

Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen

Veröffentlichungen des Nationalen Forschungsschwerpunkts
»Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen.
Historische Perspektiven«

Herausgegeben von CHRISTIAN KIENING und MARTINA STERCKEN

in Verbindung mit ELVIRA GLASER, JÜRIG GLAUSER, MARTIN-DIETRICH GLESSGEN,
BARBARA NAUMANN und ANDREAS THIER

Band 1

CHRISTIAN KIENING (Hg.)

Mediale Gegenwärtigkeit

CHRONOS

- 8 Ebd., S. 376.
- 9 Vgl. zur Medialität als negativ zu beschreibender ›Mitte‹: Dieter Mersch: Negative Medialität. Derridas *Différance* und Heideggers Weg zur Sprache, in: *Journal Phänomenologie* 23 (2005) [Jacques Derrida], S. 14–22, sowie ders.: *Medientheorie zur Einführung*. Hamburg 2006, S. 18ff. und 219ff.
- 10 Dazu vorläufig auch Dieter Mersch: Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine ›negative‹ Medientheorie, in: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*. München 2004, S. 75–96.
- 11 Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt/M. 1971, 2.172.
- 12 Ebd., 4.121.
- 13 Dies ist ausgeführt in: Dieter Mersch: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München 2002.
- 14 Das *phainestai des ekphanes*, von dem auch Martin Heidegger: *Nietzsche*, Bd. 1. Pfullingen 1961, S. 195, spricht, bringt wiederum Heinrich Barth auf die Formel des ›Erscheinens des Erscheinens‹, um das *D a s s* der Erscheinung *v o r* dem, *w a s* in Erscheinung tritt, zu markieren; vgl. Heinrich Barth: *Erkenntnis der Existenz. Grundlinien einer philosophischen Systematik*. Basel 1965, S. 107f. sowie 155f.
- 15 Die Herausstellung des ›factum est‹ ist für Heidegger die spezifische Leistung der Kunst; vgl. Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks*, in: ders., *Holzwege*. Frankfurt/M. 1972, S. 7–68, hier 53f.
- 16 Zu den Aporien des Derridaschen Denkens und ihrer Überwindung auch Dieter Mersch: *Spur und Präsenz. Zur ›Dekonstruktion‹ der Dekonstruktion*, in: Susanne Strätling und Georg Witte (Hg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München 2005, S. 21–40.
- 17 Wittgenstein, *Tractatus* (Anm. 11), 4.1212.
- 18 Zur Kunst der Anamorphose vgl. auch Dieter Mersch: *Abbild und Zerrbild. Zur Konstruktion von Rationalität und Irrationalität in frühneuzeitlichen Darstellungsweisen*, in: Helmar Schramm, Ludger Schwarte und Jan Lazadzig (Hg.): *Instrumente in Kunst und Wissenschaft*. Berlin, New York 2006, S. 21–40.
- 19 Roland Barthes: *Kritik und Wahrheit*. Frankfurt/M. 1967, S. 76.
- 20 Roland Barthes: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt/M. 1988, S. 12.
- 21 Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen 5. Aufl. 1975, S. 241, 242 passim.
- 22 Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks* (Anm. 15), S. 31ff.
- 23 Ebd. S. 38.
- 24 Ebd.

Die Interferenz von Indexikalität und Performativität bei der Erzeugung von Aufmerksamkeit

»Anything which focusses the attention is an index«,¹ schreibt Charles Sanders Peirce, der Begründer des amerikanischen Pragmatismus und Vater der modernen Semiotik in einem 1893 verfassten Kapitel seines geplanten Buches *The Art of Reasoning*. Alles, was die Aufmerksamkeit ausrichtet oder erzeugt, ist ein Index. Aber was heißt hier Aufmerksamkeit? Was ist mit ›ausrichten oder erzeugen‹ – der von mir gewählten Übersetzung für den Ausdruck ›focusses‹ – gemeint?² Und, last but not least, wie soll man den Begriff des Index fassen?

Ich möchte diesen Fragen im Folgenden zum einen vor dem Hintergrund der in den Bildwissenschaften momentan geführten Diskussion um den Zeichencharakter von Bildern nachgehen, zum anderen mit Blick auf die These, dass die Technik des Bildes eine »Lenkung und Störung der Aufmerksamkeit einschließt«³ und insofern eine »Technik der Aufmerksamkeit«⁴ impliziert.

Beginnen wir mit den Zeichen: Hans Belting vertritt in seinem Buch *Das echte Bild* die Ansicht, die »Abgrenzung von Bild und Zeichen« stelle »ein Politikum ersten Ranges« dar.⁵ Ihm zufolge sind Bilder nicht auf den Begriff des Zeichens zu bringen, im Gegenteil: »sie sprengen die Klassifikationen, die für Zeichen maßgeblich sind.«⁶ Damit bringt Belting eine Auffassung zum Ausdruck, die in ähnlicher Weise von W.J.T. Mitchell, Gottfried Boehm und Horst Bredekamp vertreten wird. Die Grundlinie dieser anti-semiologischen Argumentation ist, dass sich die Frage »Was ist ein Bild?« nicht im Rekurs auf den Zeichenbegriff beantworten lässt – sofern man unter Zeichen ein konventionales, sprachliches Zeichen versteht.⁷ Entgegen der durch den linguistic turn etablierten Annahme, »daß das Modell der Sprache paradigmatisch für die Analyse von Bedeutung ist«⁸ – Stichwort: ›Alles ist Text‹ – plädieren Mitchell, Belting, Boehm und Bredekamp für einen *pictorial* respektive *iconic turn*, mit dem die Aufmerksamkeit auf die »ikonische Differenz« zwischen sprachlichen und bildhaften Repräsentationsformen gelenkt werden soll. Die »ikonische Differenz« markiert gemäß Boehm »eine zugleich visuelle und logische Mächtigkeit, welche die Eigenart des Bildes kennzeichnet, das der materiellen Kultur unaufhebbar zugehört, auf völlig unver-

zichtbare Weise in Materie eingeschrieben ist, darin aber einen Sinn aufscheinen läßt, der zugleich alles Faktische überbietet.«⁹

Die eigenartige Überbietungsgeste des Bildes besteht darin, dass es anders auf das Repräsentierte verweist als sprachliche Zeichen: Im Gegensatz zu sprachlichen Zeichen, die ihre kommunikative, illokutionäre Kraft¹⁰ einer konventionalen Verabredung verdanken, entfalten Bilder nach Belting ihre »Macht bereits aus eigener Kraft und in der Anleihe auf Wirklichkeit«.¹¹ Die Macht der Bilder besteht in der eigenartigen Weise, wie sie Präsenz produzieren und dadurch die mediale Gegenwärtigkeit des Repräsentierten vorführen.¹² Dabei offenbart sich eine Merkwürdigkeit: Die »ikonische Differenz« ist nämlich gar nicht ikonisch, sie ist indexikalisch.

»Es mag ikonische Zeichen geben«, schreibt Belting mit Bezug auf die Peircesche Unterscheidung zwischen ikonischen, indexikalischen und symbolischen Zeichen, »aber es wäre ein Irrtum, *Bilder* und *ikonische Zeichen* einfach gleichzusetzen. Bildlichkeit geht weder in der Ähnlichkeit noch überhaupt in Abbildern auf«.¹³ Aus der Perspektive eines bildanthropologischen Ansatzes, der auf die Wechselwirkung der drei Parameter »Bild«, »Körper«, »Medium« setzt,¹⁴ erscheint Bildlichkeit nicht mehr primär als Abbild, sondern als Abdruck. Damit bringt Belting den Begriff des »Index« ins Spiel, der nicht nur »eine lange vergessene Aufgabe der Bilder beschreibt«, sondern auch »von der Foto-Theorie übernommen wurde, um in der Ablichtung die Körperspur zu bezeichnen«.¹⁵ Dabei haben »Bilder, die sich zeigen oder die man uns zeigt«, einen, wie Belting schreibt, »*performativen* Zug, wie umgekehrt die meisten Gesten, die wir machen, einen *bildhaften* Zug besitzen«.¹⁶ Dies mündet in die Schlussfolgerung, »daß Performanz zu wesentlichen Teilen auf *Bilderzeugung* hinausläuft«.¹⁷ Die damit angesprochene eigenartige Interferenz von Indexikalität und Performativität, die nicht nur Aufmerksamkeit, sondern auch Bilder erzeugt, gilt es eingehender zu untersuchen.

Interferenzen des Indexikalischen

Zunächst soll kurz geklärt werden, was im Anschluss an Peirce unter einem Index zu verstehen ist. In der Peirceschen Unterscheidung von Ikon, Index und Symbol spielt der Index insofern eine zentrale Rolle, als er die einzige Zeichenart ist, die eine wirkliche Verbindung mit seinem Objekt unterhält.¹⁸ Der Index bezeichnet sein Objekt einzig »by virtue of being really connected with it« – und eben deshalb haben für Peirce »all natural signs and physical symptoms«¹⁹ einen genuin indexikalischen Charakter: Ein beschleunigter Puls ist »a probable symptom of fever« und die Ausdehnung des Metalls in einem Thermometer ist »an indication, or, to use the technical term, is an index, of an increase of atmospheric temperature«.²⁰ Der Index

stellt in jedem dieser Fälle eine Verbindung zwischen zwei individuellen Ereignissen her, oder, wie es bei Peirce heißt, das Index-Zeichen »marks the junction between two portions of experience«²¹ und eröffnet dadurch einen Wirklichkeitsbezug. An anderer Stelle wird diese Verbindung als referenzielle ausgezeichnet: Indices »refer to individuals« und richten dabei die Aufmerksamkeit auf den Referenten aus: »they direct the attention to their objects«,²² zum Beispiel der »pointing finger«.²³ Der deutende Zeigefinger ist ein Index, der gleichzeitig Aufmerksamkeit ausrichtet und erzeugt. Er fokussiert die Blickrichtung, indem er sich als intentional geladene Geste in Szene setzt. Und in diesem Sinne hat der deutende Zeigefinger eine im weitesten Sinne des Wortes performative Dimension.

Allerdings bemerkt man zugleich, dass nicht alle der gerade angeführten Beispiele für Indices der Logik des deutenden Zeigefingers gehorchen. Der beschleunigte Puls etwa ist nur dann ein Symptom für Fieber, wenn man ihn nicht als intentional geladenes Zeichen deutet. Offensichtlich sind Symptome Indices, bei denen die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf andere Art vonstatten geht als bei hinweisenden Gesten. Symptomen unterstellen wir, dass sie unabsichtlich auf eine Ursache verweisen. Einem deutenden Zeigefinger unterstellen wir dagegen, wie allen Formen von Signalen, dass er unsere Aufmerksamkeit absichtlich auf einen bestimmten Punkt ausrichten will.

Bei dem von Peirce erwähnten Thermometer kommt es zu einer Interferenz dieser beiden Aspekte. Bei einem Thermometer – wie bei allen Messinstrumenten – gehen wir davon aus, dass es eine »reale Verknüpfung« mit den Sachverhalten gibt, die angezeigt werden sollen. Das Quecksilber wird kausal durch die physikalische Kraft der Wärme (oder des Luftdrucks) verändert. Hier bewegen wir uns auf der Ebene der Symptome. Zugleich zeigt das Quecksilberthermometer auf der Grundlage einer Messtabelle Zahlenwerte an. Diese Anzeige deuten wir als Signal – etwa als Signal für einen Wetterwechsel, der einen Kleiderwechsel nötig macht. In dieser Gleichzeitigkeit von symptomatischen und signalhaften Aspekten offenbart sich das, was ich als indexikalische Interferenz bezeichnen möchte.²⁴

Derartige Interferenzen bestehen übrigens auch mit Blick auf die anderen Zeichenaspekte. So kann es zu Überlagerungen respektive Überblendungen zwischen ikonischen und indexikalischen Aspekten kommen. Ein Fußabdruck hat eine bestimmte ikonische Umrissform. Die Tatsache indes, dass jemand den Abdruck verursacht haben muss, das heißt, dass jemand körperlich präsent gewesen sein muss, als er den Abdruck erzeugte, macht den Abdruck zu einem Index mit symptomatischem Charakter. Natürlich gibt es auch Überblendungen zwischen indexikalischen und symbolischen Zeichenaspekten. So ist der Fußabdruck, den Robinson Crusoe im Sand findet, ein Index-Zeichen dafür, dass »some creature was on his island«. Zugleich evoziert er jedoch »as a Symbol [...] the idea of a man«.²⁵ Mit anderen Worten: Der Fußabdruck im Sand muss Peirce zufolge gleichzeitig

als Symbol und Index gedeutet werden. Dies impliziert eine Problemstellung, die in Analogie zu der eingangs erwähnten These Beltings steht, dass die Bildlichkeit nicht nur als Abbild, sondern auch, ja vor allem als Abdruck zu deuten sei. Für Peirce war diese Auffassung übrigens eine Selbstverständlichkeit. Er ging keineswegs davon aus, wie Belting in seiner skeptischen Haltung gegenüber der Semiotik suggeriert, dass Bilder mit ikonischen Zeichen gleichzusetzen seien. Vielmehr schreibt Peirce mit Blick auf die Porträt-Malerei:

Soweit mich das Porträt einer Person aufgrund dessen, was ich darin sehe, veranlaßt, »mir eine Vorstellung von der dargestellten Person zu bilden, ist es ein Ikon. Aber in Wirklichkeit ist es kein reines Ikon, weil ich weiß, daß ich stark von der Wirkung beeindruckt bin, die – vermittelt über den Künstler – durch das Aussehen des Originals verursacht wurde und also in einer [genuin indexikalischen] Relation zum Original besteht. Nebenbei bemerkt, ich weiß, daß Porträts nicht die leiseste Ähnlichkeit mit ihrem Original haben, außer in bestimmten konventionellen Hinsichten und nach einer konventionellen Werteskala und so weiter.«¹⁶

Die so verstandene Bildlichkeit des Porträts zeichnet sich durch eine Interferenz von ikonischen, indexikalischen und symbolischen Zeichenaspekten aus: eine These, die zumindest ansatzweise in Georges Didi-Hubermans Studie zu Fra Angelico durchscheint, wenn er unter Hinweis auf Peirce feststellt, die bildliche Darstellbarkeit – es geht um die roten Farbflecken auf Fra Angelicos Fresko *Noli me tangere*, die sowohl für die Wundmale Christi als auch für Gartenblumen stehen – basiere »auf einem ständigen Schwanken« zwischen Ikonizität und Indexikalität:¹⁷ Ikonizität als Repräsentationsweise, die Ähnlichkeit voraussetzt; Indexikalität als Repräsentationsweise, die Berührung voraussetzt.

Meines Erachtens müsste man hier noch einen Schritt weiter gehen und von einem ständigen Schwanken zwischen ikonischen, indexikalischen und symbolischen Zeichenaspekten sprechen, denn die Idee, für die Wundmale Christi und die Blumen die gleichen roten Farbtupfer zu verwenden, wird erst unter der Voraussetzung eines symbolisch kodierten »Deutungsrahmens« verständlich.¹⁸ Besonders stark tritt der indexikalische Aspekt im Falle der Photographie hervor, da hier nicht mehr das Auge des malenden Künstlers, vermittelt durch Kopf und Hand, den Kontakt zu den gemalten Gegenständen herstellt. Vielmehr ist es das vermeintlich unbestechliche Kamera-Auge, das hier und jetzt eine besondere Form medialer Gegenwärtigkeit produziert. So schreibt Peirce 1893 in seinem Essay über die *Logik als Untersuchung der Zeichen*: »Photographien, besonders Momentaufnahmen, sind sehr lehrreich, denn wir wissen, daß sie in gewisser Hinsicht den von ihnen dargestellten Gegenständen genau gleichen [*they are in certain respects exactly like the objects they represent*]. Aber diese Ähnlichkeit [*resemblance*] ist davon abhängig, daß Photographien unter Bedingungen entstehen, die sie physisch dazu zwingen, Punkt für Punkt dem Original zu entsprechen.«¹⁹

In dieser Hinsicht gehören Photographien zur Klasse der Indices, da sie Zeichen »aufgrund ihrer physischen Verbindung sind.«²⁰ Zugleich lässt sich noch eine zweite Feststellung treffen, nämlich dass es bei der Photographie zu einer Interferenz zwischen zwei Arten von Indexikalität kommt: Die Photographie ist ein Symptom, insofern »die physikalische Wirkung des Lichts beim Belichten eine existentielle eins-zu-eins-Korrespondenz zwischen den Teilen des Fotos und den Teilen des Objekts herstellt.«²¹ Und die Photographie ist ein Signal, insofern sie den Geltungsanspruch verkörpert, ein Hier und Jetzt darzustellen, auf das mit der Photographie verwiesen wird.

Photographie zeichnet sich, wie Roland Barthes in *Die helle Kammer* feststellt, durch einen »Wechselgesang von Rufen wie ›Seht mal! Schau! Hier ist's!‹ aus. Sie deutet »mit dem Finger auf ein bestimmtes *Gegenüber* und ist an diese reine Hinweis-Sprache gebunden.«²² Dergestalt produziert die Photographie mediale Gegenwärtigkeit und fokussiert die Aufmerksamkeit. Hierbei muss zwischen vier Ebenen unterschieden werden:

Erstens erscheint die Photographie als performativ-indexikalische Geste, die referenziell auf einen bestimmten Moment verweist – ›Hier ist's, ›So war es! – und damit die Aufmerksamkeit des Betrachters auf diesen Moment hin ausrichtet: ›Seht mal! Schau!‹. Hier interferiert der mediale Geltungsanspruch der photographischen Repräsentationsweise mit der performativen Geste, die das Bild in einer Weise vorzeigt, die es zur Spitze eines deutenden Zeigefingers macht.

Damit wird *zweitens* der Blick des Betrachters, der diesem Zeigefinger folgt, auf einen bestimmten Referenzpunkt hin ausgerichtet. Indem die Photographie dergestalt die Aufmerksamkeit im wahrsten Sinne des Wortes fokussiert, wird der ausgerichtete Blick des Betrachters indexikalisch geladen.

Gleiches gilt *drittens* für den Blick des Photographen, der das Bild erzeugt. Der Akt des Photographierens impliziert eine performativ-indexikalische Geste, die mit der Ausrichtung des Kamera-Auges auf einen Wirklichkeitsausschnitt und dem Auslösen der Mechanik einen Abdruck dieses Wirklichkeitsausschnitts herstellt. Dabei ist der Abdruck dieses Wirklichkeitsausschnitts ein Symptom, während die Tatsache, dass der Photograph seine Aufmerksamkeit auf eben diesen Wirklichkeitsausschnitt ausgerichtet hat, Signalcharakter besitzt.

Es gibt noch eine *vierte* Ebene, die man eigentlich als Ebene Null bezeichnen müsste, weil sie den propositionalen Gehalt der Photographie – aber eben nicht nur der Photographie – betrifft: Ich meine das Darstellen von indexikalischen Gesten als Motiv.

Das oben erwähnte ›Hier ist's, ›So war es!, ›Seht mal! Schau!‹ hat mit der eigentümlichen Macht des photographischen Bildes zu tun, die den Akt der Photographie, mit Derrida, parergonal von innen her rahmt.²³ Das Parergon der Photographie entsteht durch eine Kopplung zwischen der Technik des Bildes

und der Technik der Aufmerksamkeit. Die Darstellung indexikalischer Gesten als Motiv hat dagegen einen anderen Status: Im Rahmen eines Bildes kann prinzipiell alles den Charakter einer indexikalischen Geste annehmen: Jedes Detail kann den Betrachter – gleichgültig, ob Kunstwissenschaftler oder interessierter Liebhaber – gefangen nehmen, kann, mit anderen Worten, seine Aufmerksamkeit erregen: Sei es in Form eines subjektiven Punktum, das, so Barthes, »wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor[schießt], um mich zu durchbohren«;³⁴ sei es in Form einer intersubjektiven Pathosformel, die, wie man im Anschluss an Warburgs Dürer-Aufsatz sagen kann, »das äußere Symptom eines innerlich bedingten stilgeschichtlichen Prozesses« ist.³⁵

Als Symptom eines stilgeschichtlichen Prozesses erhält auch das »bewegte Beiwerk« einen parergonalen Charakter, allerdings nicht als medientechnisches, sondern als ikonologisches Parergon. In der Einleitung seiner *Studien zur Ikonologie* erwähnt Erwin Panofsky die Geste des Hut-Ziehens: »Grüßt mich ein Bekannter auf der Straße durch Hutziehen, ist das, was ich unter einem formalen Blickwinkel sehe, nichts als die Veränderung gewisser Einzelheiten innerhalb einer Konfiguration, die einen Teil des allgemeinen Farben-, Linien- und Körpermusters ausmachen, aus dem meine visuelle Welt besteht.«³⁶

Diese Konfiguration besteht aus einem Objekt – ein Herr mit Hut – und einer »Detailveränderung«, die als Ereignis, nämlich als Ereignis des Hut-Ziehens, identifiziert wird.³⁷ Nun kann man aber auch aus »der Art und Weise, wie mein Bekannter seine Handlung vollzieht [...] erkennen, ob er guter oder schlechter Stimmung ist und ob seine Gefühle mir gegenüber gleichgültig, freundlich oder feindselig sind«.³⁸ Solange es darum geht, derartige Beobachtungen als äußere Symptome des Innenlebens des Anderen zu interpretieren, bewegen wir uns auf einer Ebene, die Panofsky als Ebene primärer oder natürlicher Bedeutung bezeichnet. Interpretiere ich dagegen das Lüften des Hutes als »höfliches Grüßen«, das heißt, als konventionelle Geste, dann erkenne ich eine sekundäre Bedeutung, die sich von der primären dadurch unterscheidet, »daß sie intellektuell statt sinnlich vermittelt wird«.³⁹

Darüber hinaus kann das Hut-Ziehen aber auch zu einem Indiz werden, das auf die »Persönlichkeit« dessen zurückschließen lässt, der diese Geste vollzieht, also auf seine »individuelle Weise, Dinge zu sehen«⁴⁰ und Handlungen zu vollziehen: »In der isolierten Handlung eines höflichen Grüßens manifestieren sich all diese Faktoren nicht umfassend, aber nichtsdestoweniger symptomatisch«.⁴¹ Vor dem Hintergrund dieser Annahmen entfaltet Panofsky das Programm einer Ikonologie, die den »wechselnden historischen Bedingungen« nachspürt, unter denen sich der menschliche Geist »durch bestimmte Themen und Vorstellungen« ausdrückt. »Dies meint etwas, was man eine Geschichte kultureller Symptome – oder ›Symbol« im Sinne Ernst Cassirers – [...] nennen könnte«.⁴²

Abb. 1: Michelangelo: Moses-Statue. Grabmal für Papst Julius II, Kirche S. Pietro in Vincoli, Rom



Hier kommt es – genau wie beim Fußabdruck, den Robinson Crusoe zu interpretieren hat – zu einer bemerkenswerten Interferenz von Symbol und Symptom: Die im Bild dargestellten Themen werden zu kulturellen Symptomen für symbolische Prozesse. Das heißt erstens: Sie verweisen als Symptome darauf, dass zu bestimmten Zeiten bestimmte Themen so und nicht anders dargestellt wurden. Zweitens repräsentieren die dargestellten Themen als Symbole die Ideen und Ideologien einer bestimmten Kunstperiode. Die entscheidende Frage ist nun, wie diese Interferenz zwischen kulturellen Symptomen und »symbolischen Formen«⁴³ zu denken ist, wie sich von dem Symptom auf das Symbol zurückschließen lässt. Cassirer geht davon aus, dass es so etwas wie ein vorbegriffliches Symbolbewusstsein gibt, das »der Wahrnehmung und Anschauung seinen Stempel aufdrückt«.⁴⁴ Der Abdruck des Stempels wäre dann das kulturelle Symptom einer symbolischen Form mit

prägender Kraft. Und in eben diesem Sinne ist Warburgs Pathosformel als symptomatischer Abdruck zu werten, der über »Geste und Gestus« den Rückschluss auf das »Psychogramm«⁴⁵ einer Kunstepoche erlaubt.

Panofsky warnt in seinen *Studien zur Ikonologie* allerdings ausdrücklich davor, sich bei diesem Schlussfolgerungsprozess lediglich auf die Intuition zu verlassen – vielmehr sei es angeraten, die Stilgeschichte als Korrektiv der Bildbetrachtung einzuführen. Das Nichtbeachten dieser Warnung hat mehr oder weniger eklatante Fehldeutungen zur Folge. Eine der grandiosen ist sicherlich Freuds Interpretation des *Moses* des Michelangelo.

Aufmerksamkeit für Details

Freuds Interpretation wurde als Beispiel zunächst für eine semiotische⁴⁶, später dann für eine kulturwissenschaftliche⁴⁷ Haltung ins Feld geführt, die ihre Aufmerksamkeit scheinbar unbedeutenden Details widmet und diese zu Prämissen für weitreichende Schlussfolgerungen macht. Der Pate dieser Herangehensweise ist der von Freud erwähnte italienische Arzt Morelli, ein Pseudonym für den russischen Kunstkenner Ivan Lermolieff. Morelli entwickelte ein Verfahren, Kunstfälschungen nicht etwa an den »großen Zügen eines Gemäldes« erkennen zu wollen, vielmehr hob er »die charakteristische Bedeutung von untergeordneten Details«⁴⁸ hervor. Dieses Verfahren ist, wie Freud explizit feststellt, »[m]it der Technik der ärztlichen Psychoanalyse nahe verwandt«.⁴⁹ Dabei gilt hier wie dort: »Was nicht verstanden war, wurde auch ungenau wahrgenommen«.⁵⁰

Die Frage ist nun aber, wie man auf die Idee kommt, die Aufmerksamkeit auf eben dieses eine untergeordnete Detail zu fokussieren und es dadurch mit einem »Seht mal! Schau!« zu einem Index zu machen. Wie kommt es, dass ein Detail »wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervorschießt«,⁵¹ um mich, den Betrachter, als Punktum zu durchbohren? Ich denke, dass dabei eben das im Spiel ist, was Aleida Assmann einen »Deutungsrahmen« nennt.⁵² Bei Freuds Schilderung seiner Begegnungen mit dem *Mose* des Michelangelo handelt es sich um eine Ekphrasis der Aufmerksamkeitsfokussierung, die nicht nur in einem theatralen Rahmen stattfindet, sondern im Spannungsfeld von Körper, Bild und Medium steht:

Wie oft bin ich die steile Treppe vom unschönen Corso Cavour hinaufgestiegen zu dem einsamen Platz, auf dem die verlassene Kirche steht, habe immer versucht, dem verächtlichen Blick des Heros standzuhalten, und manchmal habe ich mich dann behutsam aus dem Halbdunkel des Innenraumes geschlichen, als gehörte ich selbst zu dem Gesindel, auf das sein Auge gerichtet ist, das keine Überzeugung festhalten kann, das nicht warten und nicht vertrauen will und jubelt, wenn es die Illusion des Götzenbildes wieder bekommen hat.⁵³

Die Statue stellt Moses dar, »den Gesetzgeber der Juden, der die Tafeln mit den heiligen Geboten hält«.⁵⁴ Rätselhaft wird diese Statue für Freud dadurch, dass er zwei Details an ihr ausmacht, die »bisher nicht beachtet, ja eigentlich noch nicht richtig beschrieben worden sind. Sie betreffen die Haltung der rechten Hand und die Stellung der beiden Tafeln«.⁵⁵ Im Folgenden entfaltet Freud eine sehr ausführliche und mitunter auch recht umständliche Argumentation, die darauf abzielt, die Haltung der rechten Hand, mit der sich Moses in seinen Bart greift, als eine Art von »Ausdrucksbewegung« zu deuten,⁵⁶ die der Ableitung der zornigen Erregung dient, die Moses angesichts der tanzenden Israeliten empfindet. Demnach stellt die Statue des Moses einen »transitorischen Moment« dar, nämlich »die Wahrnehmung, daß die Juden unterdes ein goldenes Kalb gemacht haben, das sie jubelnd umtanzen. Auf dieses Bild ist sein Blick gerichtet, dieser Anblick ruft die Empfindungen hervor, die in seinen Mienen ausgedrückt sind und die gewaltige Gestalt alsbald in die heftigste Aktion versetzen werden«.⁵⁷

Das Problem dieser Interpretation besteht darin, dass sie von Anfang an in einem falschen Deutungsrahmen stattfindet: Der vom Treppensteigen ermüdete Freud deutet den Blick des Heros als »verächtlichen Blick«, ja, das auf ihn gerichtete Auge drängt Freud in die Rolle eines unbelehrbaren Götzendieners, eines Israeliten, der jubelnd ums goldene Kalb tanzt. Diese affektbesetzte Ausgangstheorie bildet den Rahmen für die folgende Aufmerksamkeitsfokussierung: Sie bestimmt den weiteren Verlauf der Interpretation, und vor allem bestimmt sie die Auswahl der beiden bisher nicht beachteten Details. Dabei übersieht Freud zwei andere Details, die außerhalb seines Aufmerksamkeitsfokus liegen, die aber seiner Deutung eine ganz andere Richtung hätten geben können, nämlich zum einen die Hörner, die Moses auf dem Kopf trägt, zum anderen der merkwürdige Stoffwulst, der auf dem rechten Knie des Moses zu sehen ist.

Eine plausible Erklärung für diese beiden Details findet man nur dann, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass Moses zweimal den mühsamen Weg auf den Berg Sinai unternahm. Nachdem er die Gesetzestafeln das erste Mal aus Zorn über das goldene Kalb zerbrochen hat, begibt sich Moses noch einmal 40 Tage und Nächte lang in die Gegenwart Gottes, die ihre Spuren auf der Haut des Moses hinterlässt: »Da nun Mose vom Berge Sinai ging, hatte er die zwei Tafeln des Zeugnisses in seiner Hand und wußte nicht, daß die Haut seines Angesichts glänzte davon, daß er mit ihm geredet hatte« (Ex 34,29). Das Angesicht des Moses strahlt, weil er sich in der Gegenwart Gottes aufgehalten hat. Und das heißt, die strahlende Haut des Moses wird zu einem Symptom der Gegenwart Gottes.

Da der Anblick des strahlenden Moses den Israeliten unerträglich ist, bitten sie ihn, sich eine Decke über den Kopf zu legen, wenn er ihnen Gottes Gebote mitteilt. Sobald er wieder in den heiligen Bezirk des Berges Sinai eintritt, nimmt er die Decke wieder ab, um mit Gott zu reden. Die Decke steht damit in funktio-

naler Analogie zu dem von Panofsky erwähnten Hut: Aber was lässt sich aus der Tatsache schließen, dass Moses seinen Hut – nämlich besagte Decke – nicht auf dem Kopf hat? Offensichtlich stellt der Wulst auf dem rechten Knie von Moses eben diese Decke dar. Und das heißt, dass sich der von Michelangelo dargestellte Moses gerade in der Gegenwart Gottes befindet. Die Decke auf dem Knie sagt in dieser Konfiguration: »Grüß Gott!«

Aus dem vermeintlich verächtlichen respektive zornigen Blick wird ein Blick, der von der Gegenwart Gottes berührt und geblendet ist. Mehr noch: Der in der Statue zum Ausdruck kommende Blick ist eine Darstellung der medialen Gegenwärtigkeit Gottes im Blick des Moses. Insofern ist das Gesicht von Moses, ebenso wie die Blickrichtung, ein Indiz dafür, dass Moses seine Aufmerksamkeit auf Gott fokussiert. Darauf deutet übrigens auch die von Freud so ausführlich interpretierte Geste des In-den-Bart-Greifens hin. Diese Geste ist nämlich, wie Ilse Grubrich-Simitis in ihrer sehr lesenswerten Auseinandersetzung mit Freuds Fehldeutung nachweist, eine Pathosformel,⁵⁸ mit der im Zuge einer ikonographischen Tradition immer wieder ein Höchstmaß an Ergriffenheit zum Ausdruck gebracht wurde. Es handelt sich bei der Geste des In-den-Bart-Greifens also um kein physiognomisches, sondern um ein kulturelles Symptom. Die Hörner auf dem Kopf des Moses sind dagegen höchstwahrscheinlich das Symptom eines Übersetzungsfehlers. Die Strahlen, die vom Angesicht des Moses ausgingen, im Hebräischen als *karan* bezeichnet, wurden in der Vulgata mit *cornuta esset facies sua* – »sein Antlitz ist gehört« – übersetzt.

Halten wir fest: Der interpretative Verblendungszusammenhang, in dem sich Freud mit seiner Deutung des Moses des Michelangelo befindet,⁵⁹ gründet auf einer Konfusion von Deutungsrahmen, die dazu führt, dass Freud seine Aufmerksamkeit entweder auf die falschen Details fokussiert (so verhandelt er seitenlang das Horn der Gesetzestafeln und übersieht das Horn auf dem Kopf des Moses), oder aber die wichtigen Details gar nicht beachtet. Was nicht wahrgenommen wurde, wurde auch nicht verstanden. Eben deshalb interpretiert Freud die Geste des In-den-Bart-Greifens nur als äußeres Symptom eines bewegten Innenlebens, anstatt den Griff in den Bart als »bewegtes Beiwerk« zu deuten: als ikonologisches Parergon, das den Rahmen für die Darstellung der medialen Gegenwärtigkeit Gottes bildet.

Aufmerksamkeit für die Gegenwärtigkeit des Medialen

Abschließend möchte ich noch kurz auf das oben bereits erwähnte *medientechnische Parergon* eingehen, das insbesondere im Rahmen der Photographie für die eigentümliche Macht der Bilder verantwortlich ist. Um beim Thema mediale Gegenwärtigkeit Gottes zu bleiben: Hans Belting geht in seinem Buch *Das echte Bild*

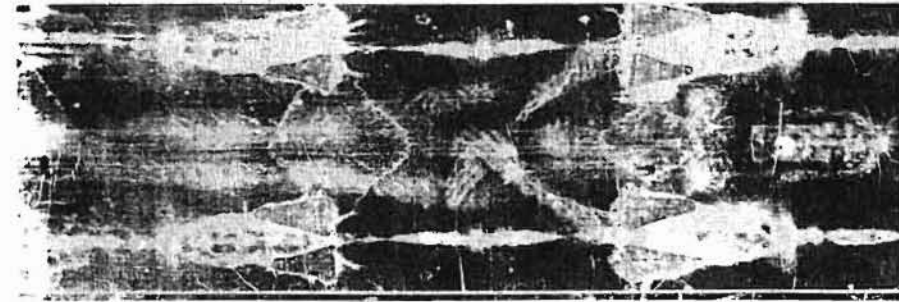


Abb. 2: Grabtuch von Turin, fotografiert von Secondo Pia am 28. Mai 1898, Bibliotheca Apostolica Vaticana

ausführlich auf die Legenden über die sogenannten »authentischen Bilder« ein,⁶⁰ die seit dem 6. Jahrhundert von einem Tuch berichten, mit dem Jesus in Berührung gekommen war: ein Tuch mit dem Abdruck des Körpers von Gottes Sohn. Die vielleicht bekannteste dieser Legenden, rankt sich um das Grabtuch von Turin. Auf dem Grabtuch von Turin lag tatsächlich ein Toter in Jesu Alter, der gekreuzigt wurde. Entscheidend ist aus bildtheoretischer Sicht freilich nicht die Frage, ob es wirklich Jesus war, der auf diesem Tuch einen Ganzkörperabdruck hinterließ, sondern wie hier mit der indizialen Kraft des Körperabdrucks ein wirkmächtiges Bild geschaffen wurde, das den Anspruch auf Authentizität erheben kann:

Wenn nicht Jesus darin gelegen hat, dann ist sein Abdruck durch Farbe simuliert worden, und zwar mit einer echten Leiche, da kein Maler des Mittelalters derartiges hätte anatomisch richtig darstellen können. Damit eröffnet sich ein Rückblick auf eine lange Vorgeschichte der Fotografie. Das Bild im Tuch ähnelt einem fotografischen Negativ. Es erregte erst weltweite Aufmerksamkeit, als es zum ersten Mal fotografiert wurde. Der Fotograf namens Secondo Pia sah auf dem Glas-Negativ seiner Aufnahme plötzlich ein positives Bild des Leichnams, der im Tuch nur als Negativ erscheint.⁶¹

Ganz offensichtlich kommt es hier zu einem höchst intrikaten Zusammenspiel der drei bildanthropologischen Prämissen Körper, Bild, Medium, wobei die Frage »Gibt es authentische Präsenz?« an die negative Medialität eines Bild-Negativs gekoppelt wird. Für Belting ist diese Episode ein Beleg dafür, dass »Technik und Magie immer schon nahe beieinander lagen«,⁶² eine These, die sich von Benjamin herleitet, der in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* schreibt, die Photographie mache die »Differenz von Technik und Magie als durch und durch historische Variable ersichtlich«.⁶³

Doch sollte man die Aufmerksamkeit noch auf einen ganz anderen Aspekt lenken. Meines Erachtens erweist sich nämlich die Photographie des Grabtuchs

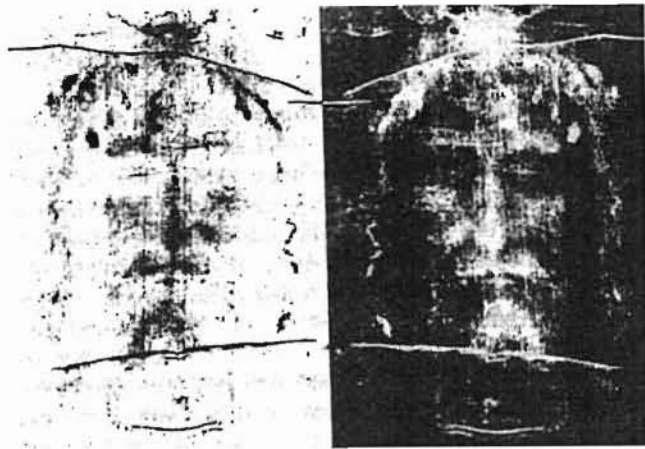


Abb. 3: Grabtuch von Turin, Ausschnitt des Photo-Positivs und des Photo-Negativs

von Turin als »dialektisches Bild« par excellence: In einer Anmerkung zu seinen »geschichtsphilosophischen Thesen« erläutert Benjamin das dialektische Bild, indem er auf dessen medientechnische Rahmenbedingungen Bezug nimmt: »Nur die Zukunft hat Entwickler zur Verfügung, die stark genug sind, um das Bild mit allen Details zum Vorschein kommen zu lassen.«⁶⁴ Eben darin scheint mir die eigentliche Pointe der Episode vom Turiner Grabtuch zu bestehen: Erst die Photographie war in der Lage, ein medientechnisches Parergon zur Verfügung zu stellen, um das Bild – genauer gesagt, den Abdruck, die Körperspur – in allen Details zum Vorschein kommen zu lassen.

Natürlich ist das Turiner Tuch keine Photographie, aber das Tuch gab seine im wahrsten Sinne des Wortes eigenartige Bildlichkeit erst preis, als es eine neue Rahmung durch ein anderes bildgebendes Verfahren erfuhr. Mit anderen Worten: Seine eigenartige Entstehung wurde überhaupt erst durch die medientechnische Eigenart der Photographie sichtbar. Hier kommt es zu einer merkwürdigen Interferenz von »Technik der Aufmerksamkeit«⁶⁵ und Aufmerksamkeit für Technik. Die medientechnischen Rahmenbedingungen des alten und des neuen Mediums werden gewissermaßen gleichzeitig in dem Moment gegenwärtig, in dem das alte Medium durch das neue gerahmt wird. Und wenn wir Benjamin darin folgen wollen, dass das »Jetzt der Erkennbarkeit« im höchsten Grade »den Stempel des kritischen, gefährlichen Moments« trägt,⁶⁶ dann wird der Moment des medialen Rahmenwechsels zu einem Moment medialer Gegenwärtigkeit: Eine Gegenwärtigkeit, die durch die Interferenz zweier medialer Verfahren produziert – heißt hergestellt und vorgeführt – wird.⁶⁷

In dieser Interferenz tritt das dialektische Bild hervor: Das Photo-Negativ des Grabtuchs von Turin impliziert den historischen Index einer Gegenwart, die sich der Photographie als bildgebendem Verfahren bedienen kann. Das Photo-Positiv ist dagegen das Ikon des Wahrnehmungseindrucks, den auch schon die Menschen des Mittelalters bei der Betrachtung des Grabtuchs hatten. Die Photographie bringt mit dem Photo-Negativ ein Bild hervor, in dem das Grabtuch auf einmal positiv erscheint. Dergestalt erhält das Grabtuch »einen magischen Wert«, wie ihn das gemalte Bild für uns »nie mehr besitzen kann.«⁶⁸ Dabei geht es hier gerade nicht um das Optisch-Unbewusste des Kamera-Auges, sondern umgekehrt: durch das medientechnische Parergon der Photographie wird etwas optisch bewusst gemacht. Das Hier und Jetzt der Photographie betrifft nicht mehr nur die hinweisende Indexikalität auf den abgebildeten Gegenstand, vielmehr impliziert die Photographie ein Hier und Jetzt, das als Wirklichkeit gewordene Medientechnik den »Bildcharakter gleichsam durchsenkt hat.«⁶⁹

An die Stelle einer unbewussten, »photographischen« Entstehungsweise tritt so eine sich selbst bewusst werdende, photographische Sehweise. Und in diesem An-die-Stelle-Treten liegt meines Erachtens auch der performative Zug, von dem Belting mit Blick auf das Sich-Zeigen der Bilder spricht: Die Performativität des Sich-Zeigens ist im Falle des Grabtuchs von Turin in einer dialektischen Interferenz zu suchen: eine Performativität, die im Übergang vom Bild-Negativ zum Bild-Positiv mediale Gegenwärtigkeit als indexikalisches Jetzt der Erkennbarkeit hervorbringt.

Anmerkungen

- 1 Charles Sanders Peirce: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Bd. I–VI, hg. von Charles Harsthorne und Paul Weiss, Bd. VII und VIII, hg. von Arthur W. Burks. Cambridge/Mass. 1931–1958. Es wird nach Band und Abschnitt zitiert: 2.285; deutsch: Charles Sanders Peirce: *Die Kunst des Razonierens*, MS 404, 1893, in: ders.: *Semiotische Schriften*. Bd. 1, hg. von Christian Kloesel und Helmut Pape. Frankfurt/M. 1986, S. 191–201, hier 198.
- 2 Vgl. hierzu auch Jonathan Crary: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Frankfurt/M. 2002, der auf eben diese Definition von Peirce Bezug nimmt (S. 95f.).
- 3 Bernhard Waldenfels: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt/M. 2004, S. 217.
- 4 Hans Blumenberg: *Zu den Sachen und zurück*, aus dem Nachlaß hg. von Manfred Sommer. Frankfurt/M. 2002, S. 203.
- 5 Hans Belting: *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*. München 2005, S. 133.
- 6 Ebd.
- 7 Vgl. Ferdinand de Saussure: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* (zuerst 1915). Berlin 1967, S. 80.
- 8 W.J.T. Mitchell: *Der Pictorial Turn*, in: Christian Kravagna (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin 1997, S. 15–40, hier S. 16.
- 9 Gottfried Boehm: *Die Wiederkehr der Bilder*, in: ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, S. 11–38, hier S. 30.
- 10 John Searle: *Ausdruck und Bedeutung*. Frankfurt/M. 1982, S. 18. Vgl. auch Uwe Wirth: *Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität*, in: ders. (Hg.):

- Performanz. Von der Sprachphilosophie zu den Kulturwissenschaften. Frankfurt/M. 2002, S. 9–60, hier S. 14ff.
- 11 Belting, *Das echte Bild* (Anm. 5), S. 8.
- 12 Hans Ulrich Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt/M. 2004, S. 33.
- 13 Belting, *Das echte Bild* (Anm. 5), S. 135.
- 14 Ebd., S. 67.
- 15 Ebd., S. 47f.
- 16 Hans Belting: *Zur Ikonologie des Blicks*, in: Christoph Wulf, Jörg Zirfas (Hg.): *Ikonologie des Performativen*. München 2005, S. 50–58, hier 51.
- 17 Ebd.
- 18 Peirce, *Collected Papers* (Anm. 1), S. 75.
- 19 Ebd., S. 361.
- 20 Ebd., S. 473.
- 21 Ebd., S. 285.
- 22 Ebd., S. 306.
- 23 Ebd., S. 286.
- 24 Vgl. Uwe Wirth: *Zwischen genuiner und degenerierter Indexikalität: Eine Peircesche Perspektive auf Derridas und Freuds Spurbegriff*, in: Sibylle Krämer (Hg.): *Spurenlesen*. Frankfurt/M. 2007.
- 25 Peirce, *Collected Papers* (Anm. 1), S. 531.
- 26 Ebd., S. 292; deutsch: Charles Sanders Peirce: *Minutiöse Logik, Plan für eine Logik*, MS 1579 1901, in: ders., *Semiotische Schriften*. Bd. 1 (Anm. 1), S. 376–408, hier 391.
- 27 Georges Didi-Huberman: *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*. München 1995, S. 14.
- 28 Aleida Assmann: *Im Dickicht der Zeichen. Hodegetik – Hermeneutik – Dekonstruktion*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 70 (1996), S. 535–551, hier 537.
- 29 Peirce, *Collected Papers* (Anm. 1), S. 281; deutsch: Charles Sanders Peirce: *Logik als Untersuchung von Zeichen*, in: ders.: *Semiotische Schriften* (wie Anm. 26), S. 193.
- 30 Ebd.
- 31 Charles Sanders Peirce: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Frankfurt/M. 1983, S. 65 (MS 478 1903).
- 32 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* (frz. 1980). Frankfurt/M. 1986, S. 12f.
- 33 Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei* (frz. 1978). Wien 1992, S. 74.
- 34 Barthes, *Die helle Kammer* (Anm. 32), S. 35.
- 35 Aby Warburg: *Dürer und die Italienische Antike* (zuerst 1905), in: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I, 2: *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, hg. von Horst Bredekamp und Michael Diers. Berlin 1998, S. 445–449, hier 449. Vgl. zum Begriff der Pathosformel auch: ders.: *Der Bildatlas Mnemosyne*, hg. von Martin Warnke 2000, S. 6.
- 36 Erwin Panofsky: *Studien zur Ikonologie* (engl. 1960). Köln 1980, S. 30.
- 37 Ebd.
- 38 Ebd.
- 39 Ebd., S. 31.
- 40 Ebd.
- 41 Ebd.
- 42 Ebd., S. 39f.
- 43 Vgl. Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*. Darmstadt 1973.
- 44 Ernst Cassirer: *Der Gegenstand der Kulturwissenschaft*, in: ders.: *Zur Logik der Kulturwissenschaften* (zuerst 1961). Darmstadt 1994, S. 1–33, hier 14.
- 45 Cornelia Zumbusch: *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*. Berlin 2004, S. 166 und 87.

- 46 Vgl. Carlo Ginzburg: *Indizien: Morelli, Freud und Sherlock Holmes*, in: Umberto Eco, Thomas A. Sebeok (Hg.): *Der Zirkel oder im Zeichen der Drei: Dupin, Holmes, Peirce*. München 1985, S. 125–179, hier 134.
- 47 Vgl. Sigrid Weigel: *Kulturwissenschaft als Arbeit an Übergängen und als Detailforschung. Zu einigen Urszenen aus der Wissenschaftsgeschichte um 1900: Warburg, Freud, Benjamin*, in: Alfred Opitz (Hg.): *Erfahrung und Form. Zur kulturwissenschaftlichen Perspektivierung eines transdisziplinären Problemkomplexes*. Trier 2001, S. 125–145, hier 131ff.
- 48 Sigmund Freud: *Der Moses des Michelangelo* (1914), in: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. X. Frankfurt/M. 1999, S. 172–201, hier 186.
- 49 Ebd., S. 186.
- 50 Ebd., S. 176.
- 51 Barthes (Anm. 32), S. 35.
- 52 Vgl. Assmann (Anm. 28), S. 537.
- 53 Freud, *Der Moses des Michelangelo* (Anm. 48), S. 176.
- 54 Ebd.
- 55 Ebd., S. 185.
- 56 Sigmund Freud: *Studien über Hysterie. Frühe Schriften zur Neurosenlehre* (zuerst 1895), in: ders.: *Gesammelte Werke* (Anm. 48), Bd. I, S. 75–312, 147.
- 57 Freud, *Der Moses des Michelangelo* (Anm. 48), S. 178.
- 58 Ilse Grubrich-Simitis: *Michelangelos Moses und Freuds »Wagstück«*. Frankfurt/M. 2004, S. 102.
- 59 Ein Verblendungszusammenhang, der übrigens sehr schön im letzten Satz seines Essays *Der Moses der Michelangelo* (Anm. 48) zum Ausdruck kommt, wo Freud die Schöpfung des Michelangelo als verunglückt bezeichnet, weil sie nicht seiner Fehldeutung passt: »Michelangelo ist oft genug in seinen Schöpfungen bis an die äußerste Grenze dessen, was die Kunst ausdrücken kann, gegangen; vielleicht ist es ihm auch beim Moses nicht völlig geglückt, wenn es seine Absicht war, den Sturm heftiger Erregung aus den Anzeichen erraten zu lassen, die nach seinem Ablauf in der Ruhe zurückblieben« (S. 201).
- 60 Belting, *Das echte Bild* (Anm. 5), S. 48.
- 61 Ebd., S. 63f.
- 62 Ebd., S. 66.
- 63 Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.1. Frankfurt/M. 1991, S. 368–386, hier S. 371.
- 64 Walter Benjamin: *Anmerkungen zu »Der Begriff der Geschichte«*, in: ders.: *Gesammelte Schriften* (Anm. 63), Bd. I.3, S. 1238.
- 65 Blumenberg, *Zu den Sachen und zurück* (Anm. 4), S. 203.
- 66 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, in: ders.: *Gesammelte Schriften* (Anm. 63), Bd. V.1, S. 577f. [N 3,1].
- 67 Vgl. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik* (Anm. 12), S. 11.
- 68 Benjamin, *Kleine Geschichte* (Anm. 63), S. 371.
- 69 Ebd.