

TOBIAS KEILING

Verletzlichkeit

Über ein Bild Gerhard Richters

Originalbeitrag erschienen in:

Freiburger Universitätsblätter 208 (2015), S. 103-122.

Verletzlichkeit Über ein Bild Gerhard Richters

Die Hermeneutik Hans-Georg Gadamers ist zwar an der Literatur orientiert, aber sie hat auch die Entwicklung einer eigenen Bildhermeneutik angestoßen. Die zentrale Frage einer Hermeneutik des Bildes besteht darin, mit Gottfried Boehm gesagt, wie Bilder »Sinn erzeugen«, im Bereich des Visuellen einen eigenen »ikonischen Logos« präsentieren.¹ Dazu war bereits für Gadamer die dem Bild eigene Dynamik entscheidend: Das Bild bezieht sich auf das, was es abbildet und wird nur in der Differenz zu diesem bedeutsam. Umgekehrt ist das, was sich im Bild zeigt nichts anderes als das Abgebildete. Es ist diese Relation, die Bildlichkeit konstituiert. In Gadamers Worten: »So paradox es klingt: das Urbild wird erst vom Bilde her zum Bilde – und doch ist das Bild nichts als die Erscheinung des Urbildes.«² Es ist dieser Sachverhalt, den Gadamer als das Verhältnis der *Repräsentation* bezeichnet. Ein Bild wird zum Bild dadurch, daß es etwas repräsentiert. Das Bild macht »sein eigenes Sein« darin geltend, »das Abgebildete sein zu lassen«.³ Durch die Darstellung geschieht, mit Gadamers Formel gesagt, ein »Zuwachs an Sein«.⁴

Daß ein Bild Medium von Präsenz ist, sagt jedoch nichts darüber aus, *wie* diese Abbildung geschieht. Genau das ist der Gegenstand einer Bildwissenschaft und einer Bildkritik, die Möglichkeiten der Bildgestaltung reflektiert. Gadamers ontologische Bestimmung klärt dagegen nur die Frage, wie es möglich ist, daß Bilder Sinn erzeugen. Aber darüber hinaus ist die Frage zu beantworten, wie dies geschieht. Denn Bilder können sich zu dem, was sie abbilden, sehr unterschiedlich verhalten. Das Bild, hatte Gadamer formuliert, *läßt sein*, was es abbildet. In manchen Bildern mag dieses Seinlassen nicht aus einer Haltung der Gelassenheit heraus und gewaltlos geschehen, sondern die Absicht haben, zu entblößen und zu verletzen. Die ontologische Bestimmung des Bildes ist der Frage nach deren sozialen und politischen Funktionen ebenso vorgelagert wie der Frage nach dem ethischen Anspruch und dem gerechten Umgang mit Bildern. Doch die ontologische Bestimmung darf diese Fragen nicht überdecken. Bildhermeneutik und Bildkritik sind aufeinander verwiesen.⁵

¹ Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin 2007.

² Hans-Georg Gadamer, *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Gesammelte Werke Bd. 1. Tübingen 1990, S. 147.

³ Ebd., S. 144.

⁴ Ebd., S. 145. Zu dieser Formel vgl. Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen* (wie Anm. 1), S. 243–267.

⁵ Vgl. Toni Hildebrandt/Tobias Keiling, *Ein Bild, das verstanden werden kann, ist Sprache? Zur Geschichte der Bildhermeneutik*. In: Dominic Delarue/Johann Schulz/Laura Sobez (Hg.), *Das Bild als Ereignis. Zur Lesbarkeit spätmittelalterlicher Kunst*. Heidelberg 2012, S. 127–160.

Es ist daher relevant, daß Gadamer sich in *Wahrheit und Methode* an zwei Beispielen orientiert, um den Gedanken der Repräsentation zu erläutern. Zum einen ist es das »religiöse Bild«, das die »eigentliche Seinsmacht des Bildes erst voll hervortreten« lasse. Religiösen Darstellungen kommt für Gadamer deshalb exemplarische Bedeutung zu, weil an diesen »zweifelsfrei klar« werden könne, daß das Bild »nicht Abbild eines abgebildeten Seins ist, sondern mit dem Abgebildeten seinsmäßig kommuniziert«. Dieser Gedanke ist einleuchtend, weil das Göttliche keine Wirklichkeit hat, die Anspruch darauf erheben könnte, keine Darstellung zu sein. Eben deshalb bedarf es der Kommunion. Gadamer hält deshalb fest, »von der Erscheinung des Göttlichen« gelte es »wirklich, daß sie allein durch das Wort und das Bild ihre Bildhaftigkeit gewinnt«. ⁶ Hier ersetzt das Bild nicht Wirklichkeit, sondern das Göttliche hat seine Wirklichkeit nirgends anders als im Bild. Aber auch wenn so der Status von Bildlichkeit ontologisch besonders gut zu verstehen ist, so ist Gadamers Orientierung an der Abbildung des Göttlichen auch die Orientierung an einem Sonderfall, denn es gilt eben nur in religiösen Kontexten, daß etwas im Bild dargestellt wird, was sonst gar keine Entsprechung in der Wirklichkeit hätte. Die Darstellung im Bild führt hier zu einem Sinn, der seine Erfüllung im Transzendenten hat. Die Abbildung entzieht sich hier menschlicher Überprüfbarkeit. Aber das ist nicht bei jedem Bild so.

Daher ist das zweite Beispiel, an dem Gadamer sich orientiert, aussagekräftiger: das Herrscherporträt. Zwar ist die Inkarnation auch ein Fall von Repräsentation. Aber mit der Orientierung am Herrscherporträt begibt sich Gadamers Diskussion in den weiteren rechtlich-politischen Kontext des Repräsentationsbegriffs. ⁷ Wie im religiösen Bild gibt es hier ein reziprokes Verhältnis zwischen Urbild und Abbild. Aber dieses ist nicht absolut: Die Macht des Herrschers baut sich nicht nur durch seine Repräsentation auf, die umgekehrt gerade die Macht des Herrschers ausmacht. Darüber hinaus ist Herrschaft im Bild auch Kritik und der Gefahr von Gegenmacht ausgesetzt. Der Herrscher muß, wie Gadamer schreibt, »wenn er sich zeigt, der Bilderwartung, die ihm entgegengebracht wird, entsprechen«. ⁸ Der »Zuwachs an Sein« ist damit aber nicht nur ein Gewinn an Präsenz, sondern auch die Exposition von Macht in einem normativ strukturierten Raum. Nicht umsonst geht der Sturz von Herrschern mit einem Bildersturz einher. Gadamer weist selbst darauf hin, daß im Althochdeutschen *bilidi* »zunächst stets »Macht« bedeutet«. ⁹ Damit ist nicht nur Macht über Menschen, sondern auch Macht zwischen Menschen gemeint, die am Geschehen der Darstellung beteiligt sind, aus diesem aber auch heraustreten können.

Bildhermeneutik

Der Sinn einer Hermeneutik des Bildes kann sich also nicht entwickeln ohne darauf Rücksicht zu nehmen, was oder wer wem dargestellt wird. Aber sie löst sich auch nicht in die Praxis des Repräsentierens auf. Sicherlich ist bildende Kunst eine mensch-

⁶ Gadamer, *Wahrheit und Methode* (wie Anm. 2), S. 147.

⁷ Vgl. Hasso Hofmann, *Repräsentation. Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*. Berlin 2003.

⁸ Gadamer, *Wahrheit und Methode* (wie Anm. 2), S. 147.

⁹ Ebd.

liche Praxis; aber sie wird nicht ohne jene Dinge verständlich, mit denen diese Praxis umgeht.¹⁰ Bildwerke sind mehr als die »fokalen Objekte«¹¹ etwa technischer Praktiken. Wären sie es nicht, würden sie einfach im Umgang mit diesen verschwinden, wie Heidegger dies für das »Zeug« des alltäglichen Gebrauchs beschrieben hat. Bilder, die in ihren Praktiken aufgehen, wären nicht mehr als Dinge relevant. Aber das gilt höchstens, mit Gottfried Boehm gesagt, für *schwache* Bilder, nicht für die *starken* Bilder der Kunst, an denen sich eine Bildwissenschaft als exemplarische Fälle orientieren sollte. Viele Bilder sind beliebig austauschbare Informationsträger oder haben illustrativen oder dekorativen Charakter. So sind sie zwar in das Leben, das sie umgibt, aufs engste eingebunden, geben diesem aber in keiner Weise Sinn. Das geschieht erst dann, wenn ein starkes Bild sich als eigenes Sinnzentrum etabliert, das Aufmerksamkeit und eine ausführliche Beschäftigung fordert. Starke Bilder stehen, mit Gadamer gesagt, aus dem Sichtbaren und visuell Verstandenen so heraus wie die *eminenten* Texte der Lyrik aus dem Fluß der Sprache.¹² Eben deshalb machen solche Bilder es möglich, *mit* ihnen eine Erfahrung zu machen.

Einen ähnlichen Gedanken faßt man, wenn man in einer Hermeneutik des Bildes unterstreicht, daß Bilder *Dinge* sind, daß damit visueller Sinn immer *an* etwas erfahren wird, und sei dieses etwas ein beinahe durchsichtiger Bildträger. Gerade weil die Erfahrung von Sinn immer an etwas gebunden und damit »realistisch« ist, hat sich »Ding« geradezu zu einem Grundbegriff der phänomenologischen Kulturphilosophie und der Kulturwissenschaften entwickelt.¹³ Entscheidend dafür ist der Kontrast zwischen einem Ding und einem Sinnmedium. Dieses Medium ist die Bedingung dafür, daß sich überhaupt etwas zeigt.¹⁴ Aber gerade im Bereich des Sichtbaren gibt es zwar Medialität und komplexe mediale Praktiken, welche die Bedingungen der Visualisierung mitbestimmen.¹⁵ Aber diese Praktiken und medialen Formen setzen doch immer einen neutralen Erscheinungsraum voraus, in dem die Bilder wie ihre Betrachter lokalisiert sind. Der Raum der Sichtbarkeit liegt dem Raum von Bildpraktiken voraus.

Es ist diese Ebene der Sichtbarkeit, die man beschreibt, wenn man ein Bild als Ding bezeichnet. Denn ein Ding ist etwas, was einem gegenüber ist und, etwa in Konfigurationen von das Ding umgebenden Sinnhorizonten, Zugangsbedingungen für derart lokalisierten Sinn definieren kann. Man kann Bilder daher mit Günter Figal als »Erscheinungsdinge« beschreiben, die gegenüber ihrem Betrachter auf Abstand bleiben

¹⁰ Georg W. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*. Berlin 2014.

¹¹ Zu einer praxeologischen Technikkritik, die hier ansetzt, vgl. Albert Borgmann, *Technology and the Character of Contemporary Life*. Chicago 1984, S. 196–210.

¹² Vgl. Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen* (wie Anm. 1), S. 43–268; Hans-Georg Gadamer, *Der »eminente« Text und seine Wahrheit*, in: Ders., *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage. Gesammelte Werke Bd. 8*. Tübingen 1993, S. 286–295.

¹³ Vgl. etwa Iris Därmann (Hg.), *Kraft der Dinge. Phänomenologische Skizzen*. Paderborn 2014; Friedrich Balke/Maria Muhle/Antonia von Schöning (Hg.), *Die Wiederkehr der Dinge*. Berlin 2011.

¹⁴ Zuerst entwickelt wurde diese Gegenüberstellung in der 1926 veröffentlichten und von Niklas Luhmann wirkmächtig rezipierten Medientheorie Fritz Heiders. Vgl. Fritz Heider, *Ding und Medium*. Hg. und mit einem Vorwort versehen von Dirk Baecker. Berlin 2005.

¹⁵ Vgl. Emmanuel Alloa, *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*. Zürich 2011.

und, wenn man sie denn läßt, ihren eigenen Erscheinungsraum definieren.¹⁶ Dabei wird ein realer Erfahrungsraum vorausgesetzt, der unscheinbar bleiben mag, aber dennoch als Bedingung von Phänomenalität fungiert.¹⁷ Diese Voraussetzung eines realen Raums, in dem Bilder, reale Dinge, ihrem nicht weniger realen Betrachter erscheinen, sollte nicht davon ablenken, daß es menschliche Praktiken sind, die nicht nur Bildwerke erst produzieren, sondern auch viele ihrer Rezeptionsbedingungen gestalten. Aber dennoch ist der Verweis auf menschliche Praktiken allein ungenügend, um den Darstellungsvorgang zu verstehen, der in jeweiligen Bildern oder Ensembles wie Installationen, aber auch – für eine Zeit – in Performances sein Zentrum hat. Gerade im Falle bildender Kunst ist die Verortung entscheidend, die das Bild und seine Betrachter nicht nur lokalisiert, sondern auch einen durch die Verbindung von Ding und Horizonterscheinung definierten Ort entstehen läßt.¹⁸ Die Orte möglicher Erfahrung, die in starken Bildern jeweils ihre Zentren haben, werden im menschlichen Handeln gestaltet. Zwar wird der Raum, in dem dies geschieht, nicht durch Praktiken erzeugt, sondern ist als deren Bedingung vorzusetzen. Aber konkret wird dieser Raum nur an einzelnen Orten, die Erfahrungsmöglichkeiten freigeben, die durch die Räumlichkeit als solche noch nicht bestimmt sind.

Gadammers ontologische Deutung des hermeneutischen Geschehens ist also nicht durch eine pragmatische zu ersetzen, weil beide letztlich in die gleichen Schwierigkeiten geraten: die Individualität der jeweiligen Erscheinungssituation wird zugunsten einer Allgemeinbestimmung wie der einer Seinerscheinung oder einer Praxis übergangen. Gerade die Rede von Orten der Erfahrung dürfte demgegenüber eine unbestimmtere Beschreibung geben, die das Erscheinen der Bilder nicht durch ihre Genese, sondern in ihrer Gegebenheit beschreiben will. Ebenso wenig wie ein leerer Raum Orte hervorbringt, sind es nicht anonyme Praktiken, sondern konkrete Menschen, die Bilder hervorbringen, und was so hervorgebracht wird, sind Werke in einer Konkretion und Bestimmtheit, die man mit dem Verweis auf Dinglichkeit beschreiben kann. Doch ist es wiederum nicht so, als würden Bilder als Dinge sich selbst zum Darstellen bringen, als handelte es sich um einen anonymen ontologischen Vorgang. Vielmehr ist eben darauf zu achten, *wer* es ist, der *was* für ein Bild jeweils hervorbringt und *wann* und *wo* es *von wem* gesehen wird. Ohne diese kontextuellen Indizes zu berücksichtigen läuft der Verweis auf die Ontologie des Kunstwerks ebenso wie der pauschale Verweis auf menschliche Praktiken Gefahr, konkrete Sinnkonstitutionen in konkreten Bildern zu verfehlen.

Denn eine ästhetische Theorie bewegt sich selbstverständlich auf einem anderen Grade der Abstraktion als die ästhetische Kritik. Die Theorie aber muß die Kritik ermöglichen und nicht ihre Möglichkeit zugunsten ontologischer oder pragmatischer Allgemeinbestimmungen unterlaufen. Gerade darin scheint das Potential eines Verweises auf die Phänomenologie zu bestehen. Denn der Phänomenologe, als beschreibender

¹⁶ Vgl. Günter Figal, *Erscheinungsdinge. Ästhetik als Phänomenologie*. Tübingen 2010, bes. S. 76–103.

¹⁷ Vgl. Günter Figal, *Unscheinbarkeit. Der Raum der Phänomenologie*. Tübingen 2015.

¹⁸ Dieser Gedanke kann als der Kern von Heideggers Spätphilosophie verstanden werden. Vgl. Tobias Keiling, *Seinsgeschichte und phänomenologischer Realismus. Eine Interpretation und Kritik der Spätphilosophie Heideggers*. Tübingen 2015.

Philosoph von Gegebenheiten der Erfahrung, ist immer zuerst am Konkreten interessiert, von dem seine Beschreibungen seinen Ausgang nehmen. Die Phänomenologie beginnt beim jeweils Erscheinenden. In einer phänomenologischen Betrachtung folgt darauf eine Reflexion auf Strukturen des Erscheinens, die etwa die Einsicht mit sich bringen kann, es sei immer *etwas*, das da erscheint, dessen Erfahrung für uns durch Strukturen unseres Wahrnehmungsapparats oder unseres Bewußtseins geprägt ist. Das ist die Grundeinsicht der husserlschen Intentionalitätskonzeption.

Gerade deshalb muß man aber auf die Rolle achten, die konkrete Objekte in Bewußtseinserlebnissen wie in kulturellen Formationen spielen, die man dann als Dinge im starken Sinne bezeichnen kann. Die phänomenologische Reflexion bleibt an ihren Ursprung in der Anschauung gebunden, wenn sie diese weder durch den Verweis auf einen anonymen Seinsvorgang noch auf die Einbindung des Erscheinenden in Bewußtseinszusammenhänge oder in menschliche Praktiken unterläuft. Die Bezogenheit auf die Anschauung des Konkreten gilt im besonderen für eine Phänomenologie der Kunst. Das Betrachten starker Bilder hat wie die Erfahrung von Kunstwerken allgemein ein nicht aufzuhebendes theoretisches Moment, ein Moment des Verweilens an dem durch das Bild und visuelle und andere Medien definierten Ort. Das Betrachten ist dem kontemplierten Werk zugewandt, das für dieses Betrachten erscheint. Die Betrachtung von Bildern ist damit ein Tun in Muße oder fordert Muße, wenn es ohne sie geschieht. Starke Bilder bieten Möglichkeiten des Verweilens und laden dazu ein, sie zu betrachten, ohne sie zu konsumieren. Gäbe es diese verweilende und betrachtende Muße nicht, könnte sich an Bildern keine Erfahrung einstellen, die transformativen Charakter hat und damit den Namen einer Erfahrung allererst verdient.

Das Verweilen und die Muße der Betrachtung sind die Bedingungen einer anschauungsorientierten Ästhetik. Die »Methode« einer phänomenologisch-hermeneutischen Kunstphilosophie besteht darin, sich an einzelnen Kunstwerken zu orientieren, die allgemeinere Sinnzusammenhänge entdecken lassen, ohne sich aus der Erfahrung völlig lösen zu können und zu wollen. Im Gegenteil fordert sie ein Verweilen beim Objekt. Der Zugang zu transzendentalen Strukturen, den Kunst gewährt, ist immer lokal, entwickelt aus der Interpretation konkreter Kunstwerke. Von hier aus, aus der Betrachtungssituation heraus, werden allgemeinere Bestimmungen erprobt. Wenn die Ästhetik so etwas wie eine Methode hat, dann besteht sie darin, sich wie die Phänomenologie zwischen der Evidenz des Konkreten und der Reflexion auf Allgemeines gewissermaßen im »Zick-Zack« hin und her zu bewegen.¹⁹

Gerade deshalb ist auch Gadammers »Erhebung der Geschichtlichkeit des Verstehens zum hermeneutischen Prinzip«²⁰ von phänomenologischer Warte aus zu korrigieren. Es geht in der Hermeneutik nicht darum, die Konkretion von Sinngeschehen zugunsten einer anonymen historischen Macht, etwa dem »geschlossenen Stromkreis des geschichtlichen Lebens«²¹ zu verlassen, den Gadamer in einer Schlüsselpassage von *Wahrheit und Methode* diskutiert. Gebunden an individuelle, aber womöglich ausgesprochen starke Erfahrung ist auch die »Selbstbesinnung des Individuums« mehr als ein

¹⁹ Vgl. Tobias Keiling, Kunst, und doch Methode? Überlegungen zu Husserl, Heidegger und Gadamer. In: Phänomenologische Forschungen, 2010, S. 75–99.

²⁰ Gadamer, Wahrheit und Methode (wie Anm. 2), S. 270.

²¹ Ebd., S. 281.

»Flackern« in der so verstandenen Geschichte.²² Vielmehr ist zu berücksichtigen, daß Sinn sich nur für konkrete Individuen in konkreten Situationen, an konkreten Orten vollzieht und es deshalb, wie Gadamer auch sagt, eine nicht aufzuhebende »Vielzahl von Stimmen« ist, in denen die »Vergangenheit widerklingt« und sich das »Wesen der Überlieferung« entfaltet.²³ Der Unterschied der beiden von Gadamer aufgerufenen Metaphern ist sprechend: Der elektrische Strom ist eine anonyme und sich selbst regulierende Bewegung. Ein Chor von Stimmen ist ein Vielklang, der Harmonie und Disharmonie je nach den Entscheidungen und Bemühungen seiner Mitglieder erzeugt. Beide Sprachbilder zeigen etwas, was für den Begriff geschichtlichen Verstehens relevant ist. Offen bleibt bei der Interpretation von *Wahrheit und Methode*, wie beides zusammengedacht werden kann.

Gerhard Richters Betty



Gerhard Richter, Betty 1988
(WV 663-5)

© Gerhard Richter 2015

²² Ebd.

²³ Ebd., S. 289.

Wenn Ästhetik am Beispiel lernt, dann soll dies auch hier an einem Bild geschehen, das zu einer Ikone der modernen Malerei geworden ist: Gerhard Richters *Betty* (1988). Leitend muß dabei die Frage danach sein, was passiert, wenn man eine Theorie des Bildes an diesem exemplarischen Beispiel orientiert. Welcher Sinn wird hier erzeugt? Wie geschieht dies? Was bedeutet das Bild? Was stellt es wie dar? Richters Gemälde zeigt seine Tochter an einem Tisch sitzend oder auf dem Boden liegend, Arme, Oberkörper und Kopf vom Betrachter abgewandt. Es ist damit zwar ebenso das Bild einer Person. Das Bild repräsentiert. Aber es ist ganz offensichtlich kein Herrscherporträt. Gerade deshalb kann das Bild dazu dienen, über die Modalitäten des visuellen Geschehens, das Gadamer das der Repräsentation genannt hatte, neu nachzudenken. Nicht nur entspricht Bettys Haltung nicht der eines Herrschers. Der sichtbarste Unterschied zu einem Herrscherporträt liegt darin, daß die Porträtierte keinen eigenen Blick zu haben scheint. Betty schaut weg. Während der Bildaufbau sonst viel mit klassischen Porträts teilt, zeichnet dieses Gemälde eine Verweigerung des Blickes aus. Ein Herrscherporträt ist darauf ausgerichtet, den Blick der Figur zu exponieren, ihn auf die Geschäfte derjenigen zu richten, die ihrer Macht unterstehen. Visuelle Macht konstituiert sich dadurch, diesen fiktiven Einblick zu erhalten. Der Blick des Herrschers prägt in die Imagination der Untergebenen das Faktum des Gesehenwerdens ein und verbindet es mit gerade dieser Person, die ungesehen sieht und überwacht, was geschieht – nicht zuletzt, was gegen ihren im Blick zum Ausdruck kommenden Willen geschehen könnte. Aber diese Kontrolle ist nur die eine Seite der Konstitution von Macht: Denn wie Gadamer zu Recht hervorgehoben hatte, wird der Herrscher durch diesen Blick auch selbst sichtbar und muß damit Erwartungen der Untergebenen entsprechen. Gerade deshalb ist es so wichtig, daß im Herrscherporträt der Blick des Betrachters nicht nur einen starken Blick zurück, sondern auch auf andere Attribute von Herrschaft trifft: prunkvolle Kleidung, Insignien, aufrechte und dominante Körperhaltung.

Die Machtform des Herrscherbildes besteht also aus einer bestimmten Form des Umgangs mit der anthropologischen Konstante der Sichtbarkeit: Obwohl der abgebildete Herrscher selbst nicht sieht, muß der panoptische Eindruck erzeugt werden, er könne dennoch alles sehen. Damit dürfte oft verbunden sein, ein nicht selbst überlebensgroßes Bild in größerer Höhe aufzuhängen, um die Weite »seines« Blickes zu vergrößern und seinen »Standpunkt« zu erhöhen. Aber dem tatsächlich lebendigen Blick des Untertans muß der im Bild sichtbare und so zum Herrscher werdende sich auch aussetzen können und diese Differenz der Lebendigkeit ausgleichen, sogar umkehren können. Es muß etwas zu sehen sein, wenn der Untertan zu seinem Herrscher aufblickt, und das Sichtbare durch seinen Blick zu dominieren sucht. Es liegt in der Logik des Herrscherbildes, daß die Repräsentation des Bildes von der Präsentation, vom Sichtzeigen des Herrschers getragen ist. Dazu muß dessen Abbildung dem Blick des Betrachters nicht nur widerstehen, den Blick aushalten, der als gegenwärtiger und lebendiger sich bewegen, sich abwenden, sich verändern und intensivieren kann. Der Blick *aus* dem Bild muß dem Blick *in* das Bild nicht nur widerstehen, sondern diesen im Blickwechsel auch dominieren. Das Herrscherbild setzt also die Überkreuzung von Sehen und Gesehen-Werden auf beiden Seiten voraus. Es bestätigt und verfestigt die-

se Relation, um das von der Warte des Herrschers aus geprägte Repräsentationsverhältnis zu stabilisieren.

Man kann diese Beziehung zwischen zwei Blicken sowie zwischen dem Blick des Betrachters und dem Blick des Porträtierten eine Form des *visuellen Vertrags* nennen, in dem Menschen die Tatsache anerkennen, daß sie selbst sehen können und zugleich selbst sichtbar sind. Der Vertrag besteht darin, daß man einander anschaut und darin eine elementare Form gegenseitiger Anerkennung zum Ausdruck bringt. Man schaut nicht nur den Leib des Anderen an, sondern akzeptiert das Gesehenwerden, in dem man in seine Augen schaut. Darin liegt nicht nur eine Anerkennung der Lebendigkeit des Anderen, da diese eben im Blick in besonderer Weise zur Geltung kommt. Das Faktum der Reziprozität von Sehen und Gesehenwerden ist eine etwa von Blumenberg zu Recht konstatierte anthropologische Konstante, die im visuellen Vertrag in ihrer Normativität zum Ausdruck kommt. Diese gewinnt in machtorientierten Darstellungen eine besondere Form. Denn hier wird überdeutlich, daß es sich um eine immer schon normativ überformte Reziprozität handelt. Der visuelle Vertrag bindet zwar beide Seiten. Aber die Macht des Herrschers besteht darin, diesen Vertrag nicht nur möglichst zu verstärken, sondern auch zu seinen Gunsten zu verändern. Das bloße ontologische Faktum der Repräsentation und eines »Zuwachses an Sein« verbindet sich mit einer sozialen und politischen Bedeutung. Der Herrscher repräsentiert nicht sein bloßes visuelles Sein, sondern eine hierarchische Ordnung, an deren Spitze sich niemand anders positionieren darf. Gerade weil diese Bedeutung nicht anonym ist, bedeutet der Seinsgewinn auch Machtgewinn im Medium der Sichtbarkeit.

Betty dagegen bricht mit dem visuellen Vertrag. Sie verweigert dem Betrachter den Blick zurück. Damit ist nicht nur gesagt, daß aufgrund der Wahl des Bildausschnitts oder der Komposition ihre Augen nicht zu sehen sind, der Blick der Porträtierten den des Betrachters nicht trifft. In Richters Bild wendet sich die Porträtierte vielmehr aktiv vom Betrachter ab. Das Bild fängt diesen Moment der Verweigerung ein, der Ablehnung eines visuellen Anspruchs, in den das Bild seinen Betrachter lenkt. Diese Verweigerung läßt sich bereits mit bildtheoretischen Mittel genauer fassen: Gottfried Boehm hat zur Definition von Bildlichkeit den Begriff der *ikonischen Differenz* angeboten. In Ergänzung zu Gadamers Reziprozität von Abbild und Urbild geht es Boehm dabei um eine zugleich bildkonstitutive wie bildinterne Relation, die so die Geschlossenheit des Bildes gegenüber seiner Umwelt definiert. Die »Stärke« des Bildes entsteht aus dieser Differenz: je spezifischer und zugleich intensiver die bildinterne Differenz, desto stärker der Kontrast des Bildes zu seiner Umwelt. Weil sie auch eine bildinterne Relation bezeichnet, ist die ikonische Differenz eine Variation der Unterscheidung von Figur und Grund. »Was uns als Bild begegnet«, so Boehm, »beruht auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem, was sie an Binnenergebnissen einschließt.«²⁴ Erst innerhalb dieses Kontrastes werden die »Einzelbestimmungen (der Farbe, der Form, der Figur etc.)«²⁵ bedeutsam, mit de-

²⁴ Gottfried Boehm, Die Wiederkehr der Bilder. In: Ders. (Hg.), Was ist ein Bild?. München 2006, S. 11–38, hier S. 29–30.

²⁵ Ebd., S. 30.

ren Hilfe sich die konkrete Gestaltung eines Bildes beschreiben läßt. Deren Verbindung wirkt dann auf die Stärke der ikonischen Spannung zurück.

Dabei hebt Boehm etwas hervor, was deutlich machen kann, wie gut die Bestimmung ikonischer Differenz auf Richters *Betty* passt und an diesem Gemälde etwas Wesentliches hervorhebt. Denn der Grundkontrast der ikonischen Differenz ist anders als die Unterscheidung von Figur und Grund keine »zweigliedrige, visuell gewendete Oppositionsfigur, sondern sie repräsentiert einen dreigliedrigen *Übergang*«. So konzipiert sie »das Bild als *Ereignis*«. ²⁶ Damit setzt die ikonische Differenz die Einsicht voraus, daß das Abgebildete nur im Vorgang der Darstellung zugänglich ist. Im Falle von Richters Bild tritt dieser Vorgang, der Ereignischarakter der visuellen Sinngenesse besonders durch zwei Momente hervor: In Bezug auf die Figur ist klar, daß Bettys Körper in seiner Drehung eine Bewegung vollzieht. Selbst wenn diese Drehung bereits abgeschlossen sein mag, ist schwer vorstellbar, daß Betty lange in dieser Position verharren wird. Vielmehr baut sich innerhalb der Figur sichtbar eine Spannung auf. Die bewegte Figur macht derart deutlich, daß die Verweigerung des visuellen Vertrags gegenwärtig, aktiv und so überzeugt ist, daß Betty ihren Körper um fast 180° in sich dreht. In sitzender oder liegender Haltung ist diese Drehung die naheliegende Form der Verweigerung von Sichtbarkeit. Die Darstellung der Figur ist also so gewählt, daß der Moment der Verweigerung nicht in seinem Ergebnis verewigt, sondern im Vollzug erfaßt wird. Bettys Verweigerung wird nicht erst durch Symbolik thematisch, sondern geschieht viel elementarer als leibliche Abwendung.

Damit wird die Grenze der Idee des »visuellen Vertrags«, der Vereinbarung über gegenseitiges Sehen und die Anerkennung gegenseitiger Sichtbarkeit deutlich: Der Ausdruck faßt zwar gut die normative Prägung dieser Relation. Aber die Rede vom Vertrag kann auch implizieren, daß man diese Vereinbarung absichtlich und überlegt geschlossen hat. Doch genau das ist nicht der Fall: Wie wir in eine Gesellschaft hinein geraten, ohne je deren Vertrag unterzeichnet zu haben, so sind wir viel elementarer noch den Blicken anderer ausgesetzt. Man muß dies nicht psychoanalytisch interpretieren, um zu sehen, daß wir durch Sichtbarkeit immer schon in soziale Strukturen eingebettet sind. Das Beispiel Bettys macht deutlich, auf welcher Ebene diese Strukturen anzusiedeln sind: auf der elementaren Ebene der Leiblichkeit. ²⁷ Die Verweigerung geschieht durch Abwendung des Körpers und kann nur so geschehen, weil die reziproke Beziehung der Sichtbarkeit in elementarer Weise leiblich ist.

Diese Dynamik der Figur wird zweitens ergänzt durch Richters kennzeichnende Verbindung eines Versprechens von (Photo-)Realismus mit einer Maltechnik, die eine umso größere Unschärfe erkennen läßt, je näher man an das Bild herantritt. Damit unterläuft sie die Seherwartung abbildlicher Genauigkeit, wie wir sie mit der Photographie verbinden. Auch diese Technik unterstreicht die Dynamik des Bildes, das die minimale Beobachtungsdauer einer Photographie impliziert und dies dadurch verstärkt, den Sinn des Dargestellten durch Unschärfe zweifelhaft erscheinen zu lassen. Damit

²⁶ Gottfried Boehm, Ikonische Differenz. In: Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik 2011, S. 170–178, hier S. 171. Abrufbar unter <https://rheinsprung11.unibas.ch> (zuletzt abgerufen am 05.05.2015).

²⁷ Zu Begriff und Geschichte der Leiblichkeit vgl. Emmanuel Alloa, Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts. Tübingen 2012.

verfestigt sich das Gemälde zum Bild eines Augenblicks, das mit den Zweifeln behaftet bleibt, die wir gemeinhin haben, wenn wir etwas nur sehr kurz beobachten und uns fragen, ob wir uns nicht täuschen. Die vermeintliche Authentizität photographischer oder realistischer Abbildung hilft hier nicht ab. Wir täuschen uns zwar nicht darin, daß Betty sich abwendet. Soviel ist klar. Aber was für einen Sinn dies hat, ist nicht mehr überprüfbar. Die genaueren Umstände bleiben unbestimmt, und die Vagheit dieses Sinns wird durch die Feststellung im Bild nicht gebessert. Vielmehr bringt das Bild einen dynamischen und momenthaften Kontrast hervor, keine wohldefinierte Abbildung.

Betty ist damit gewissermaßen dreifach abwesend: sie ist abgewandt, unscharf und nicht von Dauer. Elementarer noch als durch die Ausgestaltung der Figur durch häusliche oder intime Bekleidung (ein Schlafanzug?) wird durch die Ereignishaftigkeit der Darstellung die Prekarität der Beziehung zu der Porträtierten deutlich. Doch ist dieses Ereignis kein emphatisches Ereignis, das sich aktiv in Sinnzusammenhänge einschreibt, noch wird dessen Vergänglichkeit etwa mit symbolischen Mitteln überhöht und so die Ewigkeit der Abbildung der Flüchtigkeit des Augenblicks gegenübergestellt. Es ist vielmehr ein flüchtiges und scheinbar bedeutungsloses Ereignis – aber dennoch zeigt seine Darstellung etwas über menschliche Existenz an, was leicht zu übersehen, aber deshalb nicht weniger wichtig ist. Was das ist, kann man mit einem Begriff Judith Butlers die *Verletzlichkeit* menschlichen Lebens nennen.

Damit ist nicht gemeint, daß Betty als leidend, apathisch oder passiv dargestellt wird. Wenn Betty eine Verletzung erlitten hat oder erleidet, dann ist sie nicht an einer Verletzung ihres Körpers sichtbar. Ihre Verletzlichkeit hervorzuheben, bedeutet nicht, sie auf einen schmerzfähigen Körper zu reduzieren. Vielmehr würde sich die Verletzung eher auf ihre Psyche beziehen, eine Verletzung ihrer seelischen Unversehrtheit gewissermaßen. Bettys Weigerung, den Blick des Betrachters zu erwidern, macht diesen auch zu einem potentiell voyeuristischen. Wer Richters Gemälde ansieht, würde damit unfreiwillig, durch die Weise der Darstellung, zu einer Verletzung ihrer Persönlichkeit geführt. Aber unabhängig von dieser Deutung läßt sich die Weigerung Bettys, ihren Teil des visuellen Vertrags zu erfüllen, zweifellos als durch ein Gefühl von Gefährdung motiviert verstehen.

Denn unabhängig davon, ob der Blick des Betrachters selbst voyeuristisch wird, reagiert der Betrachter doch empathisch und vollzieht nach, was mit der Figur geschieht. Es ist unklar, ob eine Verletzung geschehen ist, und worin diese besteht. Wir würden das im Bild Gegebene überlasten, wenn wir versuchten, es in diesem Punkt zu deuten. Aber klar ist, daß Betty handelt, und zwar aus einem Gefühl von Verletzlichkeit heraus. Das Bild fängt ein, daß sich daraus kein Zustand der Unversehrtheit wieder herstellt oder sogar eine Institution von Souveränität entsteht. Vielmehr geschieht bereits durch die leibliche Exposition Bettys eine Exposition eben jener Verletzlichkeit. Wenn die Orientierung am Herrscherporträt ein asymmetrisches soziales Verhältnis, wie es in der Blickregie dieses Bildertyps deutlich werden kann, in eine bestimmte Ontologie des Bildes überführt, dann aber von dieser abzusehen sucht, so müßten sich aus der Orientierung einer Bildtheorie an der Darstellung von Verletzlichkeit andere Implikationen ergeben. Ein Bild wäre dann ebenso Repräsentation. Durch Blick und Gegenblick, Sehen und Gesehenwerden, würde etwas zur bildlichen Darstellung kommen.

Aber es wäre eine bildliche Darstellung, dessen Verhältnis der Blicke gegenüber dem Herrscherporträt geradezu umgekehrt ist. Wenn das stimmt, dann läßt sich zumindest andeuten, welche Konsequenzen es hätte, sich am exemplarischen Beispiel von *Betty* für eine Anthropologie und Ethik der Verletzlichkeit zu interessieren.

Verletzlichkeit

Der Kontext, in dem Butler auf das Thema der Verletzlichkeit aufmerksam wird, ist ein eminent politischer: die absichtliche »Mobilisierung von Verletzlichkeit oder Exponiertheit«,²⁸ die bei Protesten gegen staatliche Gewalt geschieht. Zur »Politik der Straße« gehört es, daß Leiber in »Allianz« auftreten.²⁹ »Manchmal ist es Teil des echten Sinns politischen Widerstands«, so Butler, »den Leib absichtlich einer möglichen Verletzung auszusetzen.«³⁰ Diese radikale Form politischen Widerstands versteht Butler als eine Form, Aufmerksamkeit auf ein geteiltes Moment menschlicher Existenz zu lenken. Sich in seiner Verletzbarkeit zu zeigen ist Aufruf, diese wahrzunehmen und als moralische Verpflichtung zu sehen.

Systematisch geht es ihr damit um die Möglichkeit, ein Verständnis von Politik zu entwickeln, das aus einem »geteilten Sinn für Verletzlichkeit«³¹ entsteht. An die Stelle eines Universalismus der Vernunftbegabung oder der Würde tritt somit ein anderer Aspekt, der Menschen ausmacht und ihre ethische, moralische und letztlich auch politische Existenz bestimmt: ein Gefühl für die geteilte Verletzlichkeit. Dieses Gefühl ist universal: »Niemand entgeht den gefährdeten Dimensionen des sozialen Lebens.«³² Zwar geht es Butler explizit »nicht darum, den Humanismus zu rehabilitieren.«³³ Aber wenn sie »für eine Auffassung von ethischer Verpflichtung zu kämpfen« versucht, »die sich auf Gefährdetheit gründet«,³⁴ dann spricht sie damit letztlich doch etwas aus, was alle Menschen als Menschen mit ausmacht. Zwar betont Butler, daß die anthropologische Differenz keine absolute ist, und »wir« Menschen mit den Tieren vieles gemein haben. Aber dennoch ist der Sinn für Verletzlichkeit, den sie beschreibt, ein spezifisch menschlicher. Denn die Möglichkeit der Verletzung ist zwar eine primär leibliche und betrifft somit eine Dimension menschlichen Lebens, die wir mit allen anderen Lebewesen teilen. Aber Butler verbindet die körperliche Tatsache der Verletzlichkeit mit einem Verstehen, einer impliziten oder expliziten Repräsentation dieser Möglichkeit im Handeln, die der Reflexion grundsätzlich zugänglich ist.

Im Anschluß an Lévinas wählt sie für diese Verbindung von Leiblichkeit und Verstehen den Begriff der *Responsivität*. Damit ist nicht die Möglichkeit biologischer Reaktion, sondern die »Offenheit« des Verstehens für Anderes gemeint. Mit der Hervorhebung der *Offenheit* nimmt Butler eine der Leitmetaphern der Hermeneutik auf, gibt ihr

²⁸ Judith Butler, *Bodily Vulnerability, Coalitions, and Street Politics*. In: *Critical Studies* 37, 2014, S. 99–119, hier S. 117. Hier und im Folgenden eigene Übersetzung.

²⁹ Judith Butler hält 2011 eine Vorlesungsreihe am Bryn Mawr College mit dem Titel: *Bodies in Alliance and the Policy of the Street*.

³⁰ Butler, *Bodily Vulnerability* (wie Anm. 28), S. 101.

³¹ Ebd., S. 99.

³² Judith Butler, *Gefährdetes Leben, Verletzbarkeit und die Ethik der Kohabitation*. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 60, 2012, S. 691–704, hier S. 702.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

mit dem Gedanken der Verletzlichkeit aber eine andere, unmittelbar ethische Wendung. »Alle Responsivität gegenüber dem, was geschieht« sei als »eine Funktion und ein Effekt von Verletzlichkeit« zu denken. Dies gelte für die »Offenheit gegenüber der Geschichte, [für] die Offenheit ein Erlebnis aufzunehmen oder dafür, daß sich etwas in das Verstehen einprägt«. In diesem Zusammenhang ist Verletzlichkeit eine Reaktion auf die Bedingtheit menschlicher Existenz in einer kontingenten Welt, welche die Möglichkeiten eigenen Wissens konstitutiv überschreitet: »Verletzlichkeit kann eine Funktion von Offenheit sein, eine Funktion des Offenseins gegenüber einer Welt, die nicht im Ganzen gewußt wird oder auch nur vorhersehbar ist.«³⁵ Während der hermeneutische Diskurs über Offenheit die Möglichkeit akzentuiert, daß Offenheit reiche Erfahrungen verspricht, die aus der Einbindung in den Einzelnen übergreifende Sinnzusammenhänge entstehen können, betont Butler, daß diese Offenheit eine Gefährdung mit sich bringt. Das ist ein neuer und hermeneutisch relevanter Aspekt. Dabei ist die Responsivität, die Butler als Offenheit gegenüber der Welt zu denken sucht, keine primär epistemische, die allein auf der Ebene des Verstehens angesiedelt wäre, sondern eine eminent leibliche und ethische. Nach Butlers »Auffassung erwachsen einige ethische Ansprüche aus dem leiblichen Leben, und womöglich alle ethischen Ansprüche setzen ein leibliches, als verletzbar verstandenes Leben voraus.«³⁶ Gegen eine Hierarchisierung von Sinnlichem und Intelligiblem und gegen die Trennung eines immanenten geistigen Sinns von dessen Äußerung bringt Butler den Begriff der *Performativität* in Spiel, der eine »chiastische Beziehung zwischen Leib und Sprache«³⁷ anzeigen soll. Verletzlichkeit als Teil der Bedingungen menschlicher Existenz ist weder eine bloß äußere oder biologische Tatsache, noch eine bestimmte Form der Welt- und Selbstwahrnehmung. Sie ist beides. Verletzlichkeit zeigt sich damit immer schon in einer Reaktion, in der Antwort auf die Ausgesetztheit menschlichen Lebens. Verletzt werden zu können prägt unsere kognitiven und emotionalen Repräsentationsleistungen, setzt sie aber nicht voraus, sondern konstituiert sie umgekehrt allererst mit. »Verletzlichkeit zeigt sich, unabhängig davon, ob wir uns in einen Moment besonders verletzlich fühlen, oder nicht.«³⁸ Bezieht man diese Beschreibungen auf unseren exemplarischen Fall zurück, kann man von Richters *Betty* sagen, daß das Bild in seinem Ereignischarakter eine performative Darstellung von Verletzlichkeit ist. Gegenüber Gadamer, der in dem Vollzugscharakter des Bildes einen besonderen Zug der »Ontologie des Kunstwerks« sehen möchte,³⁹ ist Butlers Beschreibung der Performativität von Verletzlichkeit eher der Verweis auf eine anthropologische Konstante, auch wenn Butler diese Bezeichnung vermutlich ablehnen würde. Verletzlichkeit ist ein phänomenales Faktum, eine »mehr oder weniger implizite oder explizite Eigenschaft unserer Erfahrung«.⁴⁰ Mit dem Gedanken konstitutiver Verletzlichkeit vermeidet Butler auch jeden Verdacht, Erfahrung solipsistisch zu denken. Da wir uns nicht nur ge-

³⁵ Judith Butler, *Bodily Vulnerability, Coalitions, and Street Politics*, *Critical Studies* 37 (2014), 99–119, hier S. 114 hier und im folgenden eigene Übersetzung.

³⁶ Butler, *Gefährdetes Leben* (wie Anm. 32), S. 701.

³⁷ Butler, *Bodily Vulnerability* (wie Anm. 28), S. 108.

³⁸ Ebd.

³⁹ Gadamer, *Wahrheit und Methode* (wie Anm. 2), S. 107.

⁴⁰ Butler, *Bodily Vulnerability* (wie Anm. 28), S. 115.

gegenseitig verletzen können, sondern dies als Bedingung unserer Existenz auch teilen, ist Verletzlichkeit »eine Weise, zueinander in einer Beziehung zu sein.«⁴¹ Diese fordert eine eigene Anerkennung, letztlich eine Politik geteilter Verletzlichkeit.

Nimmt man den Gedanken des performativen Charakters der Erfahrung von Verletzlichkeit ernst, gewinnt die leibliche Dimension der Erfahrung an Gewicht, ohne daß sie etwa dadurch dominant würde. Butler vermeidet es trotz ihrer Hervorhebung des leiblich konstituierten Sinns für Verletzlichkeit, das Menschsein allein von der Möglichkeit und den Formen der Wahrnehmung her zu beschreiben. Damit vermeidet sie jene Probleme, die etwa Husserl und Merleau-Ponty haben, wenn sie die Entstehung komplexer Sinnerfahrung aus einer fundierenden Schicht der Wahrnehmung erklären müssen. Vielmehr kommt es Butler darauf an, Leiblichkeit mit ethischer Verpflichtung, der Konstitution und Kritik moralischer Verhältnisse und Formen politischen Handelns zu verbinden, ohne diese als verschiedene Ebenen, Schichten oder Dimensionen zu trennen und zu hierarchisieren. Daher sind ihre Überlegungen zur Verletzlichkeit auch in komplexere Phänomenbeschreibungen eingebettet. Wie es ein Fehler wäre, Intelligibilität und Wahrnehmung zu trennen, so wäre es »ein Fehler, den Leib zuallererst oder per Definition als aktiv zu denken, wie es ebenso ein Fehler wäre, ihn als zuallererst oder per Definition als verletzlich zu denken.«⁴² Das Bild des immer aktiven, handelnden Menschen wird durch das Phänomen der Verletzlichkeit also gebrochen, aber nicht durch das reiner Passivität ersetzt. Im Gegenteil ist für eine Definition von Verletzlichkeit etwas anderes entscheidend: »Wenn wir wirklich eine Definition brauchen, dann käme es vielmehr darauf an, Verletzlichkeit und die Fähigkeit, handeln zu können [agency], zusammen zu denken.«⁴³ Verletzlichkeit gehört also zu den Bedingungen menschlichen Handelns und wirkt so auf konkretes Handeln zurück. Verletzlichkeit ist damit kein bloßes Faktum, sondern prägt menschliches Handeln mit. Es ist genau dieses spontane, aber eminent leibbezogene Handeln in Reaktion auf die Grunderfahrung der Verletzlichkeit, die mir in Richters *Betty* geradezu versinnbildlicht zu sein scheint. Butler gibt mit dem Begriff der Verletzlichkeit den Überlegungen von Lévinas zur Responsivität gegenüber dem Anderen eine leibphilosophische Wendung. Richters Porträt bringt diese als Bedingung und Vollzugsform menschlichen Handelns zur Anschauung.

Gebärden

Überlegungen zur Leibbezogenheit der Malerei gibt es nicht nur im Werk Merleau-Pontys, der diese für die Philosophie geradezu entdeckt. Auch Gadamer hat versucht, *Bild und Gebärde* zusammenzudenken, wie der Titel eines Aufsatzes über die Gemälde von Werner Scholz lautet.⁴⁴ Dabei versucht Gadamer, Scholz' Gemälde selbst als »Gebärden« zu verstehen, als leiblich-sinnhaften Ausdruck. Das ist insofern ein erstaunliches Vorgehen, als daß Gadamer Gemälde von Scholz beschreibt, die verschiedene Motive antiker griechischer Sagen darstellen.

⁴¹ Ebd., S. 103.

⁴² Ebd., S. 108.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Vgl. Hans-Georg Gadamer, Werner Scholz. Recklinghausen 1968.

Es würde sich also für Gadamer anbieten, diese Bilder in die wirkungsgeschichtliche Kontinuität dieser Stoffe einzuordnen und darauf hinzuweisen, wie sehr unser Verstehen dieser Bilder vom Nachleben der Antike geprägt ist. Aber Gadamer beweist großes Gespür dafür, daß dies die Anschaulichkeit der Gemälde zu ignorieren droht. Daher versucht Gadamer eine Beschreibung, die Scholz als den Künstler versteht, dem es gelinge, »die alte Sage in die Einfachheit der großen Gebärde [zusammenzuziehen]«.45 Diese Aufmerksamkeit auf die leibliche Expressivität oder Performativität steht dabei für Gadamer keineswegs im Kontrast zum geschichtlichen Verstehen. Es sei unmöglich, die Bilder »mit griechischen Augen« zu sehen, also sich in einen antiken Betrachter fiktiv hineinzusetzen. Die Gemälde sind von ihrer Wirkungsgeschichte nicht zu trennen. Sie »mit unseren Augen sehen« bedeute daher »von vornherein: sehen als einer, der durch die ganze große Geschichte der christlichen Innerlichkeit hindurchgegangen ist«.46 Aber eben dies ist ein leibhafter Vorgang.

Nichts weniger als die Wirkungsgeschichte der Antike ist also in jedem dieser Gemälde leibhaft präsent, wenn man es als Gebärde versteht. Es handele sich »in all diesen Bildern um nichts anders als Gebärden, das heißt um etwas, das seine Bedeutung in sich trägt«. Diese leibhafte Sinnpräsenz in der Gebärde sei »bei weitem mehr [...] als das, was uns nur aus humanistischem Wissen bekannt ist«. Die Bilder als Ganze seien »Bildgebärden, die ganz in die Bildfläche gebunden bleiben, auch dort, wo sie menschliche Züge tragen«.47 Der leibhafte Ausdruck ist selbst mit geschichtlichem Sinn gewissermaßen aufgeladen. Gadamer bringt dies dadurch zum Ausdruck, Gebärden als Teil der Sprache und damit als Teil des menschlichen Ausdrucksvermögens zu verstehen. Wie ein Wort zugleich eine Ausdrucksfunktion hat und Teil der Sprache ist, so ist auch die Gebärde Sinnausdruck eines Menschen.48 Es gibt dann eine »Sprache der Gebärde«, die wie das lautliche Sprechen mit dem leiblichen Ausdruck von Sinn identisch sind: »Gebärden sind etwas völlig Leibliches – und sie sind etwas völlig Seelisches.«49

Hier vom leiblichen Ausdruck zu sprechen impliziert keineswegs, eine einzelne Aussageabsicht für den Sinn der Gebärde für maßgeblich zu halten. Der Ausdruck ist keine Äußerung eines inneren, individuellen Sinns: Wie kein Sprecher den Sinn der Worte vorgeben kann, die er gebraucht, so ist keine einzige Gebärde »bloßer Ausdruck eines einzelnen Menschen. Sie spiegelt, wie die Sprache, immer eine Welt des Sinnes, der sie zugehört.«50 Die einzelne Gebärde setzt also einen Hintergrund von Sinn voraus, den Gadamer mit Hegel die »Substanz« der Sinnerfahrung nennt, »jenes Tragende, nicht Hervorkommende, nicht in die Helle des reflexiven Bewußtseins Gehobene, nie voll sich Aussagende«. Dieser Sinnhintergrund ist notwendig, damit sich in Kontrast zu diesem eben »die Helle, die Bewußtheit, die Äußerung, die Mitteilung, das Wort, das

⁴⁵ Hans-Georg Gadamer, *Bild und Gebärde*. In: Ders., *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage*. Gesammelte Werke Bd. 8. Tübingen 1993, S. 323–330, hier S. 330.

⁴⁶ Ebd., S. 329.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Zu diesem Verhältnis von Sprache und Gebärde vgl. Dennis J. Schmidt, *Between Word and Image. Heidegger, Klee, and Gadamer on Gesture and Genesis*. Bloomington, IN 2013, S. 106–140.

⁴⁹ Gadamer, *Bild und Gebärde* (wie Anm. 45), S. 327.

⁵⁰ Ebd., S. 328.

trifft« zeigen können.⁵¹ Wie die sprachlichen Äußerungen »ausgebreitete Wirklichkeit«⁵² des Geistes sind, so gilt dies auch für das Zusammenspiel von Gebärden.

Die Ausdrucksfähigkeit der Gebärde ist damit dem Präsenzgewinn vergleichbar, den Gadamer für die Darstellung im Bild beschrieben hatte. Die Gebärde »verrät« kein subjektives »Inneres«, sondern ist »ganz ihr eigenes Sein.«⁵³ Es ist »Sein von Sinn, das in der Gebärde aufleuchtet, und nicht Wissen vom Sinn.«⁵⁴ Gottfried Boehm hat diesen Gedanken aufgenommen und von einer »deiktischen Differenz« gesprochen, die zwischen dem »körperlichen Fonds« und dem »diskreten Spiel der Gesten« besteht: »Der körperliche Fonds kontinuiert, er hinterfängt das diskrete Spiel der Gesten und gibt ihm einen Ort. [...] Es ist eine völlige Abstraktion, die einzelne Geste [...] abzutrennen.«⁵⁵ Die Gebärde teilt mit dem Bild die spannungsvolle und dynamische Verbindung eines Hintergrunds mit einer einzelnen Geste, die Boehm als eine deiktische, zeigende Differenz versteht.

Boehm nimmt damit keine »Sprache der Gebärde« an, deren Struktur jener gesprochenen und geschriebenen Sprache entspricht und in diese gewissermaßen einzuordnen wäre. Gadamer versucht die Gleichartigkeit leiblichen Ausdrucks mit sprachlichem Ausdruck im engeren Sinne zu beschreiben, Boehm dagegen kommt es auf die Emergenz von Sinn aus dem Zeigen an. Daher ist für den Sinn der Gebärde der dynamische Kontrast des menschlichen Körpers zu seinen Gesten entscheidend. Dieser Kontrast ist die Grundstruktur der Gebärde, die in jedem Kontext verschieden ausfällt. Gegenüber den Gliedmaßen ist der Leib »meist weniger bewegt, aber in einem Zustand angespannter bzw. gesammelter Ruhe«. Aus diesem Kontrast entsteht eine »somatische Artikulation« von Sinn, die es »mit zwei Geschwindigkeiten zu tun [hat], die mit einem gemeinsamen Tonos verbunden wird«.⁵⁶ Entsprechend folgt die Gebärde, »der Prozeß der Gebärdung«, wie Boehm schreibt, einem »Rhythmus, der je nach Anlaß und Beteiligungsgrad sehr unterschiedlich ausfällt«. Die Grundstruktur von statischem Hintergrund und aktiven Gebärden bleibt jedoch dieselbe: »Bewegungen entfernen sich vom Körper und finden zu ihm zurück.«⁵⁷

Auch wenn Gadamer dies nicht derart detailliert diskutiert, findet er eine ähnliche Sinnemergeniz nicht nur in den Figuren von Scholz' Gemälden wieder, sondern überträgt diese auf die Bilder selbst. Damit formuliert Gadamer den Gedanken einer *ikonischen* Differenz, die im Bild die *deiktische* Differenz der Gebärde aufnimmt. Zwar erreicht Gadamer nicht die Kraft jener dichten Beschreibungen, mit denen Boehm seine Überlegungen konkretisiert. Aber der Sache nach nimmt Gadamer jenen Ereignischarakter vorweg, der aus der Performativität des Bildes entsteht, die damit beschrieben ist, sie als »Bildgebärde« zu bezeichnen. Besonders an einem der Beispiele, die Gadamer diskutiert, wird deutlich, wie dieser Ereignischarakter des Bildes etwas auch für

⁵¹ Ebd., S. 327.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd., S. 328.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Gottfried Boehm, Das Zeigen der Bilder. In: Ders./Sebastian Egenhofer/Christian Spies (Hg.), Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren. München 2010, S. 19–53, hier S. 34.

⁵⁶ Ebd., S. 33.

⁵⁷ Ebd.

dessen Motiv entscheidendes reflektiert: Von einem von Scholz' Gemälden, einer Darstellung Antigones, schreibt Gadamer, sie sei »nicht Darstellung einer griechischen Sagen-gestalt, die sich gegen ihren Hintergrund abhebt«. Die Figur sei vielmehr gänzlich »die Gebärde des einwilligenden Sinkens und sonst nichts, und mit ihr sinken die Felsen, die sie einschließen. Es ist eine einzige Gebärde, die Mensch und Welt ineinander webt«. ⁵⁸

Auch Scholz' *Antigone* stellt Verletzlichkeit dar, jedoch nicht in der störrischen Abwendung eines Kindes vor dem Blick seines Vaters. Vielmehr bedeutet Antigones Geste einen tragischen Sinnverlust, der sich in Gadamers Interpretation letztlich auf den Sinn der Welt ausdehnt. Gerade in diesem tragischen Sinn macht das Gemälde aber etwas anschaulich, was für die griechische Antike wesentlich war. Eine Bestimmung des Menschen über »das Handeln«, schreibt Gadamer, sei »eine höchst einseitige Selbstauffassung des modernen Menschen«. ⁵⁹ Die Gebärde, die ihren eigenen Sinn aus dem Hintergrund bezieht, vor dem sie erscheint, kann deutlich machen, wie wenig selbstverständlich eine möglichst große Kontrolle über die eigene Erscheinung, Selbstdarstellung und Selbstbestimmung ist. Damit entwickle sich, so Gadamer, wieder ein neues Verständnis für diesen tragischen Sinn menschlichen Lebens: Daß wir diesen »heute deutlicher sehen«, sei eben nicht dem Fortschritt der Wissenschaft zu verdanken, sondern »eigenen Erfahrungen, die uns zwingen, gewisse Illusionen über das Menschsein zu begraben und dem Rätsel Mensch ernster und zweifelnder ins Gesicht zu sehen«. ⁶⁰

Betty gehört in keinen antiken Sagenkreis. Die ikonische Stellung, die Richters Bild dennoch gewonnen hat, kann jedoch vermuten lassen, daß es etwas ganz ähnlich etwas dem Menschsein wesentliches trifft, wenn auch gerade nicht im Rückgriff auf die Wirkungsgeschichte des Tragischen. Wegen der Alltäglichkeit und Intimität des Sujets verweigert Richters Bild jegliche Überhöhung, die mit einer Aufmerksamkeit auf den geschichtlichen Sinn geschehen kann – aber eben nicht geschehen muß, wie Gadamer es mit dem Verweis auf die leibliche Expressivität des Gemäldes zum Ausdruck bringt. Auch von Betty läßt sich wie von der Antigone sagen, daß in ihrer Gebärde etwas für Menschsein Wesentliches hervorkommt. Ihre Verletzlichkeit steht nicht in unmittelbarer Verbindung mit dem Gedanken des Tragischen, auf das Gadamer als ein zentrales Element westlicher Kultur hingewiesen hat. ⁶¹ Aber sie ist auch nicht durch einen Abgrund von jener Geschichte getrennt, die in der »Bildgebärde« der Antigone zum Ausdruck kommt.

Normative Räume

Auch wenn es keine Bilder der Kunst, keine starken Bilder sind, an denen Judith Butler sich orientiert, so diskutiert sie doch auch die Darstellung von Verletzlichkeit im Bild. In ihrem Fall sind es Pressebilder, photographische und Videoaufnahmen von

⁵⁸ Gadamer, *Bild und Gebärde* (wie Anm. 45), S. 329. Eine Reproduktion des Gemäldes findet sich in: Gadamer, Werner Scholz (wie Anm. 44), S. 91.

⁵⁹ Gadamer, *Bild und Gebärde* (wie Anm. 45), S. 326.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Gadamer, *Wahrheit und Methode* (wie Anm. 2), S. 133–139.

Gewalt, Leid und Krieg. Wer diese Bilder in der Zeitung oder in den Nachrichten sieht, mag sich von diesen in besonderer Weise angesprochen fühlen, mag sie nicht mehr loswerden. Butler setzt bei der Beobachtung an, daß diese »aufgedrängten Bilder«⁶² des Leidens Anderer vielen Betrachtern als eine »Zumutung« erscheinen. Aber sie bringen gerade darin eine unmittelbare »ethische Aufforderung« mit sich, die schwer abzuweisen ist.⁶³ In dieser Unmittelbarkeit wird deutlich, daß »es sich dabei um ethische Verpflichtungen handelt, die nicht unserer Zustimmung bedürfen«. Wer sich einem leidenden Mensch verpflichtet fühlt, ist in dieses Gefühl und damit in diese Verpflichtung hineingeraten. Die ethische Verbindlichkeit des Leidens, das im Bild Gegenwärtigkeit gewinnt, ist nicht »Ergebnis von Verträgen oder Vereinbarungen [...], die irgendjemand von uns vorsätzlich eingegangen ist«.⁶⁴ Aber sie ist gerade deshalb unabweisbar.

Wie es ihr in der zögernden Definition von Verletzlichkeit darum ging, Verletzlichkeit mit einem Sinn für das Handeln zusammenzudenken und zu beschreiben, wie aus einem Gefühl für geteilte Verletzlichkeit gemeinsames und politisches Handeln entstehen kann, so geht es Butler auch bei der Beschreibung jener dokumentarischen Abbildungen von Leiden darum, angesprochen zu sein, aber sich nicht überwältigen zu lassen. Die Gegenwart von Leiden im Bild dürfe gerade nicht zu einer Lähmung führen und zu der Vorstellung, man sei dieser Verletzung ebenso ausgeliefert. Vielmehr können diese Bilder das Gefühl hervorrufen, »vielleicht überwältigt«, aber dennoch »zugleich *nicht* gelähmt« zu sein.⁶⁵ Im Angesichts eines solchen Bildes ausgesetzt und dennoch handlungsfähig zu sein, stellt für den Betrachter jedoch genau jenes Gefühl der Verletzlichkeit her, das auch in Kunstwerken wie Richters *Betty* zum Ausdruck kommt. Das Gemälde mag einen weniger direkt ansprechen als die Darstellung von den Kriegen, Verbrechen und Katastrophen dieser Welt. Aber dennoch wird in diesem ein ähnlicher Sinn anschaulich.

Ihre Darstellung in der bildenden Kunst macht deutlich, daß man mit den Opfern von Gewalt die *Möglichkeit* von Verletzung, nicht deren Gegenwart teilt. Eben deshalb sind das Faktum der Verletzlichkeit und die Möglichkeit des Handelns keine Widersprüche. Beide sind Phänomene im Bereich des Menschen Möglichen, die in Bildern Präsenz gewinnen können. Damit gehört die eigene Verletzlichkeit wie die Freiheit des eigenen Handelns unmittelbar in den Bereich gegenseitiger moralischer Verpflichtung und der Möglichkeit ethischen Handelns. Dieser Bereich konstituiert sich im Falle der Darstellung von Verletzlichkeit im Bild visuell. Es ist für Butler jedoch zentral, daß diese Darstellungen einen realen und gerade deshalb sozialen, moralischen und politischen Raum voraussetzen. Dafür ist die leibliche Verortung der verletzlichen und potentiell handelnden Subjekte entscheidend. Zu den Kennzeichen menschlicher Existenz gehört, es *hier*, an einem Ort zu sein. »Unabhängig davon, wie vollständig wir durch Medien räumlich verlagert sein mögen«, sind wir es »ganz entschieden auch nicht«.⁶⁶ Auch der virtuelle und mediale Raum ist Teil des realen Raums, der in Darstellungen

⁶² Judith Butler, (wie Anm. 32), S. 692.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd., S. 693.

erfahren und durch unser Handeln verändert wird. Verletzlichkeit ist nur in einem Raum denkbar, in dem wir leibhaft existieren und durch unseren Leib verortet sind. Butler nimmt damit den in der Phänomenologie Husserls entwickelten Gedanken auf, daß die Verortung von Erfahrung letztlich absolut ist. Menschen sind keine leiblosen Subjekte, sondern als leibhafte immer an einem Ort und nehmen andere Subjekte an anderen Orten wahr. Aus diesem Zusammenspiel der Erfahrung konstituiert sich eine geteilte, »intersubjektive« Welt.⁶⁷ Hat dieser Gedanke in der Phänomenologie jedoch vor allem epistemologische und wahrnehmungstheoretische Bedeutung, wendet Butler ihn auf Fragen des Normativen an. Damit wird deutlich, daß Bestimmungen wie »Nähe« und »Ferne« nicht nur neutrale Erfahrungszusammenhänge, sondern auch verschiedene Sphären und Reichweiten normativer Verpflichtung beschreiben. Für Butler sind es die »irritierenden Beziehungen, die zwischen Moral, Nähe und Ferne bestehen«,⁶⁸ die gegenwärtig weiterer philosophischer Beschäftigung bedürfen. Dabei hebt Butler hervor, daß diese Sphären nicht statisch sind; wer mein »Nächster« ist, kann sich in moralisch höchst relevanter Weise verändern. Denn mit meiner eigenen Position verändert sich der Raum, innerhalb dessen ich handeln und als ethisches Subjekt angesprochen werden kann. Die Beweglichkeit der eigenen Position, mit der sich auch der eigene Handlungsraum verändert, erzeugt eine »notwendige Umkehrbarkeit von Nähe und Ferne«.⁶⁹ Folgt man Butlers Überlegung, dann ist der Universalismus globaler Normen nicht das Produkt einer Abstraktion aus ethischen Nahbeziehungen, sondern entsteht aus dieser Beweglichkeit der Position gegenüber dem Anderen. Diese bringt eine elementare Gleichheit möglicher Positionierung mit sich, die jedoch faktisch immer eingeschränkt sein wird. Daß wir leibliche Wesen sind, bringt es mit sich, daß ein normativer Universalismus nur in den lokalen, regionalen und kontinentalen Räumen entstehen kann, in denen Menschen auf dieser Erde leben.

Wenn moralische Verpflichtungen sich aus der Möglichkeit ergeben, die Position des Anderen einzunehmen, dann entstehen sie genau aus dem, was auch für das Verstehen konstitutiv ist, wenn es im Vertreten der Position des Anderen seinen Ursprung hat. Hermeneutisch betrachtet ergibt sich jede Änderung des Selbst- und Weltverständnisses daraus, zumindest imaginativ eine Position zu beziehen, die jemand anderes inne haben könnte.⁷⁰ Butler hebt an diesem Gedanken jedoch nicht nur hervor, daß dieses Verstehen durch Verortung eine leibliche Dimension hat. Vielmehr ist für sie entscheidend, daß so ein eminent politischer Raum entsteht. Denn was aus dem Faktum der Umkehrbarkeit der Positionen folgt, ist unbestimmt und nicht notwendig festgelegt. Welche Normen universelle Geltung haben, weil sie aus der bloßen Tatsache leiblicher Existenz in der Welt und der damit gegebenen Verletzlichkeit folgen, ist bereits eine politische Frage. Die »Bedingungen sozialer Leiblichkeit sind nicht bereits im ganzen ausgehandelt«, und eben dies bezeichnet in elementarer Weise die Möglichkeit und die Notwendigkeit von Politik. Auch ein reflektiertes Verhalten zur Umkehr-

⁶⁷ Vgl. Dan Zahavi, *Husserl und die transzendente Intersubjektivität*. Dordrecht/Boston 1996.

⁶⁸ Butler, *Gefährdetes Leben* (wie Anm. 32), S. 694.

⁶⁹ Ebd., S. 693.

⁷⁰ Vgl. die Diskussion in Tobias Keiling, *Zirkel und Kreise des Verstehens*. Gadamer, Emerson, Kant. In: *International Yearbook for Hermeneutics* 14, 2015, S. 42–79, hier S. 48–61.

barkeit moralischer Nah- und Fernbeziehungen ist daher kein abstraktes intellektuelles Tun, sondern wird beinhalten, sich leiblich zu positionieren und zu exponieren und eben dadurch seine politischen Überzeugungen zur Geltung zu bringen. Wie die geteilte Verletzlichkeit geht der Ausdruck von Solidarität »nicht aus überlegten Abmachungen« hervor, »in die wir uns wissend hineinbegeben«, sondern aus der Bedingung gegenseitiger Verortung.⁷¹ Sobald öffentliche Räume gefährdet sind, ist daher auch die Bedingung politischen Handelns selbst in Gefahr.

Im Gedanken der »Umkehrbarkeit von Nähe und Ferne« und dem räumlichen Charakter moralischer Verpflichtung ist daher kein absoluter Grund gefunden. Vielmehr ist diese Umkehrbarkeit immer situativ, an konkrete Verhältnisse gebunden, die nur allzu oft die Sichtbarkeit moralischer Verpflichtung und die politische Aushandlung der Struktur des normativen Raums zu unterdrücken suchen. Entscheidend ist für Butler wiederum die Verortung aufgrund unserer Leiblichkeit. Mit der Tatsache, daß wir immer eine Position im Raum haben, geht auch eine unvermeidliche konkrete moralische Verpflichtung einher. Diese Verpflichtung mag aus »ungewollter Nähe und nicht-gewählter Kohabitation« heraus entstehen. Daß wir jedoch nicht nur in einem abstrakten Raum der »Umkehrbarkeit von Nähe und Ferne«, sondern faktisch als Individuen mit Anderen zusammenleben und darin auch ein Anspruch des Anderen erfahrbar wird, zwingt dazu, sich zu diesen Ansprüchen zu verhalten. »Ungewollte Nähe« ist, wie Butler formuliert, »die Vorbedingung unserer politischen Existenz«.⁷² Obwohl es also grundsätzlich möglich ist, nicht nur die Perspektive des Anderen, sondern auch dessen konkreten Ort einzunehmen, ist diese konkret räumliche wie moralische Beweglichkeit faktisch begrenzt. Als leibliches Subjekt kann niemand seinen Aufenthaltsort gänzlich frei wählen. Eben deshalb ist es aussichtslos, vor ethischen Ansprüchen fliehen zu wollen oder sich auf universelle Verpflichtungen zurückzuziehen, konkrete Anforderungen der Situation aber zu leugnen. Die Verpflichtungen, die uns als Menschen verbinden, mögen über Distanz schwächer werden, aber sie verschwinden nie. Die einzige Möglichkeit, sie loszuwerden, ist sich über sie zu täuschen. Gerade wegen dieser Möglichkeit gibt es die Philosophie.

Philosophische Reflexion kann und muß zwar versuchen, sich aus Situationen moralischer Verbindlichkeit, ethischer Ansprüche und politischer Aktion zurückzuziehen. Sie sucht die *Ferne*, verlässt dadurch den Raum normativer Verpflichtung aber nicht. Der Wert der philosophischen Distanznahme liegt vielmehr darin, in die Situation moralischer Verpflichtung anders zurückzukehren und diese in neuer Weise als ethisch verbindlich zu erkennen und politisches Handeln zu motivieren. Dadurch erneuert sie die Verbindlichkeit des Anspruchs dessen, was mir *nabe* ist. Die Austauschbarkeit der Positionen der Subjekte zwingt zur Rückkehr in die konkrete Situation und ihre Verbindlichkeit. Was diesen Gedanken von dem eines Gesellschaftsvertrags unterscheidet sind nicht Faktizität und Unabweisbarkeit dieser Beziehungen, sondern dass es nicht primär rechtliche, sondern leiblich verortete Subjekte sind, deren Gemeinschaft sich so konstituiert. Damit sind die Gemeinschaft wie ihre Mitglieder in eminenten Weise verletzlich. Die »Umkehrbarkeit von Nähe und Ferne«, die Butler als

⁷¹ Butler, *Bodily Vulnerability* (wie Anm. 28), S. 116.

⁷² Butler, *Gefährdetes Leben* (wie Anm. 32), S. 700.

»notwendiges« Konstituens moralischer Beziehungen bezeichnet hatte, »findet ihre Grenze in der Tatsache, daß der Leib durch seine vermittelte Ortsveränderung nicht von seiner Verortung« und damit auch nicht »von seinem Ausgeliefertsein befreit werden kann.«⁷³ Damit ist es wiederum das Faktum der Verletzlichkeit, das sich als unausweichlich erweist und darin manifestiert, immer irgendwo und damit den Umständen ausgeliefert zu sein, sich zu diesen verhalten zu müssen. Man kann das »Ausgesetztsein« nicht aufheben, sondern sich über die eigene Verletzlichkeit nur hinwegtäuschen.

Gegen diese Täuschung arbeitet nicht nur die Philosophie, sondern auch die Kunst. Daran, daß Verletzlichkeit zu unserer Existenz gehört und den Raum, in dem wir leben, in fundamentaler Weise normativ strukturiert, erinnern nicht nur die Bilder von Krieg und Leid, sondern auch Bilder wie jene von Gerhard Richter und Werner Scholz. Sie drängen sich nicht auf, sondern warten auf Zuwendung. Sie stellen nicht wirkliche Verletzungen in womöglich voyeuristischer Weise zur Schau, sondern bringen zur Geltung, daß es deren Möglichkeit gibt. Wir teilen diese Möglichkeit und sie konstituiert ein *Wir*. Diese Bilder sind schön, weil sie das Existenzial der Verletzlichkeit erfassen und mit dem Betrachter teilen. Ihre Schönheit besteht darin, daß sie die Verdrängung der eigenen Verletzlichkeit zu überwinden helfen. Auch und gerade an einem Mußeort wie dem Kunstmuseum, in das man sich begibt, um vor etwas Schönerem zu verweilen und zum Alltäglichen auf Distanz zu gehen, ist damit die ethische Dimension der Erfahrung unvermeidlich. Der »Zuwachs an Sein« ist nicht Ausdruck einer Überhöhung der Kunst, sondern des besonderen Anspruchs, den starke Erfahrungen mit sich bringen. Zu den Möglichkeiten der Kunst als Reflexion der menschlichen Existenz gehört es, ihre Verletzlichkeit als etwas freizulegen, was zu demjenigen gehört, was Menschen wesentlich verbindet. »Prekarität«, so Butler, »bezeichnet sowohl die Notwendigkeit als auch die Schwierigkeit von Ethik.«⁷⁴ Bettys Abwendung vom Betrachter läßt genau dies anschaulich werden.

⁷³ Ebd., S. 694.

⁷⁴ Ebd., S. 696.