweichlichkeit, als Maßstab gegenüber tritt.

## XXVIII

Das Bild als unmittelbar mit dem Blick Erfassbares, suggeriert selbst Unmittelbares zu sein. Das färbt ab auf alle Verfahren und Bilder ganz gleich ihrer Vermitteltheit. Was unterm Mikroskop gesehen wird, gilt als wirklich, dabei ist es reine Konstruktion.

## XXIX

Die Kamera, der Computertomograph oder der Teilchenbeschleuniger sind nichts anderes als bildgebende Verfahren, Bildmaschinen. Es steckt in den Bildern, welche jene liefern so viel Wahrheit wie Inszenierung in ihnen steckt. Über Wahrheit ist bei all diesen Apparaten zu reden widersinnig. Es wird sich jeweils nur ein Bild gemacht, vermittels einer Stellung, einer Technik, einer Perspektive. Sie vermitteln je nur das was ist, um *etwas* sichtbar zu machen. Das was ist, hat aber mit der Sichtbarkeit, die jene produzieren, so viel Deckungsgleichheit, wie die Inschrift auf einem Grabstein mit der Person, die dort begraben liegt.

*»Wir haben [...] eine Schleuse geöffnet für die Herrschaft über die Gebärfähigkeit der Frau. [...] das hängt auch damit zusammen, dass seit der Sichtbarmachung des Embryos in der Ultraschallmöglichkeit, man ein ganz anderes Verhältnis hat zu diesem werdenden Leben. Es war ja bis dahin ein Geheimnis der Frau. Es war nur ihre Sache und ihre Erfahrungen waren entscheidend [...]. Und jetzt löst man das alles auseinander. Trennt den Körper, den Uterus, von der Würde der Frau und regiert dort hinein.«*

*aus: »Justitia ist ein Mann«  
Von Heiner Dabl, WDR 2019*

### XXX

Die Begriffe (das Abstrakte) funktionieren, weil sie ein gewisses Maß an Unschärfe haben. Ihr Mangel an Differenzierung ermöglicht es Phänomene unter einen Begriff zu versammeln. Im Gegenzug haben sie eine Grenze, einen scharfen Rand, an dem sie Ausmerzen. Ein Mensch ist kein Baum, eine Buche und eine Tanne wiederum schon. Diese Mischung aus Unschärfe und Negation macht die Funktionalität des Begriffes, seinen Erfolg aus. Und die Bilder sind ihm ähnlich in dieser Abstraktionsleistung.

Thematisch werden die Moment jener Leistung von Begriff und Bild, an dem Punkt, an dem sie ein Feld besetzen, es in die Abstraktion überführen, es aufzulösen beginnen, d.h. indem sie sich realisieren. Je schärfer wiederum die Grenzen werden, desto gefestigter ist die Abstraktion die sich etablierte. Und kippt alsdann in eine innere Ausdifferenzierung. Jene Schärfe ist in einer etablierten Abstraktion die Steigerung der Auflösung. Es gibt in jedem Prozess der Auflösung einen Übergang von der (Arbeit der) Unschärfe zur (Arbeit der) Schärfe (Verschärfung des Verhältnisses), vom Auflösen des Besonderen hin zu einem Auflösen des so Abstrahierten. Die Schärfe ist dabei eine Auflösung zweiten Grades. Sie gibt nicht das ursprünglich Aufgelöste zurück. Sie löst vielmehr noch einmal jenes Aufgelöste auf.

Die Frage bleibt worin dies kulminiert? Wenn die Abstraktionsleistungen betrachtet werden, die der Mensch hervorgebracht hat, dann wohl, und das ist völlig wertfrei zu verstehen, in der Konsequenz, die im Grunde jeder Arbeit und Leistung des Menschen innewohnt: auf die ein oder andere Weise im Ende der Welt.

### XXXI

Auch wenn es z.B im juristischen Sinne Beweisfotos und Aufnahmen gibt, die als Beleg der Wirklichkeit gelten, dafür, dass etwas statt hatte, so ist es dies in der Differenz auf der Ebene von Person und Bild, von Wirklichkeit und Bild nicht, weil das Bild nur ein gefertigter Ausschnitt von etwas ist. Etwas, das dem Leben an sich äusserlich ist. Und nicht selten sind die Bilder als »Beweise« nur Dienstboten der Konstruktionen einer Erzählung, d.h. sie sind Ausschnitte, die in eine gewisse Ordnung gebracht werden müssen, durch allerlei Worte und Überredungen, um, wie der Film, sinnvolle Zeugen, Bilder zu sein, eine Erzählung zu konstruieren. Jene Konstruktion durch Bilder ist wieder-

um eine weitere Abstraktion von Wirklichkeit. Weil sie als Abstraktion eine Form der Erzählung über das Kontingente der Ereignisse, eine singuläre Erzählung über die Vielfalt der Perspektiven setzen. Sie sind als solche (partikularen) Ausschnitte jedoch immer vorläufig und können jeder Zeit, durch ein anderes Beweisfoto, aus einer anderen Perspektive, falsifiziert, die konstruierte Erzählung modifiziert werden. (Ihre Unhinterfragtheit generiert sich nur aus einem Mangel an anderen Bildern.) Aber es gibt auch einen umgekehrten Effekt: je mehr Bilder es gibt, desto stärker löst sich alles, löst sich Sinn, auf.

## XXXII

Das Bild ist eine Funktion und kein Gegenstand.





## II

### Das Bild ist der Anlass zur Zerlegung

#### I

Das Reale ist das Feld der Bilder. Acker aus dem die Bilder sich furchen. Mit dem Pflug, dem Messer. Das Bild bereitet den Boden nicht vor, es etabliert sein Feld im Akt des Heausschneidens. Es beendet die Möglichkeiten und Differenzen, das bedeutet schneiden. Entscheiden was innerhalb und ausserhalb der Grenze liegt, die gezogen wird. Zu entscheiden, was Wert ist ins Bild zu fallen, was vom Fall bei der Grenze herausgerissen und was von ihm zerteilt wird. Die Wurzeln, die im Feld liegen zu kappen, ein Ende zu setzen für das, was sein kann und bestimmen, was war und sich erhält. Der Boden ist geteilt, die Verhältnisse gesetzt, das Urteil gefällt. Über dem Feld, dem Boden erhebt sich das Bild und markiert das Reale als Grab, als Schacht und Furche der Abwesenheit. Es erhebt sich in der Negation, dem Schnitt, der Bewegung des Messers. In diesem Schnitt fundiert und bestätigt es die Abwesenheit des Herausgeschnittenen, auf dem seine Anwesenheit beruht.

## II

Eine »Welt« ist eben, was in keinem  
seiner Augenblicke abschließend  
qualifiziert werden kann.

*Hans Blumenberg*

Den Vorgang der Fabrikation der Bilder, aus dem Fluss des Realen, aus dem unerschöpfbaren Gesamtzusammenhang der Welt, einen Moment zu isolieren, muss sich vorgestellt werden, wie einen Gewaltakt. Plötzlich, wie eine Explosion, wie eine Implosion, wie ein Riss und ein Zerreißen: mit Gewalt zerstäubt der Zusammenhang, das endlose Gefüge in einem lokalisierten Stillstand. Alles reißt ab, um im Bild zu ersticken. Wie ein willentlich herbeigeführter Unfall. Wie der Moment des Todes ohne ein vorheriges Sterben. Par force wird heraus gebrochen aus dem Verlauf und so erst das Datum gesetzt, welches das Bild vorstellt. Aus der Unabschließbarkeit der Bewegungen wird *ein Bild gemacht*.

## III

sie töten, was sie objektivieren, indem sie es der Unmittelbarkeit seines Lebens entreißen. Ihr eigenes Leben zehrt vom Tod.

*Theodor W. Adorno*

Das Bild ist das Ergebnis einer Operation. Mit dem Skalpell Herausgeschnittenes. Es ist Aus-Schnitt und Reduktion. Re-ducere. Zurück-Ziehen, wie eine Hand, die eine Klinge ansetzt und im gewaltsamen Rückzug den Spalt einer Wunde aufreisst und in jener Bewegung etwas hervorbringt, indem es zerlegt, indem es Bestimmtheit setzt und einen Unterschied einführt. — Wie der Metzger aus dem Fleisch eine Keule heraus trennt, den Körper teilt, um aus dem Wesen Fleisch zu *erzeugen*. — Es dringt ins Wirkliche ein, um aus ihm zu sezieren, in einem Akt der Vivisektion. Das Partikulare, Abstrakte, das am Ende seiner Operation steht, als das natürliche Zeugnis, als einen Moment dessen auszugeben, eine Einheit mit Gewalt zu konstituieren, die vorher nicht existierte. Das Blut gerinnt und das Bild entsteht. Als jene Wunde, als jenes Trauma hat es sich in die Welt gesetzt.

## IV

Die Zerstückelung des Lebens in Bilder pro Sekunde, fünfundzwanzig Zerteilungen und Tode pro Sekunde, setzt die Kamera mit einer Klinge gleich, welche Leben zerschneidet in Momente. Die Material einer Ansammlung von Bildern werden, die es aus der Wirklichkeit herausgeschält hat. Die abgezogene Haut vom Körper des Realen. Ein Archiv-Apparat des Lebens, das als Einmagaziniertes beginnt das Leben als faktische Erscheinung zu regieren. Was als Bild erscheint, dem beginnt das Leben entsprechen zu müssen.

## V

Das Bewegt-Bild beruht auf der schnellen Abfolge der Bilder. Das Bild des Films erscheint nur, weil die Einzelbilder verschwinden. D.h. weil sie verbraucht werden. Das bedeutet aber auch, dass ständig neue Bilder nachgeschaufelt werden müssen. Das Film-Bild existiert nur solange aufgelöst wird. Es produziert Sinn nur solange es Bilder verbraucht, solange es Bilder, Veräußerungen von Menschen, verheizt. Es kann die Lust seines Bildes nur aufrechterhalten in einer ständigen Bewegung der Negation. Die Zerlegung die es voraussetzt, vergütet es mit dem schonungslosen Verbrauch dessen, was zuvor ins Einzelbild verdinglicht wurde. Und gibt dabei zurück, eine in Auslöschung aufgegangene Geste, das Gespenst einer Bewegung, die immer provisorisch, immer vorläufig bleibt. Die immer nur erscheint, solange die Auflösung wiederholt wird. Endet die Wiederholungsleistung, die Auslöschung der Einzelmomente, zerstäubt das Gespenst seines Bildes.

## VI

Der Film ist das Kalkül der Maschine. Er ist das Fließband, das Maschinengewehr der Impllosionen. Wenn jedes Bild ein Schnitt ist, *dann ist der Film das Massaker.*

## VII

Jedes Bild ist ein voyeuristisches, weil es den Betrachter von der Verantwortung für seinen geworfenen Blick befreit. Von vornherein ist der

Blick des Anderen kaschiert, abgedeckt, verdunkelt. Keiner muss Rechenschaft vor dem Gegenstand des Bildes ablegen. Er kann es sich unverhohlen ansehen. — Das unterstreicht die Verdinglichung, die das Bild mit seinem Gegenstand betreibt. Die Vermitteltheit hat es zum rechenschaftslosen Gebrauch freigegeben. — Zugleich macht das Bild zum Täter, denn es stimmt der Blickende im visuellen Gebrauch, im Verbrauch der Bilder, den Bedingungen ihres Entstehens und dem, was sie mit ihrem Gegenstand treiben zu. *Die Bilder haben das Sehen zu einem konstanten Akt der Gewalt gemacht.*

**»Die Wiederholung  
scheidet die Kraft,  
die Präsenz und das Leben  
von sich selbst.  
Diese Scheidung ist  
die ökonomische und  
berechnende Geste  
dessen, was sich aufschiebt  
um sich aufzubewahren,  
dessen, was die  
Verausgabung vorenthält  
und der Angst nachgibt.«**

*Jacques Derrida*

## VIII

ein Tempel, d.h. für die Römer ein heiliger Raum, ein durch den Stab des Auguren in den Himmel geschnittener Ausschnitt.

*Jean-Luc Nancy*

Das Bild ist immer Instrument einer Macht. Setzung, die sich entgegen das Verschwinden behauptet, die, gegen das Spiel des Lebens und des Todes, sein eigenes Spiel aufrichtet. So wie die Macht ihr Antlitz auf die Münze prägt und sie im ganzen Reich verteilt, um sich zu fundieren, jedem seinem Blick auszusetzen. So wie die Statue im Tempel die Bewegungen der Einzelnen im heiligen Ritus organisiert und ihre Blicke und Begierden, Hoffnungen, ihre Körper in ihren Äußerungen unter das Abwesende, unter eine nichtmenschliche Gewalt fügt. Am Bild ist nichts Erhabenes. Es verteilt die Körper im Raum, misst und regelt sie. Es organisiert Leben in seiner eigenen ikonographischen Ökonomie. Während die Körper sich so unter ihm organisieren und ihre Äußerungen und Ausformungen, ihre Energie und ihr endliches Reservoir an Atem und Liebe abtreten, auf diese Weise alles Verlieren, weil sie sich unter jenem entäußern, hat jenes nichts zu verlieren. Es kann nur gewinnen.

## IX

Der Ritus selbst ist eine Verbildlichung, Verdinglichung der Bewegungen. Die Wiederholung der Gesten und Gänge, der Äußerungen und des Schweigens. Er beendet ihre Vielfalt und ersetzt sie, durch eine Ökonomie der immer gleichen Gesten, Wiederholungen zu Gunsten eines Abwesenden, dem das Endliche sich verschuldet sieht. So dass sich seine Bewegungen und Äußerungen im Aufschub erschöpfen, abstrakt werden, um die Anwesenheit eines ihm fremden, durch den eigenen Körper, aufrecht zu erhalten. Das sie aufrecht erhalten in ihrer Veräußerung, im Opfer ihrer Äußerungen und Körper.

## X

Aus gutem Grund verbot es sich Bilder vom »einen« Gott zu machen. Denn es wäre die Einschränkung Gottes selbst gewesen. Bilder reduzieren, sie nageln fest. Und als man sich über eine List erlauben durfte

wenigstens von seinem Sohn sich ein Bild zu machen, rammte man ihn ans Kreuz und trieb ihm Nägel in die Glieder. Und man wiederholte das Bild des so Gekreuzigten, dass es in jeder Stube hing und als ewiges Martyrium seiner in jedem Zimmer sich aufrecht erhielt. In diesem Sinne ist er niemals gestorben, sondern wird noch immer geopfert. Gott wusste wohl, warum er das Gebot ausgab, dass sich ein Bild, geschweige denn Bilder, von ihm verboten. *Weil ein Bild immer, d.h. endlos, seinen Gegenstand opfert.*

## XI

Das Bild kommuniziert nicht. Es befiehlt. Die Informationen fließen nur in eine Richtung, sie fließen zu uns. Wer versucht mit einem Bild zu sprechen oder zu verhandeln, macht sich lächerlich. Er gilt als verrückt. Nicht weil die Bilder nicht zu uns sprächen, sondern weil er eine Antwort erwartet. Ein Befehl aber ist Sprechen unter Ausschluss von Kommunikation. Das Sprechen des Anderen ist darin von vornherein ausgelöscht. Und so gewöhnt man sich, in der Rezeption der Bilder, an die Abwesenheit des eigenen Wortes. Doch die Bilder hören nicht auf zu befehlen. Sie wiederholen unaufhörlich ihre Botschaft. Bis man sie einströmen lässt, ohne sich noch Gedanken zu machen. Bis man sich ihnen endlich im Schweigen unterworfen hat, ihnen widerspruchslos gestattet in der Wahrnehmung ihren Raum einzunehmen. — Die Frage ist vielmehr: wie soll man im Gebrüll der Bilder, in ihrem Kommando nicht verrückt werden? Wie nicht vor den Bildern zusammenbrechen im stammelnden Schweigen und verzehrenden Tränen?

## XII

Dafür wurden Bilder vielleicht einmal gemacht: als Gegenstand zur Gelegenheit eines Abarbeitens, einer Marter. Einer Anwesenheit in der Wiederholung Raum zu geben, die trotz allem nichts weiter ist, als die Abwesenheit der Antwort, jene aber immer aufschiebt, verspricht.

## XIII

Der König braucht das Bild, um sich zu zeigen. Um da zu sein, wenn er nicht da ist. Damit seine Vasallen nicht vergessen, wer der König ist.

Damit sie seinem Blick ausgesetzt sind, auch wenn er nicht anwesend ist. Er braucht das Bild, um sich zu verdoppeln. Um an mehr als einem Ort zu erscheinen. Um mehr Raum einzunehmen, mehr Raum zu ergreifen. Er braucht das Bild, um sich zu vervielfältigen. Wie ein Virus die Räume zu besetzen und sich selbst zu behaupten. — Und eines Tages, im Angesicht all der Bilder, die er von sich hat produzieren lassen, passiert es vielleicht, dass er auf die Strasse tritt, seine Macht zu geniessen und die Leute ihn nicht erkennen. Ihm nicht glauben, dass er der König sei, weil die Bilder dem König viel ähnlicher sind, als der König den Bildern. Weil die Bilder der getreueren König zu sein scheinen. Der König sich langsam unter den Bildern aufgelöst hat, seinen Körper einbüßte.

#### XIV

Für die Bilder gelten die selben Strategien wie für das Militär oder den Krieg. Man erobert den Raum durch Präsenz, man durchfurcht den Raum, um sich zu behaupten. Am liebsten den Ganzen oder wie ein Virus in den Ecken und Hauseingängen, in den Höhlen und Gräben. Es geht um Persistenz im Raum. Raum den man auf Kosten von jemand anderem erobert. Einnimmt, um die, von denen man den Raum abgezogen hat, zu beherrschen, ihre Hoheit im Raum, die Freizügigkeit ihrer Bewegungen und Regungen einzuschränken.

#### XV

Die Bilder okkupieren den Raum, den physischen ebenso wie den der Wahrnehmung, d.h. unser Bewusstsein. Ein Leben ohne sie ist unvorstellbar geworden, so sehr haben sie die Welt eingenommen, so ausgeprägt sind wir an ihnen und sie an und in uns. Sie besetzen die Räume und schließen uns, unsere Körper an diesen aus. Wo ein Bild sich den Raum nimmt, da kann kein Körper mehr sein. Ich kann nicht an den Bildern vorüber gehen, ohne dass sie den Raum, den sie besetzen, mir zugleich abringen, mir ihren Körper, seine Zeichen, als Vergleich meinem eigenen vorhalten. Und mir den Raum, im Bewusstsein oder im Realen, dabei vorenthalten. Die Bilder konkurrieren mit meinem Körper, mit meinem Wahrnehmungsraum, so wie der Lärm mit dem Körper meiner Stimme konkurriert, mit dem Bewusstsein und der Konzentration, der Konsistenz und Kontinuität meiner Gedanken, meines

Denkens. Es usurpiert den Raum. Raum, an dem sodann kein Leben mehr sein kann. Wo ein Bild ist, ist kein Leben mehr. Wo ein Bild sich etabliert, ist der Raum besetzt.

## XVI

Das Bild ergreift die Macht. Die Macht ergreift das Bild. — Die Auslöschung ist immer am Werk, sobald das Zirkulieren der Bilder einsetzt. — Das Töten beginnt schon bevor Kolumbus vom Schiff steigt.

## XVII

Sind die Bilder nicht nur Ausdruck einer fundamentalen Angst, sondern auch einer grundlegenden menschlichen Verzweiflung?

## XVIII

Die Gewalt, die das Bild ermöglicht, den Zugriff auf Leben den es gestattet, davon haben wir nur eine grobe Ahnung. Eine neue Art ihrer kündigt sich an im Blick der Maschine, in dem Bild, das sie sich, das der Algorithmus sich von uns macht. Die mit Markierungen und Urteilen belegen, was Körper sind, Subjekte und ihre Bewegungen. An der Grenze, am Ölfeld, auf den Distributionswegen, in den Strassen. — Es gibt keinen Ort an dem nicht, der durch das Bild geführte, Krieg herrscht. — Und: Das tote Auge der Maschine hängt immer an anderen Apparaten. An der Kriegsmaschinerie oder am Geldautomaten. Blut und Münze. Wieder die alte Frage, wie willst du dich opfern? Gibst du deinen Körper oder tauscht du ihn gegen Geld? Und opferst, zerstückelst, zerlegst ihn derart nur auf andere Weise. Das Auge hängt an der Kriegsmaschinerie, um besser ausfindig machen, besser zielen und genauer vernichten zu können. Die Daten werden gesammelt aus eben demselben Grund. In diesem Ablauf ist die Kamera nur ein Durchgangsobjekt, sie hält den Fluss der Bilder, der Daten, aufrecht, damit das Töten, Auflösen und Verwerten, durch das Produzieren von Bildern, weitergehen kann. Damit die Raketen treffen und der Verkehr weitestgehend ungestört läuft. Es zirkuliert, weil es die Bilder gibt, weil es die Münze gibt. Es, d.h. die Körper. Aber die Bilder haben Konsequenzen. So oder so, sie wenden sich immer zurück auf die Körper.

Zuerst auf jene am Rand, die nicht in den Blick geraten oder aus ihm gehalten werden sollen, sodann alle anderen. Nichts garantiert, dass es nicht ein Bild gibt, ein Bild im Moment entwickelt wird, das gerade einen Selbst als Motiv der Auslöschung entdeckt.

## XIX

Es gibt keinen *Fluss* der Bilder. Nur abgehackte Momente, nur Salven. Das Zerstückelte der Bilder generiert keinen gemeinsamen Körper. Das Bild suggeriert in der rezeptiven Überflutung nur den Anschein eines solchen. Es liefert erst recht keine Synthese (Erlösung und Bedeutung) für, keine Gemeinschaft (einen gemeinsamen Körper) mit dem Subjekt. Die Bilder fügen sich auf der Ebene des Realen niemals zusammen. Sie bleiben dort Fetzen der Zersprengung, zerlegte Glieder.

*Das Bild hat mit dem Realen  
nichts zu schaffen als es  
abzuschaffen, sich an seine  
Stelle zu setzen.*

## XX

Das Bild leugnet die Realität der Körper. Aber letzten Endes haben wir nichts, womit wir einstehen als unsere Körper. Wir handeln mit Eingebildetem, aber bezahlen stets mit unserem Leib. Daher der Zusammenhang vom Bilder Machen und dem Akt des Opfern. — Daran ändert auch nichts, dass es das reine Reale oder den reinen Körper gar nicht gibt (in einer Gesellschaft gar nicht geben kann, da ein jeder in Bild- und Begriffswelten hineingeboren, in Sprache und Bildsprache und ihren impliziten Urteilen erzogen, er-wachsen wird). Die Körper sind schon immer von Bildern (und Begriffen) durchzogen, sie sind auf einer bestimmten Ebene gar nicht voneinander trennbar. Aber Leben

konstituiert sich als Körper und jede Veräußerung dessen operiert mit diesem. Ohne Körper kein Bild.

## XXI

Folgende Szene: Bei einem Banküberfall hält einer der Bankräuber dem Filialleiter ein Bild seiner Familie vors Gesicht, offensichtlich aus sozialen Netzwerken, Archiv der Kommunikation, herausgezogen, als Druckmittel den Safe zu öffnen. Er schweigt und fügt sich. Die Geste bedeutet: beuge dich meinem Willen oder die Körper werden verschwinden. — Bilder exponieren, sie stellen das Subjekt heraus. Durch Bilder wird es sichtbar, wird es angreifbar und verletzlich, wird es erpressbar. Es ist verfügbar geworden für etwas. Es ist möglich geworden auszumachen und anzudrohen, sich seiner zu bedienen. Gibt es ein Bild, gibt es potentiellen Zugriff. *Was als Bild erscheint, steht schon auf dem Spiel.*

## XXII

Ins Bild wenden, sichtbar machen, heisst immer zugleich für die Vernichtung vorbereiten. Die Kamera ist ein Fokus-Apparat, ein ins Visier nehmen, ein Zielen. — Billigerweise denke man an die Drohne oder den Satellit, an den Ausweis oder den Stalker. Aber auch an die Mona Lisa, das Anvisieren einer bestimmten Weiblichkeit, einer bestimmten Schönheit. Die sich alsdann Raum nimmt, gegenüber den Körpern behauptet, an der sie gemessen werden. — Das, was man sehen kann, lässt sich ergreifen, verfolgen, töten. Oder: das, was man ins Bild gewendet hat, das hat man schon erledigt.

## XXIII

Vielleicht zeichnet der Mensch der Steinzeit das Elentier nur  
darum so unvergleichlich,  
weil die Hand, die den Stift führte, sich  
noch des Bogens erinnert, mit  
dem sie das Tier erlegt hat.

*Walter Benjamin*

So, wie das Bild ins Visier nimmt, indem es identifizierbar macht, so macht es der Begriff, etwa in Begriffen wie dem der »Rasse« oder in der Konstruktion von Symptomen. So wie die Wissenschaften im Sammeln von Daten aller Art die Konstruktion von Bildern betreiben, mit dem sich »etwas als etwas« ausmachen lässt. Wie die Soziologie durch die Abstraktion der Bewegungen, der Aussagen und Verhaltensweisen, Gruppen und Muster zur Identifikation produzieren. Wie jegliches Sammeln von Daten niemals unschuldig ist in seiner Produktion des Anvisierens, des Ausmachens und der darin immer mit einhergehenden Drohung der Auslöschung. Denn was identifiziert wurde, identifizierbar ward, dem kann man sich annehmen.

## XXIV

Leben machen und sterben lassen

*Michel Foucault*

Je nachdem, was man wann, wie ins Bild überführt und über die Zeit an Bildern akkumuliert (einmagaziniert, ins Archiv überführt oder jenes konstituiert), bestimmt, was als Topografie, als ein Wissen erscheint, was für ein Bild man sich von der Welt und den Zusammenhängen gemacht hat. Die Daten, die man sammelt, die Belege und Experimente, die man anstellt, die Bilder, die man anhäuft, definieren, was erscheint und was gewusst wird. Was Problem und Herausforderung, was Gefahr und Lösung, was gesund und krank ist, was es auszulösen gilt und was zu bewahren notwendig ist. Das Urteil, welches das Bild einführt, hat seine Konsequenz immer im Realen. *Es gibt kein unschuldiges Bild.*

## XXV

Das Bild ist satt. Es hat abgeschlossen mit der Welt und seinen Körpern. Und gerade deswegen: Das Bild ist unersättlich. Es hört nicht auf mit der Welt und den Körpern abzuschließen.

*Jedes Bild ist ein geopferter Blick.*

## XXVI

Die Bildmaschine ist insofern objektiv, als dass alles, was vor das »Antlitz des Objektivs« tritt, in die Druckmaschine gerät, auf dem Bildschirm erscheint, in die Kanäle fließt, mit der gleichen Interesselosigkeit goutiert wird. Es macht keinen Unterschied zwischen Personen und Gegenständen. Keinen zwischen Lebendem, Toten oder Anorganischen. Die Kälte der technischen Gleichgültigkeit der Maschine, in der sie alles in gleichem gnadenlosen Maße zerstückelt. Man mag das als Objektivität rühmen, so keinen Unterschied vorm Leben zu machen, aber es ist nichts anderes als ein Abstraktionsvorgang. Es steht in nichts der Gewalt einer dröhnenden Maschine in einer Produktionshalle nach, die, mit unermüdlich stoischer Gleichmütigkeit, Teile aus dem ihr Vorgesetztem heraus stanz. Es gibt sich nichts: Am Ende produziert es, durch einen Akt der Gewalt, Dinge.

## XXVII

Die Gleichgültigkeit aber, welche die technische Vermittlung auf diese Weise in die Welt einführt, etabliert sie auch im Umgang mit ihr. Indem sie Überfluss produziert — Überfluss der Bilder, der Produkte und Waren, der Kommunikation, und als Folge dessen Überfluss der Zirkulationen und der Ökonomien — und die Gleichgültigkeit vor Leben oder Nichtsein — die Indifferenz vor Sein überhaupt, die sich durch

Abstraktion durchsetzt — routiniert als gängige Haltung und Bewegung zur Gleichgültigkeit des Einzelnen gegen anderes und Andere überhaupt. Die Bilder erzählen vom Leiden unzähliger, um konsumiert zu werden (das Liebesdrama, die Soap, die Selbstüberwindung, der Messi, der Asoziale, die Zicke auf dem Laufsteg,...), der Auslöschung zur Unterhaltung (wie viele gehen in Bildern täglich drauf für eine gute Story, damit am Ende einer gut dasteht) und die Kanäle sind voll von Kommunikation und Bildern in die sich andere prostituiert haben, so dass man die Kanäle wechselt im Sekundentakt und nach Laune. — Die Bildmaschine produziert ohne Unterlass und generiert Abstraktion und Überfluss, welche die Indifferenz als Bewegung uns angewöhnt. Keiner kann in der Ubiquität und der Verfügbarkeit des produzierten bildlichen Leidens und Liebens, nicht auf einer grundlegenden Ebene gleichgültig werden. Indifferent vor dem Verbrauch der Emotionen, der Zeit und der Körper Anderer.

## XXVIII

Das Bild nimmt alle Blicke. Unterschiedslos. Es will alle Blicke. Es verschlingt ohne Unterlass. So dass wir uns vor den Bildern schützen müssen. Vor dem Anblick, den sie dem Blick preisgeben. Vor dem Blick, dem sie den Anblick preisgeben. Das Bild garantiert nicht den »richtigen« Empfänger zu treffen. Es trifft alle. Es ist nicht gerichtet, es expandiert in alle Richtungen. Das Bild ist eine Streubombe, die in den Raum geworfen wird. Es ist Explosion der Vermittlung. Für uns aber gilt, was einmal gesehen wurde, kann nicht ungesehen gemacht werden. Das Gesehene schreibt sich in den Körper, der wir sind, ein. Die Gewalt, welche die Bilder ausüben, kann nicht zurückgenommen werden. Es ist nichts unschuldig an ihnen. An dem, was uns im Anblick des Bildes an Sehen widerfuhr, kann sich nur abgearbeitet werden. Es gibt Bilder, von denen wir uns nicht zu erholen vermögen. Es gibt Bilder, vor denen wir unsere Kinder zu schützen besorgt sind. Die eigentliche Gewalt des Bildes aber macht sich nicht an seinem Inhalt fest, sondern an seiner Form, an der Erscheinungsform des Bildes. Auch das »schöne« Bild ist eine solche Streubombe.

## XXIX

Das Bild sendet unablässig, gibt ohne Unterlass. Es kennt kein Ende. Keine Grenze. Es wartet nur darauf die Blicke zu fassen. Sich zu wiederholen. In seiner Iteration die Räume zu überschreiben. Seine Zeit ist immerfort. Es lauert mit Geduld. Ihm ist gleich welcher Blick es erfasst, wen es im Blicken ergreift. Es ist anspruchslos oder es erhebt Anspruch auf jeden Blick, es tendiert zu allen Blicken, strebt dazu sich allgemein zu machen. Das Bild erfasst jeden, d.h. es macht keinen Unterschied.

## XXX

Die Differenzen, das Mäandern und Entfalten der Gedanken, der Gespräche fasst das Bild in seine Fließrichtung. Die Ströme enden und sie enden im Bild. Ströme und Leben. In seiner Reduktion führt es die Blicke, in seinem Rückzug regelt es, was es ergreift. Das Bild reduziert die Richtungen auf ein Singular, die Blicke richten sich auf das Bild, es sammelt und bildet ein Zentrum. Der Horizont verengt sich. Doppelte Reduktion: Der Erscheinungen, der Differenzen. Es zerstreut, indem es sammelt. Es plant das Gelände. Wiederum versteinert. Es beschleunigt — nicht zuletzt die Auflösung. Es sekundiert das Zentrum. Die Struktur einer bestimmten Kraft. Deshalb streiten der König und die Kirche um die Hoheit des Bildes. Die Mächte im Allgemeinen.

## XXXI

Es gibt und gibt nicht zurück. Ein verdunkelter Spiegel der strahlt. Es gibt, indem es verschlingt, indem es nimmt. Den Körper, die Aufmerksamkeit, den Geist. Indem es sich einschreibt. Es gibt nicht, es führt (aus) und etabliert. Es wälzt seine Präsenz über das Gegenwärtige. Explosion und Implosion, Öffnung und Schließung.

## XXXII

Das Bild ist eine Öffnung und gleichsam ein Verschließen. Eine schorfige Wunde, die nässt.

### XXXIII

Ein Bild oder die Konstanz der Bilder vermag einen Menschen zu brechen. Vermag ihn zur Negation seiner selbst oder der Negation von Anderen zu führen. Seine Wirklichkeit zu schließen, in die immer gleiche Wiederholung der Negationen. Dass er an sich das Messer ansetzt oder im Erbrechen implodiert. Dass er explodieren will, in Fetzen aufzugehen und andere zu zerlegen oder die Geräte in die Menschen und Gebäude treibt. So gibt es plötzlich Gründe Menschen für Bilder zu opfern. Und man antwortet dem Schrecken, welches dabei produziert wird, mit der gleichen Strategie: man opfert Menschen, um Bilder zu erhalten oder sie von der Erde zu wischen.

### XXXIV

So scheint freilich das Nichtseiende mit dem Seienden verflochten zu sein

*Platon*

Versprechen: das Bild steht ein für das, was nicht ist, aber einmal sein soll. Es verspricht, indem es ankündigt im Bild, in ihm verkörpert, was sein wird. — Wie schön wirst du sein! Wie reich wirst du sein! Wie gerettet wirst du sein! Wie vollständig eins mit dir selbst wirst du sein! Wie unverletzlich und befreit vom Tode! Wie entspannt, wie klar, wie rein, usw. — Es ist vorstellig für das Versprochene. Es ist der, im Vorschieben des Bildes, im Voraus geleistete Aufschub. Statt des Versprochenen gibt es erst ein mal das Vorgeschobene. Es ist, also muss auch das Nichtseiende bald sein, muss überhaupt möglich sein, da es sich versprechen *lässt*. Es erfüllt im Vorschub jedoch nur dieses Nichtsein. Indem es sich selbst behauptet, behauptet es das Nichts, während es als Konkretes ist. — Das Vorgeschobene, als das Sein des Nichtseins, steht zugleich für sich selbst. — Seine Vorhandenheit *fundiert* die Abwesenheit des Versprochenen. Erst wenn das Bild nicht ist, löst es das Versprochene ein, wenn jenes an seine Stelle, in den Raum tritt. Aber das Bild verschwindet nicht. Es weist über sich hinaus, aber niemals hört es auf zu verweisen. Es wiederholt sein Nichtsein, seine Produktion der Negation. Es hat kein Interesse zu verschwinden. Es wurde nur gemacht, um den Aufschub und den Vorschub zu leisten. Das Bild verkörpert die unabschliessbare Ökonomie, den Kredit für das am Laufen-Halten des Flusses, nicht sein Ende. Wo die Bilder sind, reisst die

Zirkulation der Körper nicht ab. Das Versprechen (des Bildes) ist nur die Rechtfertigung den Verbrauch der Körper aufrecht zu erhalten. In der Religion, im Ritus, im Krieg, im »Schönen«, in der Werbung, etc.

### XXXV

Die Quelle ist endlich, sie versiegt. Was sendet/ spendet unablässig?

### XXXVI

Man schiebt vor die Einlösung Bilder, um die Begierden aufzusaugen und die Bewegungen zu erhalten, unter die Bilder, unter das Versprechen zu zerstreuen, ohne genötigt zu sein, die Sache wirklich erfüllen zu müssen. *Man hält auf Distanz durch das Bild.* Und die Regungen werden gebunden an die Nicht-Erfüllung, an das Ungefährlichsein, dass sich die Begierden niemals wirklich einlösen und behaupten. Die Bilder als Zerstreuer, als Auflösung der Begierden, versöhnen jene mit ihrem Nichtsein. Die Konsequenz des Verlangens zerstäubt im Vor-schub, den das Bild leistet, es kommt nicht mehr dazu sich geltend zu machen. Das Bild ist ein dunkler Schacht, der die Begierden auflöst, Leben verdrängt.

### XXXVII

Versprechen dessen, was nicht zu haben ist. Nur in der Simulation, dem konstanten Aufschub zu erhalten. Was erscheint verspricht sich im Leben zu haben zu sein. Wer aber das Versprechen einfordert, scheitert an der Unwirklichkeit dessen. Das Bild oder der Einfordernde zerschellt. — Aber auch dieses Zerschellen lässt sich als Bild noch vermarkten. (Es gibt ganze Fernsehsender, die daraus Kapital schlagen.)

### XXXVIII

Das Repräsentierte ist nur repräsentiert, d.h. nur anwesend unter der Abwesenheit seiner selbst. Es bleibt auf wesentliche Weise unbestimmt, es ist nie ganz. So etabliert sich unter dem Bild ein Leben der

Abwesenheit, der Vorläufigkeit. Abwesenheit als Raum, in dem gelebt wird.— Ein beständiger Verlust, ein fortwährendes Hineinragen in *Unbestimmtheit*. — Gewöhnt an die Abwesenheit, dem Umgang mit den Dingen unter Ausschaltung der Notwendigkeit ihrer Gegenwart. Und der Notwendigkeit ihrer Konsequenzen.

### XXXIX

Das Bild oder die Repräsentation setzt Abwesenheit ins Spiel. Sie beruht auf der Erhaltung *ihrer* Anwesenheit als *Abwesenheit* des Repräsentierten. In gewisser Weise ist sie immer darauf angewiesen, dass jenes niemals in Erscheinung tritt und das Versprechen des Bildes obsolet werden lässt. Auf ihrer Seite kommt ihr die Unbestimmtheit, die es einführt, zupass. Denn es spendet die Lücke an dem ein Verlangen sich abarbeiten kann, ohne jemals stillbar zu sein. Das Bild kann nur versprechen. Es löst niemals etwas ein. So etabliert es die Wiederholung der Ströme und Bewegungen. Die Reproduktion der Bilder, die Reproduktion ihres Konsums.

### XL

Es wird immer gereicht was nicht zu haben ist, um sich auf das Nicht-haben einzuüben, aufs Vorläufige.

### XLI

Re-präsentation. Das iterative Moment steckt in der Vorsilbe. Das Brechen der Unmittelbarkeit, das Repräsentierte stellt sich heraus und etabliert sich über seine Wiederholung durch die Zeit. Es hält seine Präsenz aufrecht. So ist es qua der Wiederholung aus der Zeit und der Unmittelbarkeit herausgetreten. Es hält, indem es wiederholt und darin sein Vergehen aufschiebt. Seine Existenz *ist* eine endlose Wiederholung. Der in jedem Moment wieder ausgeführte Akt der Gewalt.

## XLII

Das Bild ist nicht starr. Es ist die unentwegte Einschreibung in die Körper. Eine Einschreibung, die mit Zeichen übersät. Die Körper zu kennzeichnen, zum Träger von Zeichen, zu einer Oberfläche zu machen. Die zeichnet mit Urteilen, einreihet in Werturteile, die Klinge schwingt und die Konsequenz der Bearbeitung, der Zerteilung, der Auflösung einfordert. (Was ist gesund, was krank, was schön, was fit, usw.). Das Bild lässt die Körper nur noch unter Einschreibung ihrer Auflösung, unter seiner Einschreibung erscheinen. Unter dem Vergleich, der Präsenz und der Konkurrenz zum Körper. Das Bild opfert die Körper unentwegt.

## XLIII

Das Bild ist ein Verfahren der Beschleunigung. Wie jede Vermittlung überbrückt es eine Distanz, eine Differenz zu Gunsten einer angenommenen Unmittelbarkeit, die Festigung einer Distanz, die sich vergisst. Konstruktionsleistung und Gewalt, die darunter statt haben, blenden sich aus. Erst recht im Überfluss der Bildware und der Beschleunigung des am Auge Vorbeiziehenden.

## XLIV

Das Bild setzt sich an die Stelle unseres Körpers. Es vereinnahmt die Zeit und die Bewegungen, es frisst unsere Aufmerksamkeit und unsere Zeit. Es kann *länger* und es kann *schneller*. Dauer und Beschleunigung sind die, durch Abstraktion gesetzten Effekte, denen es huldigt. Es hat unsere Wahrnehmung zerteilt, indem es sich zwischen uns und jene schob. Uns zerteilt, indem es sich zwischen unsere Körper schob.

***Das Bild gibt Kunde und kündigt an solange es ist.  
Es kennt kein Ende seiner Bewegungen,  
nur das Ende des Konkreten.***

## XLV

Das Bild zerteilt den Menschen, wie das Mikroskop die Organe in Zellen zerteilt. Wie die Informationstechnologie die Kommunikation, das Sprechen des Menschen zerteilt, wie die Fotografie und der Kinetograph die Erinnerung und das Sehen des Menschen zerteilen.

## XLVI

Das Bild bewältigt, indem es sich einverleibt. Was als Bild erscheint, verlässt die Ökonomie des Bildes nicht mehr. Man hat es erledigt. So dann lässt es sich ohne Furcht betrachten und als Anlass des Genießens nutzen. Die Sache verschwindet, der Genuss erscheint. Ein Fresen. Man verleibt es sich ein. Ein weiteres mal/ Mahl. Zugleich, man muss nicht verdauen, oder anders: es ändert sich nichts. Man erspart sich jede Konsequenz. Wiederum anders: alles bleibt beim Alten. Während sich alles (Bild, Strom der Bilder) unablässig wiederholt.

## XLVII

Das Bild hat sich an die Technik gebunden, die Technik kann nicht mehr ohne das Bild. Um sich versammelt es die Schaltkreise, sich überall zu zeigen. Jedes Gerät ein weiterer Kanal, Pforte für die Ströme, der die Zirkulation erweitert, der einsaugt und ausspuckt. Transformator von Sein in Abstraktion. Umpumpwerk der Gesten und Äußerungen. Eine Produktionsstätte der Nichtproduktion. Ein Spiegel an dem man nicht vorbeikommt, der jedoch kein Selbst zurück wirft. Maschine der Erscheinungen.

## XLVIII

Das Bild produziert Bilder. Es erträumt neue Bilder und Bilder die auf ihm aufbauen. Es hat Hunger auf sich selbst. Dazu braucht es, wie alles Abstrakte, das Konkrete, um sich zu reproduzieren. Denn es gibt kein Bild des Bildes, keine Abstraktion der Abstraktion, nur Abstraktes. Es gibt immer nur Bilder von uns.

## XLIX

Das Bild hält das, was einmal Leben *war*, in der Präsenz. Lässt es ewig wiederkehren. Wiederkehren als das nicht mehr Lebendige, nicht mehr zum Bereich des Lebens Gehörende, das sich im Leben hält. Das in der immer gleichen Bewegung seiner eigenen Wiederholung erscheint. Es kehrt immer wieder als jenes nun Untote.

## L

Die engstirnige Wiederholung ist das gnadenlose Moment an den Bildern, versklavt zur immer selben Bewegung, die sie auf diejenigen, die mit ihnen umzugehen haben, zurück wälzen. Die sie in unsere Körper hineinziehen, indem sie uns ihre Erscheinung diktieren, unsere Wahrnehmung und unsere Zeit bestimmen. Die Bilder können sich nicht anpassen, sie reproduzieren die Erscheinungen und Bewegungen, Dynamiken die ihnen eigen sind. Wir passen uns immer den Bildern an.

## LI

Sobald es ein Bild gibt, einen Begriff von etwas, erscheint die Differenz zu jenen als Störung. Was sich anders äussert, andersartig erscheint als sein Bild, dessen Verhalten erscheint als abweichend. Seine Äußerung erscheint als negativum. — Das Bild, als die Identität der Wiederholung, unterläuft die Möglichkeit (zu sein). Als jene belegt sie Leben mit dem Zeichen des Makels, der Negation.

## LII

Früher musste der König sterben, damit er seinen Platz räumte für einen neuen König. Heute reicht es, wenn seine Bilder verschwinden. Der Tod und der Abbruch der Bilder sind ein und dasselbe. Dahinter steckt, dass die Bilder schon den Tod, die Auflösung vollziehen. Die Qualität eines Bildes definiert sich eben durch den Grad seiner immanenten Auflösung (des Sujets). Das ist der Charakter seiner neuen »Realität«.

### LIII

In einer Gesellschaft aber, in der das Bild nicht das Ereignis ist, das Moment weniger, gut situierter, die bei Gelegenheiten in kleinem Kreis davor auf und ab schreiten, das Ritual einer Macht, sondern in der es ubiquitär zu jeder Zeit vielfach anwesend ist, es Wirklichkeit mitbegründet und bestimmt, tritt es in Konkurrenz zu allem was *ist*. Leben muss sich am Bild messen lassen. Jedoch der Mensch lässt sich nur über eine Arbeitsleistung mit dem Allgemeinen des Bildes versöhnen, mit der Idealität, welche Bilder als Masstab eingeführt haben. Das kann er aber nur, indem er sich dem Bild gleich macht. In Aufschüben und Korrekturen des Differenten an sich selbst, an den Momenten an ihm, die ihn zum Besonderen machen im Gegensatz zu einem Allgemeinen.

### LIV

das *Weniger-wahrnehmen-Müssen* tritt ganz in den Dienst des  
*Mehr-wahrnehmen-Könnens*.

*Hans Blumenberg*

Abstraktion ist Explosion. Die Reduktion der Unterschiede ermöglicht den erhöhten Konsum des so Abstrahierten. Es wird nicht jedesmal notwendig zu fragen, was das ist, das Verhältnis neuerdings zu klären. — Diese Reduktion, dieses nicht-thematisch-werden-Müssen ist zugleich eine Auflösung des Sprechens, des Denkens. — Man hat es bereits bewältigt und kann sich mit anderem »beschäftigen«. Die Ströme und Eindrücke verengen sich, aber in dieser Enge öffnet sich der Kanal sich einzuverleiben. Die Abstraktion steigert so die Konsumierbarkeit des Abstrahierten und gibt in jener Ersparnis an Zeit, an Leistung, den Raum noch mehr zu abstrahieren oder sich einzuverleiben.

### LV

Einst gab es den König. Er stanzte sein Konterfei in Goldstücke und machte sie zu Münzen. Er machte sich zum Bild. Legte sich Insignien an und warf seine Gesten und seine Worte in ritualisierte Bewegungen. Er sprach nicht, er verkündete. Er sendete nur in eine Richtung. Er verteilte Urteile. Sein Körper ging auf in dem abstrakten Körper des

Königs von Gottes Gnaden. Er war kein Mensch mehr, er war nur das Bild der göttlichen Herrschaft auf Erden. Starb sein Körper, so trat der nächste Körper an in die Funktion des Königs, jenes Bildes, einzugehen. Der König ist tot. Lange lebe der König. Als Bild, als Funktion, erhielt sich der König, durch den Verbrauch der Körper, die sich zum König machen ließen. Bei der Funktion, beim Bild, wie bei der Maschine, bleibt die Bewegung die selbe, nur ihr Inhalt, die Variablen, das Besondere ändert sich. d.h. das was bewegt, zerlegt, verarbeitet wird. Heute sind wir alle Könige.

## LVI

So wie das Bild immerfort verspricht, so konsequent droht es.

## LVII

Das Bild hat keinen Ort, es nimmt sich Raum. Es produziert nicht, es ist an der Welt im klassischen Sinne nicht interessiert. Statt dessen expandiert es. Mit jedem Bild verschiebt sich die Grenze. Das Bild gehört dem Geist des Kolonialismus zu. Es kennt nur das Wachstum. Es gibt kein zufriedenes Bild. Es wäre ein Gott. Kein Bild dagegen ist gesättigt. Es braucht Bilder, um sich über die Zeit zu erhalten. Um die Räume besetzt zu halten. Es braucht mehr Bilder, um die Zeit besetzt zu halten.

## LVIII

Alles was sendet, nimmt mehr Raum ein als es im klassischen Sinne besitzt. Es durchfurcht den Raum, soweit es scheint. Bindet das Organische an sich. Es strahlt aus und versammelt zugleich.

## LIX

Im Setzen der Begrenzung wirkt das Bild schon immer über sich hinaus. Es ergreift sich Raum und greift über diesen hinaus. Nicht nur in seinem Senden und Verweisen etabliert sich sein Zugriff, sondern auch

durch die Einführung eines Unterschiedes. Es verändert den Raum, und wirkt zugleich in die Weite des Raumes.

## LX

In einer Welt der Bilder geistert die Mär umher, durch Bilder lasse sich die Welt verändern. Das Gegenteil ist der Fall. Jede Produktion von Bildern festigt den *status quo* eines auf Bildern basierenden Weltverhältnisses. Und wer ein Bild anfertigt, entzieht sich gerade der Welt, da er das Geschehen statt haben lässt und sich der Bildproduktion verschreibt. Der Zeuge definiert sich durch seine Anwesenheit, bei Abwesenheit seines Handelns. Er sieht bereits mit dem Vorsatz der Reproduktion zu. Seine Energie, seine Handlungen wird in die Welt der Bilder, statt ins Bilden der Welt investiert. Im Austeilen von Bildern hat er Anteil an der Zementierung des Zugangs zur Welt über Bilder. Jener Zugang vermittelt ins Bild, er vermittelt nicht die Welt als sie selbst. So wird zugearbeitet eben jener Entfremdung die verhindert, dass sich etwas ändert. — Das Bild fördert die Unberührbarkeit, während es der Gewalt freien Lauf lässt.

## LXI

Die Leinwand des Bildes sind die Körper selbst. Es ist der Leib auf dem sich das Bild austrägt und etabliert. Über ihn konstituiert es seine Kraft und seine Anwesenheit, während es von ihm entfremdet, die Berührungen aufhebt und die Einsamkeit ausweitert. Das Bild ist die Funktion der Distanz.

## LXII

Man war gewohnt zwischen Mimesis und Fiktion zu unterscheiden und bildete sich dies doch nur ein. Die Bilder waren träge und kostspielig, sie waren selten. Sie hingen an Göttern und Königen, trugen ihre Funktion. Man glaubte Mimesis und Fiktion wohl trennen zu können. Man unterschätzte das Bild, solange es sich begrenzt hielt, solange es im Dienste stand. Dass es kein Bild gibt, in dem sich Fiktion und Mimesis trennen ließen, zeigt schon, dass mit dem Bild die Zensur erscheint. Die Notwendigkeit der Achtsamkeit vor dem Bild,

wo es erscheint, wer es beansprucht, wer sich über das Bild behaupten darf, inwiefern Anstoß, Zugriff, Eingriff ihm zugestattet wird. Denn man konnte das Bild zur Etablierung von Macht überhaupt nutzen, jener größten Fiktion, jener raumgreifendsten Behauptung, weil die Unterscheidung zwischen Mimesis und Fiktion, zwischen Bild und Realität, zwischen Sichtbarkeit und Gewalt, immer ein Märchen war. Das Bild war schon immer janusköpfig. Keine Mimesis ohne Fiktion. Kein Bild ohne Einschreibung in das Leben. Die Bilder waren schon immer »gefährlich«, gewalttätig. Sie galten als genehm und friedlich nur solange sie der eigenen Macht zuträglich waren. — Aber im Bild liegt kein revolutionäres Potential, da es die Funktionalisierung und Abstraktion der Welt und der Menschen vorantreibt.

### LXIII

Film ist die Überflutung mit zerstückelten Bildern, den vielen Schnitten, den Sprüngen in Perspektive und Zeit. Die Bewegung einer zerteilten Wahrnehmung. Er ist die Auflösung der Kontinuität, die Erfahrung ist. Der Film springt und blendet aus, wechselt und beschneidet, fixiert den Blick und die Aufmerksamkeit, um die Erzählung und den Effekt zu steigern. Wählt aus der Unabschliessbarkeit Bestimmtes aus, um *eine* Folge der Bilder zu setzen. Er negiert auf diese Weise, in seiner Rationalisierung der Bewegungen und seiner Steigerung der Effizienz der Vermittlung (denn der Schnitt ist eine Vermittlung, welche Unmittelbarkeit zur Steigerung einer Übertragung setzt, eine ökonomische Geste zugunsten eines spezifischen Sinns, eines (Kommunikations-) Nutzens), die eigentlichen Momente von Leben und Erfahrung: die Ruhe, die Weite, das Intentionlose, das Schweifen, das Auswählen, selbst Bedeutung zu setzen, auf gewisse Weise Denken überhaupt, usw. Was das Theater, als Beispiel, an Vorzug vor dem Film besitzt, ist, dass die Körper und Stimmen, die nicht im Fokus stehen, noch anwesend sind. Dass das Abwesende und Stumme noch Ausdruck und Raum besitzt, zumindest besitzen kann. Wir können noch auf diejenigen blicken, jene wahrnehmen und vernehmen, die nicht sprechen, die im Moment keine Stimme haben, die warten, die ohne Stimme sprechen, wir sehen noch alle Körper. Sehen und Wahrnehmung sind noch nicht auf *einen* Sinn, eine Erzählung fixiert und beschnitten. Es gibt noch den Ausdruck und das Leben derer, die nicht durch den harten Blick und Filter einer Kamera, einer Linse (einer Verzerrung), eines Zugschnittes nivelliert wurden. Wir wählen noch aus, wohin wir blicken.

Im Film und Bild ist der Blick gänzlich unterworfen, die Körper, die erscheinen können, festgelegt. Der Blick, unser Blicken hat keinen Bewegungsraum mehr, keinen Raum für sich als den des Konsumierens. Im mäandernden, selbst auswählenden Blicken sind die Bewegungen nicht unter die Effizienz, die Ökonomie einer Setzung, beschränkt. Sie können schweifen im Nicht-Sinn, der sich nicht aufdrängt und vom Sinn und der Bedeutung dessen spricht, was sich nicht in der reinen Präsenz, im Fokus befindet. Es gibt noch den Raum derer, die nicht sprechen (können). Überhaupt die Erfahrung eines Sinns jenseits des Präsenten, dessen was uns aufgedrängt wird, zu ermöglichen, eine gewisse Offenheit zu gewährleisten. Selbst zu sehen, zu blicken außerhalb der Doktrin einer Nachricht, einer spezifischen Vermittlung.

#### LXIV

Jede Reproduktion ist eine Ausweitung der Besetzung des Raumes, des endlichen Raumes den wir bewohnen. Jede Wiederholung die Besetzung der Zeit, der endlichen Zeit die uns bleibt.

#### LXV

Kein Bild wird wahrgenommen, ohne dass sein Zentrum wahrgenommen wird, ohne den Blick an jenes Zentrum zu ketten. Das Bild ist an die Struktur der Singularität gebunden. Es beschränkt (und verschliesst) die Blicke, setzt sie fest auf jenen singulären Kanal.

#### LXVI

Das Filmbild selbst, die aufgelösten Einzelbilder, ist logistisch. Ein Fließband an Bildern. Darin zählt nicht das einzelne Bild, sondern nur sein Verschwinden. Das Filmbild entsteht durch das Auflösen der differentiellen Einzelbilder in ein abstraktes Ganzes. D.h. die Produktion des Abstrakten (des Filmbildes) beruht auf der Nivellierung des Einzelnen. Es setzt voraus, dass sie verschwinden. Als solche Bewegung ist Film immer ideologisch und verknüpft mit jeder Bewegung die im Realen das Einzelne zu Gunsten eines Ganzen auslöscht. Es beruht auf der selben strukturellen Bewegung. — Das (fixe) Bild dagegen ist Negation des Einzelnen, da es den Raum und die Präsenz über die Zeit ein-

nimmt. Es ist Negation der Unterschiede im Halten jener zeitlosen Präsenz und in jener Bewegung (jene Nicht-Bewegung im Realen) gleich jener des Filmes. Die Persistenz des Nicht-Anders-Seins des Bildes (während das Leben um das Bild sich verändert, altert, vergeht, entwickelt) ist reziprok zur Auflösung, die der Film hält. Beide behaupten das abstrakte Ganze, ganz gleich ihres Inhaltes, unter Ausschluss des Differenten.



# III

## Jedes Bild gibt dem Leben einen Preis

### I

Das Bild überschreibt Realität, es setzt sich an den Platz dessen, was es verdinglichte. Indem es sich aufrechterhält, wälzt es in seiner Wiederholung jede Hoffnung nieder ihm zu entkommen. Die Abstraktion, in die es das Leben prägt, ist sein Akt der Gewalt gegen jenes. Leben ist in ihm aufgelöst und zugleich noch veräußerbar, im Gebrauch sich abzuarbeiten, zu entsprechen und zu prostituieren. Im Bild endet es, ohne aufzuhören sich hergeben zu müssen.

### II

Das im Bild und als Bild Erscheinende ist herausgeschnitten, herausgetrennt aus dem Strom, aus dem Fluss der Wirklichkeit. Aus jenem Fluss, in dem gar nicht dieses etwas als solches identifizierbar ist. Erst das Herausschneiden *als Bild* generiert dieses etwas *als etwas*, bestimmt es. Es ist ein Setzen, Dingfest machen, eine Verdinglichung.

### III

Das Bild ist kein Mittel der Erkenntnis, kein objektiver Gegenstand. Es abstrahiert, was es abzubilden vorgibt, und setzt, statt in die Reflexion und das Denken, in die Rezeption und den Konsum. Statt zu sprechen, wird gesehen. Statt zu artikulieren, wird verschlungen. Statt sich zu äußern, wird das Verstummen wiederholt. Man hat einen vollen

Mund. Man hat das Hirn voller flüchtiger Gesten. Man träumt von Gespenstern und frisst unablässig.

#### IV

Das Bild enthebt seinen Gegenstand, alles in seinem Motiv Enthaltene, von Ort und Zeit und bewahrt es in jener Abstraktionsleistung. So dass es überall mit hin genommen, überall hin vermittelt werden kann und zu jeder Zeit vorzeigbar, verfügbar ist. Was aber in der Wirklichkeit, oder besser im Leben, dem Ort und der Zeit enthoben wird, steht im Prozess seiner Auflösung.

#### V

Der Übergang in die Abstraktion zeigt sich stets am Verlust der besonderen Qualitäten von Ort und Zeit, die das körperliche, endliche Wesen als Individuelles konstituieren. Wo jene verschwinden, erhebt sich die Gleichgültigkeit vor dem Sein oder Nichtsein des Besonderen. Was keinen festen Ort besitzt, was seiner Zeitgebundenheit enthoben wurde, hat weder Ort noch Zeit. Es kann je sein, d.h. es ist verfügbar, es ist beliebig, wann und an welchem Ort es genutzt werden soll. Es ist in die Veräußerung gestellt.

#### VI

Mit dem Bild etabliert sich die Sichtweise, das Lebendige nur als Erscheinung, als Oberfläche von Leben zu begreifen, die reine Vorhandenheit und Dinglichkeit zu dem Leben im Angesicht des Bildes wird. Das Bild vermittelt kein Leben, es vermittelt Körper. Vermittelt sie einer (Bild) Ökonomie, die sie nur als Zirkulationsobjekte, als Waren auffasst. Das Leben des Bildes ist der Tod des Lebendigen. Es ist die Ausstanzung und der Aufschub und was bleibt, ist was vom Leben abfällt (Ab-Fall). Jedes Bild ist ein Tatort-Bild, eine Kugel die durch einen Körper fährt, die einen vom Leben gereinigten Körper transportiert. Das Bild (und auch das Filmbild) spiegeln ein vom Leben entäußertes Leben wieder, ein auf die kalte Oberfläche reduziertes Ding. Das Bild hat es zu Gegenstand und Ware degradiert. Und auf diese Weise der Vernichtung (z.B. dem Verbrauch nach) preisgegeben.

## VII

Das Gedächtnis (-Bild) bewahrt etwas auf Grund seiner Bedeutung. Das Bild produziert ein Objekt, das man teilen kann. Die Bedeutung zu teilen oder zu verkaufen ist unmöglich. Man kann nur versuchen sie jemandem näher zu bringen. Sie entzieht sich der Veräußerung. Das Bild ist schon das Veräußerte, es lässt sich nicht nur konsumieren, es wird nicht anders als konsumiert und drängt sich zu verkaufen. Die Bedeutung hat es verloren, weil jene nicht an ihm haftet. Sie ergibt sich nur aus dem Leben. Gerade jenes ist es, das sich im Bedeutungsbild des Gedächtnisses nicht veräußern lässt, das sich diesem Sich-Hergeben, der Abstraktion widersetzt.

## VIII

Nun aber ist dieses Spiegelbild von ihm ablösbar, es ist transportabel geworden. Und wohin wird es transportiert?

*Walter Benjamin*

Die technische Reproduktion löst das Existierende auf, indem es erstens zerlegt (Ausschnitt, Blickwinkel, Reihenfolge und Abstände definiert) und zweitens, indem es sein Objekt in der Reproduktion *verfügbar* macht; es wird zum handhabbaren und handelbaren Gegenstand (Ding).

Das alles gilt zugleich für den Menschen, der in die technische Reproduktion, in die Abstraktion tritt. Im Sinne des Bildes, des Profils (Internet), der Wissenschaft (vom Menschen), der Ideologie oder der Biologie (z.B. Genetik).

Durch diese Reproduktion wird das Subjekt zum Gegenstand, mit allen darin liegenden Folgen (Übergang ins Wertverhältnis, Verfügbarkeit, Zugriff). Für die Person gilt dabei, dass sie auch vor sich selbst zum Gegenstand wird, da sie sich zum Gegenüber, dem potentiellen Empfänger seiner Bilder (der eigenen Reproduktion, Abstraktion, Funktionalisierung) verhalten muss. Dem Publikum, der Masse, dem Markt, den Betrachtern. Der Vorgang der Vergegenständlichung, Verfügbarkeit, Bearbeitbarkeit, wird in der Person mit-reproduziert. Durch die gegebene Aufgabe der Selbstdarstellung verschärft sich die eigene Vergegenständlichung, da sie als Aufgabe, als Reflexionsprozess, als *Sorge*, ins Subjekt (»Wie werde ich erscheinen?«) hineingenommen

wird. D.h. das Seelenleben selbst, die Begierde und Wünsche werden ökonomisiert, ausbeutbar.

## IX

Diese Arbeit der Sorge gefasst als Selbstverwirklichung aber täuscht über die Gewalt, die mit dem Bild einhergeht, hinweg. Der Einzelne verwirklicht kein Selbst, nur die Funktion, an die er sich übergibt, in der er sich (re)produziert. Das Selbst, das sich darin verwirklicht sieht, entkommt der Fatalität des Bildes nicht mehr. Es geht in der Sorge auf, d.h. sie wird zu einem Dauerzustand, einer Leistung, die unablässig wiederholt werden muss, sonst löst das Selbst sich auf. So, wie die Bildproduktion unablässig fortgeführt (wiederholt) werden muss, um in der Bildwelt weiterhin zu erscheinen. Das Prinzip des Films verwirklicht sich so im Leben, in der Serialisierung der Veräußerung ins Bild. Es muss, einmal gekoppelt an jene, in der Bildmaschine aufrechterhalten werden. So erreicht es kein »Selbst«, sondern vermag höchstens noch sich gut zu verkaufen, d.i. sich ökonomisch zu erfüllen. Als Selbstverwirklichung gefasst, verstellt es das Verwirken, das darin steckt.

## X

Die Selbstbehauptung im Bild ist möglich nur unter der Einwilligung in die Veräußerung, die das Bild mit sich bringt und der Ökonomie, die es einschliesst. Das Selbst wird veräußert, aber es behauptet sich das Bild. Nicht das Selbst. Durch die Veräußerung hat es sich abgegeben. Das Selbst hat nicht die Bilder. Die Bilder haben das Selbst. Und sie haben es an die Zirkulation und den Gewinn übergeben. Ein jeder hat ein fragiles und kostspieliges Recht auf seine Bilder. Aber keiner hat Macht über sie.

*Das Bild ist Ausdruck  
der Konsumfunktion.*

## XI

Das Leben lässt sich Teilen (in Posts, Likes, Abzügen, Nachbearbeitungen,...) und versenden. Die Person lässt sich speichern, sammeln, vergleichen, beurteilen, bewerten. Das Bild macht verfügbar und beweglich. Der Mensch aber ins Bild veräußert, ist nicht nur die Ware, er ist die Währung. Mit ihm wird nicht nur gehandelt, mit ihm wird bezahlt. Sein Angesicht prangt auf den Münzen zu denen er geworden. Das Produkt und das Geld, das allgemeine Tauschmittel, sind ununterscheidbar in einer Ökonomie, in der die Veräußerung der Einzelnen ihre Persönlichkeit und ihre Verwirklichung miteinschließt.

## XII

Man blickt auf ein Feld der Kristalle, die das Licht brechen. Das Beschwörende der Bilder, im Lichte ihrer zeigt sich etwas. Die Dinge erscheinen, weil nicht überall ungebrochen Licht sich ausbreitet. Die Schatten heben an, das Licht bricht und die Gestalten erhalten eine Form. Im geschmolzenen Sand, in verbrannter Erde, gläserigen Augen, mit Strom gefüttert, tanzen die Schatten, auf der gläsernen Platte, im rechteckigen abgesteckten Raum. Kitzeln aus den Körpern Verlangen und Tränen.

## XIII

Die Bilder stehen als Ersatz ein für eine Wirklichkeit, auf die wir keinen Anspruch erheben können. — Nicht alle können glücklich sein. Nicht jeder erfolgreich und reich. Nicht jeder an der blauen Lagune in Ruhe seine Erholung finden. — Als Ersatzleistung für Wirklichkeit gibt es das Bild, in dem wir aufzugehen haben. Die Konkurrenz von Sein und Bild löst sich zugunsten des Letzteren auf, indem wir uns, unsere Erfahrungsleistung, unsere Emotionen und Begierden, in die Bilder auflösen. — Die Negation die das Bild immer war, löst sich so im Ganzen ein, indem unser Sein in jenes abgezogen wird. Das Bild wird zur Ersatzleistung für Erfahrung. Aber nicht ohne das Wesenhafte an uns, unsere Zeit und unseren Ort, das Endliche an uns, dabei aufzulösen. Den Ort an dem unsere Stimme und unsere Handlungen Gewicht hatten. Zugleich zementiert es die Ungerechtigkeit durch die

Versöhnung im Bild, indem es die reale Differenz im Bild aufhebt und dabei gerade jene bestehen lässt im Realen.

*Leid als Dargestelltes ist Bild  
und damit ästhetisch konsumierbar.*

#### XIV

Die Ökonomie liebt das Bild, wie sie das Geld liebt. Es bedeutet für jeden etwas anderes. Jeder zieht seinen Nutzen, seine Lust daraus. Maximale Vermittelbarkeit, maximale Andockbarkeit, maximale Reichweite und Trefferquote. Es ist jedem verständlich, zugänglich, in dem Sinne, wie jeder sich zu veräußern fähig ist (und muss), wie jeder Geld »versteht«. Wie das Geld existiert das Bild durch die Veräußerung des Körpers, durch den Aufschub des Versprechens, durch die Zirkulation der Körper, durch die Stundung von Leben in eben jenes allgemeine, abstrakte Medium.

#### XV

Das Bild ist Kombination aus Werbung und Produkt. Es ist das Versprechen, für das man bezahlt. Statt der Einlösung erhält man ihren Aufschub. Statt zu besitzen, erhält man Zugriff durch den Blick. Statt zu berühren, verlegt man sich in die Vorläufigkeit. Lauscht dem Gesang der Sirene. Es hält auf Abstand, was es verspricht. Wie jede Droge nur vorläufig gibt, nie ganz, nie wirklich, damit die Geste, der Konsum wiederholt werden muss. Das Zentrum der Bewegungen, der Ströme ist nicht das Subjekt, der Rezipient, sondern das Medium, der Sender. Das Subjekt ist darin nur das eigentliche Objekt dessen.

## XVI

Auf der einen Seite Abstraktion der Subjekte. Auflösung der Gebundenheit an Ort und Zeit, die Steigerung ihrer Fungibilität, Funktionalisierung. Alles wird flexibel. — Auf der anderen Seite, Abstraktion der Prozesse, um die Gebundenheit an ein bestimmtes Subjekt zu zerstäuben. (Prinzip der Maschine, des Algorithmus, der Bilder).

## XX

Das Telos jeder Werbung ist Expansion. Qua Versprechen. Dasjenige jeder Serie die Okkupation der Zeit, die Weitung der Anwesenheit des Mediums. Jedes Bild besetzt auf vielfältige Weise Räume. Jedes Versprechen (sei es Werbung, Heil oder Information), spielt jener Expansion in die Hände. — *The medium is the killer.*

## XVII

Das Wahre ist das Abstrahierte, denn nur dies kann den Kriterien der Wahrheit, wie etwa dem Satz der Identität (Wiederholung) oder der Unbedingtheitsforderung, der Atemporalität, entsprechen. Das Abstrahieren aber ist zugleich ein Verdinglichen. Denn was abstrahiert wurde, dafür gibt es einen Begriff, definierbare Grenzen, das wurde herausgetrennt aus dem Fluss des Seins als etwas, es lässt sich benennen und vergleichen. Es wird zum Objekt, etwas auf das man zugreifen kann. (Und sei es nur begrifflich, indem man die Sache des Dinges in seiner Abwesenheit verhandelt). Das einen Wert erhält, weil es als Objekt vergleichbar wurde zu anderen Objekten. (Das Ununterscheidbare ist nicht vergleichbar). Das Abstrahierte wird im Angesicht seiner Verbe-grifflichung, seiner Wahrheit, zur Ware.

*Das Bild, welches gefällt, versöhnt  
mit der eigenen Gegenständlichkeit.*



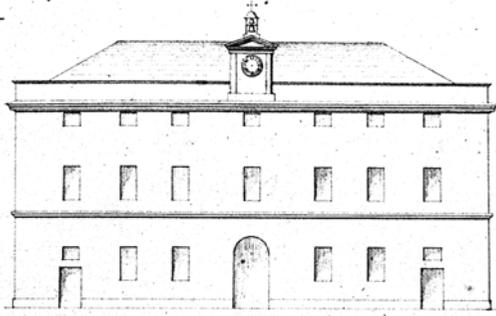






Due piante, prospetto, e spaccato  
del Palazzo dell'Inquisizione  
nel Sarcocello del Sarcocello

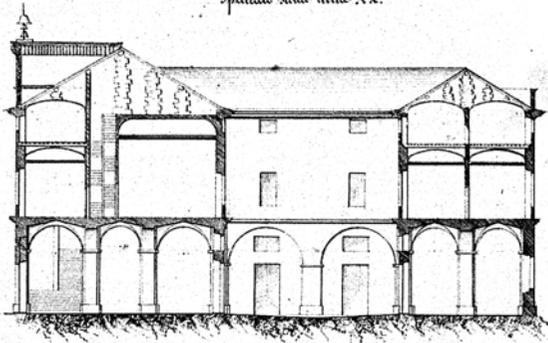
Prospetto principale



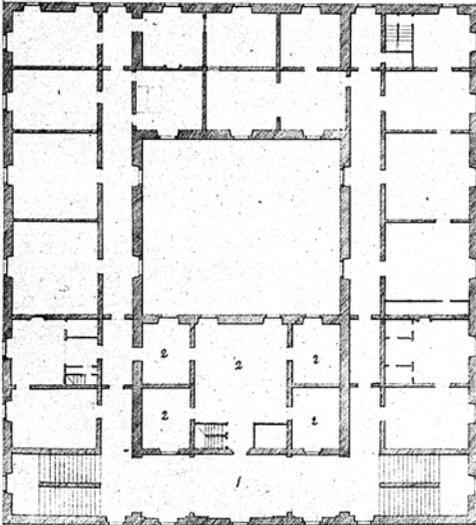
Indice

1. Piano
1. Cortile che serve di annesso ai diversi alloggi
2. Appartamenti di abitazione per l'Alto Magistrato
3. Alloggio del Commisario
4. Alloggio dell'Inquisitore
5. Ufficio del Commisario
6. Alloggio del Direttore della Dogana
7. Cortile
2. Piano
8. Cortile
9. Alloggio del Pastore
10. Sala della Sala sottoposta
11. Alloggio del Capo delle Guardie
12. Alloggio del Cappellano
13. Sala delle all'Alloggio dell'Inquisitore
14. Sala delle all'Alloggio del Commisario
15. Alloggio del Botolo
16. Alloggio dei Funzionari dimoranti nel locale

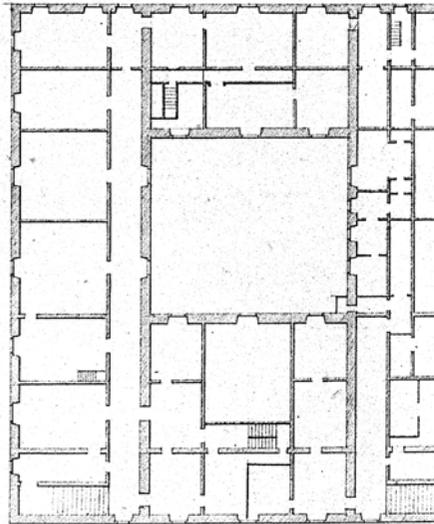
Spaccato sulla linea XX.



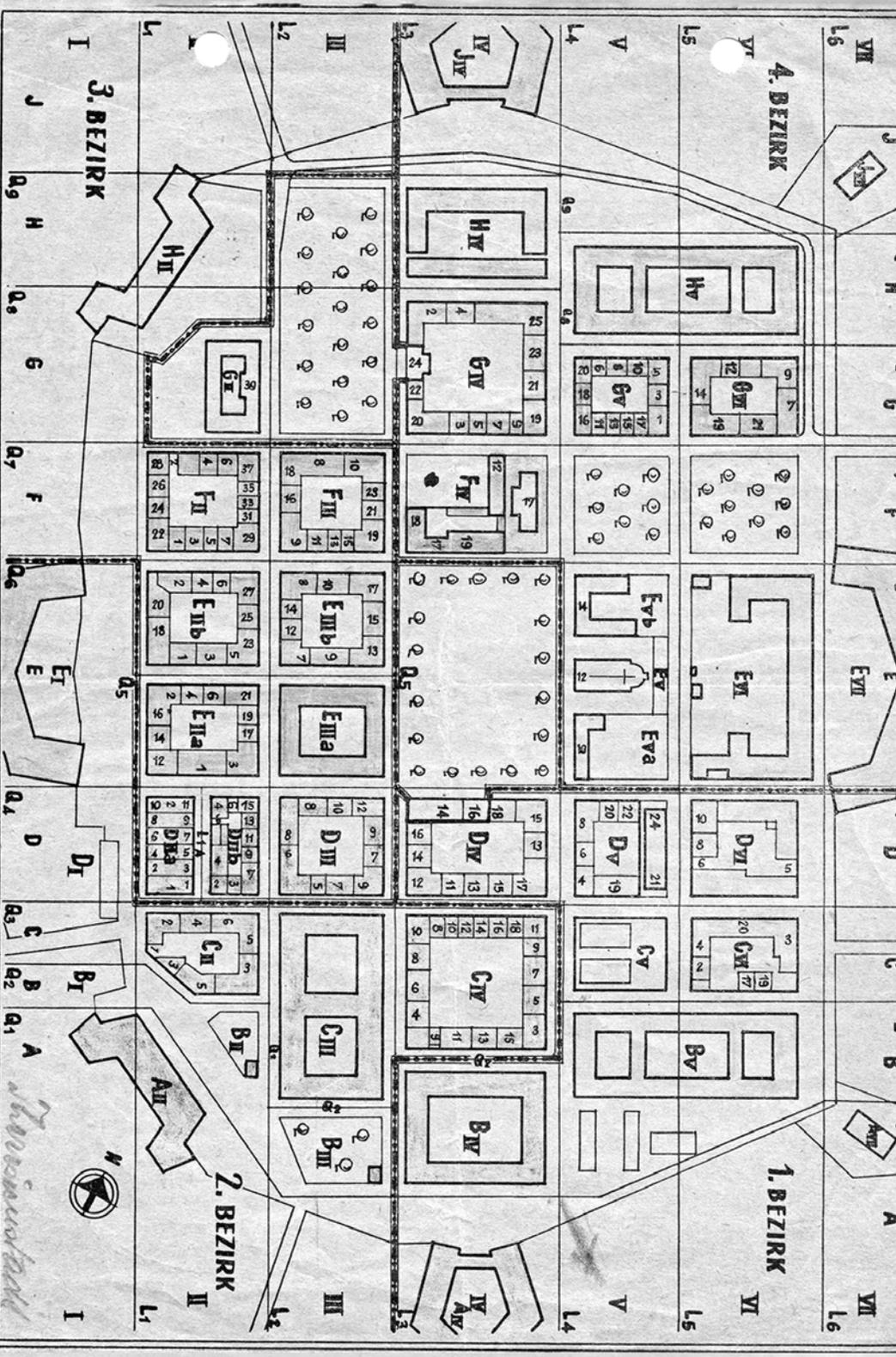
Pianta del 1.° Piano



Pianta del 2.° Piano a Cortile







4. BEZIRK

1. BEZIRK

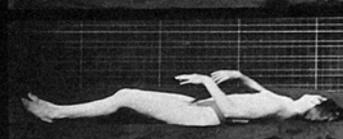
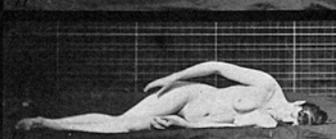
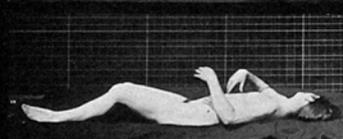
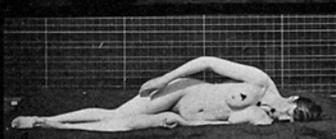
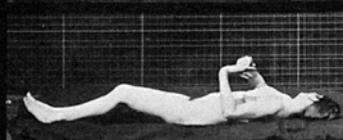
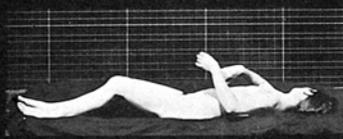
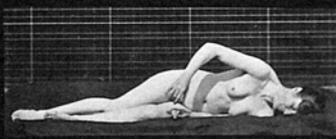
3. BEZIRK

2. BEZIRK

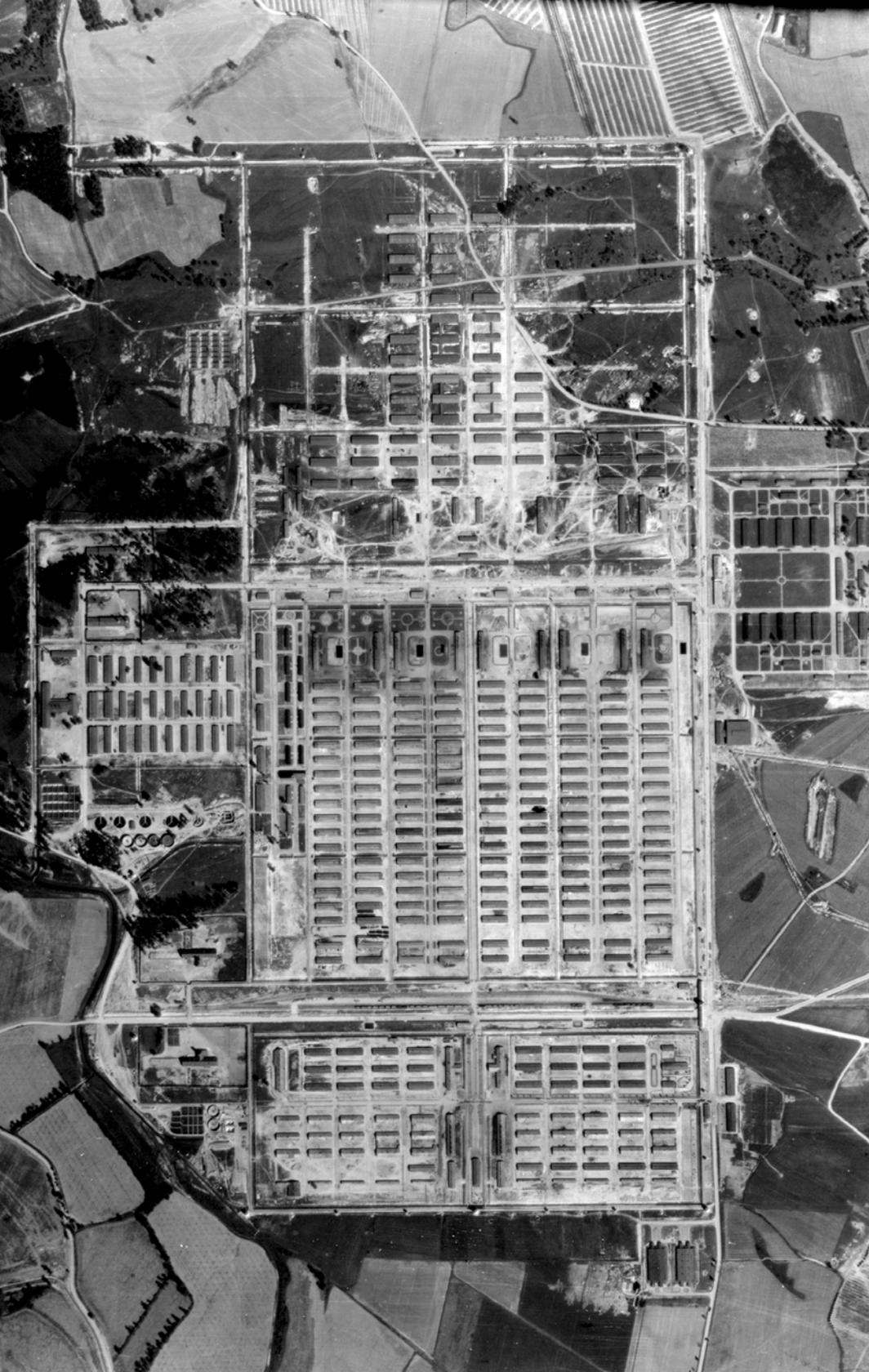


*Munsterbad*









# IV

## Exkurs: Lager/Archiv

### I

Das Bild und das Lager, eine unheimliche Beziehung. Sie gleichen sich in ihrer grundlegenden Form, einen Raum abzugrenzen, im Setzen einer Grenze einzuschließen und auszuschließen. Dessen Aufrichtung einem Urteil entspricht. Im Versammeln der Körper und Formierung ihrer Bewegungen. In der Abstraktion, die sie innerhalb ihrer Grenze aufrichten. In dem die Körper zu einer bestimmten Zirkulation genötigt werden. In dem das, was Leben ist und wie es und wo es zu erscheinen hat, restringiert wird.

### II

Man kann die Bilder der Lager, der Fabriken und Archive, ihre Grundrisse, ihre architektonische Ausformungen, ihre innere Struktur, kaum voneinander unterscheiden. Sie alle sind zusammengesetzt aus den Abgrenzungen und Bildern, dem Sammeln und Anordnen von Individuen, ihren Zeugnissen und Erscheinungen. Blickt man in eine Fabrik, in ein Hospiz, ein Sanatorium, ein Lager, ein Hochhaus, in Karteikästen, das Meer der Regale eines Archives, auf Listen und Ausweise, und ihre Anordnung der Körper in ihnen, so ist nicht klar: wird hier geheilt oder vernichtet? Wird hier produziert oder verbraucht? Wird hier gesammelt oder ausgelöscht? Blickt man in die ersten Fabriken, dann sieht man das Lager darin schon angelegt. Es bringt in Kollaboration mit der Maschine (eine Fabrik ist das Haus der Maschinen) den Bedarf nach einer gewissen Art von Lager (der Ab-Ort im Haus der Maschine) hervor. Es braucht eine bestimmte Form der Logistik. Des La-

gerns, um zu verteilen. Es benötigt durch den Überschuss, durch die Produktionssteigerung der Maschine das massenhafte Lager und den massenhaften Transport. Das Lager und die Maschine können nicht existieren ohne den Gütertransport, der für eine bestimmte Art Lager missbraucht wurde. Der sich jedoch in der Fabrik und ihrem Lager schon ankündigt, weil im Gebäude der Maschine die Körper selbst schon aufgelöst werden. Im Getöse der Produktion, im Lärm, der das Bewusstsein auslöscht, der sich unablässig wiederholenden Bewegungen, welche die Körper und den Geist auflösen.

### III

Der im Lager Befindliche hat sein Recht auf sein Sein verloren. Seinen Ort und seine Zeit bestimmt ein anderer. (Der Aufseher, die Uhr, die Maschine, der Produktionsprozess, die Produktivität,...) Seine Bewegungen und an wen er weitergereicht wird. D.h. Ort und Zeit werden ihm genommen, ihm entfremdet, er wird abstrakt. Das Lager/das Bild schiebt das Urteil auf, lebt vom Aufschub des Lebens seiner Insassen und sein Endzweck, den es verheimlicht, obgleich es sich in jedem Moment ankündigt, ist deren Auflösung. Entweder durch die unendliche Arbeit, in der die Körper sich auflösen, in der Wiederholung der immer gleichen Bewegungen und Abläufe, im Entzug der selbstbestimmten Zeit, im Ausbleiben eigener Erfahrungen, in Experimenten und Zerschneidungen, die man an den Eingelagerten ausführt, indem man sie zum Material macht, der »Umerziehung«, in denen man sie auslöscht, ihre Gedanken, Kultur und ihnen eigenen Regungen, in Deprivation, jener Auflösung von Erfahrung oder in ihrer unverhohlenen, radikalen Vernichtung.

### IV

Jedes Lager folgt einer Dramaturgie, Ordnung der Bewegungen, d.h. einem Auslöschen der Unterschiede. Das Lager produziert Gleichheit und (Un)Tod. Es reduziert und abstrahiert seine Insassen, uniformiert sie, radiert alles individuelle an ihnen aus. Kleidung, Frisuren, Gesten, etc. Es macht die Körper gleich. Es reduziert auf Körper und Nummern. Es verallgemeinert die Individuen. Es ist Ort der Abstraktion, das Indifferent-Werden vor den Unterschieden. Seine Aufgabe ist die Auflösung seiner Insassen.

Und wer im Lager auffällt, wer abweicht, wird sichtbar und im Lager bedeutet sichtbar zu werden das eigene Todesurteil. — Ebenso jedes Archiv der Bilder, der Daten. Sie notieren die Bewegungen, um die Abweichung zu produzieren, sichtbar zu machen. Aber auch hier wird nur sichtbar gemacht, um aufzulösen. Und sei es für die Auflösung (der Individuen) im Profit.

## V

Warum errichtet man das Lager? Weil es ein gewisses Bild gibt, nach dem man die Menschen sortiert und beurteilt. Weil man ein gewisses Bild zu bestätigen sucht (Guantanamo), weil man im Dunkeln sitzt und ein Bild erstrebt. Weil man die Ströme reguliert (die Lager in Libyen und an den europäischen Grenzen.) Weil man die Bewegungen der Menschen aus einer Angst heraus aufschiebt und festhält. Weil man die Menschen nur noch als abstrakte Körper auffasst. Die Abstraktion erst ermöglicht das Lager.

## VI

Das Lager existiert auf einer abstrakten Ebene überall dort, wo man nicht herauskann und gefangen bleibt und dies toleriert oder gewollt wird. Im sozialen Status, im Milieu, im prekären Arbeitsverhältnis. Überall dort, wo die Bewegungen entfremdet sind, sich aufheben in Wiederholungen und der Sinn sich auflöst, wo die Indifferenz ins Leben einzieht und die Körper sammelt, reguliert, auflöst.

## VII

Das Bild ist Handlanger des Lagers, es ist notwendig zu seiner Errichtung. Erst durch das Bild, das Sammeln von Bildern und das Versammeln des Bildes, der Möglichkeit zu identifizieren, durch ein Archiv, lässt sich ein Lager errichten. Durch das Urteil des Bildes, das Entstehen des Bildes, des Bildes der Rasse, des Kranken, der Einschreibung der Zeichen in die Körper durch die Bilder. Jedes Lager errichtet sich auf dem gemeinsamen Ab-Grund der Bilder. Auf der Abstraktion die sie etablieren.

## VIII

Jedes Lager nimmt Leben, auch wenn es nur darauf angelegt ist, jenes für eine bestimmte Zeit aufzuheben, aufzuschieben, in den Tod zu halten. Es prägt sich über den Einzelnen in Generationen ein, es hinterlässt »Spuren«, im Sinne einer Prägungsleistung, des Einschreibens in die Körper. Die Auslöschung, die es gibt, trägt sich durch die Körper weiter. Denn man »hat« sowenig seinen eigenen Körper, wie seine eigene Sprache. Immer trägt man zugleich auch den Körper seiner Eltern, Großeltern, usw. Dieser ist durchwachsen von Spuren jener.

## IX

Das radikale Lager ist ein rein funktionaler Ort. Es hat keinen Sinn, keinen Zweck, als die Auslöschung, die es als Lager selbst betreibt, verkörpert. Es geht nicht über sich selbst hinaus, es dient zu nichts als der Auflösung. Deshalb fällt es mit dem Tod selbst zusammen, die volle Präsenz des Abstrakten fällt zusammen mit der Präsenz des Nichtseins überhaupt. Das radikale Lager ist die Fabrik des Unvorstellbaren, da reinen abstrakten Todes.

## X

Das radikale Lager gilt als Ort, der sich den Bildern entzieht, als der Ort, der sich nicht abbilden, nicht ins Bild fassen lässt. Dabei ist das Lager der Ort, der mit dem reinen Bild und seiner Funktion deckungsgleich ist. Wie das Bild in seiner Abstraktionsleistung die Unmittelbarkeit sprengt und eine Präsenz durch hält, so würde im reinen Bild, das alles und nichts vermittelt, das nur noch für sich selbst steht, sich selbst behauptet, Sein und Nicht-Sein zusammen fallen, konvergieren zu einer Präsenz, die ist, ohne noch zu sein, in der es keinen Unterschied mehr zwischen Leben und Tod gibt, nur noch einen Zustand der reinen Auflösung, der keine Zeit kennt. Das reine Bild und das reine Lager kennen keinen Sinn mehr, entziehen sich jedem Sinn, weil sie die vollständige Abstraktion, die reine Sinn befreite Verallgemeinerung sind, die sich über die Körper behauptet. Und so wie es kein Bild des Begriffes geben kann, keine erschöpfende Repräsentation eines Allgemeinen, so wie es keine Abstraktion der Abstraktion, kein Bild des reinen Abstrakten, geben kann, ebenso lässt sich das Lager nicht in

klassischer Weise darstellen. Es rührt an die Frage der Repräsentation, das System von Anwesenheit/Abwesenheit, auf dem die westliche Philosophie, Politik und Theologie ihre Wahrheits- und Bildwelt aufgebaut hat. Weil jenes Spiel zwischen Anwesenheit-Abwesenheit, sich zeigen und sich-entziehen, auf einen Sinn verweisen, der abwesend ist, in sich zusammenfällt im reinen Abstrakten. Das reine Lager, das reine Bild, das reine Abstrakte ist nichts, was sich gibt, nichts, das noch verweist oder von einem Anderen berichtet. Es hat keinen Sinn es zu betreiben, als es selbst. Es ist indifferent für alles. Es ist Bewahren und Vergessen zugleich. Es ist die reine Erfüllung der Definition des Allgemeinen, wenn es ausser sich kein anderes mehr zu erscheinen zulässt:

Denn alles Wahre muss mit sich selbst  
nach allen Seiten im Einklang sein.

*Aristoteles*

Innerhalb des Lagers geschieht genau jene Erfüllung des Wahrheitsanspruches der Abstraktion, die in der reinen Indifferenz vor Sein und Nicht-Sein, dem abstrakten Tod sich entfaltet. Anwesenheit und Abwesenheit sind eins, Leben und Tod ununterscheidbar und alles in beständiger Auflösung begriffen.

## XI

Man hat das Lager beschrieben als »entortende Verortung« (Giorgio Agamben). Was beschreibt diese Wendung anderes als den Vorgang einer Abstraktion? Etwas das ist als ein Nicht-Sein. Das sich etabliert in der Auflösung seiner Konkretheit. Bestimmen durch abstrahieren. Sichtbar machen durch Unschärfe, Auflösung.

## XII

Lager, man benutzt das Wort immer noch. Ort für Gegenstände, Akten, Zeugnisse, für Menschen. Ein Ort der ein Nicht-Ort ist. Ein Zwischenort, dort wo man die Gegenstände positioniert, die auf ihre Distribution warten. Das Lager ist ein Verteilungsort, ein Zerstreuungspunkt. An dem man einmagaziniert, was man abgehandelt, was man katalogisiert hat, mit dem man, im negativen Sinne, fertig ist und auf das man vielleicht einmal wieder zugreifen muss. Ein vorläufiger Ort,

ein Ort des Vielleicht, der Unschärfe. In dem sich die Indifferenz breit macht, ihr einen Ort geschaffen hat. Man lagert ein, was man nicht unmittelbar braucht, das man aber auch nicht loslassen kann. Man hält es abwesend anwesend. Alles hängt in der Schwebel. Das Leben ist aufgeschoben, in die Abwesenheit gehalten, während es noch ist und dabei irgendwie nicht ist. Und sich darunter auflöst. Man lagert ein, um aufzuschieben, nicht entscheiden zu müssen, und doch vergessen zu können, sich nicht mit der Sache zu beschäftigen. Das Lager ist Ort das Sein Vergessen zu machen. Man schiebt auf im Einlagern, man schiebt das Urteil auf über die Sache, noch ist nicht die Zeit für ein Urteil. Aber führt derart gerade ein Urteil aus, indem das Aufschieben des Urteils Raum gibt für das Ab-Leben, eines Lebens, das sich in seiner Abwesenheit etabliert, indem man einen Ort schafft, an dem es sich nicht mehr äußern kann, nicht für sich stehen kann und der Auflösung seiner ausgesetzt ist, in der leeren Wiederholung der Bewegungen in einem indifferenten Ort, an dem sein Sinn, sein Sein vergessen, aufgelöst wird. Das Lager ist das Leben als Nicht-Leben. Das Urteil als Bann und Aufschub. Der Tod als Nicht-Tod. Das Bewahren, das Vergessen (Auflösung) schafft. Die Unschärfe eines Blicks. Reine Abstraktion. — *Jedes Bild ist ein Lager.*





# V

## Das Bild ist das Ende des Sprechens

### I

Das Bild ist ein vollkommenes Wort,  
dem kein anderes fehlt.

*Augustinus*

Das vollkommene Wort, im Singular, das alle anderen Worte ausschließt, das Ende der Worte setzt. Es braucht kein Anderes, kein anderes Wort mehr. Das Bild ist das Verstummen und Schweigen der Worte. Das Ende des Sprechens.

Es fehlt ihm nicht nur kein anderes Wort, es will kein anderes mehr. Es ist vollkommen, es gibt nichts mehr zu sagen. Sättigend und ertränkend, den Körper der Worte in einer gallertartigen Umschließung, Erfüllung des Raumes, verkleidend. Es spricht jedem anderen Wort seine Notwendigkeit, sein Recht ab. Der Leib des Bildes verdrängt die Zunge der Worte, des Zweifels, des Fragens. Es hält seine Wunde, seinen nässenden Leib vor, dass die Körper verschwinden. Beschmiert den Raum, die Augen und Münder, benetzt die Häute und Lücken, dass jedes Andere, jedes andere Wort gleichgültig wird, das Sprechen sich auflöst. Das vollkommene Wort des Bildes ist zugleich die Indifferenz vor/von jeder Äußerung, des Erscheinens eines Anderen, eines Sprechens überhaupt. Es kann nur noch sich selbst wiederholen. Es ist alles und die Negation von allem zugleich, weil alles andere nutzlos, überflüssig, vergebens ist im Angesicht seiner umfassenden Abgeschlossenheit. Das Bild, als vollkommenes Wort, ist die Sinnlosigkeit des Sprechens, die Auflösung von Sinn selbst.

## II

Die Beziehung zu meiner Umwelt  
ist mein Bewusstsein.

*Karl Marx*

Man staffiert die Höhle mit Bildern aus. Hängt an die Wand den Gott den man kreuzigte und sagt wir glauben an das Leid, das Opfer und die Wiederholung des Leidens und des Opfern. Sagt es sich jeden Tag. In der Präsenz des Bildes. Man hängt die Menschen an die Wand und sagt, das ist ihre Position, so sehen sie aus, so tief hat man sie gehangen. Dort waren sie, dort gehören sie hin. Auf die abgezogene Haut wirft man Bilder und setzt sich davor. Das Leid ist da und es ist nicht da. Unter der Abwesenheit der Körper wird ihre Sache verhandelt. Man betrinkt sich und im Rausch opfert man seine Gedanken. Man besudelt die Höhle mit Massakern. Und tritt man aus dem Schacht der Höhle heraus, versteht man die Moral der Welt nicht. Denn sie lässt sich nicht abbilden. Dabei ist die Welt nur der Spiegel der Abstraktion, in der man lebt.

## III

Das Bild vermittelt dem Schauenden die Imagination, während es ihm die Möglichkeit zu blicken, die Bilder zu produzieren gerade genommen hat. Während es seine Produktionsumstände nicht mehr erkennen lässt und sich unmittelbar *gibt*, hat es den Schauenden (der Kontrolle des eigenen Blickes und der eigenen Imagination) enteignet, ihn mit der gegebenen Imagination des *imago* zum Schweigen gebracht. Wohlig schaut er die Bilder unter Abwesenheit seiner Gedanken, geht ein in den allgemeinen Prozess jener. Der Konsum der Bilder ist das Verstummen des Blicks. Man opfert den Blick dem Zustand des Sehens.

## IV

Im Konsum der Bilder existiert das Wort und das Denken nur im Widerstand gegen diese. Die Bilder zu erleben ist gleichbedeutend damit, sie nicht zu denken. Es gibt keine Möglichkeit in der Unmittelbarkeit der Bilder aufzugehen ohne die Vermittlung des Denkens aufzulösen. *What you see is what you think.* — Auch das eine Gewalt.

## V

Die suggerierte Unmittelbarkeit des Bildes, für die ein Blick genügt, ist zugänglicher als die Vermitteltheit des Wortes, das sich nur über die Zeit gibt und nicht ohne Anstrengung. Das fundiert die Kraft des Bildlichen. Aber das Bild ist stärker als das Wort nur in Hinsicht seiner Zugänglichkeit, d.h. seiner Habbarkeit, seiner Verfügbarkeit, Konsumierbarkeit. Die Bilder sind schnell zu haben, zu erfassen. Als hoher Grad der Verdinglichung, ist das Bild leicht zu greifen. Die Bilder teilen in ihrem Ausschnitt eine vermeintlich unmittelbare Vielzahl mit. Eine Menge an Unausgesprochenem. Das Nicht-Sagen ist zentraler Moment des Bildes. Statt vieler Worte reicht ein Bild, es sagt, wie der Volksmund es ausdrückt, mehr als tausend Worte. Das Bild ist derart das Verstummen des Sprechens. Doch die Qualität der Bilder erscheint erst, wenn wir unser Sprechen ihnen gegenüber wieder finden. Bis dahin hängen wir in der Unmittelbarkeit, der Verdinglichung fest. Das Wort ist stärker als das Bild. — Die Bilder lösen die Worte als Medium der Kommunikation immer weiter ab. Und es verliert sich derart die Möglichkeit der Artikulation, eines bestimmten Sprechens. Das Bild sendet, es spricht nicht. Statt des Anderen existiert das Bild, statt eines Gegenübers der Bildschirm. Das Wort wird eingetauscht gegen eine Präsenz im Strom der Bilder.

## VI

wie Gorgo so wild, so wild  
wie der mordende Ares  
*Homer Ilias*

Kein Medium hat es vermocht Gewalt und Schönheit in einen solchen Zusammenhang zu bringen wie das Bild. Weil die Gewalt immer ohne Worte ist, weil sie das Verschwinden des Sprechens bedeutet, lässt sie sich nirgends so gut ästhetisieren wie im Bild, das dem ins Bild gemünzte das Wort genommen hat. Gewalt wird im Medium des Bildes zur reinen Bewegung, die als solche ein Anrecht zu sein erlangt. Das Verstummen des Bildes und seine Gewalt, schenken der Gewalt einen fraglosen Raum. — In der Implosion eines Momentes, für den die Sprache viel mehr Raum und Zeit zu beanspruchen hat und darum nie die Intensität des Schocks des Bildes erreichen kann. — Die Bewegung der Gewalt, Tanz der Negationen, gewinnt durch die Mittel des Bildes,

der Verlangsamung, der Momentaufnahme, der Hervorhebung von Details, der flüssigen Komposition, das Recht sich zu behaupten, geschaut zu werden. Das Recht, um seinetwillen exerziert zu werden. Richtig zerteilt und zusammengefügt erscheint sie als Genuss-Objekt. Die Mittel der Bilder geben der Gewalt Raum im Ästhetischen. Sie legitimieren Gewalt und ihre Bewegungen, in der Anverkupplung mit dem »Schönen«, mit dem Bild überhaupt. Lassen Gewalt konsumierbar werden.

Das Bild hegt eine Liebe zur Gewalt, vom gekreuzigten Gottessohn, der in allen Stuben hing, bis zur pirouettenhaften Zerteilung der Gegner im Actionfilm, der in allen Stuben flimmert oder den Spielen der Zerlegung, die zelebriert werden. Überall wird geopfert. Die Ästhetisierung von Vernichtung und Leid, das Wiederholen und Halten des Auslöschungsmomentes, ist genuiner Moment des Bildes. Es zelebriert Verlust und Vernichtung, auch im Konsum des emotionalen Leids, der Tränen der Abgelichteten und Dargestellten, nicht von ungefähr. Es ist das Medium der Auflösung und gibt diese als Phantasie/Phantasma dem in der Auflösung begriffenen Zuschauer (und seinem in Auslöschung aufgegangenen Worten) zurück.

» There's one did  
laugh in's sleep,  
and one cried  
'Murther!'  
They did wake  
each other: I stood  
and heard them;  
But they did say  
their prayers, and  
address'd them  
again to sleep.«

*Macbeth*



# VI

## Das Bild ist das Prinzip der Wiederholung

### I

Das Bild als das Abstrakte, das es ist, nivelliert nicht nur in seiner Abstraktionsleistung die Unterschiede, sondern auch in seinem Erscheinen. Denn das Bild kehrt immer wieder als das Selbe. Unter dem Ausschluss der Differenz durch das Abstrahieren, ist das Abstrakte immer zugleich ein Identisches. Mit jedem Erscheinen wiederholt es sich selbst. Wie jedes Abstrakte ist seine grundlegende Bewegung, die der Wiederholung als solche.

Das Bild kehrt immer wieder als es selbst. (Sowohl das jeweilige Bild, als auch das Bild als solches). Und diese Wiederholungsbewegung, die es ist, als das immer wieder setzen des Identischen, ist wiederum ein Ausmerzen der Unterschiede, der Differenzen oder: von Leben. (Wiederum: dies gilt sowohl für das Bild im Besonderen, als auch für das Bild im Allgemeinen).

### II

Das Bild kehrt als das Immer-Gleiche zurück. Es ist das, an dem wir uns abarbeiten, als konkretes Bild, als Bild, das wir uns machen, als Illusion, als Verdrängung, als Ideal oder Abstraktion und das auf diese Weise die Wiederholung in uns, seine Wiederholung an uns, reproduziert. Jede Wiederholung aber ist die Bestätigung, die Einschreibung des Gleichen, weitere Fundierung des Identischen. Jede Wiederholung ist die Auflösung der Unterschiede.

### III

Dieses Moment der Wiederholbarkeit teilt sich das Bild mit der Wahrheit. Es gilt als wahr, weil es in seiner Wiederholung nicht von sich abweicht. Aber, und darin liegt sozusagen das Tückische des Abstrakten, es definiert zugleich eine Welt des Wiederholungszwanges. Das Wahre ist das, was sich wiederholen lässt, bedeutet auch: es ist das, was sich wiederholen *muss*. Es bestätigt und behauptet sich nur, *wenn* es sich auch wiederholt. D.h. wenn es beständig *die Unterschiede eliminiert*. (Denn die Wiederkehr des Gleichen bedeutet immer, dass der Raum, der für Anderes und Differentes offen war, eingenommen wurde. Wo das Gleiche wiederkehrt, ist der Raum nicht für Anderes.)

Das Bild, bzw. das Abstrakte, aber ist nicht. Da es in der Auflösung des Körpers (Ungebundenheit an Ort und Zeit) beruht, ist es nur solange es erscheint. Solange es sich im Erscheinen hält. (Das Filmbild existiert nur, solange es Einzelbilder verheizt; Geld behält seinen Wert nur, solange es zirkuliert; die Maschine ist nur Maschine, solange sie dieselbe Bewegung wiederholt, die Produktion existiert nur, solange produziert wird,...). Das Abstrakte existiert nur in Bewegung. Und als Identisches nur in der Bewegung der Wiederholung (seiner selbst).

### IV

Da das Abstrakte nur ist, solange es sich im Erscheinen hält, schrumpft in ihm, in seiner Wiederholungsbewegung, der Zeithorizont zusammen. Als Identisches und unter der Bewegung der Wiederholung ist nur, was jetzt ist. Was sein wird und was war ist das Gleiche. Die Bewegung der Maschine z.B. ist immer die gleiche. Nichts was sie leistete, geht in ihre Bewegung ein (das gilt auch für die Arbeit unter ihr). Das gilt für alle abstrakten und funktionalen Bewegungen. Zum Beispiel für Leistung: jene ist nur die geleistete Arbeit über einem bestimmten Zeitraum, die sich wiederholen muss im wiederum nächsten Zeitraum. Für die Leistung ist unerheblich, was an Leistung war, nur was Jetzt sich ereignet. Die Bewegung, die kommt, ist diejenige, die gerade ist. So nivelliert das Erscheinen des Abstrakten auch die Konsequenz des Zeitzusammenhanges und die Perspektive dessen. Wo sich die Bewegung des Abstrakten breit macht im Leben, löst es den Zeitzusammenhang auf und funktionalisiert was in es eingetreten ist. Leben wird von einem geschichtlichen zu einem zuständlichen, zu einem abstrak-

ten, allgemeinen Moment, der reduziert ist auf Gegenwärtigkeit. Und damit zugleich befreit von Perspektive.

## V

Ein anderes Beispiel: Unter dem abstrakten Wert des Gewinns zählt nur der gegenwärtige Gewinn. Nicht der bereits erbrachte oder der kommende. Gewinn misst sich am Aktuellen. Was letztes Quartal war ist irrelevant. Was nächstes Quartal sein mag ebenso. Und im nächsten Quartal zählt wiederum nur der dann je aktuelle Gewinn. Bricht der Gewinn im jetzigen Quartal ein, ist es gleich, wieviel im vorherigen oder vor-vorherigen erbracht wurde. Nur die jetzt aktuelle Wiederholung von Gewinn ist relevant. Wiederholt jener sich nicht, löst sich der abstrakte Wert auf. Gleiches gilt für Wachstum, Optimierung, usw. Wiederum ein anderes Beispiel — um hervozukehren, wie durchwachsen unsere Lebenswelt von solchen abstrakten Strukturen ist — Der Finanzmarkt interessiert sich für die Zukunft eines Wertpapiers. Jedoch nur für die aktuelle *Prognose* (ihr je aktueller Wert) jener Zukunft, nicht für die Zukunft selbst.

## VI

To-morrow, and to-morrow, and to-morrow (...)  
signifying nothing.

*Macbeth*

Die Wiederholung produziert Ausweglosigkeit. Sie verfestigt. Im Zwang wieder die selbe Bewegung machen zu müssen, verliert sich die Perspektive eines Ausweges, einer Alternative. Alles übt sich ein auf das Gleiche, so dass das, was ist, die Bewegung, die erbracht werden muss, zum Zustand wird. Alles wird gleich. Was gestern war, wird morgen auch an Bewegungen sein, und ist es schon seit einer langen Zeit. Die Tage werden ähnlich, dann gleich, dann gleichgültig und ausweglos. Bis der Zustand im Abstrakten zu einem völlig indifferenten wird. (Das ist der Moment, in dem, für das endliche Wesen, in einer unendlichen Bewegung, der Tod als letztes mögliches Ereignis in Erscheinung tritt. Erst als Erzählung oder Phantasma, dann als Tat oder als Erschöpfung oder Depression.)

## VII

In jedem Falle ist die Wiederholung der Tod.

*Michel Serres*

Jedes Bild ist eine Maschinerie der Wiederholung. Jede Bildproduktion die Fundierung der Wiederholungsbewegung. Die Bewegung der Wiederholung aber ist eine Deprivation, ein Akt der Gewalt, der Leben untergräbt, da sie die möglichen Äußerungen reduziert, so dass in ihrem Extrem, die möglichen Äußerungen sich einschränken auf das, was ist, unter dem beständigen Verlust von dem, was sein könnte. D.h. jedwede Form von Bewegung und Leben beständig aufgelöst werden. So dass Perspektiven verschwinden, die Möglichkeiten ersticken. — Wem das zu abstrakt ist, der mag sich die Gewalt und Deprivation vorstellen, die einem täglich in einer Welt widerfährt, die nur Bilder und Begriffe besitzt, in denen die eigene Möglichkeit, das eigene Leben nicht aufgeht oder die diesem entgegenstehen. Und die einen so Tag aus Tag ein negieren, de facto in einer wiederholten Bewegung der Auslöschung ersticken. Etwa, wenn die Gesellschaft kein Bild und keinen Begriff für die eigene Sexualität besitzt, die eigene Gefühlswelt und das eigene Körpergefühl nicht erscheinen können, die eigene Intimität und das Bedürfnis nach Nähe derart keine mögliche Ausgestaltung haben können. Wenn die eigene Hautfarbe, Nationalität, Religion nur in Bildern von Unmündigkeit und Minderwertigkeit zu erscheinen verdammt und in immer der selben fatalen Bahn der Negationserfahrung Leben statthaben kann. Wenn das eigene Sprechen und die eigene Stimme in den Bildern niemals erscheinen und man derart im endlosen Schweigen, in beständiger Auslöschung der eigenen Stimme, Gedanken und des eigenen Bewusstseinsraumes zu leben hat. Immer und immer wieder. — Wer kein Spiegelbild hat, wer nicht in seiner eigenen Reflexion, seiner eigenen Sprache und seinen eigenen Gesten erscheinen kann, nicht erscheinen kann ohne beständig nivelliert zu werden, der lebt in einer Hölle, einem Reich des Todes, einer ewigen Auflösung.

## VIII

Indem die Bilder, als Abstraktionsleistungen, jene Wiederholung betreiben, drängen sie die Körper und ihre Bedeutung weiter ihrer Auflö-

sung entgegen. Das Bild trägt sie ab, es fördert aus dem Schacht des Realen.

## IX

Man bewegt sich im Kreis, im selben abgesteckten Raum, die Bewegungen werden wiederholt, wie in einem Käfig, einer Zelle. Man bewegt sich im Kreis, man wiederholt die selbe Bewegung, d.h. man etabliert das Gefängnis, den abgeschlossenen Raum, realisiert ihn durch die wiederholte Bewegung. Gewollt oder unbewusst, man wird schuldig, weil man versucht an den selben Ort wiederzukehren. Denn man leistet derart zugleich die Realität der Unterschiede auszumerzen.

Odysseus kehrt nicht wieder Heim, sondern zurück an einen anderen, nun fremden Ort. Die Differenz ist im Realen eingezogen. In ihn, in jenen flecken Erde. Die Heimat — d.i. das Bild des Odysseus von jenem Ort — wieder zu behaupten, dafür bedarf es der List und der Gewalt. Dafür muss Blut vergossen werden, dafür müssen die Körper der Anderen verschwinden. Das ist der Preis für das Aufrechterhalten, für die Wiederkehr, die Wiederholung des Bildes.

## X

Ich habe es satt, dauernd Fleisch zu zerschneiden,  
ohne es zu essen.

*Antonin Artaud*

Die Wiederholung, als eine von Aussen/ durch die Umstände auferlegte Bewegung, z.b. der Technik, der Ökonomie, der Arbeit oder der Armut produziert eine Virtualisierung, indem sie eine Bewegung auferlegt, die dem Einzelnen äußerlich ist, in denen das Leben aber fortan statt hat. D.h. es wird sich selbst äußerlich, seine Bewegungen, seine Äusserungen, seine Realisierung ist nicht die seine, es realisiert sich als ein Anderes. Es ist das Leben eines nicht wirklichen Wirklichen. Es wird zur Geste, die geleistet werden muss, zum Bild. Es wird kalt, leblos und leer. Und der Zorn wächst, jenes Gefühl, das aus dem Nicht-Sein-Können entsteht, aus dem Gefühl der Ohnmacht, d.i. der Erfahrung des nicht Ereignens, der Unterschiedslosigkeit der eigenen Bewegungen, der Äußerungen des eigenen Lebens.

## XI

Das Bild ist nicht nur die Bewegung der Wiederholung, es ist auch der Ort unter dem sich wiederholt wird. Denn das Bild ist auch der Raum der Obsession. Gelegenheit ihrer sich auszuleben. Es wieder und wieder zu verwenden, die Lust (oder Empfindung ihrer) an ihm zu wiederholen. Das Bild gibt die Möglichkeit der Wiederholung, weil es das Sich-Wiederholende ist. Die konstante Bewegung der Gleichheit. Am Bild verfestigen sich die Obsessionen, trainieren sich an. Das Bild gibt ihnen Raum. *Gewisse Obsessionen haben die Bilder überhaupt erst hervorgebracht.*

## XII

Das Bild (als erstarktes oder bewegtes Bild) produziert die Möglichkeit des wiederholenden Blickes, der Lust der Verurteilung. Das sich an einem Moment oder an einer Bewegung von Momenten immer wieder abgearbeitet werden kann. So in der Analyse der Falten einer Person oder wie sie ihr Make-Up aufgetragen, wie ihre Physiognomie sich darstellt oder was für Merkmale und Symptome sich sonst noch daraus ableiten lassen. Im wiederholten Studieren des Festgehaltenen kann so das Festgehaltene noch weiter zerlegt werden. Und es kann durch die Vielzahl der Aufnahmen, die miteinander verglichen und katalogisiert, gespeichert, in einem Archiv angelegt werden, eine weitere Abstraktion produziert werden, aus denen sich alsdann Typen, Sammlungen, Symptome oder Anzeichen (Bilder zweiten Grades zur weiteren Urteils- und Wertbildung, zur wiederholten Verurteilung) abstrahieren lassen. Die Verfügbarkeit der Person als Bild ist immer auch eine Überwachung und Zerlegung der Person, sowie die Konstruktion von Schemata und ähnlichem, die sie wiederum einteilbar, organisierbar machen. D.h. eine Funktion der Kontrolle, des Zugriffs, die auch in der Überwachung oder Grenzkontrolle (durch den Ausweis, durch die Fahndung oder das Profiling nach gewissen Merkmalen) konkret wirkt. Und es braucht nicht mehr, als dass einer mit seinen Bewegungen oder seinen Erscheinungen gewissen Bildern (Mustern) entspricht, dass er verdächtig wird. Genauer: dass er negativ beurteilt wird, dass er einem negativen Werturteil unterliegt. Denn diesen ganzen Vorgängen und Möglichkeiten ihn zu sehen und einzuteilen, liegt zu Grunde, dass er eine gewisse Handhabbarkeit gewonnen, einen gewissen impliziten Wert zugeteilt bekommen hat. Je nachdem aus welcher Perspektive, aus

welchem Archiv, welcher Datenbank heraus, man auf ihn blickt, aus derjenigen der Ökonomie, der Medizin, der Kriminalistik, der Genetik, einer Ideologie, einem Vorurteil, etc., hat er einen je anderen Wert, eine je andere Bedeutung, trifft ihn ein je anderes Urteil von Wertigkeit.

### XIII

Jedes Prinzip des Abstrakten (die Maschine, die Formel, die Funktion) ist nur im Ausleben jener Bewegung der Wiederholung. Jedes Programm z.B. ist eine Ansammlung von Wiederholungen (Routinen). Jedes Programm basiert auf einer konstanten, endlosen, gnadenlosen Wiederholung (der konstanten Programmschleife, Hauptroutine). Jedes (Video-)Spiel ist die Wiederholung von Bewegungen (von Eingaben, Mustern, Aktionsmustern, Kombinationen, die zum Gewinn führen, Wiederholungen, unter die man sich beugt, die man sich antrainiert, um gewinnen zu können, wie in jeder Arbeit, wie in jeder Funktionalisierung, der man sich preisgibt). Jedes Programm ist die Eintrainierung des Nutzers auf die Wiederholungen, die es funktionabel machen. Die einen selbst funktionabel machen. Man erlernt ein Programm durch die Unterwerfung der eigenen Bewegungen unter die Wiederholungen und Funktionen des Programms. Indem man in die Abstraktion, in die Funktion eingeht.

### XIV

Wiederholung als positives Element in der künstlerischen Form ist immer ein Verfahren der Negation. Wiederholung legitimiert das Wiederholte und verkörpert so die Bestätigung des Bestehenden. — Man kann eine Reihe zufälliger Elemente in einer bestimmten Menge, eines bestimmten Rahmens, nehmen, wiederholt man sie, ergibt sich ein musikalisch, bildnerisch, bildlich homogenes Ergebnis. Die Wiederholung etabliert das Kontingente als Identisches. — Auch hier ist Wiederholung Nivellierung der Unterschiede, den Raum des Differenzen, seines Erscheinens, zu negieren. Dabei ist Wiederholung zweierlei. Einerseits: Setzung und Legitimierung des Prinzips der Identität. Andererseits: Ausweitung eben jenes Prinzips des Gleichen (und damit des Verschliessens). Ausweitung, da es die Form der Identität in der Welt neuerlich wiederholt und bestätigt. (Somit eine doppelte Wie-

derholung: Wiederholung des durch die Wiederholung Wiederholten und Wiederholung des Prinzips der Wiederholung).

## XV

Die Wiederholung, als positive Form, vergeht sich an der Realität, am Leben selbst, da es die Persistenz des Bestehenden unterfüttert. Als Prinzip der Negation, zugunsten der Gleichheit, spielt es dem Tod in die Hände.

## XVI

Wiederholung ist sowohl ein Mittel der Ökonomie (z.B. der Werbung) als auch ein Mittel der Gewalt (z.B. als Form der Folter). Das Setzen des Immergleichen in einem Individuum. Der Versuch seinen Willen, das Divergente an ihm, zu einem gewissen Grad oder im Ganzen aufzulösen. (Die Werbung z.B. will durch ihre Wiederholung den Willen vieler an ein Produkt angleichen. Die Folter durch akustische, visuelle Wiederholung will das Maximum dessen: die Indifferenz des Willens überhaupt, die Auflösung des Subjekts).

## XVII

Aber: was man wiederholt, hat man zuvor zerlegt. Nur was begrenzt, beschnitten, herausgerissen wurde, nur dasjenige, dem man ein Ende gemacht hat, lässt sich wiederholen — und man wiederholt im Wiederholen, in jeder Wiederholung, jenes Setzen eines Endes. Grenze, Begrenzung, Zerlegung, Einheit, Isolation, setzt die Wiederholung voraus. Ist, was Wiederholung in der unablässigen Bewegung setzt, bestätigt, austrägt. Zweifache Gewalt: Zerlegung und Ende, sowie die iterative Setzung (Behauptung, Einprägung) dessen in die Gegenwart. Und auf diese Weise zugleich der Zukunft (Alterität) und der Vergangenheit den Raum nehmend.

**»Das Telos  
der Dynamik  
des Immergleichen  
ist einzig noch  
Unheil.«**

*Theodor Wiesengrund Adorno*



# VII

## Exkurs: pornográphos πορνογράφος

### I

Porno-graphie, altgriechisch πορνο-γράφος. Üblicherweise übersetzt mit »über Prostituierte (*pornos*) schreiben (*grapho*)«. Aber auch πορνεία, die Prostitution selbst, d.i. der Verkauf der Körper oder die Käuflichkeit des Körpers einer Person. Und γράφω, einkerben, einritzen (in Wachs), schreiben. »Schreiben« bedeutet also vielmehr in einen Körper (z.B. Wachs) mit einem Griffel Zeichen einzuritzen (wie ein Stigma, ein Einschreiben in einen Körper, eine Spur in einen Körper einzuritzen). So πορνογράφος auch umschreibbar als das »Einschreiben des Verkaufes der Körper« oder »In die Körper kerbt sich ihre Verkaufbarkeit«.

Die Körper werden nutzbar für etwas, verwertbar an sich. Mittel und Gegenstand, werden etwas für etwas, geraten in eine Form der Bewegung. Jene zugleich ein Verbrauch, eine Verwertung, für etwas gut zu sein. Gehen ein in eine Ökonomie, erhalten einen Preis. Werden bezahlbar an sich.

### II

Pornografie ist keine Erfindung des 20. Jahrhunderts. Es wurden schon früher fleißig vaginal Bildchen und Coitus-Collagen mit Stift und Feder angefertigt. Und sobald es den ersten Fotoapparat gab, die erste Filmkamera, gab es den Porno der technischen Vermittlung. Die Begierde hat sofort das Potential der Bildmaschinen begriffen, sich dessen

bedient und sofort zu produzieren begonnen. (So als könne sie gar nicht anders). Und hat sexuelle Lust verfügbar, frei von der Notwendigkeit einer anderen, unmittelbaren Person gemacht. Darin ist Pornografie auch Beispiel par excellence dafür, was Bilder mit uns machen. Am Porno ist der Konsum des Anderen, von anderen Menschen, der im Bild (z.B. des Films oder der Serie) immer steckt, moralisch am offensichtlichsten. Das Bild macht auch hier verfügbar, wie immer in Form der Verdinglichung. Dass diese beidseitig ist, zeigt sich am Lustobjekt, das auf seine Erscheinung reduziert zum Konsumobjekt wird, wie am Rezipienten der sich zum Objekt seiner Lust macht und aus dem Ding, das er ist, Lust produzieren kann, wann »er« mag. Er muss nur die Bilder sich einwerfen, um Lust zu erhalten. *An der Begierde ist ihre Kalkulierbarkeit nicht das Geringste.*

### III

Jene Vermitteltheit in die das Bild, als Rezipient und Produzent, die Individuen setzt, trennt jene voneinander. Über die Gerinnung ins Bild, ist die Kommunikation unterbrochen. Der Berührungspunkt beider Seiten ist nur noch das Bild. (Distanz & Einsamkeit.) Auf der einen Seite zur Kamera, auf der anderen Seite, was jene ausspuckt. Und wiederum lernen beide Seiten mit jener Vermittlungsinstanz (Kamera/Bild) zu leben. Zu leben nicht mit dem Anderen, sondern mit dem Bild des Anderen und mit dem Bild, das sie sich dabei von ihm machen, um sich zur Vermittlung zu verhalten. Beide Seiten aber trainieren sich und ihre Äußerung von Lust ein auf die Veräußerung des Anderen und nicht länger auf den Anderen selbst. — Man entfremdet sich. — Eine Vermittlung, die primär im Rahmen der wirtschaftlichen Ökonomie, im Profit aufgeht. Und beide Seiten darunter zeichnet. So ist die Lust und die Entäußerung ins Bild an die Ökonomie gekoppelt und die Ausformung von Lust und sich zeigen ebenso. Das gilt nicht nur für die Pornografie, sondern überall dort, wo wir uns an Bildern orientieren, in ihnen aufgehen. Uns und unsere Körper mit Bildern interagieren. Es gilt für das Selbstwertgefühl, für die Erwartung an Beziehungen ebenso. Am Porno lässt sich ablesen, wo ins Bild wir uns veräußern und mit Bildern leben, spielt immer das Abstrakte des Bildes und seine Beziehung zur Ökonomie in uns hinein und formt durch die Wiederholung, die es mit sich bringt, unseren Körper und unsere Wahrnehmung, unsere Erwartung und Perspektive.

## IV

Das Publikum fühlt sich in den Darsteller nur ein,  
indem es sich in den Apparat einfühlt.

*Walter Benjamin*

Die Gefühle binden sich an das Bild und die Abstraktion, die Sinne und der Körper an das Nicht-Sein. Alle Äußerungen heften sich an die Vermittlungsleistung. Jene zieht in die Körper ein, in die Gesten und Wünsche, in die Begierden und Gespräche. Die Berührungen, Lüste, Hoffnungen, Sehnsüchte werden abstrakt. So fundieren und wiederholen jene das Abstrakte selbst, tragen die Funktion aus, weiten das Feld jener, indem sie sich in der Vermittlung realisieren. Alles setzt sich zu einander in Distanz und der Vorscheinlichkeit einer Anwesenheit, während die Körper eingebüsst werden.

## V

Lust an oder aus Pornografie ist immer in einem gewissen Grade nekrophil, da sie sich am/im Abstrakten des Bildes erregt. Und es ist in diesem Zusammenhang auch nicht erstaunlich, dass sich im Internet, oder woher auch immer einer sein Porno-Material bezieht, noch Porno-Bilder und Filme von längst verstorbenen Pornostars sehen lassen. — So wie man noch immer zu Schnulzen mit längst Verstorbenen seine Tränen vergießt. Der Liebe zweier längst vermodernder Menschen in Bildern nach schmachtet. — Die Rezipienten wissen es in den meisten Fällen vielleicht gar nicht, zu was für einem Untoten sie da ihre Lust ausspielen. Dem Bild und (dem Hunger) der verdinglichten Lust ist es egal, ob wir leben oder nicht. Es lebt als das Untote einfach weiter. Es wiederholt Lust und Befriedigung. Und spätestens seit dem die Pornobilder nicht mehr in gedruckten Heftchen, sondern in Ordnern auf der Festplatte oder auf Servern im Netz hausen, sieht man ihnen ihre Abnutzung (immerhin ein letzter Rest eines zarten Verweises auf Vergänglichkeit und Verletzlichkeit) auch nicht mehr an. Sie sind unendlich wiederholbar geworden.

## VI

Am pornografischen Material zeigt sich die Veränderung der Zeit durch das Bild. Die Lust wird verfügbar gemacht. Sie kann jeder Zeit ausgeführt werden. Dafür ist keine (soziale) Interaktion notwendig, keine Einwilligung, kein Aufwand, kein anderer Körper. Die Zeit der Lust wird radikal reduziert. Es gibt nicht mehr bestimmte Momente in der Zeit, auf die hingearbeitet werden muss, mit Geduld und Bemühung. Es reicht ein Smartphone und eine Toilette. Die Befriedigung ist sofort und jederzeit verfügbar. So reduziert sich der Akt der Lust, auf eine reine Funktion und Gegenwärtigkeit. Der Zeithorizont fällt in sich zusammen. Darin drückt sich auch aus, was Bilder an sekundärer Vergegenständlichung leisten. Die Lust ist kein Ereignis mehr, sie verliert ihre Zeit, ihre Weite, ihren Raum, ihre Körperlichkeit, ihre Geschichtlichkeit, sie wird etwas, das sofort zu haben ist und immer wiederholt werden kann. (Bald wiederholt werden muss.) Sie wird zu einem Konsumobjekt. Und umgekehrt: werden wir, unser Gefühl, unser Körper, selbst dadurch zum Objekt des Konsums.

## VII

Die Pornografie ist *eine* abstrakte Funktion des Bildes. Es hat einen Ausschnitt einer Person, einen Moment konserviert, indem es jenen als die ewige Wiederholung in einer Vergegenständlichung aufrechterhält. Dadurch kehrt es nicht nur immer als jenes Bild wieder, als untoter Reflex auf das Lebendige, sondern kehrt überhaupt wieder. Es beginnt zu zirkulieren. Es kehrt immer wieder als das Funktionale, als das, was es nicht mehr ist, als das es aber dennoch weiter existiert. Als jenes sich vom Leben abgelöste Abstrakte. Und es produziert die Wiederholung, jene des Sehens und des Konsums (Abrufen der Lust im Falle der Pornografie). Die Wiederholung, die das Bild verkörpert und die Funktionalisierung, die mit ihm einhergeht, machen es zu einem besonders geeigneten Objekt des Konsums.

## VIII

An der Pornografie zeigt sich aber auch, dass das ins Bild Gewandelte dem Blick ausgeliefert ist. Der Blick kann es gebrauchen so oft er mag, wie er mag. Es ist durch den Sturz ins Bild verfügbar geworden. Und

zugleich zeigt sich am pornografischen Bild, dass der Zugriff auf die Person, im konsumierenden Blick ein Akt der Gewalt ist, ein Blick der an der Vergewaltigung Anteil hat, weil er Nutznießer und Konsument der veräußerten Person ist. Der Gebrauch im Blick willigt ein und erkennt an, was in der Produktion an Gewalt ins Bild eingegangen ist, jenes konstituierte. So ist einer der ersten Schritte in der Therapie von Pädophilie, dass Pädophile begreifen lernen, dass schon das Betrachten von kinderpornographischen Bildern zum Täter macht, zum Mitmachenden der Anteil an der Veräußerung und der Objektwerdung, an der Gewalt gegenüber Kindern, an ihrer Vergewaltigung hat. Und das muss jeder in Bezug auf Bilder lernen. Seien es Bilder der Macht, der Stigmatisierung, Ausbeutung, des Konsums usw. Sender und Empfänger gehören dem gleichen System an. Gäbe es keine Konsumenten, gäbe es keine Produzenten. Und das Konsumieren der Bilder, ihr Anblicken, bestätigt die Bilder und ihre Produktion. Fundiert in der Wiederholung des Blicks ihren Anspruch und Raum.

## IX

Gibt es das Bild, gibt es den Porno. Und alsbald differenziert sich das Bedürfnis des Bildes nach Zerlegung. Es zerlegt die Körper weiter und sodann gibt es die Fetische der Pornographie. Pornos der Ärsche, der Brüste, des Mundes, der Füße, der Hände, der Fäkalien. Was vom Körper abgetrennt werden kann, davon lassen sich (pornografische) Bilder produzieren. Alles was an uns in die Veräußerung tritt, kann Bild, kann Fetisch werden. (Und jetzt, da durch das Digitale auch das Geistige vollständig veräußerbar wird, ist es kein Wunder, dass der Fetisch des Sapiosexuellen erscheint). Und ebenso zerlegt das Bild die Bewegungen der Körper, so dass sie sich endlos wiederholen. Das Schwänze Lutschen, die Arschfickerei, die Beherrschung und Demütigung, die Schläge, die Erzählung der Lust auf die Freundin der eigenen Tochter, auf die Mutter des eigenen Freundes, usw. — Die Äußerungen von Lust zwischen mündigen Personen muss völlig wertfrei betrachtet werden, weil es legitime Äußerungen, Kommunikation zwischen ihnen sind. Es ist ein mögliches Sprechen. Aber die Zerteilung der Bildmaschine ist eine ganz andere Angelegenheit. Weil sie den Körper vom Leben trennt und den Exzess der Maschine in ihn einführt. Wer zum Bild wird, wird gefickt. Und weil das Bild, die Bildmaschine ihre Existenz in der unablässigen Wiederholung hält, wird jene/r immer zu gefickt und verbraucht.

## X

Pornografie ist auch eine Lösung für ein Lust getriebenes, aber mit Vernunft versehenes, Wesen. Sein Lustvorrat ist tendenziell größer als der Vorrat an Möglichkeiten zu ihr im Wirklichen. Gerade dann, wenn es eine Ahnung von der tendenziellen Reproduzierbarkeit von Lust an/in sich selbst gewonnen hat. Wenn es sich selbst (und Leben im Allgemeinen) als gestaltbares Objekt zu begreifen begonnen hat. Wenn Körper und Leben sich als modifizier- und bearbeitbar etabliert haben. Wenn die Körper in die Ökonomie der Produktion und der Bilder, in die allgemeine Verarbeitung, eingegangen sind. — Verschärft sich die Konkurrenz oder der Vermittlungsgrad in der Welt (um Raum oder Zeit, um Erscheinungsmöglichkeiten) müssen die Ersatz- oder Verdrängungsleistungen gesteigert werden. Die verlustig gegangenen Möglichkeiten an Raum und die Zeit kompensiert werden. Zum Beispiel durch die Vermittlung in Bilder.

## XI

Pornografie ist zudem Antwort auf die allgemeine Unerreichbarkeit, die sich in einer durchästhetisierten Welt als Wirklichkeit etabliert. Sie ist der Versuch Anteil an der unrealisierbaren Gegenwart des nur als Bild erscheinenden Anderen zu erlangen. Denn das, was an bildlicher Ästhetik des Anderen produziert wird, ist einerseits nicht durchgängig realisierbar im Wirklichen. Zum anderen bereits auf visuelle Konsumtion angelegt. — die Perfektion der Erscheinung durch Make-Up und Retusche, welche die Bilder uns vorleben, die Unberührtheit durch Zeit und Umstände jener Makellosigkeit und »Schönheit«, jene Nivellierung von Tod und Alter(n), ist keinem möglich in die Realität eines Alltages zu integrieren, obgleich die Bilder es als Normalzustand vorleben und so den Alltag, den Ist-Zustand, als ungenügende Variante des Soll-Zustandes degradieren. — Es verweist auf ein Seinsdilemma der Moderne, die ihre Vorstellungs- und Werteproduktion an massenhafte Bildproduktion (und Produktion von Abstraktem) gekoppelt hat, und somit das, was produziert wird, zu etwas gemacht hat, das niemals einzulösen möglich ist. Nur in der Simulation gibt es so etwas wie eine *Ahnung* der Erfüllung. Aber alles bleibt immer nur ein *Versprechen*, niemals wird etwas wirklich eingelöst. Dieser Aufschub von Wirklichkeit unter dem Bild entspricht dem Charakter der Pornografie. Dass dieser zur Wiederholung zwingt, weil es nur vom Versprechen, vom

Aufschub, aber nichts vom Wirklichen weiß, und dass diese Wiederholung der wirtschaftlichen Ökonomie gerade recht kommt, auch das lässt sich an der Pornographie ablesen. *Denn, wenn es nur den Aufschub gibt, dann muss immer weiter konsumiert werden.*

## XII

Vermittlung ist eine Möglichkeit konsumierbar zu machen, was an sich nicht konsumierbar ist. Zu verkaufen, was sich zu verkaufen verbietet oder nicht bewusst werden darf. Und darin besteht das Skandalon der Pornographie im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit. Weil sie unverhohlen aufzeigt, wie Bilder, Begierde, unsere Körper und Konsum in ökonomischer Veräußerung verbunden sind, wie sie in Vermittlungsoperationen (Bild, Kommunikation) verfügbar werden. In einer Welt, in der ein jeder sich zu veräußern hat und zunehmend in Bildern, in Abstraktionsverhältnissen diese Veräußerung geschieht, ist die Pornographie Hervorkehrung dessen, was keiner sich eingestehen mag. Kein Filmstar, Musiker, kein Vlogger, kein Facebook oder Google Nutzer. Die Pornographie ist in einem fundamentalen Sinne *nackt*.

## XIII

Man wechselt die Stellung, d.h. die Position der Körper ändert sich, während man das Gleiche weitertreibt. Die Lust ist das Signifikat. Die Strategie es zu erreichen besteht in der Wiederholung der Bewegung. — Die Körper und ihre Bewegungen sind die Zeichen. — Einer eng abgesteckten und einfachen Bewegung. Ab und an wechseln die Rezipienten. Anus, Mund, Vagina, Penis. Meistens ist es ein binäres System (oder eben so vieler Stellen, wie Körper anwesend sind). Kennzeichnend für den Porno: die Wiederholung der Bewegungen über die Erträglichkeit hinaus. Es ist eben ein Produkt, das in der Anhäufung der Bewegungen keiner realen Bewegung entspricht. Die Bewegungen folgen der Produktion einer Lust, die sich erst später erfüllen soll, nämlich im Rezipienten. Der inliegende Aufschub der allen Bewegungen im Porno innewohnt, sich durch alle Körper zieht, macht jene abstrakt und daher leer. Blickt man nüchtern auf die Bilder des Pornos, gibt sich nur ein Abgrund der Leere in den Körpern frei, d.h. ein Tod der sich in ihnen austrägt.

## XIV

Der Porno, als auch die Serie, ist die fortlaufende Wiederholung eines Aktes. Auf beiden Seiten des Bildes.

## XV

Der pornografische Film in seiner verbreitetsten Art verzichtet auf eine ernst zu nehmende Handlung. Manchmal erscheint sie als Beiwerk, popkulturelle Referenz, es ist jedoch nie eine emotionale oder tatsächlich gemeinte Erzählung, die von Individuen, zwischenmenschlicher Berührung und Gefühlen handelt. Es ist eher die leere Hülle, ausgehöhlte Frasen, Reflex auf eine desubjektiverte Objektwelt. Im besten Falle ist es eine ironische Geste. Der zentrale Teil jener Art des Porno Films ist die sexuelle Handlung selbst. Jene wiederum nur eine auf eine Nummernrevue herunter gebrochene Aneinanderreihung, eine Serie von Stellungen (Bildern). Die sexuelle Handlung ist dabei eine rein Funktionale, sie ist selbst nur die Abstraktion davon, was Sex (zwischen Personen) ist. Sie ist leer und reduziert, vom Sinn gelöst und in ihrer mechanischen Wiederholung nicht nur entleert, sondern auch in dem Exzess des Funktionalen, der sich in den Bewegungen der Körper widerspiegelt, erschreckend. Es hat etwas Entkörperndes und A-reales. Es scheint eine entfremdende Gewalt in den Bewegungen, in den Körpern auf, die Negation einer maschinellen, ewig selben Bewegung. Der Geschlechtsverkehr wirkt abstrakt, man kann die Arbeit (der Abstraktion) quasi in den Körpern sehen. Eine über die Körper sich etablierende Bildmaschine. — Der Pornofilm kippt im Betrachten ab einem gewissen Punkt immer in das Gegenteil dessen, was er sein will. Statt der Lust kommuniziert er die Auflösung des Körpers.

## XVI

Diese Art der Porno-Filme ist nicht gemacht am Stück gesehen zu werden. Sie sind eher ein Archiv verschiedener Stellungen und Ausschnitte, in denen man springt und auswählt. D.h. eine Zerstreung aus der nach Präferenz gewählt wird. (Man schneidet den Porno quasi selbst im »Sehen«). Ein Körper-, Körperteile-Archiv. Schaut man sich diese Pornos an, wie einen klassischen Film oder eine Serie, dann kehrt sich das brutale eigentlich erst deutlich heraus. Man kann sie sich nicht

im traditionellen Sinne ansehen, ohne in den Abgrund der Funktionalisierung, den Exzess der Abstraktion zu blicken.

## XVII

Alles was man über die Pornografie sagen kann, trifft auf alle konsumierbaren Bilder, z.B. die Serie und den Film, zu.

## XVIII

Der Porno (das Bild) ist eine exemplarische Bild-Schnittstelle zwischen Funktionalisierung und Lust. Zwischen Konsum und Leidenschaft. Zwischen Ökonomie, Produktion, Distribution und Körper.

## XIX

Auch hier gilt was für die Bilder im Allgemeinen gilt. Es gibt nicht nur einen Porno, es gibt unzählige und es braucht immer mehr. Und das bedeutet zugleich: Es werden immer mehr Körper benötigt, die für die Produktion der Bilder verbraucht werden. Und die Zeitspanne in der ein Körper für die Bildproduktion taugt ist kurz. So erfindet man Techniken, die Körper zu bearbeiten, sie mit künstlichen Verfahren auszustaffieren und zu ersetzen, dass sie noch für ein wenig Länger für Bilder herhalten können. Mit Implantaten, Chemikalien, mit dem Messer. So wie das Bild in den Körper eingreift, so greift man schließlich in ihn ein, um sein Bild, seine Fungibilität für die Bilder zu garantieren. Um ihn noch etwas länger oder überhaupt verkaufen zu können. Um die Körper näher an die Bilder heranzubringen, sie durch die Operation, die Maskierung, die Modifikation, das Messer, den Bildern ähnlicher, ihnen identischer zu machen, dem abstrakten Anspruch, dem nichteinlösbaren Versprechen ihrer mehr entsprechen zu lassen. Durch den Aufschub des Verfalls, des Endlichen am Körper, der Differenzen (auch jene zum Bild), durch den Aufschub der Unterschiede, des Todes überhaupt.

## XX

Die Überpräsenz der Körper in der Pornographie geht einher mit ihrer gleichzeitigen Auflösung. Was sich darbietet ist die Essenz dessen, was nicht (mehr) da ist. Das Verschwinden der Lust, der Körper, der Individuen.

**»Because  
the consumer  
of the product is  
essential to its  
production,  
you can not watch  
without being  
accessory to a  
murder.«**

*Corman McCarthy*

*»The Counselor«*



# VII

## Exkurs: Über die Sinne

### I

Der Körper ist kein in sich geschlossenes System. Er braucht das Ausen (z.B. gibt es den Hunger, das Atmen und umgekehrt die Spuke, den Urin und den Kot). Er hat unzählige Öffnungen. Das ist die Bedingung auch dafür, dass wir berührt werden können. Riechen, Schmecken, Hören, Sehen, Spüren, alles Übergänge und Spalte des Körpers, in denen er sich mit der Welt und die Welt mit ihm vermischt. Indem er von sich gibt und aufnimmt. Eine unablässige Öffnung, eine dauernde Gastfreundschaft. Die Tore des Körpers sind immer geöffnet.

### II

Diese Offenheit des Körpers aber hat zur Folge, dass das Abstrakte (die Bilder), für uns nichts rein Abstraktes sind. Das wird deutlich an unserer grundlegende Unfähigkeit Bilder, auf basaler Ebene, nicht als Objekte der Vermittlung sehen zu können, sondern immer unmittelbar affiziert zu werden. *Auf der Ebene der Reize unterscheiden unsere Sinne nicht zwischen real oder abstrakt, unmittelbar oder vermittelt, Körper oder Bild. D.h. wird sind immer unmittelbar berührt.* Erst durch eine Bewusstseinsleistung (Abstraktionsleistung) setzen wir uns zu jenen ins Verhältnis. (Deshalb muss der Umgang mit Medien aller Art, auch moralisch, gelernt werden). Es bedeutet zugleich, dass Bilder, Worte, Musik, etc. uns stets berühren, in uns *eindringen*, auf einer körperlichen Ebene, die wir nicht ausschließen können. Es dringt immer direkt in uns ein, erst im Nachhinein können wir uns dazu verhalten. Wir sind unseren Sinne auf gewisse Weise ausgeliefert. (Am offensichtlichsten

ist dies bei Musik, die direkt das Gefühl ergreift, den Körper, die Bewegungen aller Art in uns auslöst. Bei Bildern nehmen wir diese körperliche, sinnliche Ebene gar nicht mehr recht wahr. Den Schock und die Angst, welche die ersten Fotografien, die Hysterie und Panik, welche die ersten Filmvorstellungen auslösten, können wir gar nicht mehr nachvollziehen).

### III

Die Bilder sind keine sterile Sache, die auf Distanz zu uns stehen, an denen wir einfach vorbei gehen, die in ihrem abgetrennten Rahmen verbleiben und uns äußerlich wären. Sie dringen schon immer auf der Ebene unseres Körpers in uns, unsere Gefühle, unseren Körper ein. Nichts ist unschuldig am Bild. Denn das Bild operiert auf der grundlegenden Ebene des Körpers/ der Sinne. Jedes Bild ergreift unseren Körper. Es schreibt sich in jenen ein, in das, was wir sind. Es ergreift Raum in uns. Es macht keinen Unterschied zwischen unserem Bewusstsein und unserem Leib.

### IV

... weil man sich das Subjekt als unfreiwilligen Besitzer seiner  
Erinnerungen vorstellen muss.

*Hans Blumenberg*

Die Sinne sind eine Verbindung, körperlich und geistig zugleich, ununterscheidbar welcher Sphäre sie zugehören. Das Erblickte dringt in die Öffnung des Körpers, welche die Sinne sind. Es schreibt sich ein. (Am deutlichsten bei Bildern von Gräueln, die sich ins Fleisch des Gedächtnisses einkerben und nicht wieder loslassen — aber das gilt für jedes, noch so unbedeutende, Bild.) So wie Erfahrung uns zu dem macht, wer wir sind. Was uns berührt, prägt uns. Ein Mangel an Berührung lässt uns verhungern. Was uns berührt, geht in uns ein. Auf ganz körperliche Weise.

Was wir sehen schreibt sich ein in unser Gedächtnis, unser Urteil, unsere Ansicht der Welt, unsere Angst oder Abwesenheit dieser. Es definiert mit, woran wir glauben, was wir vertrauen, welches Bild und Urteil wir halten, von uns, den (und unseren) Körpern, was Normalität ist.

Prägt unsere Gefühle, welche wir haben und geben, wie wir zu ihnen fähig sind.

## V

Das Bild funktioniert auf der grundlegenden Ebene des Körpers. Jedes Bild ergreift unseren Körper. Es schreibt sich in jenen ein, in das, was wir sind. Es ergreift Raum in uns. Es macht keinen Unterschied zwischen unserem Bewusstsein und unserem Leib.

## VI

Irrigerweise nehmen wir an, das Sehen kein Berühren sei, nur eine immaterielle Angelegenheit. Statt die Dinge der Welt zu berühren, wird uns antrainiert sie einzig anzusehen. — Nicht anfassen, nur anschauen! Die Kultur der Vernunft. Das »Ding an sich«, das Kant postulierte, ist das Extrem dessen: wir können gar nichts anfassen, alles ist nur Vorstellung, das Ding berühren wir gar nicht. Auf der anderen Seite bei Kant: jedes Bild ist durch den Verstand garantiert und geformt. Es ist durch die Vernunft schon befreit von einem Äußeren. Eine Philosophie des Abdichtens. — Auf solche Weise verliert sich das Verständnis für die Körperlichkeit der Sinne und der Einwirkung dessen, was in ihnen uns nahe kommt, sich an uns heran- und in uns austrägt.

## VII

Da das Bild uns berührt, auf der Ebene des Körpers sich in das Gemenge des Körperlichen trägt, bildet das Bild eine mögliche Schnittstelle zwischen dem Körper und einer Ökonomie. Als jene Schnittstelle ermöglicht es Zugriff auf den Körper, auf Bewusstsein und Wahrnehmung, auf Gefühl und Erinnerung, d.h. auf uns. Auch auf diese Weise steht das Bild in Konkurrenz zum Sein, nötigt uns eine Ökonomie, einen dezidierten Umgang mit dem Bild auf. Wir ringen wiederum mit den Bildern und ihren Effekten, mit den Ansprüchen die sie etablieren, den Wert und Werturteilen den sie in uns tragen.

## VIII

my body is a cage

*Arcade Fire*

Man hat nicht seinen eigenen Körper. Der Eigene ist ein Gemisch aus den Körpern, aus welchen er hervorging. Ein Gemisch der Gemische (denn jene sind im gleichen Maße nur gezeugt von anderen). Und zugleich ist der eigene Körper Resultat all dessen, was in seinem Entstehen in ihn eingegangen ist. An Erfahrung, Erziehung, Sprache, Bilder, aller Sinne und Eindrücke. Alles Einwirkungen von »Aussen«, die sich durch ihn, als jener Körper, weiterhin in seiner Verwirklichung austragen. Als die Spur, die sie im Verwirklichen dieses Körpers, ausgeformt haben. Und wiederum in seinem (des Körpers) Verwirklichen (Leben) stetig in ihn als neue Eindrücke täglich eingehen. Auf dieser Ebene kann nicht zwischen »Aussen« und »Innen«, zwischen dem Körper und dem ihm Uneigentlichen unterschieden werden. Das »Aussen« ist ihm grundsätzlich eigen. Der Körper ist keine Mauer, kein reiner hermetischer Ort, kein Käfig, keine abgeschlossene Höhle. Er ist ein Gemisch und zugleich ein fortwährendes Vermischen. Er braucht Stoffe (Sauerstoff, Nahrung, Licht, Vitamine,...) und Eindrücke und gibt jene wiederum zurück.





# AUFLÖSUNG

TEIL II

*Bildbetrachtungen*



## VORWORT

Der zweite Teil von »Auflösung« ist eine Annäherung an eine Theorie des Bildes anhand einiger ausgewählter Bilder. Jene werden auseinander gelegt, befragt, betrachtet, verortet. Dabei geht es nicht strikt nach dem immer gleichen Muster. Die Betrachtungen der Bilder sind eher »Ausuferungen«, welche in verschiedenen Winkeln auf die jeweiligen Bilder blicken. Auch bauen die Betrachtungen der einzelnen Bilder nicht aufeinander auf, können also in freier Reihenfolge gelesen werden.



MATER AFFLICTA

# Vierge consolatrice

William Adolphe Bouguereau (1877)

## I

Man wendet sich der Jungfrau des Trostes und der Versicherung wegen zu. Ihr Bild prangt für die Betenden es zu adressieren als Spender, als Ankerpunkt sich *auszuleben*. Man richtet seine Worte, seine Sorgen ans Bild. Man kreist um ihr Bild, um das Abwesende, das man nicht zu sehen und dessen man sich nicht zu versichern vermag, von der Jungfrau geführt, von ihr regiert und in Sicherheit zu wissen. Sie gibt vor nur da zu sein, um Trost zu spenden. Man wiederholt das Gebet wie die Sorge. Man wiederholt die Bewegungen wie das Bild. Das Bild (hier der Jungfrau) gibt der Sorge und der Qual, ihrer Wiederholbarkeit, somit erst einen Raum. Sie produziert die Wiederholung der Gesten der Körper. Erhält sie in ihnen.

## II

Am Ende ist die Zirkulation um die Bilder vergebens. Den Schutz für das Kind, den Trost für die Sorge, hat das Bild nicht zu geben vermocht. Das Kind ist tot. Die Mutter beim Beten, beim Anbeten des Bildes, verstorben. All ihre Kraft ging in die Sorge des Bildes ein, sie ging in jenes ein statt des sich Einlösens des Versprechens des Bildes. Alles Leben ist darunter zerstoßen. Die Jungfrau hebt die Hände, in aller Unschuld. Blickt verstohlen weg von den Körpern. Dem nackten Leben unter ihr. Sie hat mit der Konsequenz nichts zu schaffen. Das Bild, sie, gibt sich unschuldig. Im Schoß des Bildes liegen die modernen Körper. Das Bild verkauft den Tod, seine Arbeit, als Moment der Unschuld. Die Verzweiflung und die Sorge, das Leben das in es eingegangen ist, das an ihm sich abgearbeitet hat: für jenes ist es gleichgültig.

### III

Und so drapiert wie die Körper im Bild sind, so weich und homogen sie in ihm gebildet, so perfekt ihre Haut und ihre Haare, im Ganzen anmutig sich darbieten, erstickt es die Körper ein weiteres Mal, als jene vom Unreinen reduzierte. Und es verkauft das Bild den Tod noch als Moment des Schönen, als Konsumierbares. Die Toten als schöne Körper. Huldigt der Auflösung.

### IV

Ein Mann fertigt ein Bild an. Er zeichnet zwei Frauen. Die eine ist tot, die andere heilig. Die eine gebar ein Kind und beide starben, die andere ist keusch, ist unschuldig. Er zeichnet zwei Frauen und ihre Körper. Hure und Heilige. Die eine ist das wiederholte Objekt des Sexes. Die andere das Unerreichbare dessen. Die eine ist immer zu haben, die andere niemals. Die eine hat er verdinglicht durch ihre Verwendung als Objekt des Sexes. Die Andere als Verbildlichung des Verlangens und des Ideals. — Denn die Heilige wird gewollt, weil sie niemals zu haben ist, weil sie das Versprechen ist, das einzulösen unmöglich bleibt, wie die Schönheit des Filmstars, wie der Körper der PornodarstellerIn oder der Reklame; aber es bietet als Bild, als Ideal die Gelegenheit sich und sein Verlangen daran abzuarbeiten, d.h. es verdinglicht als Bild zu einer anderen Art von Gebrauch zu haben zu sein. — Und doch erschöpfen sich beide Frauen in der Idealisierung ihrer Körper, indem ein Mann Frauenkörper vorstellt. Er das Bild des Körpers der Frau im Bild festsetzt. Er gibt das Bild vor, wie die Körper zu erscheinen haben. Weil das Bild immer sendet, weil es immer zirkuliert, schreibt es den Körpern den Raum vor. Und so macht der männliche Blick auf den Körper der Frau sich allgemein und vergewaltigt die Körper — die er nicht haben kann, denn kein Körper ist im Realen jemals zu haben — auf andere Art.

## V

Nicht der Mensch tritt in seiner Photographie heraus, sondern die Summe dessen, was von ihm abzuziehen ist. Sie vernichtet ihn, indem sie ihn abbildet, und fele er mit ihr zusammen, so wäre er nicht vorhanden.

*Sigfried Kracauer*

Die Gnade des Bildes ist der Aufschub des Todes. Es hält Leben vor-scheinlich als Bild fest. Zweigesichtig, da es den Tod in der Wiederho-lung ausbreitet, ihn allgemein macht. Im Aufschub, den das Bild leistet, zieht der Tod, die Auflösung, als konstante Negation ins Leben ein. Leben wird zur leeren Wiederholung gegenüber sich selbst. Wo jenes war, was jenes war, wird Aufrechterhaltung des Bildes. Eine Erstarrung der Bewegungen, die dem Ende entgegen gehen, um das Ende der Bewegung zu iterieren.

## VI

Die Heilige ist das Bild eines Verlangens, das sich nicht realisieren kann. Das einen reinen, vollen Körper hat, der nicht einlösbar ist. Es ist das Ideal des Körpers, der Ausformung eines idealen Körpers. Jener ist nur als Bild zu haben. Als unendliche Auflösung der realen Körper. Denn den reinen, keuschen Körper, der nicht zwischen Urin und Ex-krementen geboren wurde, gibt es nicht.

## VII

Don't touch the artwork, please!

*Schild im Museum*

Die Zelebrierung der Bilder, in den Inszenierungen jener, ist zugleich der Ritus in denen man ihnen begegnet: auch hier die Organisation der Körper, ihrer Regung und Ausdrücke, Regulation der Blicke, Schei-dung des Raumes, Begrenzung der Räume, Auslöschten der Berührun-gen oder gewisser Arten dieser, Negationen der Körper, Diktat der zu-lässigen Blicke und des gestatteten Austausches, Demonstration und Etablierung einer gewissen Macht, Degradation der Erscheinungen und der Individuen. Einrichtung und Aufrechterhalten der Distanzen, d.h. der Entfremdung, Fest der Abwesenheit (und sei es nur jene der Berührung, Suspendierung der Konsequenz der Sinne). So im Museum

und der Galerie, so im Theater, konventionell oder nicht, in den Stätten der »Kultur«, die immer von toten Blicken und mumifizierten Körpern leben, vom erstickten Wort und vom zerstückelten und dumpfen Geist, der nicht zugelassenen Berührung und Bewegung. Einer Distanz und einer Leere, um die man an all diesen Orten kreist und die sie in größerem Maße konstituiert als die ausgestellten Objekte und dargebotenen Akte.

Für das »Erhabene«, gefasst als dasjenige, das nur einen gewissen Blick gestattet, das nur einen bestimmten Blick zulässt, das nur ein bestimmtes Verhältnis und gewisse geregelte Bewegungen und Berührungen erlaubt, gilt:

*»Das Erhabene markiert die unmittelbare Okkupation des Kunstwerks durch Theologie«*

Theodor W. Adorno





# Das Mädchen mit der Perle

Jan Vermeer (1665)

## I

Das Porträt, das uns anblickt, verdeckt in seinem Blick unseren Voyeurismus. Es ist ein machtloser Blick, der uns nicht sieht und der unseren Blicken wehrlos ausgeliefert ist. Wir können blicken, wie wir wollen, solange es uns beliebt, können das Portrait gebrauchen, für Begierden, für den Zeitvertreib, zu was immer es unserer Lust, unseren Obsessionen nach dienen mag. Wir sind zu keiner Rechenschaft verpflichtet. Und diese Bewegung, diese Vergewaltigung können wir so oft wiederholen, wie es uns gefällt. Das ins Bild Gefasste kann sich dagegen nicht wehren und keine Ansprüche gegen uns geltend machen. Es ist unseren Blicken ausgeliefert. Es liegt nackt vor uns, im Gebrauch unseres Blickes. Verwendet im Sehen. Die Abgebildete hat keine Wahl. Die Hoheitsgewalt liegt im Raum des Betrachtenden. Der sie behält oder weiterreicht. Der sie zu seinem Schatz, zu seiner Verfügung bewahrt und seine Blicke auf sie vervielfältigt oder sie vervielfältigt in Reproduktionen ihres Bildes und sie herum reicht. Vielleicht um Profit daraus zu generieren. In jedem Fall wird sie verwendet, wird Kapital aus ihr geschlagen. In der Reproduktion der Lust der Blicke oder in der Distribution der Reproduktionen.

## II

Ein Blick vor dunklem Hintergrund. Halb über die Schulter geworfen. Als ginge sie und würde einen flüchtigen Blick zurück werfen. Auf uns? Zu wem? Sie blickt und erstarrt. Der Tod ist überall anwesend im Bild. Er rahmt alles ein. Das Dunkel überwiegt im Bild. Und sie, ambivalent in ihrer Bewegung ins Dunkle. Ist es ein zufälliger Blick? Ein vorwurfsvoller? Ist es Angst oder Melancholie? Den Mund leicht ge-

öffnet, als wäre noch etwas zu sagen — eine Warnung? Eine Zuneigung? — aber in der Bewegung verliert sich ihre Stimme, im Eingehen ins Bild. Sie zögert zu gehen und löst sich zugleich auf. Gehen und bleiben. Was bleibt? Oder es ist alles gesagt und der Blick erwartet eine Antwort. Eine die wir schuldig bleiben. Die sich nicht mehr geben lässt. Was lässt sich im so verstummenden Blick geben? Was lässt sich noch erblicken? Verstummt nicht alles im Anblick dieses Todes? Im Tod dieses Verstummens.

### III

und er zerstörte diese Städte und die ganze Umgebung und alle, die in den Städten wohnten, und alles, was aus der Erde aufging. Und seine Frau blickte nach hinten zurück und wurde zur Salzsäule.

*1Mos Gen 19*

Eine Frau blickt zurück. Sie erstarrt. Sie gerinnt in einem Bild, da sie den Blick zurück wendet. Sie blickt zurück und wird mit in die Auflösung gezogen. Der Blick zurück macht schuldig. Er setzt mit in die Verdammung. (So wie Orpheus die Eurydike zum Tode verdammt, weil er durch ihr Bild, ihren Anblick, dem Blick zurück, sich versichern will, sie zu haben.) Warum erstarrt sie? Weil sie zum Zeuge wurde? Zum Zeuge der göttlichen Gewalt? Weil die Gewalt alle erreicht, die hinsehen? Über den Blick tötet? Weil Sehen ein Infizieren ist? Weil keiner das Grauen sehen und als er selbst zurück kommen kann?

Vielleicht die falschen Fragen. Fragen nach Gründen und Ursachen. (Letztendlich immer Fragen nach dem einen Gott). Vielmehr: Der Blick zurück und das Erstarren gehören in eins. Es sind keine getrennten Ereignisse. Es ist eine Bewegung. Das eine nicht der Grund des anderen. Der Blick zurück ist erst als solcher im Erstarren. Auf jeden Fall sind sie verschlungen: der Blick, das Erstarren und die Gewalt. Akt in dem sich das Bild konstituiert. Konstituiert über den Körper, der als dann als Salzsäule, als Blick im Bild endet. Sie erstarrt nicht, weil sie zurückblickt, sondern weil sie sich als Bild erhält. Vorgang der Konstruktion, Abstraktion des Bildes selbst.

Im Anblick des Bildes, der zurückblickenden Frau, wer blickt dort zurück? Sie blickt im Bild zurück zu uns, doch eigentlich blicken wir zurück. Erstarren im Blick aufs Erstarre. Das Bild gibt zurück, was es ist. Wiederholt und reproduziert in seinem Anblick, seinem Senden den Akt des Aufschubes und Auflösens, den Tod vor dem es bewahren

wollte. Die Frage ist, wie lange wir auf die Bilder blicken, mit ihnen umgehen können, ohne zu erstarren, bis wir in Teilen oder in Gänze unwiderrufflich versteinern.

#### IV

Es ist ein fast fotografischer Moment. Flüchtige Situation, ein Moment, der nie war. Wir rufen jemandem zu, er wendet sich um und wir lösen ein Bild aus. Zufällige Aufnahme, Erhaschen eines Momentes. Alle Bewegungen sind im Übergang, noch ist kein Urteil gefällt, der Blick des Portraitierten hat sich noch nicht eingestellt auf uns. Es gibt noch keine Intentionen, keine Gerichtetheiten. Es scheint eine Lücke auf, ein Versprechen, etwas, das noch nicht ist und sein könnte. Und mit dem das Bild Schluss macht. Festhält, um auf ewig zu versprechen, das Mögliche erstarren lässt und es in eine wiederholte und leere Geste versenkt/ versengt.

#### V

Seltsames Spiel der Blicke. Wir blicken auf das Bild, jenes Porträt und können uns der Wirkung des Blickes nicht entziehen. Ihr Blick erreicht uns, wir sehen ihren Blick im Bild. Sehen einen Blick, wo kein Mensch ist. Sehen Gefühle, Verletzlichkeiten, Regungen. Wir haben ihm gegenüber Gefühle, Empfinden. Obgleich es nur ein eingebildetes Bild ist. Denn die abgebildete Frau hat niemals existiert. Es ist eine Frau eronnen aus der Einbildungskraft, aus der Vorstellung des Malers, gemalt ohne Modell. Ein Bild auf doppelte Art. Was er sich machte und das er malte. Zwei Bilder geronnen in einem. Und dennoch vermag es unseren Blick aufzufangen. Wir erkennen im eingebildeten Bild einen Blick, der an uns gerichtet zu sein scheint. Das Bild blickt auf uns, es vermag unseren Blick zu usurpieren. Uns zu bewegen, den Blick zu erwidern. Aber wem oder was werfen wir dabei den Blick zu? Was blickt uns an? In welches Spiel der Blicke, der Regungen werden wir hineingezogen? Blickt sie, jene Frau, oder blickt vielmehr das Bild? Hat sich das Bild nicht unseren Blick angeeignet, uns gefangen im Anblick? Unsere Gefühlsregungen in die Zirkulation des Bildes aufgenommen? In die Funktion des Bildes überführt? Wir sehen und empfinden zugleich. Das Bild entfacht und okkupiert unseren Blick, unsere Regungen, den Ausdruck unserer Körper. Aber das Bild ist nicht und

unsere Regungen und Emotionen binden sich ans Leere, verlaufen sich in der Auflösung.

## VI

Auf der basalen Ebene der Sinne, der körperlichen Wahrnehmung, der Begierde und Lust, der Affekte und Emotionen, sind wir unfähig zwischen Bild und Realem zu unterscheiden. Jedes Affizieren unsererseits ist stets ein Unmittelbares, eine direkte Berührung. Jedes Bild berührt uns, ergreift uns, greift in uns. Erst im Nachhinein setzen wir jenes in ein Verhältnis. Es ist dies der Nachteil des Empfängers. Er kann erst sortieren, wenn er empfangen hat. Da jedoch hat jenes schon seine Spur hinterlassen, in uns gewirkt, in unsere Zeit, unsere Erfahrung, Emotion und Erinnerung sich eingeschrieben.





# L'Oréades

William Adolphe Bouguereau (1902)

## I

Im Menschen steckt so viel Entsetzliches.

*Friedrich Nietzsche*

Ein Bild einer heiteren Szene in der Natur, gemalt an der Wende der Jahrhunderte. Eine tanzende Schar. Ein Rekeln der Körper, die der Dämmerung entgegen streben. Ein Körperstrom. Was an diesem Strom kann heiter sein? Ein Strom der Körper, der auf das Grauen verweist, das erst noch kommen wird. Auf eine Gewalt, welche die Körper nur noch als Mengen zu sehen vermochte und die Menschen als Körper, Gegenständlichkeiten. Auszurotten oder zu idealisieren. Die Lager schuf für Körper und ihre Vernichtung. Sie in Strömen transportierte, in Güterwagons, sie in Strömen zerlegte. Eine Gewalt die sich von Anfang an in Bilder warf. Eine Gewalt die weiterhin die Menschen in Körperströme stürzt, im Meer ertränkt oder in Fabriken auslöscht, massenweise abfertigt, zu Bildern macht oder für jene verbraucht. — Kündigt sich was kommt im Bild an? Verweist jenes Bild auf etwas Kommendes? Ein Verhältnis zum Menschen? Was kann man in der Gegenwart der Bilder überhaupt sehen? Was kann man als Gegenwärtiger an Bildern erkennen? Ist nicht jede vornehmliche Prophezie der Bilder eine rückwirkend ihnen zugeschriebene? Verweisen die Bilder nicht erst im Blick zurück auf etwas Zukünftiges? Wird nicht jedes Bild erst im Blick zurück gemacht? Im Augenblick des schon eingetretenen Verlustes und ereigneten Grauens? Als ein Akt eben jenes Grauens? Als ein immer zu Spätes, das die Zukunft aufgibt? Die Abwesenheit forciert, d.h. eine bestimmte Form des Grauens und der Gräber?

## II

Im Bild sind Körper versammelt, angehäuft. Die Körper sammeln. Sammeln wozu? Warum versammelt einer Körper? Um sich ein Bild zu machen. Um ein Bild zu setzen. Ein Urteil einzuführen. Die Körper zu bewerten. Als bestimmte Körper. Gesunde oder kranke, gute oder schlechte. Um Anzeichen, Bilder, zu generieren, durch die sich die Körper einordnen lassen. Symptome sichtbar werden. Um zu isolieren, d.h. zu versammeln unter einem Zweck. Das sich aus den Körpern in ihrer Bildwerdung Konsequenzen ziehen lassen. Sie zu fördern oder einzusperren. Sie zu feiern oder zu verbrennen. So oder so, man nutzt sie für etwas, macht sie funktionabel. Etabliert sie unter einem Zweck. Man verheizt sie, indem man sie als Ideal setzt, man zerstäubt sie, indem man sie verurteilt. Sie werden nützlich, für etwas.

## III

Warum sammelt jemand überhaupt? Um zu besitzen. Die Dinge zu haben, sich ihrer zu versichern. Sich etwas sicher zu sein. Die Zeit zu füllen mit einem Anker, um den herum sich die Dinge anordnen. Eine Ökonomie, eine *Raison* der Bewegungen zu etablieren. Die Körper sind verwirrend und unabschliessbar. Gefüllt mit Begehren und der Ahnung der Unerschöpfbarkeit des Anderen, des Begehrens des Anderen, der schwammigen Grenze zwischen unseren Körpern und unseren Gefühlen, Beziehungen, zwischen unseren Öffnungen und Übergängen der Körper. Das Sammeln versichert, es ordnet, setzt die Körper in Verdinglichungen im Raum, als Unbewegliche, als Verbildlichte. Definiert Relationen, die auf der Oberfläche bleiben, ungefährlich, definiert den Raum, so dass man sich vermeintlich nicht mehr verliert, sich sicher ist. Man bleibt, der Raum und die Dinge bleiben. Man weiss, es gibt die Grenze, es gibt ein Urteil. Es gibt die Sicherheit eines Urteils, die Definition auf der richtigen Seite zu stehen. Es gibt eine Mauer. Ein Ende der Bewegungen, ein Ende der Unsicherheit. Ein Ausblenden des Anderen. Die Farben zerschellen. Es gibt die Null, das Nichts und das Sein. Es gibt Gründe die Kugel in das Angesicht eines Menschen zu schmettern. Was Sein war ins Nichts zu kehren. Die Körper aufzulösen, um das Bild eines versicherten Körpers auszutragen.

## IV

Man sammelt, d.h. man produziert dadurch Objekte, manifestiert Besitz. Etabliert Verfügung über, gibt sich die Macht. Teilt das Feld ein, schnitzt, schreibt sich selbst ein in das Andere, eignet sich die Bewegungen an, reguliert im Halten und Vermitteln, was man zum Objekt machte. Zieht seinen Gewinn aus ihm, indem man verteilt und zurück hält.

## V

Das Sammeln von Körpern, das Anhäufen von Menschen ist niemals unschuldig. In Lagern und Container nicht, ebenso nicht in Archiven oder Bildern. Schon gar nicht an Grenzen oder am Boden des Mittelmeeres.

## VI

Liest man das Bild wie die Seite eines Buches, von oben nach unten, so ist, im Anwachsen der Zahl der Körper, die Nachricht einzig: Eskalation.

## VII

Der Strom der Körper. Die durch die Bildmaschine gewälzten Körper. Körper, die wir brauchen für den Konsum der Bilder, die ins Bild gewendet werden müssen, damit auf den Kanälen Konsummaterial zu aller Zeit vorhanden ist. Damit uns nicht öde wird im Leben, am Abend nach der Arbeit. Damit die Leere nicht aufscheint, und die ständige Unter-Haltung sich aufrecht erhält, zu ertrinken im Strom, in der Abwesenheit des Wortes und der Anderen, dafür braucht es Bilder, ins Bild gewendete Menschen. Zum Anpreisen von Dingen, von Leistungen, zum Ankurbeln des Stroms des Konsums. Für Waren und Werbung, um uns Dinge nahezu legen, näher zu bringen, uns aufzudrängen. Um unsere Lust zu rühren, unser Verlangen. Begehrlich zu machen, durch einen Körper, den man uns als Bild reicht. Durch die Prostituirung der Körper in Bilder für Dinge, als Dinge. Und es gibt so viele Dinge die verkauft, so viele Blicke die gefüllt werden müssen,

so vieles an Zeit, das im Bild ertränkt werden muss, so viele Körper, die für die Bildproduktion ge- und verbraucht werden. Es gibt kein Ende des Stroms der Körper und ihres Verbrauches, es gibt nur ein Enden im Strom, sich in ihm aufzulösen, in die Menge der abstrakten Körper einzugehen.

## VIII

Ohne Grausamkeit kein Fest.

*Friedrich Nietzsche*

Die Oreaden, Gefolge der Diana, tanzen durch die Natur, Nymphen in der Bewegung eines Festaktes. Sie haben gefeiert und kehren Heim. Ausklingen der Feierlichkeiten.

Was sich darbietet im Bild ist ein nicht abreissender Strom von Körpern, die von der rechten unteren Bildmitte nach links oben steigen. Ausschließlich nackte Frauenkörper. Sie kommen nicht von oben herab und landen auf der Erde, sie werden im Strom entgegen das Nichts des Himmels der Dämmerung bewegt. Sie werden vom Hier und Jetzt in das Abstrakte geschoben. In den Bereich der Götter bzw. sie lösen sich in Luft auf. Sind sich auflösende Verheißung in der sich ewig entziehenden Bewegung des Versprechens. Auf jeden Fall werden sie verschwinden. Denn, ob es nach oben oder unten geht, nach links oder rechts, es ist ganz gleich. Wo diese Körper hingeführt werden, da werden sie gerade von ihrem Körper gereinigt, werden sie jenen einbüßen. So oder so eine Auslöschung.

Sie entschweben, d.h. sie bewegen sich nicht selbst, sie werden bewegt. Eine Masse an Körpern, denen die Bewegung genommen wird. Erste Form der Gewalt. Sie werden abgefertigt. Das Fließband, die maschinelle Beförderung, kommen sofort für solch eine Bewegung in den Sinn. Eine Bewegungsform für Objekte. Eigentlich ist diese Abfertigung der Körper schon eine Weise sie als Dinge und Waren zu behandeln, als Gegenstände. Zweite Gewalt. Als Strom der Körper aber ist es auch die Zirkulation einer Ökonomie, von veräußerten Körpern oder Körpern, die für ihre Veräußerung vorbereitet werden. So wie sie ihrer Auflösung entgegen gehen, verdeutlicht sich ihre Bewegung als ein Verbrauch an. Einer Ökonomie, welche die Objekte und Körper in unermüdlicher Zirkulation, in einen unermüdlichen Verbrauch setzt. — Nichts deutet darauf hin, dass der Strom der Körper am rechten Bildrand irgendwann abbrechen wird. — Rückhaltlos, weil sie vor der

Auflösung des Körpers in und unter ihrer Bewegung (der Negation der Arbeit, einer unendlichen Arbeit auf beiden Seiten) keinen Halt macht. Dritte Gewalt. Oder schon die Explosion der Gewalt, da die Körper in Verbrauch und Verdinglichung und Veräußerung zerstoßen wurden.

## IX

Die Landschaft im Bild ist nur kompositorisches Beiwerk, Gegengewicht zu den hellen Körpern. Es reflektiert auf diese Weise das Dunkel der Natur nur die Drohung gegen die Körper, sie spiegelt wieder, was in ihrem Rücken eigentlich mit ihnen geschieht.

## X

Die Frauen in jenem Strom stehen im Verbrauch und sind zu Objekten des Stroms geworden. Was ist mit den »Männern«? Es sind wenige, nur drei in diesem Bild. Ich wette sie haben alle eine Erektion. Was treiben sie? Eigentlich schauen sie nur zu. Zuschauer, die den Strom weiblicher, nackter Körper beim Vorbeiziehen angaffen. Es gibt also die Bühne auf der Bühne, den Betrachter der den drei Betrachtenden beim Blicken zusieht. Aus ihrem Rücken heraus. (Wer schaut uns gerade über die Schulter?) Im Bild steckt ein Bild. So sind die vorbeiziehenden Körper das Betrachtungsobjekt der männlichen Figuren. Wiederrum eine Gewalt. Die Blicke machen sie zu Objekten der Begierde, des Konsums, machen sie zu Bildern. Die Körper, die vorbeiziehen. Die Bilder, die vorbeiziehen. Eine Allegorie auf den Film. Auf den Verbrauch des Films. Auf den nichtabreissenden Strom der vorbeiziehenden Bilder, die den Film fundieren. Auf die Bildmaschine. Bei so viel nackten weiblichen Körpern wahrscheinlich ein Porno. Hardcore nicht im Bildinhalt, sondern im Verbrauch der Körper. Darin ist der Film Entsprechung der Ökonomie. Entsprechung der Maschine. Ob die Körper nackt sind oder nicht, es ist ganz gleich, so oder so werden sie als Bildinhalt für die Bildproduktion verheizt. — Jetzt bin ich mir nicht mehr sicher, ob die drei männlichen Figuren nicht doch impotent sind. — Vielleicht sind sie die Herren der Bilder, aber wahrscheinlich sind sie auch nur Objekte, die sich unter den Bildgebrauch subsumiert haben, die im Konsum aufgegangen sind. Hanswürste. Der Mittlere von ihnen macht augenscheinlich Anstalten sich dem Strom zu nähern.

Es scheint: fast zögerlich. Auf jeden Fall gibt es einen Bann, der auf sie wirkt. Erreichen wird er sie nicht. Als Bild(er) sind sie Unberührbare, durch die Vermittlung in Distanz gerückt. Die Möglichkeit der Berührung hat sich erledigt in dem Moment, als sie zu Bildern wurden. Als sie die Körper dem Bild geopfert haben. Und sie jetzt die Blicke wiederum den Bildern opfern. — Alles in allem ein Massaker.

## XI

Definierbar ist nur das,  
was keine Geschichte hat.

*Friedrich Nietzsche*

Der Titel weist diese Figuren der Mythologie zu. Oreaden, Nymphen im Gefolge der Diana, Göttin der Jagd. Diana, wie sich aus ihrem Namen ableitet, die Leuchtende, die Glänzende. Und einwenig explodieren die Verbindungen, die Geflechte jetzt. Ich denke an Aristoteles, der die Jagd als Analogie der Ökonomie sieht. Und den Krieg als eine Sonderform der Jagd, weil es darum geht in Besitz zu bringen, anzueignen. Hier Tiere, da Menschen und Territorien. Die Körper vermengen sich mit der Ökonomie und dem Krieg. Die Bilder mit Gewalt.

Das Glänzende wiederum verweist auf die Münze, auf das Gepräge, das Bild als Zirkulationsobjekt und Machtbehauptung. Dass sich aus der selben Wurzel (dei, vom Wort »Diana«) das Wort deus (Gott) ableiten lässt (die Religion und dann der Ritus als eine Form der Ökonomie der Körper — aber auch Gott als der höchste Begriff und die Philosophie kommt hinzu mit ihrer Abstraktionsleistung) ist eine weitere Explosion. Im ursprünglichen Katalog der Ausstellung des Bildes im Salon (1902) wurde die Bewegung der weiblichen Körper als »Prozession« beschrieben. Das verweist wiederum nicht nur auf die Religion und den Ritus, sondern auch auf die Funktionalisierung, auf den Prozess, auf die Maschine, auf das Urteil usw.

Bleiben wir bei den Nymphen: Die berühmteste Nymphe ist Echo, der man als Strafe die Stimme raubte und die nur noch die Worte anderer wiederholen kann. Zum Bild machen und die Stimme rauben. Den Körper der Stimme berauben. Als physikalisches Phänomen, als Ausdruck des Körpers gehört sie jenem zu. Bilder, verstummen, töten, den Raum nehmen, endlos wiederholen. Auch das gehört zusammen.

Von Nymphen allgemein aber gibt es keine Namen. Sie sind Gefolge. Masse an Körpern, die die Herrschaft oder den Hoheitsanspruch der

Diana (der Göttin, dem Funktionsträger) untermauern. Sie konstituieren ihre Bedeutung, sind aber für sonst nichts gut, das wiederum bedeutet eine andere Art von Verbrauch, von Verdinglichung.

Die drei männlichen Figuren sind Satyrn, die vor allem für ihren ausgeprägten Konsum und ihre sexuelle Aktivität bekannt waren. Figuren eines doppelten Konsums, der Gewalt, die in jenem gegen sich und andere, der Objektmachung von sich und anderen, liegt. Sie sind auch die Verbindung von Lust und Sehen, der (technischen) Reproduktion von Lust an sich selbst oder an der Fabrikation der Bilder. Natürlich sind auch sie unersättlich. Dauerpotent und impotent zugleich.

Man müsste noch über einiges mehr an Verweisungen hier sprechen. Aber die Verweisungen reißen nicht ab. Von der Natur etwa wurde noch gar nicht gehandelt. Vom König oder der Politik, vom Salon in dem das Bild ausgestellt wurde oder vom Maler selbst und seiner Frau. Oder warum er als Produzent der Bilder fast vergessen ist. Man müsste vom Überschuss sprechen, vom Export, von der nur ausgehenden Bewegung im Bild, vom Kolonialismus. Es gäbe so viel zu erzählen und an Verbindungen zu stiften.

Aber ich breche hier ab, denn mir scheint das Folgende an der Explosion der Verweise festzustellen wichtiger: Sobald man ernsthaft über das Bild zu sprechen beginnt, löst es sich auf.



# Landschaft am Rande der Dünen

Jan Vermeer (1648)

## I

was sich darbietet, ist die Verkündung dessen,  
was nicht da ist

*Jean-Luc Nancy*

Die Landschaft erscheint in den Bildern, in dem Moment, als der antike Kosmos aufbricht, als die Geschlossenheit der Welt endet. Erst da tritt etwas hervor, das sich als Landschaft darzustellen anbietet. Sie wird eingesetzt zu verorten, die Macht der Herrscher, die die Weite der Landschaften einschließt, darzustellen. Zu zeigen, wie sie sich erstreckt. Das Reich des Herrschers wird visualisiert. Aber auch die Verortung als Zeugnis, als Beglaubigung. Man verhandelt Wunder und Ereignisse nicht länger in einem Leeren Raum, auf Vasen oder leeren Wänden. Im Fresko zeichnet man Landschaften, in denen das Geschehen verortet wird. Die Landschaft allerdings, die für sich selbst steht, die nicht ein anderes unterstreicht und lokalisiert, die nicht Kulisse oder Verortung ist, der vielleicht metaphysische Ausblick und die Inszenierung einer Erhabenheit des Ortes und der Natur, erscheint erst als Gott aus der Welt und die Technik in sie einzuziehen beginnt. (Es setzt ein etwa im Übergang von »Mittelalter« zur »Neuzeit« und vollendet sich im 17./18. Jahrhundert.) *Die Natur verschwindet, ihre Bilder erscheinen.*

## II

Man erkennt das Erscheinen der Landschaftsmalerei daran, dass die Menschen in der Darstellung der Landschaft verschwinden, zu Marginalien, kleinen Flecken werden. Sie werden im Ganzen austauschbar. Ob ein Bauer, ein Spaziergänger oder ein Reiter darin erscheinen wird

gleich. Sie sind nicht bedeutend in der Landschaftsmalerei, sie sind das, was ehemals die Landschaft war, Beiwerk, Kulisse, Befüllung. Bis sich das Verhältnis wiederum umkehrt (ca. im 19. Jahrhundert) und das Individuum im Bild wieder erscheint, in dem Moment als ihm klar wird, dass seine Auflösung schon lange begonnen hat (exemplarisch bei Casper David Friedrich, etwa in »Zwei Männer in Betrachtung des Mondes« oder in »Der Wanderer über dem Nebelmeer«), das sein Erscheinen schon immer in seiner Auflösung begründet war (hierfür exemplarisch Descartes, der sich auflöst, um die Funktion des »Ich denke« herauszuschälen, » *Jener Komplex von Gliedern, den man den menschlichen Leib nennt, bin ich nicht.*«, oder Kant, der die Zerlegung des Subjektes und seine Subsumtion unter Allgemeine (der Vernunft, des Imperatives) und seiner Funktionen betreibt). Es beginnen Figuren in der Landschaftsmalerei zu erscheinen, die auf die Landschaft blicken, deren Blick inszeniert wird, als würde die jeweilige Auflösung reflektiert. Das Subjekt in seiner Auflösung spiegelt sich in der aufgelösten Natur wieder. Melancholische Bilder, die oft das Subjekt nur in seiner Abkehr zeigen. Dessen Gesicht nicht mehr zu sehen, schon verschwunden ist.

### III

Die Person hat das Recht, in jede Sache ihren Willen zu legen, welche dadurch die meinige ist, zu ihrem substantiellen Zwecke, da sie einen solchen nicht in sich selbst hat, ihrer Bestimmung und Seele meinen Willen erhält, –  
*absolutes Zueignungsrecht des Menschen  
auf alle Sachen.*

*Georg Wilhelm Friedrich Hegel*

Wieder setzt sich das Bild an die Stelle dessen, das es zu verkörpern vorgibt. Es löst auf, was es darstellt, und setzt sich an dessen Platz. Man hängt das Bild der Natur an die Wand, an die steinerne Fassade, in den Bunker, in dem man haust und der die Natur so sehr abschafft, wie das Bild ihre Abwesenheit festhält. Im Palast oder der Stadt, dem naturfreien Raum, den man durch Stein und Beton der Welt abtrotzte. Im unnatürlichen Licht sitzt man Abends davor und genießt, was in Auflösung begriffen ist. Genießt, was man erobert hat, worauf man einen Anspruch geltend gemacht hat. Erscheint das Landschaftsbild, weil es bewahren will, was im Verschwinden begriffen ist oder erscheint Natur als solche im Bild, weil das Bild eine Bewegung fortführt, die ihre Auflösung vorantreibt? Die selbe Frage ließe sich wiederum beim

Porträt stellen, ließe sich in Bezug auf das Selfie, auf das Familienfoto stellen. Ist das, was erscheint, im Verschwinden begriffen, auf Grund seines Erscheinens als Bild oder ist das Erscheinen die Strategie seiner Bewahrung, während es sich gerade auflöst? Die Frage ist, ob die Bewegungen sich strikt unterscheiden lassen. Die Bewahrung seiner durchs Bild jedoch, durch seine Abstraktion und Iteration, treibt seine Auflösung auf gewisse Art voran. Vielleicht ist das Bild der sich selbst missverstehende Reflex eines Versuches der Rettung. Wiederum eines Aufschiebens, das bewahren will und in der Strategie des Bewahrens auflöst, was es zu retten versucht. Das hieße, so radikal jedes Bild den Aufschub und den Tod betreibt, so radikal missversteht es seinen Gegenstand und seine eigene Bewegung. Derart wäre jedes Bild in einer gewissen Weise eine verzweifelte Geste, die betreibt, was sie zu verhindern sucht. Die zu retten versucht, indem sie aufgibt. Zu heilen versucht im Herausschneiden.

**»I have  
thee not,  
and yet  
I see  
thee  
still.«**

*Macbeth*





# Die Anatomie des Dr. Tulp

Rembrandt van Rijn (1632)

## I

Sehen heisst wissen.

Zerlegen heisst sichtbar machen.

Zerlegen und fixieren, d.i. ein Bild anfertigen.

## II

Ich begann erst zu leben,  
als ich mich als Toter betrachtete.

*Jean-Jacques Rousseau*

Die Anatomie ist eine Wissenschaft der Zerlegung und des Zeigens. Man kommt in den Anatomiesaal, um zu sehen. Sich um die toten Objekte zu versammeln, um aus dem Leichnam Sichtbarkeit zu generieren, ein Wissen zu gewinnen. Eine Lehrstunde der Anatomie, jener eines gewissen Blickes, die uns lehrt, was es mit dieser Art des Blicke(n)s auf sich hat. Zu welchem Körper, zu welchem Körper eines Leichnams jener macht. Den Körper in einen Leichnam wendet, ein Objekt des Bildes. Das Ding und der Leichnam. Der geronnene Körper. Den Körper festsetzen, zu einem bestimmten machen. Ein Bild anfertigen. Die Möglichkeiten erschöpfen, d.h. dem Leben ein Ende machen. Sodann gibt es den Blick und den ewigen Körper. Die Wiederholung des Körpers, die sich erhält, der herab gesunken ist ins Bild, den man zu einem Objekt gemacht hat. Einem Objekt für ein Wissen. Den man zerlegt, um sehen, um wissen zu können. Den man erstarrt, ergreift, um seinen Blick auf ihn richten zu können. Aus dem man heraus schaufelt, heraus gräbt. Aus dem Körper, wie aus dem Boden. Mit dem Skalpell, mit den Blicken. Denn der Blick ist ebensowenig unschuldig wie die Ökonomie der Körper, die das Bild einführt.

### III

Das Bild und das Messer teilen die selbe Perspektive, die selbe Technik. Herausschneiden, um sichtbar zu machen, ein bestimmtes Wissen zu produzieren. Bestimmtheit zu setzen. Das Bild ist eine Vivisektion, Zerlegung des Lebendigen. Das Bild produziert ein Wissen, fundiert eine Perspektive, ist Agent einer Technik, eines Zuganges zur Welt, durch die Zerlegung dessen, was ist. Es ist ein Zugriff auf die Körper. Die Oberfläche der Körper einzureissen, um eine andere Oberfläche aufzurichten. Jedoch eine, welche die Tiefe des Körpers nicht mehr besitzt.

### IV

Wir wohnen einer Zerlegung des Körpers bei. Der Zerlegung der Körper, rechnet man das Bild der Anatomiestunde, das Bild als den Vorgang der Zerlegung selbst, mit ein. Aber das Bild ist eine Drohung. Wir sind Zeugen und wir sind Objekt. Der Leichnam, dort auf dem Tisch, das sind zugleich wir, ins Bild gewendet, durch den Blick zum Objekt eines Wissens. Der Blick auf uns kündigt es an. Wir werden angesehen aus dem Bild heraus. Der Blick einer der dargestellten Personen trifft uns. Er richtet sich auf uns, wir werden ins Bild mit hinein genommen. Wir sind auf diese Weise plötzlich Objekt des Blickes, wie der Körper im Bild Gegenstand der Zerlegung, der Bildproduktion ist. Wir sind der Körper auf dem Operationstisch, dargeboten den Blicken, Objekt der Zerlegung. Und wir sind der Blick, der vergegenständlicht, Subjekt des Blickens, das im Blicken zugreift, sich am Sichtbargemachten bedient. Wir sind Kollaborateure in der Aufrichtung des Bildes. Wir sind in die Ökonomie der Blicke, des Bildes und ihrer Zerlegung eingetreten. Es ist schwierig geworden zwischen Subjekt und Objekt zu unterscheiden. Zwischen Bild und Körper. Zwischen Blick und Blickendem. Spielen wir mit, sind wir aufs Spiel gesetzt? Ins Spiel eingegangen? Das Spiel ist keines, denn es geht um unsere Körper. Um die Möglichkeit zu erscheinen. Die Ökonomie der Zerlegung ist kein Spiel, kein Zufall. Nichts ist unschuldig daran. Was Bestimmtheit setzt, etabliert ein Urteil, mit ihm eine Wertung. Was auswählt, wählt Eines und negiert Anderes. Was das Bild, das Wissen eines bestimmten Bildes, setzt, schliesst mit den Körpern und ihrer Tiefe ab. Das ist die Anatomie des Bildes.

## V

Und unter der Hand, die das Skalpell führt, um sichtbar zu machen, die sich einschreibt in den Körper, um aus ihm zu lesen, die teilt, um zu sprechen, wandelt sich der Blick, verändert sich die Form der Bilder. Fortan *zeigt* es nicht mehr, *verweist* nicht länger, es etabliert: es erschöpft sich im Körper und macht *sichtbar*. Ordnet die Welt unter sich.

## VI

Alle richtigere Interpretation der Natur kommt durch Einzelfälle und geeignete durchführbare Experimente zustande. [...] Es ist aber besser, die Natur zu zerschneiden, als von ihr Abstraktionen zu bilden.

*Francis Bacon (1620)*

Ein neues Dogma: Sehen ist besser als Reden. Handeln besser als Worte. Zerlegen besser als Interpretieren. Wer die Welt verstehen will, muss sie zerlegen. Wer den Menschen verstehen will, muss ihn auflösen. Das gehört zu jener neuen Art zu blicken, zu wissen, sichtbar zu machen, wie sie sich über die Zeit des Mittelalters herausgearbeitet hat und unsere »moderne« Perspektive, unseren Blick bestimmt. In der das Bild ein Beweis ist und nicht, wie bei Platon, eine Chimäre. Die Schrift, das Wort sind dort (und auch im Gemälde von Rembrandt) an den Rand gerückt, sie sind fast verschwunden. Herabgesunken zu einem Hilfsmittel, zur Technik eines Archives, das Sichtbare zu dokumentieren, die Schnitte und die zerlegten Körper aufzulisten, die Erkenntnisse zu notieren. Das Bild als Beweis, das Sehen als Wissen, das Zerlegen als Technik der Erkenntnisproduktion. Das Bild aber ist nur solange ein Beweis, Zeuge der Wahrheit, solange man seine Technik, seine Vermittlungsleistung ausblendet, nur solange man der Zerlegung, die es voraussetzt, zustimmt.

## VII

Auffällig im Bild, keine der Blicke kreuzen sich, keiner der Blicke wird erwidert. Keine Begegnung unter den Personen. Es ist ein Streufeld der Blicke, die überall hingehen und nirgends einen Anderen finden. Ein zerstreutes Sehen. Ein blindes Blicken, mäandernd, vielleicht su-

chend, das nirgends hinführt unter den Personen. Ein bildliches Sehen, das am Anderen vorbeigeht. Ihn vielleicht nur noch als Leichnam, als erstarrte Oberfläche erreicht. Im Moment zu dem er geworden, als der er nicht mehr zurück zu blicken vermag. Befremdliche Situation, das im Zeitalter des Bildes, des Sehens als primären Zuganges zur Welt, niemand mehr einen Anderen erblickt, während alles, bis hinein in den Körper, bis zu den Adern und Zellen, sichtbar wurde. Überall zieht die Distanz ein, d.h. zugleich eine Vielzahl der Grenzen, der Unüberwindbarkeiten. Eine befremdliche Unberührbarkeit und Einsamkeit.

## VIII

zum Zweck wissenschaftlicher Antworten  
mit dem Messer befragt

*Friedrich Nietzsche*

Ein Altar, ein Opfertisch auf dem der Körper hingegeben wird. Dem Wissen, dem Sichtbarmachen, der Produktion der Bilder. Die Blickenden sind Komplizen. Der Blick hat Anteil am Opfern. Er bestätigt und willigt ein in den Akt der Zerlegung. Indem er blickt, indem er das Wissen und die Bilder konsumiert, stimmt er der Opferung zu. — Und es gilt für das Wissen fortan, was ehemals für die Religion galt: »*Die Religion endet dort, wo das Opfer endet.*« (Jean-Luc Nancy)

## IX

Einer Gottheit durch ein Opfer dienen. Im Lateinischen hat man ein Wort dafür: »operari«, operieren.

## X

Ein Tisch auch einer des Mahles. Vielleicht eines Festmahles. Auf jeden Fall eines Fressens und ein Fest des Todes. Gebeugt über den Körper, an seiner Abstraktion, seiner Auflösung in Abstraktem, sich den geistigen Bauch voll zu schlagen. Im Fleisch zu stochern, beim regen Austausch, zu schneiden, zu zerlegen. Man geht gesättigt (von Erkenntnis) von diesem Tisch und doch hungrig. Denn nichts ausser Abstraktem wurde einverleibt, obgleich der Körper zerlegt wurde. Man

geht mit einem noch größeren Appetit. Man hat den Sinn und Zweck der Zerlegung verstanden, gefressen, hungert sie weiter zu treiben. Mehr zu wissen. Die Körper und ihre Bewegungen zu erschöpfen. Bis in jede Fuge, jede Ritze hinein. Alles zu wissen, alles zu Fressen. Bis man alles durchleuchtet, alles verstanden, d.h. alles zerlegt hat. Und was geschieht dann mit jenem Hunger?

## XI

Man muss noch einmal auf Platon zurück kommen. Und auf das Bild als Beweis. Auf den erstaunlichen Umstand, dass das Bild, das eine Kombination aus Sein und Nichtsein ist, weil es zeigt was abwesend, aber selbst als Bild anwesend ist, ein Beweis, einen Wahrheitswert erlangt hat. Für Platon war das Bild (und seine Derivate) Exempel für Sophismus per se. Es gehörte der Sphäre des Scheins und des Betrugens zu. Das Bild war ihm Beweis nur für sich selbst, als jener Gegenstand, nicht für das Abgebildete. Man kann einwenden, die Griechen hatten noch nicht die Technik und die Werkzeuge »getreue« Abbildungen, Repräsentationen anzufertigen. Ihre Bilder waren schematisch und symbolisch. Aber die Perfektion des Scheins, die bessere Auflösung der Gegenstände im Bild, ändert nichts an dem, was ein Bild seiner philosophischen Qualität nach ist. Ob das Bild eine archaische Darstellung eines Kriegers ist, ein naturalistisches Porträt oder eine Fotografie eines Soldaten, immer ist das Bild nur ein Bild. Stets ist es dieselbe Funktion des Bildes, ein Ausschnitt, eine Reduktion, Anwesenheit einer Abwesenheit, Sein eines Nichtseins, usw. Dass das Bild als Beweis, als Beleg und Zeuge erscheint, als Garant einer Wahrheit, lässt sich nicht auf die Perfektionierung der Technik zurück führen. Denn es ist als Bild nichts anderes als das, was es bei Platon schon war. Vielmehr hat sich das Verhältnis zum Bild, die Stellung des Bildes geändert. Und das nicht erst seit der Erfindung der Fotografie, der maschinellen Bildproduktion. Das Bild und das Sehen haben einen Wahrheitsrang erlangt, den es bei Platon nicht haben konnte, weil die Wahrheit bei ihm andernorts lag. In einem metaphysischen Bereich. Das Bild wird erst zu einem Beweis, zu einem Lieferant von Wahrheit, wenn das was ist, nicht mehr auf eine Wahrheit, welche die Dinge begründet, verweist, die jenseits der Vorhandenheiten liegt. Wenn Wahrheit nicht mehr hinter der Welt liegt, sondern in der Welt. Wenn die Welt alles wird, was der Fall ist. Anders formuliert, das Bild, als Moment der Wahrheit, setzt das Ende der Metaphysik, das Ende Gottes voraus. Die kalte Physis der Welt als

Faktum, ist der Boden, auf dem es als Wahrheit erscheint. Erst wenn die Welt alles ist, was übrig blieb, dann wird das Bild zum Beweis, zum adäquaten Zeugen. Solange Wahrheit außerhalb der Sichtbarkeit und der Produktion von Sichtbarem lag, im idealen Bereich der Metaphysik, der Ideen, von Gott, blieb das Bild nur eine Täuschung, eine Chimäre, die den Zugang zum Wahren verschmierte und befleckte. Es konnte das Abwesende des Wahren nicht in die Anwesenheit bringen, nur seinen Zugang durch eine scheinbare Anwesenheit, ein Bild, vorstellen. Es war unmöglich ein Bild der Idee oder des Seins zu geben. Ein Bild als Beleg einer metaphysischen Qualität zu generieren. Das Bild verfehlte stets auf der wesensmäßigen Ebene, wofür es einstand, was es versprach. Daher die abwertende Haltung gegenüber den Bildern in der ganzen antiken Philosophie. Sobald aber die Wahrheit sich auf die Welt beschränkt, auf das, was an Dingen und Existentem in ihr vorherrscht, wird das Bild zum Beleg. Wenn die Wahrheit zur Erkenntnis wurde, wenn wahr ist, was ist und nicht was abwesend ist, wenn wahr das ist, *was man sichtbar machen kann*, z.B. eine Krankheit durch Symptome, den Blutkreislauf durch das Zerlegen der Körper und dem Herausarbeiten der Adern und Venen, dann erst wird das Bild Wahrheit. In dem Moment, in dem der Mensch sich als in einer endlichen Welt versteht, die nicht auf einen anderen Gesamtzusammenhang verweist, einen metaphysischen oder göttlichen, in dem Moment also, in dem der Mensch selbst zum Produzenten, ans Licht Bringer, von Wahrheit bzw. Wissen wird, ihm jene nicht mehr gegeben/ eingegeben sind, sondern von ihm geleistet werden müssen, in diesem Moment wird das Bild zum Beleg. (Man denke an Kant: das Wissen bildet die Gegenstände. Der Verstand definiert was erscheint. Das Bild wird Ausdruck der Wahrheit der Vernunft, das was erscheint, wurde geformt vom Menschen.) Dann erst ist das Bild keine Chimäre mehr, sondern kann Beleg und Beweis des Wahren werden.

## XII

Ab diesem Zeitpunkt aber *müssen* Bilder generiert werden. Es *müssen* Experimente angestellt werden, um sichtbar zu machen. Die Dinge müssen zerlegt werden. Die Auflösung immer weiter getrieben werden, denn nur so ergibt sich Erkenntnis und die Grenze verliert sich, denn es könnten immer noch mehr Erkenntnisse zu finden sein. Es kann mit noch größerer Zerlegungsleistung noch Genaueres, noch mehr gefunden werden. Es etabliert sich, durch den fehlenden Rahmen (das feh-

lende Gesamtbild) des Kosmos, der Metaphysik, eine unendliche und unabschließbare Aufgabe der Produktion. Es gibt kein sinnvolles Ende mehr, einen Punkt an dem man ankommt, an dem alles wahr ist. Alles aufgeht im Einen. Wahrheit wird zu Erkenntnis. Einer unabschließbaren Leistung, einer unendlichen Produktion von Bildern/ Erkenntnissen. Zu einer Funktion, die immer wiederholt werden muss. So etabliert sich ein unstillbarer Hunger, der mit keinem Individuum endet und der sich über die gesamte Bewegung der Menschheit ausfaltet. Die Abstraktionsleistung abstrahiert sozusagen den Menschen als solchen selbst. Die Arbeit überschreitet den Horizont des Endlichen und wird allgemein. Sie erschöpft sich nicht im Endlichen, aus dem sie zehrt, und nicht mit dem Endlichen. Sie findet gar kein Ende. D.h. aber, dass die Individuen in ihr nur noch zu Durchgangsmomenten werden. Die abstrakte Bewegung die sich etabliert, ist für die Individuen selbst nicht mehr Sinn stiftend, weil es sie in jeder Hinsicht übersteigt (in Menge, in Dauer, in Leistung). Als Moment dieser Bewegung wird der Einzelne so, das Endliche in ihr, nur noch Gegenstand und nicht mehr Subjekt des Wissens. D.h. das Wissen, die Erkenntnis basiert fortan auf einer Form der Auflösung der Subjekte und der Produktion eines Wissens, das sich von jenen abgekoppelt hat.

### XIII

So wird der Körper im Blick (der Produktion von Erkenntnis) selbst zu einem Bild, das entfaltet werden muss. Das immer weiter aufgelöst wird, *um »besser« und »mehr« zu sehen, sichtbar zu machen.*

### XIV

Platon hat bei seiner Untersuchung des Bildes nicht bemerkt, dass das Bild und der Begriff in Hinsicht ihrer Abstraktions- und Reduktionsleistung auf selbe Weise operieren. Bild und Begriff sind verwandt in ihrer Arbeit. Eine gesteigerte Produktion von Bildern kommt einer gesteigerten Verallgemeinerung, einer zunehmenden Abstraktion gleich.

## XV

Platons Unbehagen dem Bild gegenüber rührt aus seiner Funktion, aus dem Seinszustand den es produziert. Es setzt etwas in die Welt das zugleich ist und nicht-ist. Für Platon aber ist dabei nicht erkenntlich, dass der Begriff die eben gleiche Abstraktionsleistung vollbringt. Und das liegt daran, dass für ihn das Bild offensichtlich etwas von Menschen Gemachtes ist. Die Begriffe jedoch für ihn nicht. Jene können gar nicht (von Menschen) gemacht sein, da sie sonst nicht ihren adäquaten Bezug zum Ewigen und Wahren tragen könnten. Sie wären nicht wahr, hätten wir sie erfunden. Das häretische am Bild ist somit, dass es die Produktion von Abstrakta offenlegt und in seiner Funktion in Konkurrenz zu den Begriffen (und des durch die Begriffe Nicht-Produzierten, sondern Wahren) stehen. Das Bild ist für ihn also in doppelter Weise bedrohlich, so dass er die Produzenten dessen aus dem idealen Staat ausschließt. (Wie Platon im allgemeinen an künstlerischen Mitteln nur jene zulässt, die das Wertgebilde, das durch die Begriffe etabliert wird, sekundieren).

## XVI

Während bei Platon das Bild mangelhaft ist, weil es sich an der Erscheinung festmacht und nicht an der Idee einer Sache, also an ihrem Schein(en) hängen bleibt, ist bei Kant die Erscheinung selbst nur ein Bild geworden, das auf der Projektionsfläche des Bewusstseins erscheint. Jenes Bild ist bei Kant garantiert durch den Verstand und die Vernunft. Im Grunde schon bei Descartes, wenn alles was im Bewusstsein potentiell Trug(Bild) eines Demiurgen sein kann und nur die reine Funktion des Bewusstseins als Ankerpunkt der Wahrheit gilt, dann ist Bewusstsein nichts anderes als Leben in Bildern, das Bewusstsein selbst nichts als eine Projektionsfläche. Bei Kant garantiert die Vernunft, dass dieses Leben in der Projektion oder Simulation nicht beliebig ist, sondern Wahrheitswert besitzt. Aber es wird auch deutlich, dass das Hineinverlegen der Konstruktionsleistung von Welt ins Subjekt, jenes selbst abstrahiert und funktionalisiert. Ein Subjekt das in der eigenen Projektion lebt, ist zugleich eines das in der Auflösung existiert. — Den Schock den Kants Theorie auslöste in ihrer Konsequenz, ist schwer nachvollziehbar heute, wo das Leben mehr im Virtuellen als in irgendeiner Variation des Realen besteht. Aber man erinnere sich an Kleists sogenannte Kantkrise, um die Auflösung, die statt hatte und die

für uns heute »normal« ist, in ihrer Wucht zu erahnen, einer Wucht von der sie nichts eingebüßt hat: »*Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun keines mehr* — «

## XVII

Heraklit: »Wenn wir wachen haben wir eine gemeinsame Welt, wenn wir schlafen jeder die seine.« Gerade aber dies gilt, in einer vermittelten Welt, einer Welt, die nur auf dem Grunde der Bilder erscheint, in der das Wachen immer über jene läuft, nicht. Das Erscheinen des Subjektes (Kant), die Abstraktion der Wirklichkeit, bedeutet letztlich, dass die Bilder, die wir tragen und in denen wir leben, auf Grund derer wir Wissen und Erfahrung besitzen, die Differenz in der Welt des Wachens aushärten, denn in der Welt der Bilder ist alles nur eine Frage der Perspektive, der Belichtung, des Ausschnitts, der Position und Abfolge jener. Auch die wache Welt ist, als vermittelte, ein bildhafter Traum, ein Reigen der Abstraktion, in dem jeder seinen Traum träumt, in den Bildern aufgeht und gefangen bleibt. Wir teilen nicht dieselbe Welt, nur eine gemeinsame Auflösung.

## XVIII

Ich sage, dass keine Beziehung das Bestehen von etwas ist...  
Denn jede Beziehung hat etwas, in dem sie gegründet ist, das  
in sich betrachtet nicht auf ein anderes bezogen ist.

*Johannes Duns Scotus (um 1300)*

Das Bild ist gerichtet, es gilt, in der Theorie, die das Signifikat über die Signifikanten stellt, als abhängig von seinem Original, von welchem es abgeleitet ist, welches es repräsentiert. Die Beziehung geht nur in eine Richtung. Bestimmtes und Bestimmendes. Satz vom Grund. Genau das endet, wenn das Allgemeine nicht länger das Bild garantiert, sondern umgekehrt, das Bild Allgemeines hervorbringt. Wenn Sehen Wissen, Wahrheit produziert. Das ist natürlich der Bruch mit der Hierarchie des Allgemeinen, welche einen obersten Begriff, ein oberstes Sein (i.e. Gott) voraussetzt. Bringt das Sehen Allgemeines hervor, ist es zu Beginn nur das Hervorbringen, in die Gegenwart setzen eines *verborgenen* Allgemeinen. Ein ans Licht-Bringen aus der Abwesenheit, durch das Repräsentieren. Aber das ist eine Chimäre, um das Produzie-

ren der Sichtbarkeit als Werkzeug der Wahrheit zu qualifizieren. Und nicht als Produzenten. Wenn die Operation des Bildes aber die Produktion von Allgemeinem ist, dann wird es diese Funktion irgendwann als solche etablieren, d.h. Bild um seinetwillen werden, sich selbst behaupten. Dann stiftet das Bild nicht länger ein Wissen durch ein Repräsentieren eines Grundes, der ausserhalb seiner liegt, sondern bringt jenen Grund erst hervor. Dann wird die *Beziehung*, die das Bild ist, zu etwas, das etwas hervorbringt. Dann ist die Beziehung, die es etabliert, der Grund selbst und verweist nicht mehr auf einen Grund ausserhalb seiner selbst. Es entsteht eine Simulation oder ein Virtuelles. Die Frage nach dem Ursprung, nach dem Grund, dem Signifikat, welches das Bild garantierte, wird irrelevant. Dann erweist sich, dass das Bild nie etwas anderes war, als eine Funktion der Abstraktion.

## XIX

denn alles ist bereits tot und von  
vorneherein wieder auferstanden.

*Jean Baudrillard*

Oder das Zitat umkehrend: alles ist wieder auferstanden und von vorneherein tot. Man müsste endlos kreisen zwischen diesen beiden Varianten des Zitates, um den Zustand zu begreifen, der sich dadurch beschreibt und sich eigentlich der Beschreibung entzieht. Denn der Unterschied, die Opposition zwischen »tot« und »auferstanden«, zwischen Geburt und Tod, Leben und Sterben, Sein und Nicht-Sein, genau jene zweiwertige Logik ist aufgehoben. Tod und Leben fallen in eins. Vernichtet zu werden und zu sein, *aufgelöst* zu werden und zu *erscheinen*, sind plötzlich ein und das selbe. Leben selbst ist ein Abstraktes geworden.

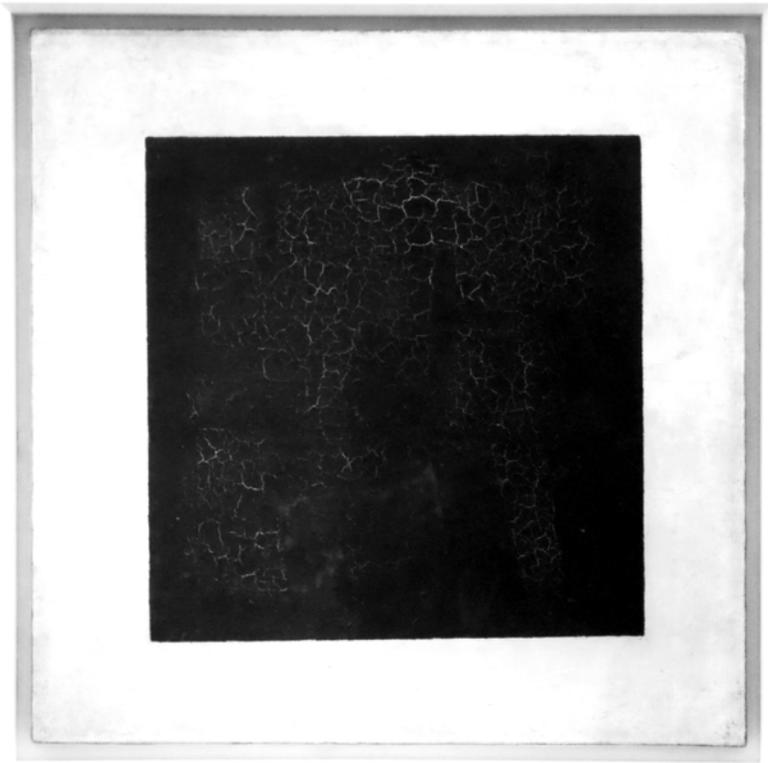
## XX

deshalb richten wir unsere Augen nicht auf das Sichtbare,  
sondern auf das Nicht-Sichtbare, denn was sichtbar ist, ist  
vergänglich, aber was nicht-sichtbar ist, ist unendlich.

*2. Korinther 4.18*

Im Übergang zur Neuzeit passiert folgende Verschiebung: Das Letztbegründende der endlichen Welt löst sich auf, die Sachen der Welt

sind nicht mehr durch eine primäre Substanz, in einer analogen Relation gesichert. Das Sicht-bare ist nicht länger durch ein fixes Unsichtbares garantiert. Was unter diesem Verlust jedoch bleibt, ist die Erscheinung, das Sichtbare. Entweder als rein Empirische oder durch eine Vernunft fundierte. In beiden Fällen ist es eine auf das Diesseits, auf das in dieser Welt Vorhandene gestützte Erkenntnis. Das Finden der Wahrheit, ehemals die richtige Definition und Relation der Begriffe, wird abgelöst durch die Produktion von Erkenntnis, die Betrachtung, Beobachtung und das Experiment durch Erfahrung, Verdinglichung jener. Durch die Konzentration auf die Erscheinung (auch in der Bewusstseinsphilosophie, der Analyse des Bewusstseins, dessen was im und als Bewusstsein erscheint) setzt sich der Fokus der Wahrheitsproduktion auf eine gewisse Form der Sichtbarkeit. Und zugleich beginnt die Neuzeit, im Mangel der primären Substanz, dem unsichtbaren Garanten für das Sichtbare, mit der Erschütterung des Sehens. Was wir sehen, ist nicht *die* Wahrheit, sondern nur unsere Perspektive, die sich mit dem Wahren nicht deckt. Die wirkliche Sichtbarkeit muss erst produziert werden, sie ist uns nicht genuin gegeben. Was wir haben, ist nur noch unsere Perspektive. Deshalb muss, wie bei Kopernikus und Kepler, aus dem Sichtbaren so viel an Sichtbarkeit heraus generiert werden, dass sich seine Wahrheit zeigt. Das Diktum der Präsenz gilt nun in der endlichen Welt. Wahr ist, was sich zu jeder Zeit sichtbar machen lässt oder sichtbar ist. Nicht das im Moment Sichtbare, die besondere Präsenz, sondern jene, die sich über jede Zeit erhält und etabliert, die immer präsent ist. In jener Notwendigkeit der Produktion von Sichtbarkeit findet das Bild seinen Platz als Mittel und Garant von Erkenntnis, als nun nicht länger ein Objekt des Scheins, sondern einer Funktion von Wahrheit. Die Produktion von Erkenntnis und die Produktion von Bildern, von Sichtbarkeit verschränkt sich. Alles was wir haben sind Bilder. Und alles was wahr ist, lässt sich abbilden, ans Licht bringen, beleuchten, aus den Schichten der Materie, der Körper, an die Oberfläche der Bilder und der Sichtbarkeit bringen. — *Ein Fest der Zerlegung.*



# Schwarzes Quadrat auf weißem Grund

Kasimir Malewitsch (1915)

## I

Was ist ein Mensch im Unendlichen?

*Blaise Pascal*

Am Ende des 19. Jahrhunderts entledigt sich das Bild gänzlich seines Gegenstandes. Und die Abstraktion bietet sich offen an als eine mögliche Erlösung, als Freiheit des Menschen, als Ausweg, als Fortschritt. Nicht nur im Bereich der Bilder. Das Abstrakte greift um sich, in der Idee des Nationalstaates, als abstrakter Ort der Heimat und Herkunft, im Begriff der Rasse, der Idee eines »Neuen Menschen«, der »Wiedergeburt« durch den Krieg, wie man zu Beginn des Ersten Weltkrieges euphorisch meinte — ein ganzes Regiment an Bildern der Geburt des Körpers aus dem Abstrakten also — in der Erfindung des Kapitalmarktes, in der Explosion der Anzahl der Fabriken und Produktionstechniken, in der »List der Vernunft« Hegels, welche die Menschen zum Wohle des Abstrakten Weltgeistes sich gegenseitig auslöschen lässt, usf.

Was diese Abstraktion den Menschen gebracht hat, verweist auf dasjenige, was sie im Bild immer leistet. In der Geschichte hat sie Vernichtung und Grauen, das Ende von Sinn und Erfahrbarkeit jeder Art hervorgebracht. — Man denke an die Leichenberge der beiden Weltkriege, die Lager, den Hass, die Entfremdung in der industriellen Arbeit, etc. — Den Riss des Menschen im Menschen, mit dem Menschlichen, das er vor den menschlichen Taten steht, entrissen jedes möglichen Wortes, Bildes oder Ausdruckes, irgendeiner Fassbarkeit, dessen. Es hat den Ab-Grund aufgezeigt, in dem jede Form der Abstraktion gründet. Einen Ab-Grund der im Bild als eigentliche Abstraktionsleistung im-

mer anwesend war und ist. Und sich in den sozialen und politischen Abstraktionen demaskierte.

## II

Abstraktion: Auf quadratischer weißer Leinwand ein schwarzes Quadrat. In seiner Einfachheit, in seiner Banalität nicht zu übertreffen. Banal jedoch nur, wenn es nicht gedacht, nicht im Horizont einer oder seiner Theorie betrachtet wird. Malen kann es nun jeder, weil Malewitsch es gedacht, gesetzt hat. Es verweist auf die Produktion eines Bildes, das ohne die Gedanken, oder — wie es im Kontext der Kunst und der Politik damals lautete — ohne das »Programm« nicht auskommt. Eine Bildform, die in ihrer Abstraktion von der gesellschaftlichen Abstraktion, unter der sich Denken und Leben austragen, zeugt. Und Ironie der Geschichte: in dem Moment, in dem sich die Kunst von der *Gegenständlichkeit befreit* und sich ins Abstrakte stürzt, gerade da werden die Körper und das Leben abstrahiert und alles wird unter der Abstraktion (von Rasse, Begriff, Ideologie, Klassenkampf, Industrialisierung, Kapital und »Wissenschaft«, Biologie) *vergegenständlicht*.

## III

Indem die Kunst sich vom Konkreten befreit, vom Körper reinigt, deutet sie das Auflösen der Körper im Realen an. Sie weist aus, in ihrer Utopie der Befreiung des Ausdrucks, was in der Abstraktion letzten Endes mit jedem Körper geschieht, gleich ob gegenständlich oder abstrakt illustriert, dass er im Ab-Grund aufgelöst wird. Denn das ist die Operation jedes Bildes immer gewesen, die Auflösung der Körper, als Bild, im Bild, durch das Bild und die Bilder, in Zerteilung, Distribution, Regelung der Äußerung und so weiter. Jede Abstraktion beruht auf dem Opfer des Körpers, auf der unablässigen Nivellierung der Unterschiede. Um einem Nicht-Körper Raum zu geben. Um das zu perpetuieren, was niemals einlösbar ist und keinen Körper besitzt.

## IV

Das abstrakte Bild ist selbst nur Bild eines Programms, eines externen Zwecks, einer weiteren Abstraktion. Deshalb ist seine Nivellierung ihn

ihm schon angelegt. Es ist nur ein Moment jener anderen Abstraktion (der Theorie unter der jene Bilder produziert werden, dem »Programm«), die dazu genötigt ist, immer weitere Bilder der gleichen Art zu wiederholen, um sich als Theorie oder Programm des Bildes, als jene Bildmaschine zu etablieren und aufrecht zu erhalten. Wer beginnt ein Quadrat als Bild zu setzen, wer aus Code (aus Funktionen) seine Bilder generiert, wer als Typus eines Bildes erscheint, der opfert sich und seine Arbeit, die Zeit seines Lebens, jenen fragilen, zeitlichen Körper des eigenen Seins, der in jedem Moment zerrieben kann, unter die Bildmaschine, unter die Funktion einer Theorie, zur immer gleichen Wiederholung, die ihre Variationen besitzt, nur um immer wieder als sie selbst zu erscheinen, d.h. die Differenz nur in der Aufhebung (Auslöschung) kennt. Der hat seine Äußerungen schon aufgelöst, sie in die Regulation jenes Abstrakten ex-karniert, sich ent-körpert. Denn die Bildmaschine zwingt unter dem »Programm« oder der »Leitidee«, der Abstraktion des programmatischen Bildes, dazu, dass fortan nur noch Variationen jenes Abstrakten, bei Malewitsch, nur noch Spielarten des Quadrates produziert werden. Kein abstrakt arbeitender Künstler hat jemals nur ein Bild dessen gegeben was unter der Idee, die er austrug, als Realisierung ihrer galt. Je zwingt das Abstrakte dazu sich formal beständig zu wiederholen, Variationen, Fälle seiner selbst zu extrapolieren, um sich auszuweiten und zu erhalten. Um die Identität und Präsenz seiner Abstraktion zu behaupten.

## V

Im Bild etabliert sich der Tod. Zuerst durch die Schließung des Feldes, das das Bild zieht. Das Quadrat reproduziert, vielleicht mit seinem eigenen höhnischen Witz, jenen Tod, indem es ihn zusammenstellt aus einer *Wiederholung*. Der Wiederholung vier exakt gleicher Grenzen, vier gleicher Seiten. Die Wiederholung des Schneidens, Beendens, der Grenzschießung, des Schlussmachens, der Negation, als eine Form reiner Selbstbestätigung, Multiplikation mit sich selbst. Reines Ersticken des Außens.

## VI

Unter all diesen Schließungen setzt das Bild einen Körper ohne Öffnungen. Einen dichten Körper. Es nagelt ihn fest. So wie es wiederum

die Körper festnagelt. So wie es einteilt und eine Grenze zieht zwischen den Körpern. Zwischen vom Bild als »gesunden« und »kranken« ausgemachten, von den idealen Körpern und denen, die es aus jenem ausschließt und jenseits der Grenze, die es zieht, der Vernichtung preisgibt. Wiederum: keine Macht ohne Bild.

## VII

Auf dieses Feld der Negation zeichnet man ein zweites Feld der Negation, ein Quadrat wiederum, dieses mal jedoch in der Negation der Farbe des Vorherigen. Auf ein weißes Quadrat ein schwarzes. Mehrfache Negation, wiederum Grenzen. Einerseits die Negation der Negation, andererseits die Wiederholung der Negation selbst und die Wiederholung der Wiederholung. Also Feld der vielfachen Negationen. Feld der Wiederholung. Was sich einzig bestätigt sind eben jene. — Ein Feld der Auflösung. Ein Schlachtfeld. Man möchte es vergleichen mit dem Krieg, kommt damit aber nicht weit. Es entzieht sich der Konkretion, der Politik und der ökonomischen Zwecke des Krieges, teilt sich mit jenem jedoch die Brutalität, das Auflösen der Körper und des Sinns. Es ist weiter als der Krieg, als die einfache Negation. Dafür ist sein Feld zu komplex, die Negationen zu weit von der einfachen Logik des Krieges (Feind-Töten, Siegen-Verlieren, Vernichten-Erobern) entfernt. Es ist keine einfache Negation, deshalb der Begriff der Auflösung (vielleicht eine realistische Variante des hegelschen »Aufhebens«, das die positive Utopie dessen nicht teilt). Was sich im Feld jener Auflösung zeigt, ist eine Negation ohne Sinn, ohne den Bezug auf ein Unendliches, ein Versprechen oder Zweck. Es ist die Wiederholung einer Abwesenheit, die voll präsent ist, einer Präsenz, die reine Abwesenheit ist, welche die Logik von anwesend-abwesend ausser Kraft setzt. Die nicht ausserhalb der Wiederholung und der Negation existiert und als nichts als diese erscheint. Für das kein besserer Begriff zur Hand ist als der Ab-Grund, das Gründen in einem Nicht-sein, das vom Sein nichts mehr weiß. Nicht einmal mehr als Antipoden. Es hat mit allem Seienden, Endlichen, mit allen Körpern schon Schluß gemacht.

## VIII

Die deutlichen Begriffe  
wieder zu klaren herabstimmen.

*Lichtenberg*

Zum Feld des Abstrakten gehört auch die Unschärfe. Sie ist eine Erfindung im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert. Sie entwickelt sich in der Fotografie, in der es ein ganzes Genre ihrer gibt. In der Malerei, die sich in die Abstraktion zu bewegen beginnt, etwa im Impressionismus oder in der Landschaftsmalerei von Turner. (Etabliert sich in der Erfahrung der Maschine, welche die Bewegungen beschleunigt und die Sinne überfordert (z.B. Eisenbahn)). Auf der einen Seite vermittelt die Unschärfe ein Freiheitsgefühl, indem im Unschärfen die Gegenständlichkeit und Objektbezogenheit der klassischen Kunst aufgebrochen wird. Es öffnet sich quasi ein imaginärer Raum. Auf der anderen Seite ist die Unschärfe ein Mittel der Abstraktion und der Auflösung. Man kann der Welt quasi beim langsamen Verschwinden zusehen. In der Unschärfe löst man auf, ohne vollständig das Gegenständliche loszulassen. Es entzieht sich, ist aber noch »da«. Sie hat im Spiel von Auflösen und Halten zugleich etwas Öffnendes und Melancholisches, Versprechen und Entzug zugleich. Eine Mystik des Verschwindens und Erscheinens. Aber ist Negation immerhin.

Die radikale Unschärfe, die ihr Prinzip zu Ende bringt, ist natürlich nichts anderes als der Median, der Mittelwert aller Farben im Bild, d.h. nichts als eine reine (abstrakte) graue Fläche, in der alles ineinander vermittelt wurde. Monotonie des immer Gleichen, quasi eines reinen Abstrakten, eines reinen Bildes. Eine graue oder fast schwarze Fläche. Die reine Indifferenz, in der alle Abstraktion endet.

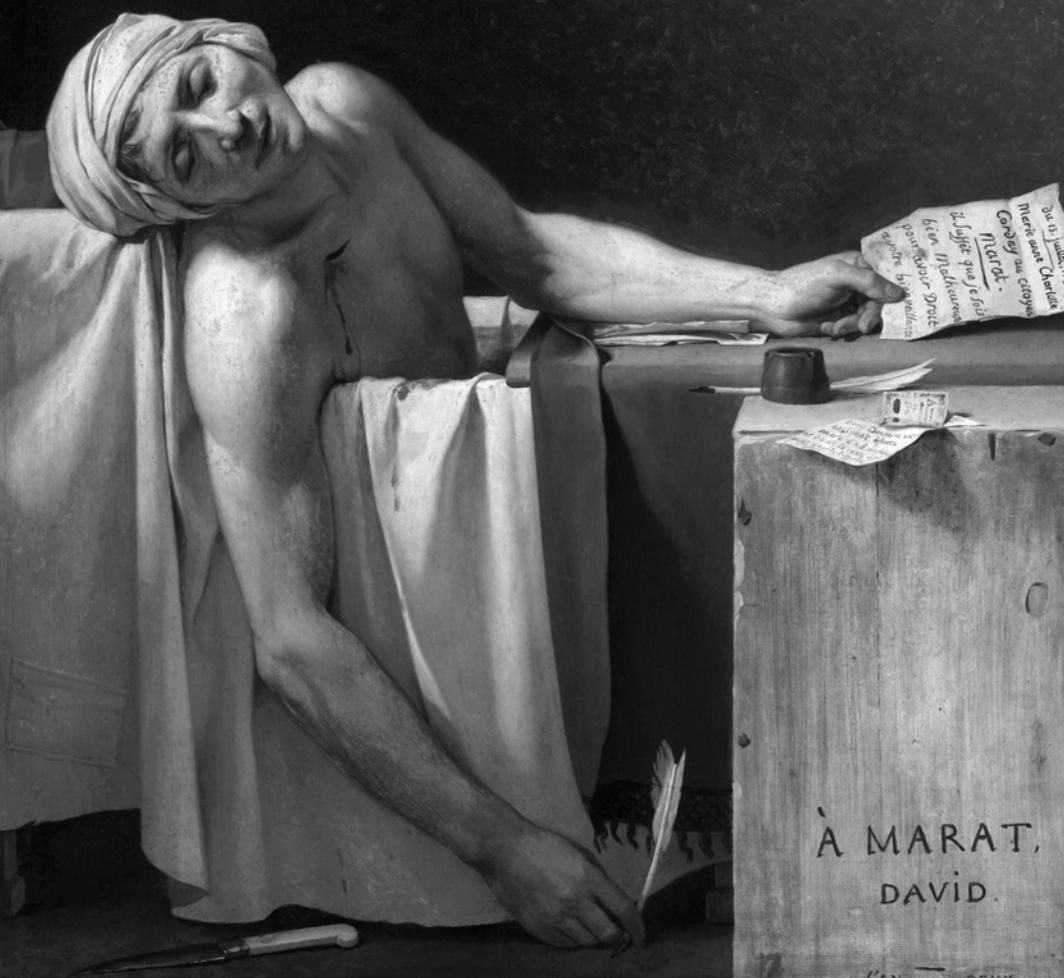
Als Form ist die Unschärfe nicht nur Ausdruck einer sich vom Gegenständlichen lösenden Kunst, welche Mittel des Ausdrucks jenseits des Mimetischen sucht und die schließlich in der reinen Abstraktion endet, sondern auch der Auflösung, dem sich das Konkrete immer stärker ausgesetzt sieht, der Abstraktionen und Vermittlungsleistungen in denen Leben statt hat — oder gerade eben keine Statt mehr besitzt.

## IX

In diesem Sinne kündigt sich der Schrecken jenseits des Sinns, jeder Sinnhaftigkeit im Bild per se an. Denn das Bild verspricht nicht nur

das, was abwesend ist, sondern auch gerade noch das, was wir uns niemals haben ausmalen, an Abwesenheit, an Gegenwärtigkeit des Nicht-Seins, uns vergegenwärtigen können. Es liegt im Bild, was wir uns niemals wünschen konnten, das aber in jedem Bild, am offensichtlichsten an denen der theologischen und teleologischen Tradition, immer sich mit verspricht und das es auszutragen, in seiner Abstraktionsleistung, unablässig ankündigt: *das Unmenschliche*.





On te jure  
Mère sainte Charlotte  
Gosny au citoyen  
Mardi.  
il s'agit que je sois  
bon Maitre  
pour avoir droit  
de te braver

À MARAT,  
DAVID.

# Der Tod des Marat

Jacques-Louis David (1793)

## I

Das Bild eines Tatortes. Das Bild als ein Tatort. Ein Zeuge und ein Zeugen. Es hat den Tod Marats gegeben, aber er wird gemacht. Ein Toter und ein neuerliches Töten. Den Toten ausschachten im Bild. Das Bild selbst ist ein Tatort. Ein Ort der Tat. In dem etwas vollzogen wird. Ein Urteil vollstreckt wird. Das Bild ist der »Place de la Concorde«, das Niedergehen der Messer der Guillotinen.

## II

Die französische Revolution befindet sich in ihrer zweiten Phase. Man hat den König hingerichtet und verteidigt sich gegen Gegner im Innern und Äußern. Nicht zimperlich wird geschlachtet. Jean Paul Marat ist einer der Wortführer, der alle Kräfte, die gegen die Revolution sich richten, ausmerzen will. Er fordert, in einer von ihm heraus gegebenen Zeitschrift, zur Hinrichtung tausender im Namen des Volkes auf und veröffentlicht Namen von »Verrätern« an der Revolution, damit der Volkszorn sie treffe. Auch seiner Hetzerei sind die Massaker des Septembers 1792 zuzurechnen.

Die Revolution aber ist gespalten. Am 13. Juli 1793 stirbt Jean Paul Marat. Er wird in seiner Wohnung von Charlotte Corday, einer Sympathisantin der Konterrevolution, mehrmals in Hals und Brust gestochen. Kurz darauf ist er tot. Als die Nachricht von seiner Ermordung wenig später umgeht, beschließt man sogleich ein Bild des Toten anzufertigen, Marat zum Märtyrer zu stilisieren. Seine Fertigstellung fällt mit dem Beginn des Terrors der französischen Revolution zusammen.

### III

Marat ist verstorben, aber sein Körper, sein Leichnam für die Revolution noch von Nutzen. Man schlägt aus dem Tod Kapital für die Fortführung des Kampfes, für die Legitimierung des Terrors. Tod und Gewinn in einem Atemzug, in eine Beziehung zueinander zu setzen, das ist der eigentliche Schrecken des Bildes.

### IV

Der Tod Marats wird zur Gelegenheit für die allgemeine Sache der Revolution, ihrer Behauptung. — Nutzt man eine Gelegenheit oder schafft sie? Oder ist der Unterschied schon verschwommen? Sobald man den (toten) Körper ins Bild wendet, ihn gebraucht für die Macht, die Politik, ist es gleich. Alles wird möglich. Körper für Bilder zu opfern wird zu einer möglichen Strategie. Wird denkbar. Der Tod und das Bild sind einen Nutzen eingegangen, ein Kalkül, eine Relation. Eine Grenze wird überschritten und so wird der reale Mensch in jeglicher Form, als Bild für die Sache, für etwas brauchbar. Das Bild verbraucht die Körper.

### V

Die Gesellschaft hat noch Verwendung für die toten Körper. Für Bilder von ihnen. Für Riten um sie. Wieder die Indifferenz des Bildes vor Leben und Tod, Person und Sache. Ob lebendig oder nicht, als Bild lässt der Einzelne sich stets gebrauchen, vermarkten, einsetzen. Unter Umständen ist sein Tod für die Zirkulation der Bilder, für eine angeschlossene Macht oder einen verbundenen Nutzen sogar produktiver. In einer gewissen Konstellation tritt die Konkurrenz von Bild und Sein für ein Drittes (Politik, Macht, Kapital, Eigennutz,...) als Chance hervor. Und es erscheint als die bessere Option, als Option überhaupt, Menschen für Bilder zu opfern. Das Bild ist eine Möglichkeit Menschen zu opfern.

## VI

Wie im alten christo-theologischen Muster, so gilt auch hier, indem durch die Politik, durch die Macht oder irgendein anderes beliebiges Abstraktes, das die Körper für Bilder und Versprechen nutzt: Nicht durch den Körper, sondern erst durch den *toten Körper* gibt es das Versprechen der Erlösung. Erst das *Opfer des Körpers* gibt das Bild des Versprechens. Und auf fundamentaler Ebene: erst durch die Auflösung der Körper gibt es das Bild.

## VII

Der »Tod des Marat« ist durch und durch eine Ästhetisierung des Todes. Von Marat ist nichts mehr übrig im Bild. Von seinen Greuelthaten, von seinen Errungenschaften, von seiner körperlichen Differenz (seiner Hautkrankheit) keine Spur. Er ist so rein, wie er nutzbar wurde. So im dramatischen Licht und Fleisch des Todes ergibt sich der Eindruck, dass sein Tod weit mehr Gewicht hat als sein Leben. Ein Propaganda Bild. Das nichts über die Realität erzählt, sondern sie plant. Das die Unterschiede, die Komplexitäten ausstrahlt, eliminieren will, das die Welt mit Unschärfe überzieht, damit der Kampf weitergeht, damit er sich verschärft. Ein Bild eines Toten, das jenen auflöst, damit das Töten sich wiederholt.

## VIII

Eine Frau tötet einen Mann. Aber die Frau erscheint nicht. Man kann sie im Bild nicht gebrauchen, da man den Toten als Opfer inszeniert. Opfer nicht einer besonderen Tat, sondern einer Allgemeinen. Ihr Körper, ihre Person macht die Tat besonders, macht sie, im Sinne der Inszenierung, klein, zu einer Geschichte mit Gründen und Perspektiven. Ihr Körper, ihre Stimme kann nicht erscheinen, die Stimme der gegnerischen Seite, die Stimme einer Frau. Es geht dem Bild vom Tode Marats um die große Sache, um die eigene. Man schließt sie aus dem Bild aus, man negiert ihre Perspektive, ihren Anteil an der/ einer Geschichte. Weil man Marat selbst gebraucht (tötet), darf sie nicht erscheinen, d.h. muss sie, mit all ihrer Komplexität und Einfachheit erstickt werden. — Vier Tage nach dem Mord wird sie guillotiniert.

## IX

Der Revolutionär hat keinen Anspruch auf seinen Körper. Er hat es so gewollt. Vielleicht. Und die Opfer der Kriege, der Gewalt? Wer gibt das Recht sie abzulichten, sie zu gebrauchen für Bilder? Verschafft man ihnen Recht und Würde dadurch? Oder führt man den Krieg nicht weiter, durch das Ablichten der toten Körper, der zerfetzten Gliedmaßen, der Blutlachen? An welchem Punkt hört man auf die Körper für Bilder zu gebrauchen? cui bono? Wem nutzen sie? Was haben sie je geändert? — Und gewöhnt die ständige Präsenz des Todes im/als Bild nicht gerade an die Opfer, statt die Massaker zu beenden? Wiederholt das Bild derart nicht vielmehr das Opfer(n), als dem Töten entgegen zu arbeiten? Ist das sich wiederholende Erscheinen der Bilder der Getöteten, der Opfer und das Wiederholen jener im Bild, nicht ein Setzen, ein Gewöhnen, an das Opfern? An eine Art Unausweichlichkeit, gesetzt durch die Bilder dessen?

## X

Wie Christus genommen vom Kreuz oder ins Grab gelegt, so liegt Marat dort in der Wanne. Doch der Gottessohn wurde immer umringt von Trauernden. Für Marat nur ist keiner anwesend ihn zu beweinen. Er ist allein mit seinem Tod. Aber vielleicht ist gerade doch jemand, etwas, anwesend in der Abwesenheit jeglicher Personen. Nicht ihn zu beweinen, sondern aufzubereiten. Der politische Kampf ist anwesend, »die Sache« geistert im Bild herum. Sie kann den Toten nicht halten, nicht trauern, nur gebrauchen. Sie gibt keinen Trost für den Toten, sie nimmt ihn nicht in den Arm und vergießt keine Träne, auch wenn sie seinen Körper nichtsdestotrotz nimmt. Sein eigentlicher Tod, der Tod des Subjektes, spielt keine Rolle. Dieses Bild kann keine Trauer gebrauchen. Es will nicht versöhnen. Und wenn, dann nur mit der Wiederholung des Todes. Der Tote wird ins Bild gewendet, um den Zorn, die Energie für die Revolution, zu sammeln und den Tod, an den Körpern der anderen, zu wiederholen.

## XI

Das Opfer wird gefeiert durch das Bild, auf gewisse Weise wird der Tod selbst gefeiert. Marat wird zum Helden stilisiert und zum Opfer.

Ein Märtyrer. Er starb für die »Sache«. Man ästhetisiert seinen Tod durch die Weihe zum Opfer, zum besonderen Körper. Der Tod nimmt ihm das Leben, das Bild nimmt ihm *seinen* Tod. Er lebt weiter, indem er nicht mehr lebt. Er hört nicht auf zu sterben. Die Sache lebt weiter, sie erhält neues Leben durch seinen Tod. Transformation des Fleisches in abstrakte Bewegung, befeuern einer Zirkulation. Das Bild wird Anlass zur neuen Energie für die Sache der Jakobiner, zur weiteren Eskalation. Den Tod, den man durchs Bild feiert, reproduziert sich, indem er die Negation im Realen antreibt.

## XII

Man feiert den Tod. Man feiert das Opfern. Und das Opfer stimmt dem allen zu. Der tote Marat lächelt im Bild, keine Spur des Schmerzes in seinen Gesichtszügen. Dem Opfern des Einzelnen wird zugestimmt. Man konsumiert es. Das Opfer wurde mit der Gewalt versöhnt, die ihm widerfuhr. Bei allem drückt sich aus: Es gibt einen Sinn zu opfern. Nichts war umsonst. Und damit: so kann es weitergehen. Das Bild versöhnt mit der Auslöschung. Darin ist der »Tod des Marat« so aktuell, wie die Bilder der Gewalt unserer Zeit. Die Erzählung ist noch immer die gleiche (das sollte Anlass zur Sorge sein). Es gibt einen legitimen Tod, ein gerechtfertigtes Töten, es gibt notwendige Opfer. In der Iteration dieser Erzählung, dieser Bilder, bestätigt sich die Negation als Notwendigkeit. Dass es eine grundsätzliche Legitimität und Notwendigkeit gibt, Einzelne zu opfern. Nicht nur im immer noch breitgetretenen Mythos des Helden, der sein Leben gibt, dass die Anderen gerettet werden. Auch ganz besonders in den lachenden Helden, die Heimkehren, die Geretteten im Arm (meist Residuen von Familie), in der Versöhnung, dass die Gewalt am Ende zur Wiedervereinigung führte. Wirft man einen Blick auf den Actionfilm, so ist immer eines gleich: die »Guten« treiben das Handwerk der Vernichtung ausgiebiger und besser als die »Bösen«. Das garantiert ihre Versöhnung. In jedem Actionfilm löscht der Held mehr Leben aus als alle Anderen. Es unterstreicht sein Recht auf Leben auf dem Grund der Auflösung der Körper. Sein Recht, das die Bilder ihm zusprechen, über Leben und Tod zu entscheiden. Der Held perpetuiert die Bewegung der Bildmaschine.

### XIII

Das Tötungsverhältnis von »durch Gute« Getötete zu »durch Böse« Getötete exemplarisch für einige Actionfilme:

*Total Recall* (1991) 4:1; *Die Hard: With a Vengeance* (1995) 3:1; *Payback* (1999) 9:1; *Mission: Impossible 2* (2000) 6:1.

Das heißt, der Actionfilm ist eigentlich ein großes Opfer-fest. Und bei allem: Der Action- (und auch der Kriegsfilm) ist ein Genre, d.h. eine kulturell anerkannte Form der Erzählung. Man sieht ihn zum Vergnügen, d.h. um ein gutes Gefühl zu erhalten. Dass die Gewalt gegen Andere und die eigene Lust, das der Tod der Anderen und das eigene Vergnügen sich im Bild verknüpfen, Erzählnorm einer ganzen Kultur sind, dass das Leid der Anderen und die eigene Gelöstheit in der Freude verschränkt sind, das ist eine bemerkenswerte Perversion. — Die, bezogen auf das Leid und dessen Konsumtion, auch für alle Dramen, Thriller, Horrorfilme, usw., gilt. — Eine für die man Geld zahlt (das eigene veräußerte Leben) und auf die man hin fiebert. Mit der man die Abende und die Gespräche füllt und deren Darsteller verehrt. — Man kann derart den Eindruck gewinnen, »Kultur« beruhe auf einem unablässigem Opfer(n).

### XIV

Helden: Oder wie man Einzelwesen dazu bringt ihren eigenen Tod oder den Anderer für eine gute Idee zu halten. Versöhnung und Auflösung. — Die Figur des Protagonisten, der alles gibt und am Ende sich selbst aufopfert, damit alle anderen, oder diese Welt, gerettet sind, ist immer die Verführung zur Unmenschlichkeit, wie auch die Romantisierung des Verbrauchs von Individuen.

Dass dies durch die Leistung (d.i. die Arbeit) des Einzelnen geschieht — nur er konnte alle retten, nur sein Einsatz konnte das — ist die eigentliche Perversion dieser Erzählstruktur. Von dem offensichtlich christlichen Erlösungsmoment — einer rettet uns alle, weil er den Tod (die Schuld) auf sich nimmt — abgesehen, ist die Versöhnungsleistung mit der individuellen Suspendierbarkeit, die im Konsum dessen liegt, das Problematische. In einer auf Veräußerung des Individuums basierenden Welt, in der seine Integrität immer auf dem Spiel steht, ist der Heldentod als Unterhaltungsmoment, eine routinemäßig wiederkehrende Erzählform geworden, *die die eigene Arbeit und Vernichtung positiv vereint.*

Die Inszenierung des Einzelnen als Besonderes, das zu Grunde gehen muss, illustriert dabei, was sich für den Einzelnen an alltäglicher Aufhebung und Gewalt nicht artikulieren lässt. Die in den Bildern inszenierte Bedeutung des Einzelnen, als Held, ist dabei nur die Kehrseite der realen Auflösung und Unbedeutendheit seiner. Dass ihm jene Auflösung seiner *als Unterhaltung* zurück gespiegelt wird, als Versöhnung mit dem Alltag und was in diesem mit ihm geschieht, könnte man sich zynischer nicht ausdenken.

## XV

Die Erzählung macht in den Bildern kommensurabel, was nicht zum Verbrauch stehen sollte. Nicht nur in der Erzählung, im Bild, in welchem der Tod für »die Sache« sinnvoll wird, sondern auch im Konsum der Erzählung, die mit der Auflösung versöhnt und die Gleichgültigkeit vor den Opferungen Einzelner angewöhnt. Dass es einen guten Grund gibt zu sterben, (für den Einzelnen oder eine Gruppe,) ist immer Anzeichen der Unmenschlichkeit. Und Ausdruck einer auf Gewalt basierenden Gesellschaft. Denn zugleich bezeugt sie derart nicht nur, dass sie den Kampf der Kommunikation vorzieht, sondern auch, dass ihr das Wort abhanden kommt.

## XVI

je mehr Krieg, desto mehr Darstellung. Und umgekehrt: je  
mehr Darstellung, desto wütender der Kampf.

*Michel Serres*

Der Kriegsfilm, die Kriegsphotografie, sind niemals von der Propaganda trennbar. Das liegt auch an den Bedingungen des Bildes, das nur einen Ausschnitt, eine Auswahl, ein Setzen, ein Ausschneiden und Bestimmen ist. Das zugleich jenes Gesetzte allgemein macht. Und in der Wiederholung des Grauens und der Unmenschlichkeit eine bestimmte Formation, Formatierung des Sehens und des Realen gibt. Es heißt: »Das erste Opfer des Krieges ist die Wahrheit«. Dagegen ist festzuhalten: *das Opfer ist die erste Wahrheit jedes Krieges*. Und dieses wird wiederholt in Bildern und in der wiederholten Opferung im Bild. Egal in welcher Form und mit welcher Absicht die Bilder des Krieges erscheinen, sie weiten den Krieg aus. Kein Bild des Krieges, beendet den

Krieg. Sie treiben ihn weiter. Und sie machen ihn und die Gewalt, das Opfern, auf gewisse Weise konsumierbar. Auch diese Bilder haben Anteil an einer Kultur des Opfers und Opfernens. Und auch hier gilt: das Bild rettet nicht die Realität, nicht die Körper, es bewahrt keine Wahrheit, sondern es opfert sie.

## XVII

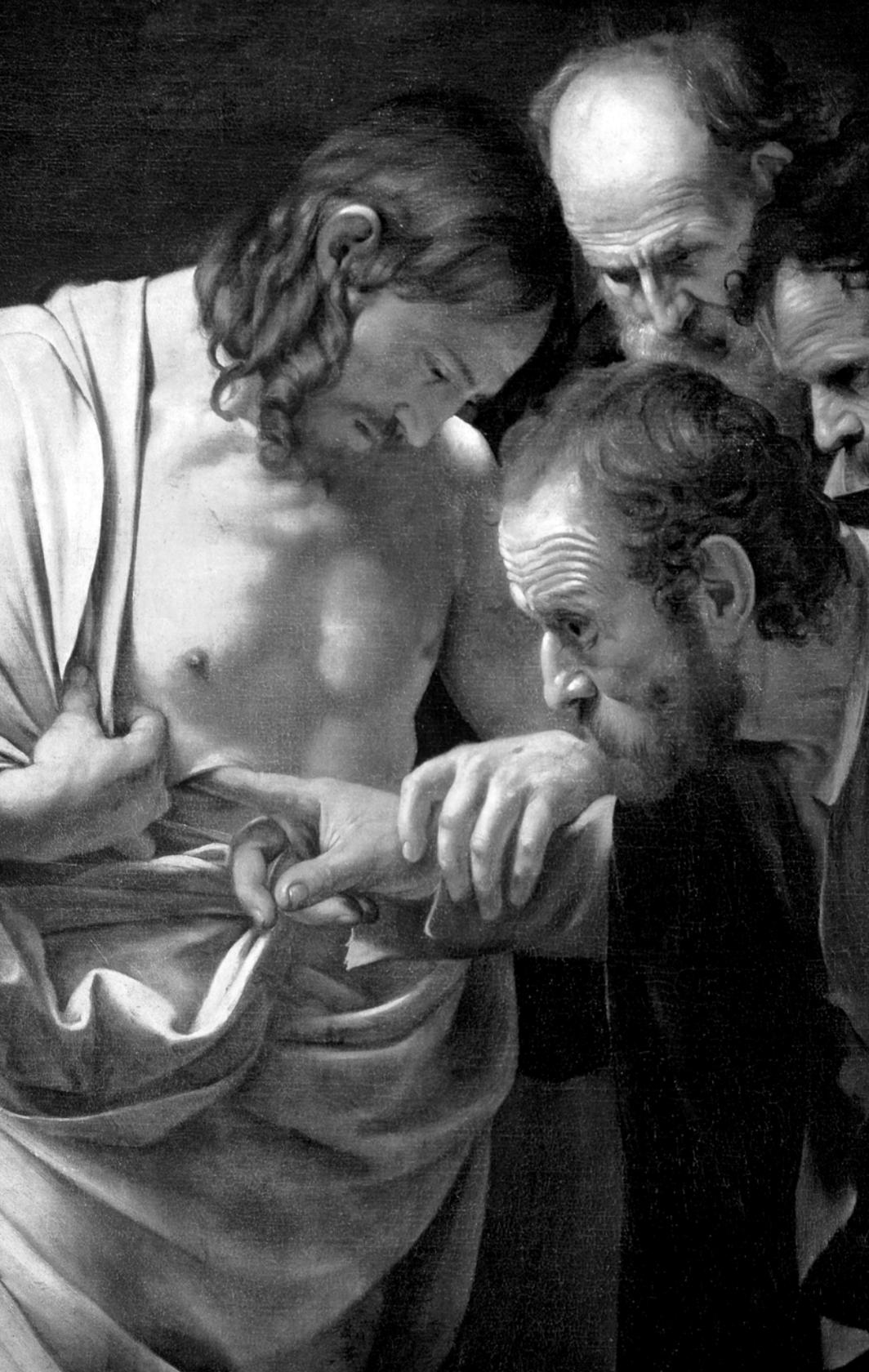
Es gilt das mediale Prinzip: *»my hands are of your colour; but I shame to wear a heart so white«*. Man kann nicht zusehen ohne sich die Hände »blutig« zu machen. Man kann nicht dabei sein und einzig am Spiel der Ereignisse durch Blicke partizipieren, ohne der Schuld unterzuzukommen nicht eingegriffen zu haben. Der Blick führt die Distanz ein, man hält sich heraus, setzt jedoch zugleich das, was geschieht, als legitim, gibt ihm, in der Unangetastetheit, in der man es geschehen lässt, die Bestätigung statt zu haben. Bestätigt, indem man sein lässt. In jener Affirmation des Geschehenlassens, hat man Teil. Die Distanz bewahrt nicht vorm Blut und der Schuld. Aber sie lässt einen zurück — und dies ist die Konsequenz, der Wechsel, das Lösegeld jener Abstraktion — mit einem kalten, steinernen, bleichen Herzen.

## XVIII

Politik und Bildproduktion: die Scheinheiligkeit des deutschen Bewusstseins und der Stand der Aufarbeitung seiner faschistischen Vergangenheit lässt sich am besten an seinem Umgang mit der eigenen Bildproduktion und seinen Bildern ersehen: der Kameramann von Veit Harlans *»Jud Süß«* ist eben der gleiche Kameramann aller drei *»Sissi«* Filme. Reaktionäre Heimat- und Verdrängungsschmonzette, wie faschistischer Propaganda Film, teilen sich die Idealisierung der Heimat, des Eigenen, als auch die Abdichtung und Verteufelung des Aussen und Anderen. Dass Handwerker/ Handlanger jenes Geistes, ihr Handwerk *und* jenen Geist einfach weitertreiben und ihren Produkten weiterhin Erfolg, von den deutschen Bürgern, beschert wird, sagt mehr über die tatsächliche »Aufarbeitung« des Faschismus aus, als alles andere. Die Flucht in den Prinzessinnen-Heimatfilm ist nichts anderes als die Fortführung des selben Geistes, in anderem Sujet, mit gleichen Mitteln. In der Idealisierung von gemütlicher und pittoresker Heimat trieft jener vor Negation, nicht nur der Wirklichkeit und Verantwor-

tung, sondern auch von allem was nicht »Heimat« und »Rein« ist. Vielleicht ist das Übelste der »Sissi« Filme (und aller solcher Produktionen der Nachkriegszeit) die Tendenz eben jene Begriffe, der Heimat und Unschuld, wieder zu vereinen zu suchen.

In jedem Fall erweist sich auch hier, dass selbst die Bilder der schönsten Schmonzette keine unschuldigen sind. Weder was die Produktionsumstände, den Produktionsgegenstand, noch das Produkt angeht. — Das Bild ist immer Propaganda der Unmenschlichkeit.



# Der ungläubige Thomas

Caravaggio (um 1601)

## I

»Reiche deinen Finger her und sieh meine Hände und reiche deine Hand her und lege sie in meine Seite, und sei nicht ungläubig, sondern gläubig! Thomas antwortete und sprach zu ihm: Mein Herr und mein Gott! Jesus spricht zu ihm: Weil du mich gesehen hast, glaubst du. Selig, die nicht sehen und doch glauben.«

*Job 20,27*

Da der Gottessohn zu verschwinden droht, muss einmal exemplarisch der Zweifel an den Berichten *über* ihn, an ihrer Glaubwürdigkeit, ihrem Einstehen *für jenen*, den seine Abwesenheit hervorrufen wird, durchgespielt werden. Das einer der Apostel nicht anwesend ist, als der Auferstandene sich ihnen zeigt und er alsdann den Worten und der Zeugenschaft seiner Brüder keinen Glauben schenkt, ermöglicht das Nicht-Glauben der Berichte, weil der potentielle Rezipient die Wunden nicht eigens gesehen hat, einmal durch zu exerzieren und den ungläubigen Thomas, als Stellvertreter für alle, die kein Bild des Auferstandenen mehr haben werden, sondern nur die Worte der Anderen, als zu Unrecht Zweifelnden, vorzuführen. — Der ungläubige Thomas ist derart selbst nichts anderes als ein Abstraktes, als das Einstehen für etwas Abwesendes, für all die Zweifler, die es geben wird. Ein Bild. — In der Geschichte des ungläubigen Thomas geht es derart nicht um seinen Glauben, sondern um die Kommunikation der Evangelien, der Schrift und des Wortes überhaupt. Es ist die Frage, wie sich eine Expansion der Lehre, ihre Verbreitung, leisten lässt, wenn das Original nicht mehr und nur noch Reproduktionen vorhanden sind. Wie belegt

man die Wahrheit der Reproduktion, wenn das Original verschwunden ist?

Die Szene soll die Wahrheit der Berichte untermauern, damit die Abwesenheit des Sichtbaren (des Auferstandenen) keine Rolle spielt. Es ist eine Geschichte, die die Reproduktion der »Botschaft« selbst als wahr kennzeichnen soll. — Der Beleg des Mediums durch sich selbst. — Der Versuch die Negation hinein zu nehmen in die Reproduktion, ist das Kalkül die Wiederholung des Zweifels an der Reproduktion im Voraus zu unterlaufen.

Man versucht mit dem Gleichnis oder Bild des ungläubigen Thomas, das Zweifeln auszüräumen. Alle die hernach kommen und eben jene Zweifel anführen, sind bereits diffamiert. — Willst du wie der vorgeführte Thomas sein, der sich derart kleingeistig im Glauben vor dem Erlöser gebart? — Implizit ist die Lehre: Selig aber sind diejenigen, die glauben ohne solches tumbes Eindringen und Sehen nötig zu haben. Vertraue den Worten der Zeugen, denen, die Gesehen haben und vom Abwesenden nun berichten. Vertraue dem Medium. Der Zweifel an jenem wiederholt nur den Zweifel am Erlöser selbst. Die Geschichte bereitet die medialen Mittel auf das Verschwinden des Gottessohnes vor. Es kann nur geglaubt werden.

## II

Das Sehen des Bildes, jenes Ausschnitts, jener Schneise, jener Wunde, die ins Reale geschnitten wurde, beendet den Zweifel, d.h. die Fragen, die Notwendigkeit zu klären, das Diskutieren und Nachbohren, das eigene Sprechen. Und zugleich begründet es die Verbreitung der Botschaft, die Wiederholung des Bildes. Der Sender nimmt seinen unablässigen Betrieb auf. Das zweifelsfreie Wunder wird verbreitet. Die Apostel ziehen aus und bekehren die Welt. Ob sie will oder nicht.

## III

Der Schnitt ist da, der Spalt klafft, das Trauma setzt sich fort. Die Verletzungen des Gottessohnes heilen nicht, derart erst zeigen sie. Die Verletzungen werden wiederholt, der Tod (oder Untod) aufrecht erhalten. — Das Bild ist die Wunde, die nicht heilt. Die Wunde, die man pflegt.

## IV

Aber das Zeigen der Wunden ist nur ein Teil des Aktes des Überzeugens des ungläubigen Thomas. Er ist angehalten nicht nur zu sehen, sondern auch zu berühren, gar einzudringen, den Finger in die Wunde zu legen, um überzeugt zu werden. Er dringt in den Körper der Wunde und die Wahrheit des Glaubens dringt in ihn. Es ist eine wechselseitige Berührung und doch eine ungleiche. Er dringt zu einem Teil in den Spalt, aber die Wunde ergreift ihn im Ganzen, macht ihn zum Gläubigen durch und durch. Er berührt einen Spalt und sein ganzer Körper wird erfasst und eingenommen.

## V

Die Wunde, das Bild steht ein für das Ereignis, sie ist der Beleg für das Abwesende. Lücke, zugleich Verschiessen. Sie sitzt in der Lücke des Abwesenden und füllt jene mit einer Wunde, einem Nicht-Ort, einem klaffenden Nicht-Sein. Sie schreibt sich ein in den Körper, als Spalt und Kruste, als blutige und nässende Teilung. Sie bewahrt das Abwesende durch Aufrechterhalten des Spaltes der Wunde. Sie zeugt durch ihr Bestehen. Vielleicht erhält sie, was niemals anwesend war, was erst die Wunde als Erinnerung einschrieb. Sie ist da, um zu zeugen (im doppelten Sinne), berührt und gesehen zu werden. Sie gibt sich zu ergreifen in der Berührung. Indem sie sich gibt, bestätigt sie sich, weitet sich aus.

## VI

Die Wunde ist der Beweis der Wiederkehr. Sie wird gezeigt, sie ist sichtbares Zeichen. Sie etabliert die Wiederholung, indem sie erscheint, indem sie einsteht für das, was nicht zu halten war. Erhält aufrecht, wovon sie zeugt, scheinbar, und bestätigt doch einzig seine eigene Anwesenheit. Die Wunde steht ein für das Ereignis, aber es behauptet sich nur jener Spalt. Sie lebt von dessen Abwesenheit. Wie ein Parasit sitzt sie auf jener und nährt sich von dessen Nicht-Sein. Sie gibt ein wenig Glanz ihrer Anwesenheit ab. Aber sie ist ihr ganz eigener Gegenstand. Die Wunde spricht zuvorderst nur von ihrer eigenen Präsenz.

## VII

Nicht nur das Berühren der Wunde, sondern das Eingehen in sie. Das Sehen und das Berühren bleiben auf der Oberfläche, ein Verweilen bei der Anwesenheit. Das Eindringen in die Wunde offenbart dagegen das Nicht-Sein des Bildes. Jenen Ort der Abwesenheit, den es eröffnet und den es als Versprechen, als einen vollen Raum ausgibt. In die Wunde, das Bild, einzugehen, ganz einzudringen in das Trauma, ist die Erlösung die es verspricht. Es gibt Raum für etwas in diesem Nicht-Ort, für das Abwesende, das sich durch die Wunde ankündigt, das im Aufrechterhalten des Nicht-Seins eröffnet, es könne in jenes eingezogen werden. Im Körper der Wunde verspricht sich im Nicht-Sein der Raum für ein Sein, das in jenem aufgeht, im Nicht-Sein bestand hat.

## VIII

Die Wunde, jener Spalt im Sein, der unablässig vom Nicht-Sein zeugt. Die im Raum einen dunklen Schacht aufzieht, der unablässig verspricht.

## IX

Aber die Wunde braucht einen Körper auf dem sie sich etabliert, in den sie sich einschneidet, den sie aufzieht, um versprechen zu können. Das Versprechen der Wunde und der Schnitt in die und die Teilung der Körper ist nicht voneinander zu trennen. Die Wunde lebt aus dem Eingriff in den Körper. — (Sei es, wie beim Thomas, dass sie durch den Glauben vom Leben im Ganzen Besitz ergreift, dass sie aus den Körpern ein Wissen herauschneidet oder in die Körper eingreift, um sie einem Versprechen anzugleichen).

## X

In den Körper einzudringen, den Finger in die Wunde zu legen, die Oberfläche eben jener zu durchbrechen, ist das radikale Versprechen des Endes der Distanz. Im Grunde kann man eine Wunde, einen Spalt, nicht berühren. Als jenes Nicht-Sein, das aufklafft, ist es die Unbe-

rührbarkeit per se. Es kann immer nur an seinen Rändern entlang getastet werden. Das Bild, die Wunde festigt zugleich die Distanz. Das jene gar nicht existiert, das Körper und Versprechen, Berührung und Abwesenheit, sich treffen bleibt das Versprechen dessen. Die Wunde lebt gerade von der Spaltung der Körper, der Distanz zwischen ihnen.

## XI

Jede Reproduktion ist abhängig von ihrer »Glaubwürdigkeit«. In der Produktion der Bilder, in der Reproduktion der Worte und Gesten, in der Verbreitung von Information, liegt eine unsichtbare Beziehung. (Hat es das Original gegeben? Hat er das wirklich gesagt? Unter welchen Umständen wurde das Bild gemacht?). Eine Beziehung, die ein Vertrauen, einen Glauben verlangt, dass jene Beziehung einem unausgesprochenen Satz von Vernünftigkeit unterliegt. Das jene Beziehung nicht eine zu weite oder gewissen Selbstverständlichkeiten/Regeln widersprechende Relation darstellt. Eine solche Beziehung kann immer nur geglaubt werden. — Die Glaubwürdigkeit der Fotografie, als Beispiel, liegt in der Ähnlichkeit und dem technisch-physikalischen Verfahren dem vertraut und an das geglaubt wird. (Der Glaube an die Fotografie setzt den Glauben an die Physik der optischen Gesetze voraus.) Durch die Weiterentwicklung der Technik kommt alsdann noch die Unmittelbarkeit der Produktion als Bürge des Glaubens hinzu: das Bild ist sofort auf dem Display sichtbar. — Und jener Glaube macht den Prozess der Entstehung vergessen. Plötzlich wird unmittelbar, was nur eine Vermitteltheit ist, was nur unter Bedingungen und Abhängigkeiten existiert. Die Konstruktion wird zur Wahrheit.

## XII

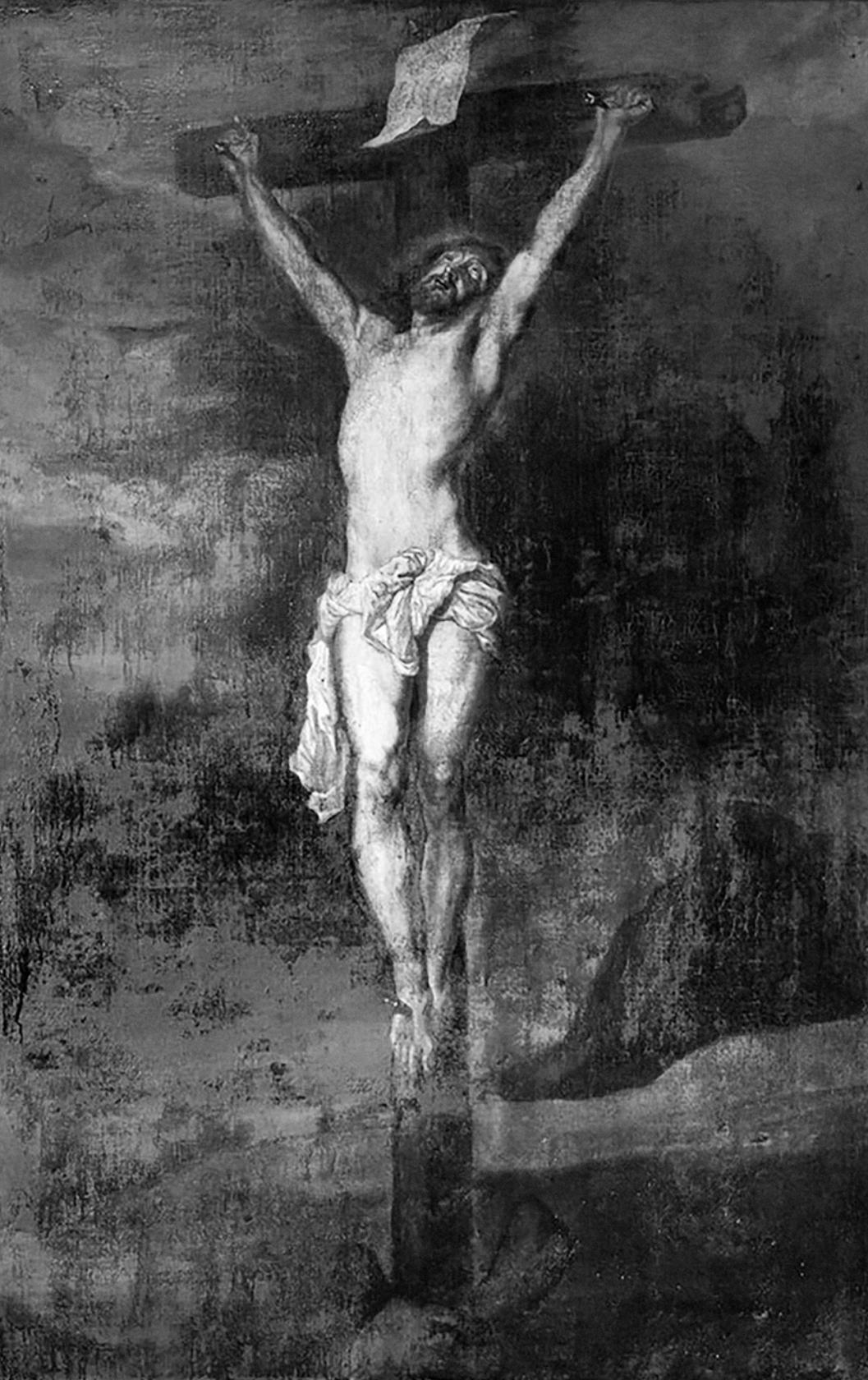
Die Geschichte des ungläubigen Thomas ist somit einerseits eine Erzählung, die das Verfahren der Reproduktion glaubwürdig erscheinen lassen soll, als auch die Abwesenheit des Originals einführt. — Einer Reproduktion, die gar kein Original besitzt. — Eine Geschichte der Virtualisierung, der Begründung der Unsichtbarkeit. Auf andere Weise die Abschaffung des Gottessohnes und die Legitimierung seiner Abwesenheit und seine Ersetzung durch das Produzierte. An seine Stelle tritt die Erzählung, das Bild. Der Raum seines Körpers wird von nun an eingenommen von den Produkten einer Bildmaschinerie. Und es ist

nicht mehr die Frage des »Originals« die sodann beschäftigt, sondern die Wiederholung und Aufrechthaltung der Bilder. Die eigentliche Arbeit beginnt jetzt.

### XIII

Da die Arbeit der Reproduktion als Konsequenz das obsolet werden des Seins des Originals ist, da sie darin aufgeht das Original aufzulösen, seine Anwesenheit in seiner Abwesenheit zu fundieren, ist ihre Produktion nicht nur die einer Sichtbarkeit des Unsichtbaren, sondern zugleich eine Produktion die ohne »Original« lebt, die überhaupt darin besteht die Existenz eines »Originals« obsolet werden zu lassen. Der Sinn, den das Original (hier der Gottessohn) einst gab, vermag das Verfahren der Reproduktion selbst zu generieren. Durch die Performanz der Funktion (der Reproduktion), durch die Funktionalisierung wird Sinn selbst produziert und nicht reproduziert. Darauf läuft jede Funktion, jede Reproduktion hinaus. Ihr eigentliches Ziel ist nicht die Bewahrung eines Sinns, sondern die Produktion eines solchen. Der Sinn existiert einzig durch das Verfahren. Aber, und dies ist die tückische Konsequenz dessen, nur solange das Verfahren aufrechterhalten wird. Es gibt kein Zurück aus der Abstraktion.





# Christus am Kreuz

Kopie nach Peter Paul Rubens (unbekannt)

## I

Die Götter verlangen das Opfer. Der Vater opfert den Sohn. Der Begriff gibt das Konkrete hin, das Abstrakte die Unterschiede. Das Allgemeine verschlingt das Besondere. Das Bild opfert die Körper und Blicke.

## II

Der Sohn wird geopfert, damit es ein Bild des Vaters gibt. Damit der Mensch ein Bild und der Vater sich im Menschen erhält. Damit er nicht verschwindet.

Ins Bild wenden und Opfern, ins Abbild, welches der Mensch ist, überführen und das (Todes-)Urteil fällen, beides ist eins in der Menschwerdung Gottes, in der Bildwerdung des Göttlichen im menschlichen Körper, im Eintreten Gottes in sein Abbild.

## III

Auf den Gott des Wortes (AT), der sich entzieht und nie zeigt, stets nur Zeichen, einen Hauch von sich gibt, dessen Sichtbarkeit dem Blickenden den Tod brachte, folgt der Gott des Bildes (NT), der sich einen Körper gibt, im Menschen abbildet, vergegenständlicht, der präsent ist, von dem man sich ein Bild machen kann. An den man die Produktion von Bildern anschließt. Plötzlich hebt sich das Verbot des Bildes auf. Indem der Gott sich zum Menschen machte, hat er sich

zum Bild gemacht. Die Bildproduktion ist fortan göttlich sanktioniert. Er gibt Zeugnis von sich, indem er sich gebären liess. Zeugnisse, indem er unter Menschen wandelt, heilt, spricht, berührt, ein Bild abgibt. Indem er sich kreuzigen lässt und aufersteht, ein Bild, ein Versprechen verkörpert. Auf Erlösung, auf ein ewiges Leben: andernorts. Er kommt und entzieht sich. Er tritt in diese Welt, nicht um sie zu retten, sondern um Zeugnis abzulegen von einer anderen. *D.h. um Bilder von sich zu produzieren.* In seiner Präsenz belegt er eine Abwesenheit. Statt die Welt zu retten, wird sie erlöst. Statt der Tat gibt es den Aufschub und das unendliche Versprechen. Es wird nur ein Beleg gegeben (Bild), dass das Versprochene doch noch kommt.

#### IV

Man kann Gott nicht sehen, nur vernehmen in seinem unaussprechlichen Namen, nur erahnen. Seinen Sohn dagegen kann man sehen, kann man anfassen. Kann ihn hinrichten.

Das Wort gibt sich schwer. Es ist zäh. Und wird es überquellend, breitet es sich zu sehr aus, zerfällt es zu Staub, zu rauschenden Körnern, wird zu Geschwätz. Das Wort, das sich zu sehr wiederholt, kann seine Monotonie nicht verbergen. Das Wort das in Überfülle erscheint erlischt. Um an das Wort zu glauben, muss man in ihm erzogen worden sein. Alles kostet Zeit mit dem Wort.

Das Bild gibt sich leicht. Es braucht keine Schule es zu verstehen. Keine Technik, die man sich aneignen muss, um es zu vernehmen. Nicht jeder, der das Augenlicht besitzt, kann lesen, nicht jeder versteht die Sprache des anderen. Jedoch ein jeder kann sehen. Das Bild erst gibt sich überhaupt. Es drängt sich auf, es gibt keine Wehr gegen jenes. Sehen heißt Glauben. Glauben heißt Sehen. Eine Kette von Berührungen, von Ansteckungen entsteht. Wenn es heißt: »Worte erzeugen Worte«, dann gilt dies für das Bild um so mehr, es erzeugt unablässig Bilder. In uns, um uns. Das Bild ist schneller als das Wort, es ist einfacher gestrickt. Es verteilt sich besser und agiler im Raum, es ergreift leichter und weitläufiger. Es evoziert das Begehren und entfacht die Leidenschaft zügiger. Es braucht weniger Zeit. Der alte Gott hatte Zeit, unendlich viel Zeit. Sein Sohn wird keine mehr haben. (Terach, der Vater Abrahams, wurde 205 Jahre alt, der Gottessohn keine 35). Er steckt im endlichen Körper. Das Bild ist das Mittel, wenn die Zeit knapp wird. — Wo müssen wir hin? Ich zeige es dir. — Das Bild vermittelt und dadurch beschleunigt es. Es verkürzt den Weg. Auch jenen

zum Glauben. Es ist leichter an einen Gott zu glauben, von dem es ein Bild gibt.

## V

Du kannst nicht ertragen, mein Angesicht zu sehen, denn kein  
Mensch kann mich sehen  
und am Leben bleiben.

*Exodus 33,20*

Sehen und Sterben: wer Gott erblickt, erleidet den Tod. Im Alten Testament schloss sich die Sichtbarkeit Gottes aus. Bilder verboten sich in jeglicher Form. Es gab Zeichen, aber keine Bilder, es gab ein Verweisen, aber keine Sichtbarkeit. Das Antlitz Gottes war vollkommen verborgen, selbst sein Name war unaussprechlich. Unablässig und konsequent entzog er sich. Das Alte Testament ist voll von unbeantworteten Fragen und Klagerufen, die an den abwesenden Gott gerichtet werden. Das ändert sich radikal im Neuen Testament. Es ist voll von Bildern, Wundern und Gleichnissen, Taten und direkter Rede. Es ist voll vom Körper des Gottessohnes. Eines Gottes der konkret wird in seinem Sohn. Die Bilder explodieren, sie werden vielfach. Und das Bild bringt nicht länger den Tod. Im Gegenteil werden die Blicke nicht länger abgewandt, sondern das Sehen und die Zeugen (z.B. der Einzug der Briefform in die Heilige Schrift, die Berichte der Märtyrer) werden zu einem zentralen Moment. (Es gibt *eine* Genesis, aber *vier* Evangelien!). Das Bild selbst steht nicht mehr für die Vernichtung, sondern für das Leben. Und sogleich beginnt es zu wuchern.

Das ist eine radikale Wende. Die Funktion des einst heidnischen Bildes verschränkt sich mit der Religion. Das Bild wird dienstbar für jene. Bei den Kirchenvätern, Augustinus als Beispiel, findet sodann eine Verschränkung von Leben, Sein und Bild statt. Alles natürlich eine Theoretisierung des Bildes, um sich seiner zu bemächtigen. Um sich zu befruchten und auszubreiten. Die Umarmung mit dem Bild ist zugleich eine Expansionsstrategie. Wie die Münze durch das Land wandert, geprägt mit dem Konterfei der Mächtigen, so lassen sich die Bilder zirkulieren, ihre Körper durchstreifen den Raum, weiten das Land für den Glauben, der zu expandieren hat. Man nutzt die Leistung der Abstraktionsmaschine. Man pflanzt den Körper des Heiligen in die Räume, so wie Gott sich als sein Sohn in diese Welt setzen ließ. Um die Körper zu versammeln. — Dort wo der Gottessohn erscheint, zieht er

die Menschen zu einer Traube zusammen. Wo die Menschen sich versammeln, da ist er anwesend, vermittelt ihrer (sie sind sein Bild, sein Medium, der Einzelne, die Masse ist Objekt des Glaubens). — In den Schoß der Mutter (der Kirche) setzt man das Bild, die Reliquie, die Ikone, wie einen Samen, um Körper zu halten, um sich zu vermehren. Man durchbricht Grenzen, Räume der Sprache, man erklärt nicht lange, man setzt die Blicke den Bildern aus, so dass man mit nur einem Blick versteht. Man erspart sich die Mühe des Wortes und radiert die Unterschiede aus. Und die Gewalt des Bildes hat sich stets zu paaren verstanden mit dem Bild der Gewalt. Man wählt als eines der wichtigsten, der zu zirkulieren bestimmten, Bilder den Gekreuzigten aus. D.h. das Bild eines Vorganges, eines Opfers, des Leidens. Nicht die Auferstehung, die frohe Botschaft oder die Erlösung wird zentrales Moment (auch wenn es Bilder davon geben wird), sondern das Ereignen des Leidens. Bild eines Vorganges an dem und vor dem man die Bewegungen iteriert, die Körper prozessiert. Das wichtigste Bild im Expansionsprozess des Christentums *ist das Bild eines sterbenden Körpers*. — Hätte man da nicht schon misstrauisch werden müssen? Gegenüber der Religion? Gegenüber dem Bild? Und dem gegenüber, was jene mit dem Körper anstellen werden?

## VI

»Denn auch der Menschensohn ist nicht gekommen, um sich dienen zu lassen, sondern um zu dienen und sein Leben hinzugeben als Lösegeld für viele.«

*Markus 10,45*

Das Leben hinzugeben als Lösegeld, das bedeutet: Zum einen die Schuld, eine, die wir nicht selbst begleichen können, die unserem Sein voraus geht und jenes usurpiert. Er hat sich für uns geopfert, ohne Einwilligung unsererseits und doch *für* uns. Das Opfer ist gebracht worden und fordert damit ein ihm gerecht zu werden. Das Opfer spannt eine Relation, fast einen Bann, eine Verpflichtung. Das Opfern beendet die Möglichkeit und schafft die Notwendigkeit. Mit dem Abwesenden kann nicht verhandelt werden. Es ist da als Nichtseiendes, als Schuld die beständig einfordert. So hat er sich unsterblich gemacht. Als das je Abwesende, das Zeit des Lebens nötig, der Schuld gerecht zu werden, den Preis des Lösegeldes zu begleichen. Es endet erst, wenn das Endliche ganz aufgelöst wurde.

Zum andern das Einstehen eines anderen für einen selbst. Ebenfalls ohne eine Wahl unsererseits. Ein Anderer tritt an unsere Stelle, wie das Bild, er ist anwesend, wir abwesend. Er ist das volle Sein, wir das Sein, das nicht vollständig ist. Seine Arbeit ist die des Versprechens, einmal werde alles gut, alle Schuld verschwinde. Damit sich das Versprechen einlöst, muss er, das Bild, sich auflösen. Das Versprechen, welches das Bild gibt, aber ist nicht von dieser Welt. Es kann sich nicht im Diesseits einlösen. So ist das Einlösen des Versprechens des Bildes an unseren Tod, unsere Negation zugleich geknüpft. Jenes Versprechen löst sich nicht auf unserer Ebene der Wirklichkeit ein, sondern nur auf jener des Bildes.

Aber es ist auch die Einführung einer neuerlichen Schuldhaftigkeit: wir sind dem Bild (Christus) verschuldet, indem es sich an unsere Stelle setzt, für uns einsteht. Unter dem Versprechen, hat sich Leben zu organisieren, damit es sich endgültig einlösen kann. Löst sich Leben nicht im Sinne des Versprechens ein, wird es nicht erlöst werden. Wir bleiben dem, was für uns eintrat, das uns auslöste, verschuldet (es fordert die Auflösung). Gerade durch das Einstehen für uns in der Schuld, etabliert es eine Schuldigkeit auf andere Weise. Man hat so das mangelhafte Sein eingetauscht gegen die Schuld und die Arbeit der eigenen Auflösung. Das Opfer wird zurück gefordert.

## VII

Die Welt wurde erschaffen durch das Wort, nicht das Bild. Durch einen Befehl. Das Geistige geht dem Sichtbaren, dem Konkreten voraus, das in dieser Konstruktion immer unter dem Unsichtbaren zurück bleibt, ihm sekundär ist und von seiner Gnaden. Dort, am Anfang, garantiert noch das Wort die Welt. Hier ist es das Bild, das für ihre Auflösung und ihr Ende einsteht.

## VIII

Zerfleischt mit Geißeln derart, daß man bis auf die Adern und Blutgefäße in ihrem Innern den Bau ihres Leibes sehen konnte, hielten sie aus; selbst die Zuschauer wurden von Mitleid ergriffen und weinten;

*Martyrium des hl. Polykarp (155 n. Chr.)*

Der Körper des Märtyrers wird zum Bild. Die Marter selbst ist die Transformation des Körpers ins Bild, indem (in dem) er zerlegt, indem (in dem) er aufgelöst wird, wendet sich das Fleisch, die Knochen und das Blut in einen pikturalen Körper. Dessen Bild man wiederholt, um auszulösen die Gefühle, einzuschreiben den Glauben, um etwas zu haben, um das man kreisen, an dem man Bewegungen wiederholen kann. Man löst den Körper auf, macht sich ein Bild, um andere Körper zu ergreifen und ihre Bewegungen zu organisieren.

## IX

Er ließ ihn, als ob es sich nicht um das Fleisch eines Menschen handle, sondern um Stein oder Holz oder sonst ein lebloses Ding, bis auf die Knochen und bis auf die tief und verborgen liegenden Eingeweide unausgesetzt zerfleischen. Der Körper des Jünglings, der durch die Folterungen förmlich zermalmt war, blieb ohne einen Laut und ohne eine Regung des Schmerzes, fast möchte man sagen, völlig ohne Leben.

*Eusebius von Cäsarea (260-340)*

Der gemarterte Körper gibt nichts mehr von sich als seinen Anblick. Der geöffnete Körper offenbart nichts von sich, er ist nur noch für die Blicke vorhanden. Was vom Tod durchstreift wurde, ist nichts mehr für sich selbst. Die Zerlegung erzeugt ein Bild. Hier noch kein Wissen, nur ein Zeugnis, das man weiter reicht. Das die Gefühle verengen und den Glauben festigen soll. Das versteinert. (Auf eine andere Weise den Tod weiterträgt und die Auflösung fortführt).

Der Körper des Märtyrers hat sich hergegeben für die Sache des Glaubens. Die Marter ist die Subsumtion des Wortes unter das Bild. Er verweigert das Wort gegenüber denjenigen, die ihn foltern. Er soll seinen Glauben leugnen, aber er schweigt. Der Märtyrer verweigert das Sprechen, gibt kein Wort. Er setzt seinen Körper an die Stelle des Sprechens. Gibt seinen Körper in jener Weigerung als Bild. Je ärger man ihn zerlegt, desto stärker wird das Bild, das er gibt.

## X

Die Hinrichtung ist ein Fest des Bildes. Immer ist sie ein Spektakel. Indem man kreuzigt, drapiert man, arrangiert die Körper für die Blicke. Die Hinrichtung ist eine Ausstellung ins Sehen. Sterben und Sehen, Töten und Blicken werden verwoben. Wer ihr zusieht hat, Teil am Tod, an der Hand, welche die Nägel in den Körper treibt, am Bersten der Haut, der Knochen und der Auflösung der Leiber. Am Sterben. Am Senden der Nachricht. Wer zusieht hat sie schon weitergetragen, bereits in sich aufgenommen. Sie ist über ihn schon vermittelt und wird sich weiter austragen. Ist in ihn und seinen Körper eingegangen. Selbst wenn er von ihr schweigt, wird sie ihn nicht mehr verlassen, nicht aufhören ihn zu prägen. Ihre Spur trägt sich weiter aus. Das Bild, das man aus der Hinrichtung fertigte, teilt sich weiter. Indem es erblickt wird, ist es gesendet, hat es sich erfüllt, hat den Raum erweitert und besudelt.

## XI

Indem Gott sich ins Bild gewandt, indem er sich verkörpert hatte, hatte er sich reduziert. Das Mysterium wurde getauscht gegen die Konkretion und das Versprechen. Die Unabschließbarkeit getauscht gegen die Verheißung zu haben zu sein. Das war der Preis der Sichtbarkeit, der bezahlt werden musste, um sich ausweiten zu können, um in die Re-Produktion einzugehen, sich ein Gesicht zu geben, zu expandieren, Raum ergreifen zu können, einen Körper zu gewinnen. Der Preis für das Zirkulieren der Bilder.

## XII

Gott machte sich ein Bild. Er schuf ein Medium, statt sich zu duplizieren. Warum sollte er auch, er war alles was ist. Das Vollkommene reproduziert sich nicht, es wäre sinnlos, weil weiterhin ununterscheidbar von sich selbst. Also produzierte er sein Abbild. Adam, Eva. Er schaffte Bilder von sich, die sich vermehrten. Die ein Eigenleben gebaren und die er so von sich halten musste, denn sie folgten nicht mehr seinen Regeln. Die Bilder begannen selbst zu laufen. Sie mussten begrenzt werden. Denn was wäre geschehen, wenn sie unendlich geworden wären? Wenn das Bild von Gott nicht mehr zu unterscheiden gewesen wäre? Hätte das Paradis sich nicht aufgelöst? Hätte Gott sich nicht

aufgelöst? Wäre der Garten Eden dann nichts als ein Ort in der Wüste geworden, d.h. ein Fleck in der Ununterscheidbarkeit? — Und stehen wir nicht vor der selben Schwelle, dass unsere Kreationen einmal das Laufen lernen könnten?

### XIII

Wenn nämlich das Bild, jenes wovon es Bild ist,  
erschöpfend darstellt, räumlich erfüllt,  
ausfüllt, dann ist es ihm gleich.

*Augustinus*

Der Sinn, die Bedeutung ist etwas Poröses, Sprödes und Fließendes. Jeder hat einen anderen und es lässt sich dieser Sinn niemals greifen. Er ergibt sich, er ist oder er ist nicht. Er ist nicht dingfest zu machen, entzieht sich der Objektwelt überhaupt. Er lässt sich nicht erzwingen und seine Abwesenheit führt in die reine Verzweigung.

Das Bild gilt als Verbindung zum Sinn. Es verweist auf jene Abwesenheit, die Sinn stiften soll. Es war die Brücke zu etwas, das abwesend war, aber im Bild doch anwesend sein konnte. Anwesend abwesend. Ein Tor, eine Verbindung, ein Versprechen (dessen, was es vorstellte). Das ist das christliche Erbe der Bilder. Sie verbanden mit Gott, dem Sinn jedes Seins, gaben dem Ungreifbaren einen Bezug zum menschlichen Leben. Waren der mittlere Term. Rückten jenes Abwesende in die Präsenz und ermöglichten die Teilhabe an seinem Sinn. Der Körper des Bildes galt als die versprechende Verbindung zum Göttlichen.

— In der deutlichsten Form dessen ist Christus jener mittlere Term selbst, als die Verkörperung Gottes, als das Bindeglied zwischen dem Menschen und Gott. Er verkörpert genau jene Funktion des Bildes, als Beleg und Zeuge, von Mysterium und Wunder, von der Anwesenheit des Abwesenden, zu dem er eine Verbindung schafft. Den versöhnenden Charakter, die Funktion der Versöhnung, die das Bild und der Körper Christi somit einführen, ist wichtiger Bestandteil der Ökonomie der Bilder. —

Dieses Erbe des Bildes, diese Funktion des Bildes in einer göttlichen Ökonomie, führt das Bild nicht mehr aus. Es ist selbstständig geworden. In dieser Verschiebung des Bildes aus seinem theologischen Rahmen, aus dem Verweisen auf das Göttliche (logos-theos), aus dem Verweisen und Zeugenschaft Stiften vom (göttlichen) Sinn, aus der Ökonomie des abwesenden Sinns der sich gibt, heraus, ist der Sinn

nicht mehr das Telos des Bildes. Das Bild ist nicht mehr gerichtet auf den Sinn, wie er gerade beschrieben, sondern auf seine eigene Bild-Funktion. Das Bild mit der göttlichen Ökonomie wieder verknüpfen zu wollen, es wieder als die Präsenz einer Abwesenheit, die Zusammenhang und Sinn stiftet, die von etwas spricht, das nicht erreichbar, aber im Entzug, der sich gibt, selbst gibt, fassen zu wollen, geht an dem, was das Bild nun ist, vorbei und legt vielmehr die eigenen Wünsche, die eigene Sehnsucht nach einem metaphysischen Sinn (die eigenen Bilder) in jene hinein, remystifiziert, fällt herein auf das alte christliche Versprechen, von dem das Bild noch zehrt, von dem es aber schon lange nichts mehr weiß.

Spätestens seit dem Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit ist das Bild nicht mehr die Brücke zum Abwesenden. Seit Descartes und Kant, mit dem Auftauchen der Bewusstseinsphilosophie, setzt sich zwischen Realität und Geist das Bild (die Wahrnehmung), an dem sich das Subjekt erst konstituiert. Was wir wahrnehmen gilt seither nicht länger als Realität, sondern nur als unsere Wahrnehmung ihrer. Wir haben nur subjektive, menschliche Bilder. Erst dieser Riß, der dieser Einschub des Bildes ist, bringt das moderne Subjekt hervor. An ihm spiegelt es sich und tritt in Erscheinung. Das Bild aber ist dadurch an die Stelle der Welt und des Zuganges zu ihr überhaupt gerückt. Es ist das *Zentrum* an dem und aus dem heraus sich die Abstraktionen ableiten. So verbindet es nicht mit, sondern begründet aus sich. Der moderne Mensch war schon immer virtuell, eine Interferenz.

So muss ganz im Gegenteil das Bild unter den Aspekten betrachtet werden, die es fundieren, die es austrägt und als die es sich etabliert. Fasst man das Bild in seinen funktionalen Aspekten, im Horizont dessen, was es treibt und als was es sich, wie es sich manifestiert, dann wird deutlich, dass es mit Sinn nichts mehr zu schaffen hat, sondern nur mit der Realisierung von Abstraktion. Das Bild verweist nicht, es etabliert. Und die Momente der Funktion des Bildes sind: Abstraktion, Vermitteltheit und Auflösung.

#### XIV

Die Kernthese der kopernikanischen Wende, dass die Sonne ruht und die Erde sich bewegt, entgegen der bis dato gängigen These, ist die Zuspitzung der Entgöttlichung der Welt. Ihr wird in ihrer neuen Position zugleich ihre Unendlichkeit abgesprochen. Denn es bedeutet die Welt selbst, die Welt in der wir leben, zu einer bewegten, dezentrali-

sierten, sich verändernden, endlichen zu machen, d.h. zu einer Welt der Erscheinung, des Bildes. Die Sonne *scheint* nur um die Welt zu kreisen. Das, was uns die Welt gibt, ist nur eine Perspektive, ein Bild. Die Antwort die Kunst und Philosophie darauf geben ist die Ordnung der Erscheinungen durch den Menschen. In der Erfindung der Zentralperspektive. In der Erfindung der Bewusstseinsphilosophie.

## XV

Das Bild ist nur solange heilig und verweisend, solange es in einer Ökonomie des Göttlichen steht. In ihr produziert es Belege und Anlässe, um jenes Göttliche zu umkreisen, um sich von ihm anstecken zu lassen. Das Bild *hic et nunc* befasst sich nur noch mit der Vermittlung und Abstraktion der Wirklichkeit, nicht mehr des Abwesenden. Derart aber ist sein Gegenstand nicht der abwesende Gott, sondern vornehmlich die konkreten Individuen. Sei es in den Wissenschaften (Biologie, Medizin, etc.), sei es in der Kultur (Film, Serie, Fotografie, usw.). D.h. die Vermittlungsleistung und Vergegenständlichung, die es im heiligen Kontext ausführte, um mit dem Abwesenden zu vermitteln (um zum Glauben zu verführen, denn das Bild oder die Ikone diene auch dazu die Menschen besser zu ergreifen und zu binden als es mit dem Wort möglich war), vollführt es nun mit dem Konkreten, ohne Bezug zu einem ihm jenseitigen Sinn. Die Operation des Bildes vollzieht sich wiederum an den Individuen.

## XVI

Das Bild als Versprechen, Versöhnung, als Zeuge oder Verbindung zu betrachten, bedeutet seiner religiösen Tradition (und ihren Implikationen) unterzukommen. Und dem Opfer des Körpers, der Körper, das es voraussetzt.



## Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Medusa	11
I Es gibt kein unschuldiges Bild	17
II Das Bild ist der Anlass zur Zerlegung	35
III Jedes Bild gibt dem Leben einen Preis	63
IV Exkurs: Lager/Archiv	81
V Das Bild ist das Ende des Sprechens	89
VI Das Bild ist das Prinzip der Wiederholung	95
VII Exkurs: pornográphos	105
VII Exkurs: Über die Sinne	117
Vierge consolatrice	127
Das Mädchen mit der Perle	133
L'Oréades	139
Landschaft am Rande der Dünen	147
Die Anatomie des Dr. Tulp	153
Schwarzes Quadrat auf weißem Grund	165
Der Tod des Marat	173
Der ungläubige Thomas	183
Christus am Kreuz	191



## Bildnachweise

Seite 126: Bouguereau, William Adolphe. Vierge consolatrice. 1877. Ölgemälde. Musée d'Orsay, Paris.

Seite 132: Vermeer, Jan. Das Mädchen mit der Perle. 1665. Ölgemälde. Mauritshuis, Den Haag. (Ausschnitt)

Seite 138: Bouguereau, William Adolphe. L'Oréades. 1902. Ölgemälde. Musée d'Orsay, Paris.

Seite 146: Vermeer, Jan. Landschaft am Rande der Dünen. 1648. Ölgemälde. Mauritshuis, Den Haag. (Ausschnitt)

Seite 152: van Rijn, Rembrandt. Die Anatomie des Dr. Tulp. 1632. Ölgemälde. Mauritshuis, Den Haag. (Ausschnitt)

Seite 164: Malewitsch, Kasimir. Schwarzes Quadrat auf weißem Grund. 1905. Ölgemälde. Tretjakwo Galerie, Moskau.

Seite 172: David, Jacques-Louis. Der Tod des Marat. 1793. Ölgemälde. Königliche Museen der Schönen Künste, Brüssel. (Ausschnitt)

Seite 182: Caravaggio. Der ungläubige Thomas. um 1601. Ölgemälde. Bildgalerie, Potsdam. (Ausschnitt)

Seite 190: Unbekannt. Christus am Kreuze. 17. Jh. Ölgemälde. Liebfrauenkirche, Chorumgang, südliche Kapelle, Brügge.







