

Michael F. Zimmermann

Das Bild als Ausnahmezustand. Nancy und Agamben

Der Titel verspricht Mehrdeutiges: *Au fond de l'image*.¹ Sucht Jean-Luc Nancy „im Grunde des Bildes“ einen letzten Hintergrund, der hinter all dem, was im Bild erscheint, sich öffnet und zugleich schließt? Oder geht es ihm darum, was dem Status des Bildes als Bild zu „Grunde“ liegt? Nancy versucht in seinem im Frühjahr 2003 erschienenen Buch, den Abstand des Bildes von allem Anderen auszuloten, ohne ihn durch übergeordnete Zeichentheorien zu überbrücken. Dies allein ist eine Provokation. Doch ist Nancys Philosophie *des* Bildes schlechthin, nicht *der* Bilder, zwar höchst aktuell, aber nicht historisch. Sie bedenkt nicht, dass sich die *andere* Welt der Bilder – im Wettlauf von Kunst und Medien beschleunigt – stets neu konstituiert, und dabei über sich hinausweist, also auch in der *einen* Welt Realitäten schafft. Giorgio Agambens Gedanken über den jeglicher *konstituierten* Normalität vorausgehenden und diese zunehmend auch begleitenden Ausnahmezustand können Nancys Philosophie des Bildes (freilich durch Revision) um die historisch-politische Perspektive bereichern. Es geht um die *Verfasstheit* des Bildes als Ausnahme von allem Anderen.

Bilder als Zeichen?

Die Kunstgeschichte wie auch die *visual studies* betrachten Bilder als Zeichen, die sich einerseits auf Gegenstände als deren Abbilder beziehen, andererseits auf visuelle Sprachen, in denen ihre kulturelle Bedeutung kodiert ist. Die Geschichte der kulturellen Lexika solcher Bildzeichen – kodierter Metaphern, Bild gewordener Texte – ist der Forschungsgegenstand der Ikonographie. Die Semiologie teilt seit Charles Sanders Peirce die Menge aller Zeichen in Symbole, also konventionelle Zeichen wie Wörter der Sprachen, indexikalische Zeichen, deren Bezug zum Bezeichneten physischer Art ist (Abdrücke, Spuren, Hinweis-pfeile), und ikonischen Zeichen, die Peirce lediglich *ex negativo* definiert: „Ein Bild [*icon*] ist ein Zeichen, dem der Charakterzug, durch das es signifikant wird, auch dann zukommt, wenn sein Objekt nicht existierte.“² Nancy verweigert eine solche Reduzierung des Bildes auf Merkmale einer bestimmten Zeichenklasse.

Stattdessen durchdenkt er die Unauslotbarkeit des Bezugs von Wort und Bild als konstitutiv für das Bild. Im vorletzten Kapitel seines Buches, „L'oscillation

1 Jean-Luc Nancy: *Au fond de l'image*, Paris 2003. Alle Übersetzungen im Folgenden von M. F. Zimmermann.

2 Charles Sanders Peirce: *The Icon, Index, and Symbol*. In: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge MA, Bd. 2, S. 143–44, 156–173, hier Nr. 2.304.

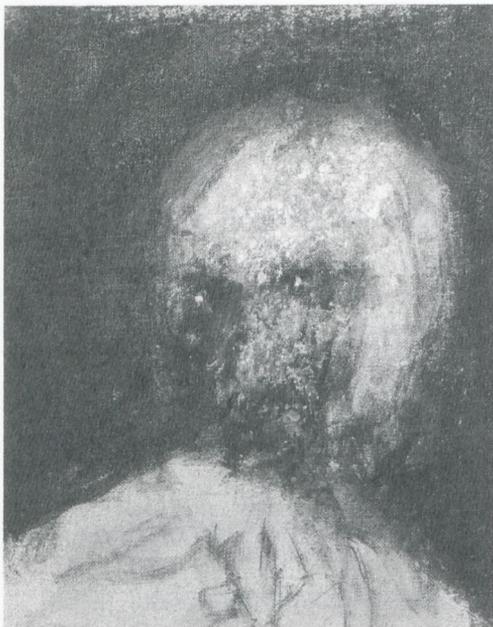


Abb. 1: Zoran Mušič, Selbstporträt, 1989, Öl auf Leinwand.

distincte“, gewöhnt er dem Leser die Selbstverständlichkeiten des zeichentheoretischen Denkens ab. Natürlich beziehen Bilder sich als Zeichen auf irgendein Bezeichnetes, und insofern „ist“ das Bild eines Tisches ebenso ein Tisch wie das Wort, das ihn bezeichnet. In einem mehrstimmigen Dialog inszeniert Nancy das Oszillieren von Wort und Bild als Modi dessen, was das jeweils andere nicht ist. In Wort und Bild sind die Dinge nicht, was sie dennoch „sind“: zugleich gegeben und abwesend, nicht hier, vielleicht nicht einmal existierend, gar ohne Sinn („*ab-sens*“). Als Vergegenwärtigung eines ihnen jeweils Jenseitigen

bleiben Wort und Bild auch einander jenseitig. Das Wort oszilliert zum Bild, das Bild zum Wort, und beide zu dem, was in ihnen gegeben ist. Die Moderne hat diese Oszillation ins Bild selbst hineingeholt, und sie dort als Ambiguität inszeniert.³

Statt den „fond“ des Bildes zu erklären, stellt Nancy ihn als das heraus, was ein Bild ausmacht. Es geht ihm um die rätselhafte Konstitution des Bildes, das sich als „*le distinct*“ präsentiert. Die abgründige Unterschiedlichkeit umkreist Nancy, indem er sie mit anderen unüberbrückbaren Verschiedenheiten konfrontiert. Das „*sacré*“ ist vom Normalen getrennt – in einem Abstand, der Furcht wie Liebe, das Heilige wie das Gebannte meint. Auch die *Gewalt* trennen Welten von wohlbegründetem und akzeptablem Handeln. Das „*sacré*“, die *Gewalt*, beider Abstand vom Normalen hat etwas mit der Macht der Bilder zu tun, sich zu entziehen, indem sie sich aufdrängen.

Auf dem Grunde des Bildes und der Sprache

Was aber verbindet das „Distinkte“ des Bildes mit dem „*sacré*“, oder mit der Gewalt, was trennt es davon? Eine methodische Vorbemerkung sei vorausgeschickt. Dem Leser, der seine geistige Heimat nicht in der Phänomenologie oder der französischen Heidegger-Rezeption von Jacques Ricœur bis zu Emanuel Lévinas und seiner Schule hat, wird der Denkstil Schwierigkeiten bereiten. In

3 Dario Gamboni: *Potential images: ambiguity and indeterminacy in modern art*, London 2002.

Worte, Begriffe und Bilder dringt Nancy immer wieder in beschwörenden Definitionen, sogar in rückwärts gewandter Prophetie. Andere philosophische Positionen, so die von Georges Bataille, integriert er seinem Denken, ohne sie differenzierend zu aktualisieren. Dadurch vermag Nancy auch verborgene Aspekte der Sache zum Vorschein zu bringen – und zwar mit gewaltsamer Direktheit. Die Ökonomie seines Zugriffs ist Schwindel erregend – auch dann, wenn er den Fehlgriff streift, Entlegenes in grotesker Übertreibung hervorformuliert. Der *Gewaltsamkeit* des Eindringens entspricht die *Entrückung* des solchermaßen Durchdachten. Beide sind zur Methode erhobene Eigenschaften des Gegenstandes: des Bildes.

Eingemischt in die gegenwärtige Bilderflut, gewinnt Nancy die Möglichkeit der Distanznahme aus der Tiefe der Sprach-Entstehung. Wie Heidegger immer wieder mit der Restitution der ursprünglichen Bedeutungsfülle des Griechischen, zugleich des Germanisch-Deutschen argumentiert hat, so schöpft Nancy in historisch verborgener Bedeutung: allerdings in der lateinisch-französischen Tradition, die Heidegger als rationalistisch beiseite geschoben hatte.⁴ Der gegenwärtigen Sprache tut sich der Sinn als der scheinbar verlorene, tatsächlich nur verdrängte auf. Entsprechend ist auch der Sinn der neuen Bilder die Magie der alten – ihre Entrücktheit, ihre Gewalt. Nancy konfrontiert heutige Erfahrung mit einer in der Tiefe der Sprache (und der Bilder?) noch fassbaren Tradition. Dieses Vorgehen markiert den Gegenpol zu Benjamins These vom Aura-Verlust durch Reproduktion! Vielsagend ist eine Nebenbemerkung zu Orlan und der Body-Art. Nancy geht es nicht um die „ästhetische oder anästhetische“ Wertung des Künstlers, der, seine Weiblichkeit zugleich exhibierend und verleugnend, im Zuge auch entstellender Schönheitsoperationen sein eigenes Werk geworden ist. Einzig der Wunsch des Künstlers der Body-Art, „ihr Blut zu vergießen“ („répandre“: es zugleich zu verbreiten), interessiert ihn: Wie Orlan beschwört Nancy das Bild eher in seiner geheimnisvollen Kraft, als es zu analysieren.

sacer – das Distinkte

„L'image est toujours sacrée“ – so Nancy zu Anfang des ersten Kapitels, das sogleich klarstellt, dass die Bedeutungsfülle von „sacré“ nicht mit Religion, oder mit Glauben erschöpft werden kann. Wenn die Religion ein Band herstellt, so meint „sacré“ gerade die „mise à l'écart“ – das Abgetrennte, dem die Religion

⁴ Martin Heidegger: *Holzwege*, Frankfurt a.M. 1950, S. 13.

sich erst in einem zweiten Schritt verbindet. *Sacer* ist, was nur durch Abtrennung und die Verbindung zum Abgeschiedenen existiert. *Religio* ist eine Verbindung durch Trennung. Allein das Opfer, die Selbstaufgabe, kann die Verbindung schaffen. Das Bild definiert sich aus dem Unterschied zum Opfer: während dieses als „mise à l'écart“ zum Anderen Zugang verschafft, stellt das Bild als „distinction“ eine Verbindung zu etwas „dort“ Vorhandenem her. Das Bild ist also nicht „sacré“, es ist „le distinct“. Was das Bild offenlegt, interessiert Nancy weniger als was sich im Bild von der Evidenz der Dinge entzieht, wodurch das Bild sich als solches deklariert. Nicht um Form geht es ihm, sondern um das, was die Form distinkt hält.

Bilder sind „weder die Sache noch die Nachahmung der Sache“. Sie „sind“ die Sache selbst, oder genauer, „das Zeigen der Sache in ihrer Selbstheit“ („*mêmeté*“). Aber: „In seiner Ähnlichkeit ist die Sache von sich selbst abgelöst.“ So lassen sich die Bilder der Dinge denn auch nicht in die Verkettungen der Dinge einfügen. Sie bleiben „*le déchaîné – l'inenchaînable*“. Das Beispiel des Porträts verdeutlicht, dass sie dennoch in die Intimität der ganz nahen Dinge wie auch des Betrachters eindringen.

Wollte man diese Einsicht methodisch konkretisieren, dürfte man die von Gérard Genette zu Mieke Bal geführte Diskussion über das Einrahmen und das Fokussieren („*focalisation*“) hier einbeziehen.⁵ Die Fokussierung, gleich ob in visuellen oder literarischen Bildern, sondert mit dem realen oder fiktiven Rahmen nicht nur das Beachtete aus, sondern sie markiert die ästhetische Grenze. Der Rahmen ist dem Bild niemals nur äußerlich, er ist Teil des Bildes – in der Terminologie Genettes, intra- und meta-diegetisch. Freilich betrachtet die Narratologie den oder das Rahmen oft zu eng als Verfahren allein der (Bild-) Erzählung, der Steuerung der Aufmerksamkeit. Mehr ist im Spiel: im Rahmen, vielfach verdoppelt durch das Bild im Bild, thematisiert sich das Bild als Bild. Victor Stoichita hat die ästhetische Geschichte des Tafelbildes als Prozess zugleich der Selbstreflexion und der Selbstfindung des Gemäldes nachgezeichnet. Die ästhetische Grenze wird im Zuge dieser Entwicklung durch Überschreitung immer wieder neu ausgehandelt.⁶

5 Gérard Genette: *Figures*, III, Paris 1972, S. 67–282, 183–224; Mieke Bal: *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris 1977, S. 31–39.

6 Victor Stoichita: *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris 1997, S. 13–27.

Die Grundlosigkeit der Gewalt – und der Bilder

Wie die Gewalt sich in ihrer bloßen Faktizität aufzwingt, so drängt auch das Bild sich aus dem Nichts auf. Doch wiederum stellt Nancy die Nähe von Unterschiedlichem nur zum Zwecke einer nachfolgenden Differenzierung heraus. Von der Gewalt zum Bild führt Nancy seine Leser, indem er über beider *Wahrheit* nachdenkt.

Definiert man die Gewalt als „Anwendung einer Kraft, die dem dynamischen oder energetischen System, in das sie interveniert, fremd bleibt“, so erscheint sie als „Figur selbst, als Bild des Draußen“ – und daher „zutiefst blöde“ („bête“). Sie genügt sich selbst, „erschöpft sich in ihrer Verausgabung“. Auch „steht sie nicht im Dienst irgendeiner Wahrheit. Sie will selbst die Wahrheit sein“. Wahrheit der Gewalt? „Die Wahrheit der Gewalt vernichtet und vernichtet sich selbst.“ Provozierender als die These von der Wahrheit der Gewalt ist die von der Gewalt der Wahrheit: Dass nämlich die Wahrheit, wo sie geschichtlich auftritt, stets gewaltsam ist. „Ganz anders ist die Gewalt der Wahrheit: sie ist Gewalt, die sich in ihrem Hereinbrechen selbst zurückzieht – und weil dieses Hereinbrechen selbst ein Rückzug ist, der einen Raum öffnet, ihn freistellt für die handgreifliche Vergegenwärtigung des Wahren.“ So auch das Bild. Wie die Gewalt muss es „durch und für sich selbst gelten“. Die Dinge im Bild sind in gesteigerter Weise „in praesentia, im Sein-vor-sich-selbst, dem Außen zugekehrt“, oder, wie Nancy unter Heranziehung deutscher Ausdrücke betont, sie treten aus der *Vorhandenheit* heraus in die *Gegenwärtigkeit*. „Im Bild, oder als Bild, und nur als solches, wird das Ding – ob es sich um eine tote Sache oder eine Person handelt – als Subjekt vorgestellt: es vergegenwärtigt sich“ („elle se présente“). „So ist das Bild seinem Wesen nach monstrativ oder zeigend“ („monstrante“). Als solches gehört das Bild auch der Ordnung des Monstrums zu, wenn man darunter ein mahnendes Vorzeichen („moneo, monestrum“) versteht. Das Bild ist also nicht Schein („appareance“), sondern Ausstellung („exhibition“). Was es ausstellt, ist nicht allein sein Aussehen („aspect“), sondern „seine Einheit und seine Kraft“. „Ein Maler malt keine Formen, wenn er nicht zuvor eine Kraft malt, die sich der Formen bemächtigt und sie in eine Gegenwart mitreißt.“ Daher geht das Bild auch immer über das Aussehen, die Form hinaus! „La monstration jaillit en monstration“ – seit der kubistischen Deformation des Bildgegenstands als Flächenform ist die „monstration“ zum Gegenstand des Bildes selbst geworden. Im Opfer, das die Zeichen der Gewalt trägt, erschöpft sich die Kraft des

Wünschens nur, im Bild hält sie sich als vereinheitlichende Bemächtigung manifest. Die Selbstaffirmation des Bildes ist insofern analog zu jener der Wahrheit. Beiden liegt eine Gewalt zugrunde, die sich, indem sie wirkt, zurückzieht.

Bild und Gewalt trennt die „dünne Klinge der Unterscheidung“. Ohne „Eintauchen in einen blinden Grund“ keine Bilder. Der blinde Grund verhält sich zur Gewalt wie die Haut zum darunter fließenden Blut. Kronzeugen sind Orlan und die Body-Art. Wieder hilft die Tiefe der Sprache: das französische *crualité* kommt von *crueur*, dem lateinischen Wort für das vergossene Blut im Unterschied zu *sanguis*, dem Blut, das unter der Haut zirkuliert. Der Grausame will draußen sehen, was drinnen fließt. Vergossenes Blut füllt Kirchen und Pinakotheken, ist Zeichen und Spur der Gewalt, die im Werk am Werk ist. *Crueur* als Verausgabung im Opfer – die Grausamkeit als Gegenstand des Bildes *bedeutet* das Opfer. Die Rede ist nicht von blutenden Ikonen, auch nicht davon, dass *crueur* in den Bildern oft wirkt, als sei es Blut, nicht Pigment. Dieses Blut ist für Nancy Symptom des Bildes: es ist „weder Zeichen von etwas noch bedeutet es etwas. Es geht über alle Zeichen hinaus, ohne dadurch etwas Anderes zu offenbaren als dieses Hinausgehen“ („*cet excès*“). *Crueur* steht bei Nancy für die Verausgabung des Bildes, seine Doppelexistenz im Drinnen und Draußen seiner selbst und der Dinge. Die Schlussfolgerung überlässt er Jorge Luis Borges: „Das unmittelbare Bevorstehen einer Offenbarung, die dann doch nicht eintritt, ist vielleicht die ästhetische Tatsache.“ Die Imminenz einer zeichenhaften Bedeutung betrifft auch die „Gewalt ohne Gewalt“ im Bilde.

Zu den Bildern nach Auschwitz, die er im folgenden Kapitel erörtert, greift Nancy die Frage auf, ob man den bürokratisch organisierten Massenmord mit künstlerischem Sinn überziehen kann. Adornos Interdikt einer Dichtung nach Auschwitz ist für Nancy nicht die Frage an Bilder, sondern an das Bild. Das Bild bricht immer ein Tabu, sieht sich hier aber vor seine grundsätzliche „Unmöglichkeit“ gestellt. In den Lagern war der Arier zum Repräsentanten der Repräsentation geworden, der rassistisch diffamierte Insasse zum Nicht-Repräsentierbaren, zum gesichtslosen „Muselmann“, zum – so der Philosoph Giorgio Agamben – „homo sacer“. Nancy fordert geradezu die Darstellung des Massenmordes: nichts drücke die Unmöglichkeit des Bildes besser aus als Bilder. Wie für Agamben das Lager das Paradigma der sich zur Bio-Politik überschreitenden Politik ist, wird es für Nancy zum Paradigma der Darstellung.⁷

Ohnehin blickt im Bild, wie er im letzten Kapitel ausführt, der Tod auf das Leben zurück.

sacer – Konstitution durch Ausnahmezustand

Das „Distinkte“ als Schlüsselbegriff des „Grundes“ („fond“) des Bildes hat Nancy in seiner Differenz vom *sacrum* entwickelt. Agamben hat 1995 eine Studie veröffentlicht: *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*.⁸ Der Begriff *sacer* meint in der Auslegung des Tribunizischen Gesetzes durch Sextus Pompeius Festus sowohl das Geweihte als auch das Verfluchte. Agamben knüpft an die in der Ethnologie und Psychologie des frühen 20. Jahrhunderts entfaltete Doppeldeutigkeit des *sacrum* an, des zugleich als Erhabenen und als Erniedrigten, Tabuisierten, und verfolgt die Begriffsgeschichte von dem amerikanischen Ethnologen Robertson-Smith zu Henri Hubert und Marcel Mauss, Freud und Durkheim.⁹ Die pauschalisierende Verwendung von *sacer* als Oxymoron bis hin zu Bataille verwirft er, um den Begriff aus seiner ursprünglichen, rechtsgeschichtlichen Perspektive heraus zu präzisieren: Im Anschluss an Carl Schmitt¹⁰ definiert er den *homo sacer* als denjenigen, der außerhalb der Sphäre des Rechts gestellt wird („messo a bando“, „abandonato“), doch nur, um im Gegenzug durch die Scheidung des Rechtsbereichs von dem des Unrechts die Sphäre des Rechts erst zu konstituieren. Laut Festus wurde derjenige, der den durch Plebiszit als *sacer* erklärten Menschen umbringt, nicht als Mörder betrachtet. *Sacer* ist der Krieg aller gegen alle, der bei Thomas Hobbes der Rechtsetzung durch den Souverän vorausgeht. *Sacer* ist auch der Souverän selbst, der gerade dadurch die Fähigkeit zur Rechtsetzung hat, dass für ihn kein Recht gilt. *Sacer* ist auch der abtreibbare Embryo oder der Hirntote, vor allem aber der aus dem normalen Rechtsraum ausgelagerte Mensch – nicht ins Gefängnis, das Foucault

7 Giorgio Agamben: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge, [Ital., Turin 1998] Frankfurt a.M. 2003.

8 Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, [Ital., Turin 1995] Frankfurt a.M. 2002.

9 William Robertson-Smith: *Lecture on the Religion of the Semites* [1889, 1894], Freiburg i.B., Leipzig und Tübingen 1899; Henri Hubert und Marcel Mauss: *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice* [1899]. In: M. Mauss: *Œuvres*, Bd. 1, Paris 1968, S. 193–354; Sigmund Freud: *Über den Gegensinn der Urworte* [1910]. In: S. Freud: *Gesammelte Werke*, Bd. 8, Frankfurt a.M. 1999, S. 213–221; Emile Durkheim: *Elementare Formen des religiösen Bewusstseins* [1912], Frankfurt a.M. 1981.

10 Carl Schmitt: *Politische Theologie* [1922], Berlin 1993.

als Raum der Ausgrenzung studiert hat¹¹, sondern ins Lager, dem Paradigma moderner Biopolitik: im Gefängnis gilt das konstituierte Recht, im Lager Willkür.

Während Recht und Politik in der griechischen Republik den *Oikos*, den privaten Raum, aussparten, ist im 20. Jahrhundert im Gegenteil das intimste, das „nackte“ Leben der eigentliche Gegenstand von Biopolitik. Benjamin hatte vom „bloßen“ Leben gesprochen.¹² Für ihn wird staatliches Recht fragwürdig, wenn es die Gewalt verdrängt, die hinter dem konstitutiven Akt stand. Allein die historische Gewalt der revolutionären Konstitution vermag die institutionelle Gewalt des Staates zu rechtfertigen. Auch für Agamben, der an Carl Schmitt anschließt, definiert sich Recht durch Nicht-Recht, durch den vorausgehenden, dann latenten Ausnahmezustand. Wird dieser konstitutive Akt verdrängt, wie heute, im „Zeitalter der zunehmenden Ununterscheidbarkeit von Demokratie und Totalitarismus“, so integriert sich das Nicht-Recht dem Recht. Es wird – als Umkippen des Rechts ins Gegenteil – zu dessen pervertierter Normalität: wo die Polizei zum Souverän wird, im Lager, in der Death-Row amerikanischer Gefängnisse, oder in den medialen Räumen der Herstellung von Vogelfreiheit. Der *homo sacer*, der gesichtslose, seiner Individualität verlustig gegangene „Muselmann“ der Lager, ist insofern Gegenstück des Bürgers als Rechtssubjekt. Immer mehr kippt jedoch auch die Bürger-Identität in ihr Gegenteil um. Wenn nämlich die Politik, ursprünglich in einer vom Privaten, vom intimen Leben abgeschiedenen Öffentlichkeit beheimatet, nur noch dieses intime Leben – von den Bedürfnissen der bloßen Subsistenz bis zum persönlichen Wünschen – zu ihrem Gegenstand macht: als Biopolitik.

Nancy entwickelt den Begriff des Bildes aus dem des *sacer* in eben dem von Agamben entfalteten Sinne. Dennoch erwähnt er ihn nicht. Mag sein, dass er dessen Definition von *sacer* in Abgrenzung zur Tradition von Freud bis Bataille ablehnt. Dass Nancy sich diese Diskussion erspart hat, ist umso bedauerlicher, als es auch in *Au fond de l'image* um eine *konstitutive* Distanz geht: Auch das Bild definiert sich dadurch, dass es die Sache von sich selbst ablöst. Die Frage drängt sich auf, ob die Interpretation des Bildes als beruhend auf Distinktion, wie Nancy sie vorschlägt, nicht eine Biopolitik des Bildes voraussetzt: Die

11 Michel Foucault: *Surveiller et punir*, Paris 1975.

12 Walter Benjamin: *Zur Kritik der Gewalt* [1920–21]. In: W. Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 1, Frankfurt a.M. 1980, S. 179–203.

Aushandlung des „bloßen“ Lebens durch Bilder, in denen das Sein dem Schein geweiht, durch diesen „geheiligt“ wird, um umgekehrt als „bloße“, geschichtlich gewordene, konkrete, aber gesichtslose Existenz aus dem Kreis der Bilder verbannt zu werden. Die *colonial studies* und die Kunst der dekolonisierten Gebiete machen gerade diese Rolle der etablierten Bildwelt immer wieder deutlich, wie es die Documenta XI im Jahre 2002 und, in bereits normalisierter Form, die 50. Biennale 2003 vorgeführt haben. Das Bild als *sacer* bannt das „bloße“ Leben der ausgebeuteten Welt auf den Müllplatz, in das Leichenschauhaus der Bilder, auf die Kehrseite dessen, was sich der Bildwelt konform macht. Das Porträt inszeniert in seinem Zusammenbruch die Gesichtslosigkeit nicht nur der KZ-Häftlinge im Werk eines Zoran Mušič.

Die Magie der Bilder als politisch-historische Macht

Nancy geht es um die Distinktheit des Bildes. *Die Bilder* handeln diesen Abstand jeweils neu aus – ja, wir kennen ihn nur in der Kette der Bilder, als immer wieder neu gespieltes Spiel, mit immer neuen Regeln. Mit der Nähe dessen, was sie zeigen, konstruieren die Bilder auch die Ferne immer wieder neu. Befragen wir konkrete Bilder darauf, auf welche Weise sie die „Distinktheit“, die ihnen *grundsätzlich* eignet (eher als anthropologische Konstante denn als ihr „Wesen“), *konkret* aushandeln und inszenieren! Als Verfremdung, als ein aktives Fremd-Machen des Vertrauten, wird die „Distinktion“ des Bildes seit Anfang des 20. Jahrhunderts diskutiert.¹³ In jedem einzelnen Bild ist sie jeweils als Verfahren der Verfremdungen (auch ihrer Aufhebung, ihrer Rekonstruktion mit anderen Mitteln) neu wirksam. Die Fremdheit des Bildes, die es in jeder kulturellen Situation neu konstituiert, macht seine Macht (oder auch nur seinen Charme) aus, seine Wirkung, die ihm zugleich rituell zugeschrieben wird. Die *konkrete Konstitution* des Bildes ist in jedem einzelnen Bild – dies hat Agamben erkannt, Nancy verdrängt – ein politisch-performativer Akt. Das Bild wird dadurch zum Souverän. Wie dieser – gleich ob als Leviathan oder als *assemblée constituante* – als außerhalb der Rechtswirklichkeit stehend diese begründet, so begründet das Bild, als außerhalb der Wirklichkeit stehend, deren visuelle Konstitution.¹⁴ Das Bild ist in diesem zweiseitigen Sinne der Ausnahmezustand der visuellen Realität. Seine Distinktheit, Ergebnis eines stets verfremdenden Bildens, ist

¹³ Aage A. Hansen-Löve: Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien 1978, S. 19–99.

nicht nur ein künstlerisches, sondern damit auch ein politisches Schaffen – ein Akt der Einbeziehung durch Entrückung, wenn nicht Ausschluss (oder besser: „abandono“). In den Bildern erscheint uns die Welt anders als in der Wirklichkeit. Gerade dadurch kann die Ordnung der Bilder unsere gemeinsame Wirklichkeit visuell konstituieren.

- 14 Beispiele für Bilder, die im doppelten Sinne rechtliche und bildliche Souveränität ausüben: Horst Bredekamp: Thomas Hobbes. Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder. 1651–2001, Berlin (2. Auflage) 2003; Jacques-Louis Davids „Schwur der Horatier“ (1784–85) und sein Ballhauschwur (1791) markieren bildlich Recht konstituierende Akte. Aufschlussreich ist die Deutung von Ernst Kantorowicz, die Ulrich Raulff in einem Vortrag „Die Souveränität des Künstlers“ am 12.10.2003 im Rahmen des Colloquiums „Die Wissenschaft vom Künstler“ im Berliner Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte vortrug.