

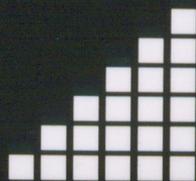
ILLYM OPORTET  
CRESERE  
ME ATTEM

PHILIPP STOELLGER  
MARTINA KUMLEHN  
(HRSG.)

# BILDMACHT MACHTBILD

Deutungsmacht des Bildes:  
Wie Bilder glauben machen

Königshausen & Neumann



INTERPRETATION INTERDISZIPLINÄR Band 17

## Vorwort

Bild und Macht zu verbinden, klingt fast tautologisch. Macht braucht das Bild zur Darstellung und wirksamen Präsenz. Bilder können daher als Machtmedien fungieren. Aber können sie auch *als* Bild Macht entfalten? Dass Bilder Deutungsmachtmedien sein können, ist so klar wie klärungsbedürftig. Die Wendung von der ‚Macht des Bildes‘ ist überaus üblich. Nur, *wie* man diese Wendung versteht, ist keineswegs einvernehmlich geklärt. Meinte Leonardo, ein Bild könne so mächtig, ja gefährlich sein, dass man es lieber nicht enthüllen möge, wenn einem seine Freiheit lieb sei, konnte Warburg vom Bild sagen, es lebe zwar, tue einem aber nichts. Beide wissen um die Macht des Bildes *als* Bild, schätzen sie aber grundverschieden ein. Ist das Bild so mächtig, dass man die eigene Freiheit daran verlieren kann? Was ins Auge fällt, kann nicht mehr ungesehen gemacht werden; und nur zu oft können wir nicht *nicht* sehen. Ein Bild *kann* einen gefangen halten, wie Wittgenstein meinte – *muss* es aber nicht. Es gibt auch Bilder, von denen gehofft wird, sie könnten einen befreien; andere meinen sogar, manche Bilder könnten einen retten oder heilen.

In Bildwirkungen, -hoffnungen und -erfahrungen zeigen sich Spuren der Macht der Bilder. *Wie* diese Macht verstanden werden kann, ist auffällig strittig, je nach Perspektive, je nach Bildpraxis und je nach Machtbegriff. In einschlägigen Deutungskonflikten auf diesem Feld erscheint der Gebrauch von ‚Macht‘ in der Rede von der ‚Macht des Bildes‘ allerdings meist nur operativ und daher klärungsbedürftig. ‚Bild und Akt‘ zu verbinden oder ‚Bild und Sinn‘ hat zu diversen Forschungen Anlass gegeben, um ‚Akt‘ und ‚Sinn‘ *vom Bild ausgehend* näher zu bestimmen. Das ist im Blick auf ‚Bild und Macht‘ ebenso dringlich. Denn was mit *Macht* in dieser Wendung gemeint sein kann und wie sie dem Bild und seinen Medienkörpern entsprechend zu verstehen wäre, ist eine offene Frage.

Der Vorschlag der folgenden Beiträge denkt der Hypothese nach, die Macht des Bildes als Deutungsmacht zu verstehen. Sie gehen zurück auf eine Kooperationstagung des Rostocker DFG-Graduiertenkollegs 1887 ‚Deutungsmacht: Religion und belief systems in Deutungsmachtkonflikten‘ mit der Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaft.

Der Dank der Herausgeber richtet sich vor allem an die ReferentInnen für die Beiträge und die Besorgung der Bildrechte für die jeweiligen Abbildungen. Dank gebührt auch Frank Hamburger für die wieder einmal überaus sorgfältige Arbeit von Layout und Satz. Ein Dank geht

auch an die Hilfskräfte des Graduiertenkollegs sowie an Rasmus Nagel,  
Hendrik Stoppel und Patrick Ebert für Korrekturarbeiten.

Heidelberg/Rostock, 2017  
Philipp Stoellger/Martina Kumlehn

## Inhalt

Vorwort .....	V
PHILIPP STOELLGER	
Einleitung	
Bildmacht – Machtbild .....	1
A Film – zwischen Attraktion und Reflexion	
LORENZ ENGELL	
Das Macht-Bild	
Stanley Kubricks „2001 – Odyssee im Weltraum“ .....	57
KURT RÖTTGERS	
Die Reflexion medialer Macht (Deutungsmacht)	
Beobachtungen zu den Filmen von Jacques Rivette .....	73
B Politik – zwischen Mythos, Recht und Presse	
HANS-GEORG SOEFFNER	
Mythenpolitik – „High Noon“	
in der politischen Auseinandersetzung .....	95
LEANDER SCHOLZ	
Hans Kelsen und der Gruffelo	
Zur Bilderlosigkeit des Rechtsstaats .....	109
DORIS GERSTL	
Eine Leviathan-Variante von Xanti Schawinsky:	
Bauhaus-Grafik für den Duce .....	127
HEIKE KANTER	
Ikonische Macht	
Zum Verhältnis von Ikonizität und Sozialität	
in der Gestaltung von Pressebildern .....	147

## C Video – zwischen Terror und Überwachung

JO REICHERTZ

Bilder – Diskurs – Macht

Das Video als kommunikative Handlung ..... 173

PETRA BERNHARDT

Bildstrategien der Terrormiliz „Islamischer Staat“ ..... 199

STEFAN MEIER

Überwachung als Bildpraxis

Gouvernementale Überlegungen zur fiktionalen und  
non-fiktionalen Diskurswelt digitaler Beobachtung ..... 213

## D Kunst – zwischen Bildpolitik und Moralistik

HANS DIETER HUBER

Lifestyle als Weg zur Macht

Clooney trifft Cucina am Canale Grande ..... 231

PABLO SCHNEIDER

Das Kreuz im Glas

Die Moral des Deutungsrahmens

in der holländischen Stillebenmalerei ..... 263

## E Wirklichkeit – zwischen Dokumentation und Selektion

THOMAS WEBER

Glaubwürdigkeitskriterien und

Deutungsmacht dokumentarischer Bilder ..... 297

CORNELIUS BORCK

Visualisierung ohne Widerstandsaviso

Zur Deutungsmacht selektiver Darstellungsverfahren

in den Biowissenschaften ..... 323

## F Bildtheorie – zwischen Ikone und Kollaps

MARKUS MÜHLING

Pluralistische Ikonen?

Zur Deutungsmacht ikonischer Präsenz ..... 345

JENS WOLFF Der Kollaps des Bildes als <i>medium tremendum et fascinans</i> .....	363
PHILIPP STOELLGER Bildgewalt Zur Bildethik angesichts der Deutungsmacht und -gewalt von Bildpraktiken .....	397
G Bildtheorie – zwischen Ästhetik und Ethik	
EVA SCHÜRMAN Asthetische Perspektivität als Strukturmoment des Geistes .....	429
MARK HALAWA-SARHOLZ Prekäre Sichtbarkeit und skopische Gewalt Überlegungen zu Ethik und Ethos der Bildpraxis im Ausgang von Lambert Wiesing und Judith Butler .....	447
Autorenhinweise .....	469
Namensregister .....	477



# Einleitung

## Bildmacht – Machtbild

VON  
PHILIPP STOELLGER

„Nicht enthüllen, wenn dir die Freiheit lieb ist,  
denn mein Antlitz ist Kerker der Liebe.“<sup>1</sup>  
Leonardo

„Du lebst und thust mir nichts.“<sup>2</sup>  
Warburg

### 1. Was war die Frage?

Bild und Macht zu verbinden, klingt fast tautologisch. Ist doch die Wendung von der ‚Macht des Bildes‘ so gängig wie plausibel. Nur, *wie* man diese Wendung versteht, expliziert und begründet, ist keineswegs einvernehmlich geklärt. Meinte Leonardo, ein Bild könne so mächtig, ja gefährlich sein, dass man es lieber nicht enthüllen möge, wenn einem seine Freiheit lieb sei, konnte Warburg vom Bild sagen, es lebe zwar, tue einem aber nichts. Beide wissen um die Macht des Bildes *als* Bild, schätzen sie aber grundverschieden ein. Ist das Bild so mächtig, dass man die eigene Freiheit daran verlieren kann? Was ins Auge fällt, kann nicht mehr ungesehen gemacht werden; und nur zu oft können wir nicht *nicht* sehen. Gewaltbilder und Bildgewalt sind ein unseliges Feld solcher Bildwiderfahrungen, nicht allein Bildpraxis also, sondern auch Bildpathik im dunklen Sinn. Ein Bild *kann* einen gefangen halten, wie Wittgenstein (metaphorisch) meinte – *muss* es aber nicht. Es gibt Bilder, von denen

---

<sup>1</sup> Zit. nach Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Frankfurt a.M. 2011, S. 17.

<sup>2</sup> Vgl. Frank Fehrenbach, „Du lebst und thust mir nichts.“ Aby Warburg und die Lebendigkeit der Kunst. In: Hartmut Böhme/Johannes Endres (Hg.), *Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten*, München 2010, S. 124–144; Sigrid Schade, *Inszenierte Präsenz. Der Riß im Zeitkontinuum (Monet, Cézanne, Newman)*. In: Michael O. Scholl/Georg C. Tholen (Hg.), *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, Weinheim 1990, S. 211–229, 216.

gehofft wird, sie könnten einen auch befreien; andere meinen sogar, manche Bilder könnten einen retten oder heilen.

In Bildwirkungen wie -hoffnungen und -erfahrungen zeigen sich Spuren der Macht der Bilder bzw. von Bildpraktiken. *Wie* diese Macht verstanden werden kann, ist auffällig strittig, je nach Perspektive, je nach Bildpraxis und je nach Machtbegriff. In einschlägigen Deutungskonflikten auf diesem Feld erscheint der Gebrauch von ‚Macht‘ in der Rede von der ‚Macht des Bildes‘ allerdings meist nur operativ und daher klärungsbedürftig. ‚Bild und Akt‘ zu verbinden oder ‚Bild und Sinn‘ hat zu diversen Forschungen Anlass gegeben, um ‚Akt‘ und ‚Sinn‘ *vom Bild ausgehend* näher zu bestimmen. Das ist im Blick auf ‚Bild und Macht‘ ebenso dringlich. Denn was mit *Macht* in dieser Wendung gemeint sein kann und wie sie dem Bild und seinen Medienkörpern entsprechend zu verstehen wäre, ist eine offene Frage.

## 2. Bilder als Deutungsmachtmedien

Der Vorschlag im Folgenden lautet, die Macht des Bildes als *Deutungsmacht* zu verstehen. *Deuten* wird hier vom *Zeigen* her verstanden, wie es sich im Finger von Johannes dem Täufer in Grünewalds Kreuzigungsbild verdichtet. *Macht* wird hier *modal und medial* begriffen. Sie operiert im Grenzverkehr zwischen dem Unmöglichen zu Möglichen als *Ermöglichung*, vom Möglichen zu Wirklichen als *Verwirklichung*, vom Wirklichen zu Nicht-mehr-Wirklichen etwa als *Vernichtung* – und von dort aus *da capo* im modalen Zirkel der Macht. Diese Übergänge sind nicht ‚unmittelbar‘, sondern *medial* verfasst, so dass Medien in diesen Übergängen eine *Eigendynamik* entfalten. Mit der ‚dynamis‘ bzw. der ‚potentia‘ der Medienpraktiken und -prozesse ist bereits eine These vertreten: *dass* nicht nur Akteure Macht ‚haben‘ und ‚ausüben‘, auch nicht nur Strukturen und Codes, sondern *auch* Medien. Wer das für trivial hielte, hätte bereits anerkannt, dass etwa Wort und Bild als eigene Faktoren in den Machtspielen wirksam sind, in denen wir leben. Das ist *nicht* reduktiv zu verstehen, etwa alle Macht den Medien zuzuschreiben. Solch eine Ermächtigung wäre Übertreibung (die ihrerseits von Zuschreibungen und Anerkennungen abkünftig wäre). Sucht man nach *Faktoren* in den Machtspielen unserer Wirklichkeiten, sind nicht allein, aber stets *auch* die Medien Mitspieler von einer Kraft und Macht.

*Deutungsmacht* ist exemplarisch die Macht des Sagens *und* Zeigens, wie Wortmacht und Bildmacht (weiter gefasst der visuellen Kommunikation und Kulturen der ‚Sichtbarkeit und Sichtbarmachung‘). Das Konzept der

Deutungsmacht<sup>3</sup> eignet sich daher in besonderer Weise für die Konstellationen von Bild und Macht. Denn Bilder *zeigen*: Sie deuten und sind daher nolens volens stets deutungsmächtig. Sie können sehen lassen und sehen machen, was und wie sie zeigen. Damit wird der Blick zwiefältig: auf das *Dargestellte* wie die *Weisen* des Darstellens, oder anders gesagt des Gezeigten wie der Formen und Figuren des Zeigens. Das gilt nicht einfach für ein ‚Bild an sich‘, was immer das sein sollte, sondern stets für Bilder im Gebrauch. Denn zu deuten heißt zu adressieren, zu inszenieren und zu rezipieren etc. Bilder sind stets in Bildpraktiken verstrickt und damit auch in Machtspiele, welche auch immer. Alle Macht allein *personalen* Praktikanten wie *intentionalen* Akteuren zuzuschreiben, wäre eine Verkennung der Eigendynamik solcher Machtspiele, ihrer Regeln, Strukturen, Faktoren, Effekte und Medien. Können doch auch *nicht-personale Agenten* im Spiel sein. Dazu kann man das ‚Parlament der Dinge‘ einberufen, man kann auch etwas diskreter auf die Mächte, Möglichkeiten wie Potenzen und Wirkungen von Bildern verweisen. Dafür *muss* nicht von Agenten die Rede sein, auch *Patienten* sind im Spiel der Mächte.

Wer solch metaphorische ‚Personifizierungen‘ zu vermeiden sucht, wird von Kräften, Faktoren oder Wirkungsweisen sprechen. Hier *muss* man nicht einen Konfessionskonflikt inszenieren, der auch ein Streit um Worte sein könnte (nur, wann ist ein Wort ‚nur‘ ein Wort?). Es wäre allerdings eine Unterschätzung des Bildes (bzw. der Medien), wenn sie nur als ‚Kräfte‘ begriffen würden. Das sind sie sicher auch, aber *im Gebrauch* wird eine ‚Kraft‘ zur Macht. Aber auch *erst* im Gebrauch wird aus Kraft Macht. Schlicht verdeutlicht: Naturkräfte, wie etwa die des Wassers, sind schlicht Kräfte; erst im Gebrauch wird aus ‚Wasserkraft‘ ein Machtfaktor. Im Gebrauch allerdings ist Kraft nie nur Kraft, sondern als *beherrschte* oder *ingesetzte* Kraft auch Macht. Bildtheoretisch gefasst: Von Bildern als Kräften zu sprechen, unterstellt ein physikalisches Kraftfeld. Im kulturellen Kontext allerdings sind aus Kräften immer schon Mächte bzw. Machtfaktoren geworden. Die bildtheoretische Gretchenfrage ist dann, ob Bilder per se ‚nur‘ Kräfte sind oder Machtfaktoren mit einer *Eigendynamik*? Kommt ihnen Macht nur zu kraft personaler Agenten (oder impersonaler Strukturen) oder spielen sie als eigendynamische Faktoren *mit* in den Machtspielen der Kultur?

Bilder – aus Praktiken entstanden und stets in sie eingebettet – *zeigen* und sind damit ein medialer wie kommunikativer ‚Faktor‘ im Feld visueller Kommunikation. Als Zeigemedien sind sie *nicht* nur machtlose Instrumente oder tote Mittel, mit denen handlungsmächtige Subjekte intentional etwas zeigen. Bilder zeigen stets auch *etwas*, irgendetwas (und seien es nur opake Pigmente), ohne dass sie selber als intentionale Akteure zu

---

<sup>3</sup> Vgl. Philipp Stoellger (Hg.), Deutungsmacht. Religion und belief systems in Deutungsmachtkonflikten, Tübingen 2014; ders./Marco Gutjahr (Hg.), Visuelles Wissen. Ikonische Prägnanz und Deutungsmacht, Würzburg 2014.

personalisieren wären. Bilder zeigen vor allem *sich selbst*, schon indem sie erscheinen. Dabei *lassen* sie oft auch *etwas* erscheinen, im Bild als Bild, zum Beispiel ‚Johannes den Täufer‘. Damit *lassen* sie ‚uns‘ *sehen*, und zwar *so*, wie sie zeigen. Sie *lassen* nicht nur, sondern *machen* sehen, so wie sie zeigen und nicht anders. Erscheinen, Zeigen und Deuten umschreiben die elementare Phänomenalität des Bildes, die nie kontext- oder zusammenhangslos und daher meist nicht ‚sinnlos‘ ist, sondern irgendwie ‚zu verstehen‘. Zwar können ästhetische Experimente in den Grenzlagen des Nichtverstehens und (nicht unsinnigen) Sinnlosen operieren, aber auch das lässt sich ‚irgendwie‘ anschließen an Zusammenhänge und Kontexte. Wenn Bilder *etwas* zeigen, und sei es nur sich selbst, zeigen sie stets etwas *als* etwas, sei es mantisch oder semantisch, symptomatisch oder symbolisch. Dieses visuelle oder piktoriale ‚Als‘ ist nicht gleich mit dem ‚hermeneutischen Als‘ zu identifizieren, als wäre Sinnproduktion der Sinn und Zweck von Bildpraktiken. Dass Bilder als *Bildpraktiken* stets auch *verbergen*, also nicht nur ‚sichtbar machen‘, sondern auch unsichtbar, ist dabei nicht zu vergessen.<sup>4</sup> Zeigt sich im Verbergen indirekt doch ein Aspekt ihrer *selektiven* und *differentiellen* Deutungsmacht, indem sie *etwas* zeigen, anderes *nicht*, *so* und nicht anders, und daher vieles gerade unsichtbar lassen oder machen.

Dabei sind Bilder (zumindest implizit) stets ‚adressiert‘ und gerichtet an jemanden, und im Gebrauch werden sie auch *zugerichtet* durch etwas oder jemanden (wie im Pressegebrauch der Bilder). Sie werden zu etwas gebraucht, sei es Kult oder Bildkult, Exemplifikation oder Ausdruck etc. In Weiterführung von Daniel Dayan formuliert: Bilder erscheinen selber und lassen erscheinen (appearance) und zwar *so* und nicht anders (monstration<sup>1</sup>). Davon unterscheidbar werden sie *zu etwas* eingesetzt (monstration<sup>2</sup>). Wenn sie erscheinen und sehen lassen und machen, ist das nicht nur visuell, sondern leibhaftig perzeptiv: Es geht nicht nur ‚aufs Auge‘, sondern auf den lebendigen Leibkörper. Damit sind Logos, Ethos und Pathos im Spiel. Bilder lassen, machen und geben zu denken, zu handeln und zu fühlen. ‚Pathos und Pathe‘, also Passivität und Passionen wären dafür eigens zu erörtern.<sup>5</sup>

Etwas weitergehend kann man manche Bildpraktiken für *belief-maker* halten: Bilder lassen und machen ‚uns‘ *glauben* (dass es so war, so sei, so sein sollte ...). Solche Deutungsmachtansprüche von Bildpraktiken sind so allgegenwärtig wie klärungsbedürftig. Politik wie Ökonomie und im Besonderen Werbestrategien (auch in Diakonie und Kirchen) setzen auf die Macht der Bilder, uns so sehen zu lassen, dass wir auch glauben, möglichst glauben *wollen*, es sei so wie gezeigt: das Opfer brauche Hilfe; der

<sup>4</sup> Vgl. Philipp Stoellger (Hg.), *Un/sichtbar. Wie Bilder un/sichtbar machen*, Würzburg 2014.

<sup>5</sup> Vgl. ders., *Passivität aus Passion. Zur Problemgeschichte einer ‚categoria non grata‘*, Tübingen 2009.

Kandidat verdiene unsere Stimme; der eine sei ein Held, der andere ein Feind; das eine ein Heilmittel, das andere unheil oder unrein.

Da allerdings der Glaube an solche Bildpolitik und -ökonomie auf *zugleich* Gläubige und Ungläubige trifft, oder schlichter gesagt, dass der Bildglaube mit einem tief sitzenden Unglauben einhergeht, einer Bildskepsis und dem Wissen um das inszenierte ‚als ob‘, ist nicht erst in digitalisierten Bildwelten klar. Weniger klar ist, wie diese beiden Er- und Entmündigungsdiskpositionen miteinander kooperieren oder konfliktieren. Der Wille zur Macht wie der Wille zum Glauben verflochten sich im Willen zur Sichtbarkeit, zum Zeigen, Sichzeigen und Gesehenwerden. Bei aller Hegemonie des Sichtbaren wird sie zugleich von einer ‚Hermeneutik des Verdachts‘ begleitet, der sich durch die Digitalisierung zum visuellen Habitus verschärft hat. Zwar können wir prima facie nicht nicht glauben, was wir sehen – doch zugleich ist dieser Augenglaube von permanentem Misstrauen begleitet oder zumindest von einem Bewusstsein des ‚als ob‘, einer *visuellen Differenz* (die nicht identisch ist mit der ästhetischen Differenz). Jederzeit steht jedes Bild unter Manipulationsverdacht. Bilder als ‚Glaubensmacher‘ sind daher ebenso mächtige wie dubiose Medien.

Können Bilder ‚tatsächlich‘ *Glauben* lassen und machen? Sind sie im Grenzfall auch *‚faith-maker‘*? In jüdischer wie in protestantischer Tradition wäre das ‚ein Greul‘, biblisch gesprochen. Was in Ägypten und Babylon gängig gewesen sein mag oder was Aaron in ikonodulen Überschwang versuchte, Gott im Bild als Bild zu vergegenwärtigen – wird von Jahwe strikt verworfen. So zumindest die legendarische Urszene des Deutungsmachtkonflikts um das Bild. Dass damit auch eine Selbstkritik der Bild(kult)praktiken in Israel verhandelt wurde, dürfte klar sein. Aber noch die Verwerfung des Bildes zeigt die indirekte Anerkennung seiner Macht – als Konkurrent des Wortes, des Gesetzes oder letztlich Gottes. Dem entsprechend gelten protestantisch Wort und Sakrament allein als ‚Glaubensmacher‘ und eines Gottes würdige Medien. Bilder dagegen gelten als fremd und verführerisch: als ägyptisch oder babylonisch, griechisch oder römisch. Nur ist die Differenzierung von ‚eigen‘ und ‚fremd‘ so einfach nicht geblieben, war sie doch auch schon in den Anfängen ein Bruderstreit von Mose und Aaron. Die griechischen wie römischen Christentümer zeigen, dass es so einfach nicht ist. Je nach kulturellem Kontext *können* auch Bilder als Gottesmedien gebraucht und anerkannt werden. Dass in den Westkirchen das Bemühen der Einhegung und Bändigung der Bilder galt, erscheint als ein Symptom für das Bewusstsein und die polemische Anerkennung von deren *Eigendynamik* im religiösen Gebrauch. Dass auch in Reformation und verschärft im Barock-

protestantismus auf die Macht der Bilder gesetzt wurde, sollte dabei nicht vergessen werden.<sup>6</sup>

Religion als Medienpraxis kann auf Bilder bzw. visuell adressierte Artefakte im Kontext visueller Kommunikation gar nicht verzichten. Lebt und kommuniziert Religion doch stets im Horizont visueller Kulturen. Grundsätzlich ist das trivial, de facto aber stets von neuem strittig und kompliziert: voller Deutungsmachtkonflikte und -komplikationen zwischen Frömmigkeit und Theologie wie Kirche und Kultur, zwischen Religionskulturen wie zwischen Wort und Bild. Wäre das Bild als Bild nur ein totes Mittel, wären solche Konflikte um das Bild so unnötig und unverständlich. Wer hätte sich je ernsthaft um Büroklammern gestritten?

Ein gesprochenes Wort kann man nicht mehr zurücknehmen, nicht wieder einfangen und zurückholen. Es kann so oder so wirken und anders gebraucht werden, als man je gedacht hätte. Wäre Paulus je auf den Gedanken gekommen, seine Briefe würden Jahrtausende lang Kommentare und Konflikte provozieren? Erblickt ein Bild das Licht der Welt, kann es ebensowenig beherrscht werden in seinen Wirkungen wie das gesprochene Wort. Habent sua fata picturae. Um nur ein elementares Beispiel für die konflikträchtige Eigendynamik der Bilder zu geben: Wenn Gott ins Bild gesetzt wird, sei es vor Augen gemalt oder plastisch ausgestellt als Gravitationszentrum eines Raumes, bleibt das nicht wirkungslos. Das mag alles in Strukturen, Praktiken und Zuschreibungen gründen und verfasst sein – aber das Bild ist zumindest ein eigendynamischer Faktor in diesen Machtverhältnissen.

### 3. Bildmacht versus Machtbild

Die ‚Macht des Bildes‘ ist so omnipräsent wie konfliktiv. Bilder sind stets in Machtspiele verstrickt und spielen darin auch mit, so oder so. Wären sie nur machtlose, gefügte ‚Mittel zum Zweck‘, wäre ihre Deutungsmacht nicht derart strittig, sei es begehrt, gefürchtet oder gehasst. Die Frage nach ‚Bild und Macht‘ kann man allerdings aus sehr verschiedenen Perspektiven angehen. Im Folgenden sei nur *eine* Perspektivendifferenz expliziert und präzisiert, die Perspektive *von der Macht aus* im Unterschied zu der *vom Bild aus*.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Vgl. dazu Johann Anselm Steiger, *Gedächtnisorte der Reformation. Sakrale Kunst im Norden (16.–18. Jahrhundert)*, 2 Bände, Regensburg 2016.

<sup>7</sup> Dass man beide Perspektiven kombinieren kann und sollte, sei gleich konzediert. Zunächst aber ist die Differenz zu markieren, um nicht die je andere Perspektive zu verkennen. Dass zudem ‚Figuren des Dritten‘, also noch ganz andere Perspektiven auf das Problemfeld möglich sind, werden die folgenden Beiträge zeigen. So kann man auch von Strukturen aus operieren oder vom sich selbst deutenden Subjekt aus, von Gemeinschaften oder anderen sozialen Größen oder vom sozialen Feld aus etc.

Üblich und so plausibel wie erwartbar ist ersteres, von vorgängiger Macht aus das Bild als deren Mittel aufzufassen. Ob Gott oder König, Dispositive oder Institutionen als Ermächtigungsgrund gelten, man würde ‚Mächte‘ oder ‚Machthaber‘ voraussetzen, die sich medial so oder so zur Geltung bringen, um ihre Macht zu demonstrieren und durchzusetzen. Macht braucht Sichtbarkeit, gebraucht sie und bedarf ihrer, um wahrnehmbar zu werden. Herrschaft muss sichtbar werden, um realpräsent zu sein. Wieweit ‚Machthaber‘ dann abhängig sind von den Medien der Sichtbarkeit, ist zumindest bedenkenswert. Ein Herrscher, den keiner je gesehen hätte, geriete eher früher als später unter Verdacht, nicht zu existieren oder schon tot zu sein. An Gott ist das Problem in extenso erörtert worden.

Von vorgängiger Macht aus sind Medien der Sichtbarkeit und Sichtbarmachung Demonstrationsmittel, Präsenz- und Wirkungsmedien; aber schon in dieser ‚beherrschten‘ Funktion sind sie nicht ohne eigenes Gewicht. Sonst wären sie entbehrlich. Von der Macht aus kann man fragen und forschen, aber man *kann* zumindest auch anders fragen und sollte diese Möglichkeit nicht a limine aus dem Blick verlieren. Denn die Genese oder Genealogie von Macht würde im ersten Fall immer schon vorausgesetzt und handlungs-, ursprungs- oder strukturlogisch verschoben auf bereits vorhandene, etablierte Mächte, Strukturen und Faktoren. Damit würde man das Bild und andere Medien auf die Rolle abgeleiteter Demonstrationsmittel verkürzen. Selbst Agamben scheint das so zu sehen, wenn in Homo Sacer II,2 seine Leitfrage war, weshalb die Macht der Herrlichkeit bedürfe.<sup>8</sup> Ähnlich steht es bei Bourdieu, wenn die *pouvoir symbolique* im Grunde vor allem die ‚obrigkeitliche‘ Durchsetzung vorgängiger Machtverhältnisse kritisch analysiert. Beides ist ungenau erhellend, aber eindeutig einseitig: reduziert auf den Blick von der Macht aus, so dass Bild(praktiken) nicht mehr als eigendynamische Mitspieler in diesem Feld verstanden werden. Louis Marin beispielsweise wagt, gegenläufig zu fragen: wie kraft Narration und Bildpraxis Macht *entsteht*.<sup>9</sup> Sein Modell dafür war die ‚Logik von Port Royal‘ mit ihrer an Inkarnation und Eucharistie entwickelten Semiotik: Macht wie deren Aura des Geheimnisses seien nicht substantiell und vorgegeben, sondern Medieneffekt. Dann wären Wort und Bild ‚potentiell‘ so mächtig, Macht zu konstituieren.

Wie das Verhältnis von Bild und Macht bestimmt wird, ist eine Frage der Perspektivierung und Kopplung. *Strikte und enge Kopplung* hieße, die vorgängige Macht ‚von oben‘ *ist* im Bild realpräsent. Der König bedient sich des Bildes als Mittel zur Darstellung, Repräsentation bzw. ikonischer Präsenz. Sofern die Macht des Bildes damit lediglich abgeleitet wäre vom

---

<sup>8</sup> Giorgio Agamben, Herrschaft und Herrlichkeit. Zur theologischen Genealogie von Ökonomie und Regierung (Homo Sacer II.2), Frankfurt a.M. 2010.

<sup>9</sup> Louis Marin, Das Porträt des Königs, Berlin 2005.

vorgängigen Machthaber, wird es zu einem nützlichen Mittel (so könnte man das auch pädagogisch sehen bzw. *heilspädagogisch*). Die agonale Perspektive blickt gegenläufig, wenn man (stratifikatorisch formuliert) ‚von unten‘ aus fragt. Wenn das Bild durch seine Rezipienten etwa durch deren Anerkennung ermächtigt wird, ist es *ebenso* ‚nur‘ Effekt der intentionalen Agenten. Lässt man ab von solch stratifikatorischer Hierarchisierung, erscheint eine *laterale und lose Kopplung* von Bild und Macht hilfreicher. Selbstredend sind vielerlei ‚Mächte‘ und Machtfaktoren im Spiel, deren Kopplungen ganz unterschiedlich verfasst sein können. Deswegen bedarf Deutungsmachtanalyse der Bildmacht auch einer *Faktorenanalyse*. Nur sollte dabei nicht a limine ausgeschlossen werden, dass Bilder ‚*als Bilder*‘ Macht entfalten können. Die ‚*Eigendynamik*‘ des Bildes diesseits seiner Ermächtigung von oben oder unten, ist ein Phänomen, das näherer Beschreibung und Analyse bedarf.

Konzediert sei generell, dass Bilder stets pragmatisch verfasst sind, theologisch gesagt ‚in usu‘, wie die Abendmahls-elemente. Extra usum mögen sie ‚nihil‘ sein; aber lässt sich von der ihnen übereigneten Macht eine ihnen *eigene* unterscheiden und näher bestimmen? Oder *wird* die ihnen in praxi zugeschriebene und übereignete Macht ihnen zu *eigen*? Oder haben sie in allen Zuschreibungspraktiken auch eine Eigendynamik? Für ‚Brot und Wein‘ zeigt sich in der Konfessionsdifferenz, dass man hier unterschiedlich urteilen kann. Die einen verwahren die transfigurierten Elemente im Tabernakel, die anderen entsorgen sie auf diese oder jene Weise. Aber noch in der ikonoklastischen Entsorgung der Elemente zeigt sich eine sublimierte Einsicht in deren *potentielle* Eigendynamik. Auf die Bildfrage zurückgewendet: Bilder mögen ‚per se‘ machtlos sein, tot oder pures Pigment in mehr oder minder kontingenter Form und Figuration. Wenn ihnen aber (von wo auch immer) Macht zukommt, geht die auf sie über – so dass sie nicht mehr ‚nichts‘ sind, sondern ein Eigenleben entfalten. Selbst wenn ihre Dynamik von anderen zugeschrieben wurde, werden sie so ‚geladen‘, dass ihr Nachleben von dieser energetischen Ladung bewegt wird (mit Warburg zu sprechen). Das Nachleben als Ausdruck ihres Eigenlebens – oder umgekehrt das Eigenleben verdankt durch Zuschreibungen anderer; in beiden Perspektiven verschränken sich die Machtfaktoren der Rezeption bzw. des Gebrauchs und die eigene ‚Bewegungsenergie‘ von Prägnanzen wie Pathosformeln.

#### 4. Macht versus Kraft

Von ‚Macht‘ zu sprechen, ist etwas deutlich anderes als von ‚*Kraft*‘. Kraft wird erst *im Gebrauch* zu Macht. Nur wer Kraft nicht bloß ‚hat‘, sondern auch ‚beherrscht‘, ‚hat‘ Macht. Denn Kraft ist noch nicht Macht und Macht nicht nur Kraft. Das lässt ein physikalisches wie naturales Modell der *Kräfte* (wie auf verschiedene Weisen bei Leibniz, Baumgarten oder

auch Herder<sup>10</sup>) leicht vergessen. Kräfte im Kontext der *Kultur* sind stets *im Gebrauch*, pragmatisch verfasst, das heißt: Natur in Kultur. Daher ist ein Bild (wie andere Medien) im Gebrauch ‚mächtig‘, nicht nur ‚kräftig‘. Es ist kein physikalisch nackter Kraftfaktor, sondern entwickelt seine Kraft nur im Gebrauch als Macht bzw. als Faktor in Machtspielen. Das Modell der Naturkräfte auf Bilder zu übertragen, ist so gesehen nicht weniger prekär, als das Modell der Handlungsvermögen auf sie zu übertragen. Denn erst gebrauchte, beherrschte, eingesetzte oder kommunikativ verfasste Kräfte sind Mächte. Und da Bilder stets pragmatisch verfasst sind als kulturelle Formen, sind sie nie nur Kräfte, sondern Machtfaktoren.

Wären Bilder ‚*an sich*‘ dann nicht ‚eigentlich‘ Kräfte oder Faktoren und Vektoren im visuellen und sozialen Feld? Sind sie dann nicht doch vielmehr Kraft statt Macht? Wird ihnen Macht nicht erst verliehen durch personale bzw. soziale Akteure, so dass von Macht erst im Gebrauch des Bildes zu reden wäre? Das *kann* man so sehen und damit von eigener Definitionsmacht Gebrauch machen, indem man kategorial so definiert. Nur wäre damit etwas Gravierendes latent vorentschieden: dass Bilder nicht *ihrerseits* mächtig sein und wirken können. ‚Macht‘ würde personal bzw. handlungslogisch definiert, was sich modal- und medientheoretisch als unterkomplex erweist.<sup>11</sup> Und den Bildern würde jede *Eigendynamik* (potentia im modalen Sinn) von vornherein abgesprochen. Warum und mit welchem Recht? Heißt ihnen Macht zuzuschreiben (was wiederum unvermeidlich eine Definitionsmachtpraxis ist) doch keineswegs, sie ‚animistisch‘ zu ‚personalisieren‘. Der Fehlschluss gälte nur, wenn Macht allein personal zu begreifen wäre. Schon kausale und strukturelle Machtbegriffe sprechen dagegen, mediale und modale erst recht.

Sollte man dann noch Bildmacht als *Handlungsmacht* begreifen und daher vom ‚Bildakt‘ sprechen? Spräche man so, würde das jedenfalls zweierlei heißen können: dass *mit* und *an* Bildern gehandelt wird (so der Bildaktbegriff von Klaus Sachs-Hombach oder Oliver R. Scholz), oder dass Bilder *selber* „zu handeln“ vermögen“<sup>12</sup> (wie Pablo Schneider i.S. von Horst Bredekamps Bildakttheorie formuliert).

*Mit* oder *an* Bildern zu handeln ist der Normalfall, in dem personale Akteure, soziale Trägergruppen oder institutionelle Agenten ihre Handlungsmacht an und mit Bildern praktizieren und demonstrieren. Wie man im Sprechakt *mit Worten* etwas tut und darin Sprachhandlungsmacht demonstriert, so auch im Bildakt mit Bildern. Dass allerdings Sprachbeherrschung keineswegs nur eine Beherrschung der Sprache im genitivus objectivus ist, sondern die Sprache allemal darin ebenso ‚herrscht‘, und

<sup>10</sup> Christoph Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt a.M. 2008.

<sup>11</sup> Vgl. u.a. den Beitrag von Kurt Röttgers in diesem Band.

<sup>12</sup> Pablo Schneider, *Die Macht der Bilder – Distanzfrage*. In: APuZ 31 (2009), S. 18–25, 18.

dass man sie nur beherrscht, wenn man ihren Regeln folgt, sei nur in Erinnerung gerufen. Man muss nicht gleich ‚Die Sprache spricht‘ behaupten; es reicht, darauf hinzuweisen, dass der Sprecher nicht Souverän der Sprache ist, sowenig die Sprache ihrerseits ‚Souverän‘ zu nennen wäre, als wäre sie unabhängig von Sprachpraktikanten.

*Mit* und *an* Bildern zu handeln und darin personaler Akteur des Bildakts zu sein, ist die Struktur des *Machtbildes* in elementarstem Sinne: nicht gleich als Macht der großen Mächtigen, die sich mit Bildern inszenieren, sondern jeder Agent kann in diesem Sinne das Bild zum Medium seiner Macht machen – sei es in Produktion, Distribution oder Rezeption bis zur Bildzerstörung. Die These einer Bildakttheorie, kraft derer *Bilder selber agieren*, klingt dagegen wie eine Inversion – die die gleiche Engführung wiederholt als wären Bilder personale Akteure (und nicht mediale Agenten). Es klingt leider auch ‚animistisch‘ und ist in diesem Sinne sattsam kritisiert worden. Nur ist die Theoriemetapher des Bildakts gelegentlich klüger als ihre Kritiker. Sie erinnert daran, dass personale Akteure, die mit Bildern handeln, keineswegs so souverän sind, wie die Handlungslogik glauben macht. Dass Bilder widerständig sein können, ist ein Indiz für deren Eigendynamik. Dass Bilder auch ihr Eigenleben entwickeln, wenn sie einmal ‚in der Welt‘ sind, ebenso. Solche Indizien und Spuren zeigen die den Bildern eigene Macht bzw. deren Machteffekte.

Hier klärt sich die Differenz von Machtbild und Bildmacht etwas weiter: als Macht *über* Bilder und Macht *der* Bilder. Nur – sollte von Bildmacht als *Handlungsmacht* gesprochen werden? Ist das nicht eine unnötig missverständliche Engführung durch einen zu handlungslogischen Machtbegriff? Medienmacht könnte ebenso auf Handlungsmacht reduziert verstanden werden, falls Medien als Medienpraktiken begriffen würden und dabei personale Akteure als Trägergruppen vorausgesetzt würden. So gängig das ist, wäre eine den Wahrnehmungs- und Sprachhorizont weitende Alternative, von Bild- wie *Mediendynamiken* zu sprechen – die Eigendynamik des Mediums käme in den Blick, statt Macht a limine auf ‚Praktikanten‘ oder ‚Akteure‘ zurückzuführen. Denn mit der Dynamik ist dynamis aufgerufen, also *potentia*, *statt* Macht exklusiv *personal* zu begreifen als *auctoritas* oder *potestas*. Man muss hier nicht ‚statt‘ sagen und die Differenz überspitzen. Denn in der Regel sind *beide* im Spiel: personale wie nicht-personale Macht(faktoren). Erspart man sich die Vorfestlegung auf einen personalen Machtbegriff, also Handlungsmacht, bleiben Wahrnehmung, Beschreibung und Theorie offen für die *mediale Eigendynamik*, die man nicht handlungslogisch beschreiben *muss* – und m.E. auch nicht sollte.

Legt sich dann die gängige Alternative zur Handlungslogik nahe, die *Strukturlogik*? Dann erscheinen Bilder als Funktion vorgängiger Strukturen, etwa als Funktion von Dispositiven oder als Demonstration von Herrschaftsverhältnissen. Das ist sicher nicht selten treffend. In diesem

Sinne kann man die *pouvoir symbolique* in Erinnerung rufen, die Durchsetzungs- und Disziplinarmacht der ‚Obrigkeit‘, um ihre Perspektive möglichst flächendeckend durchzusetzen. Die entsprechend *pouvoir iconique* wäre dann allerdings wiederum nur ‚Machtbild‘ von Gnaden der Herrschenden (mit einer entsprechenden Hermeneutik des Verdachts).

Bildmacht könnte doch noch etwas Anderes sein. Denn die Ableitung, die Reduktion der Bilder auf vorgängige Mächte wie Strukturen, würde sie nur als möglichst gefügte Mittel zum Zweck einschätzen. Gäbe es überhaupt die Möglichkeit, indisponiert zu sein, also einem Dispositiv zuwider zu handeln oder vorübergehend zu entkommen, müsste es von geltenden Dispositiven ‚unbestimmte‘ Bildmacht geben: eine bestimmte Unbestimmtheit (wie Blumenberg die Metapher nominal definierte). Gäbe es ‚Gegendispositive‘, wie Agamben meinte (nicht ohne messianischen Ton), müssten Bilder ihrerseits ‚disponieren‘ können, ‚umdisponieren‘, eine andere Disposition eröffnen, statt nur eine geltende darzustellen.<sup>13</sup> Nietzsche verwies hier auf den ‚Tanz‘, Warburg auf das Dionysische, Agamben ruft das Spiel auf (Profanierungen). Dabei könnten Bilder eine eigene Rolle spielen, Bildspiele als Machtspiele, auch als Medien der Machtkritik, wenn sie eine andere Wirklichkeit vor Augen führen als die ‚wirkliche‘. Das Bild ist zumindest ein bewegter Beweger<sup>14</sup>, der die ‚Rezipienten‘ bewegt und in Bewegung bringt, anzieht und abstößt, orientiert und desorientiert, stört oder auch verstört. Daher kann ein Bild auch die ‚öffentliche Ordnung‘ stören, im Unterschied zum Machtbild als Ordnungshüter und -erhalter.

## 5. Bildsinn versus Sinnbild: Ikonik zwischen Mantik und Semantik

‚Bilder zu deuten‘ ist eine ebenso gängige Wendung wie die ‚Macht des Bildes‘. In welchem Sinne dabei von ‚Deutung‘ gesprochen wird, wäre eigens zu erörtern. Es heißt jedenfalls nicht nur, historisch gesichert ikonographisch und ikonologisch zu interpretieren, sondern das genuin Ikonische zu deuten wagen, um zu sagen, was sich einem zeigt. Pablo Schneider notierte, es seien „die ikonisch bestimmten Deutungs-

<sup>13</sup> Vgl. Philipp Stoellger, Dispositiv als Deutungsmacht. Zum Dispositiv zwischen Macht, Spiel und MacGuffin. In: Elke Bippus/Jörg Huber/Roberto Nigro (Hg.), *Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern*, Zürich/Wien/New York 2012, S. 47–60.

<sup>14</sup> Vgl. Philipp Stoellger, Das Bild als unbewegter Beweger. Zur effektiven und affektiven Dimension des Bildes als Performanz seiner ikonischen Energie. In: Gottfried Boehm/Birgit Mersmann/Christian Spies (Hgg.), *Movens Bild. Zwischen Affekt und Evidenz*, München 2008, S. 183–223.

zusammenhänge, die nach wie vor durch das Bild wirken“<sup>15</sup>, und zwar nicht nur auf der Ebene des Dargestellten (wenn ein Heiligenbild als Äquivalenz und Präsenz des Heiligen gelte), sondern „in der Möglichkeit der Repräsentation einer Person, einer Vorstellung oder auch einer Idee“, wie in Dürers *Melencolia*, die als ein „sich dem Auge präsentierender Denkprozess“ erscheine und „die Reflexion über Seelenzustände“<sup>16</sup> ermögliche. Damit bliebe allerdings ein Repräsentationsmodell in Kraft, das einige Hypothesen mit sich bringt, die in den ‚Krisen der Repräsentation‘ vor- und ausgeführt wurden. Könnte es sein, dass Bilder auch formative Form oder figurierende Figur solcher Vorstellungen und Ideen sind, möglicherweise sogar von Personen wie der Amtsperson des Königs? Das kann an Marin noch näher erörtert werden.

Jedenfalls wird ‚Bilder zu deuten‘ meist als Handlung an oder mit Bildern begriffen: Interpretations- wie Deutungshandeln. Dass Bilder *selber* deuten, indem sie (etwas) zeigen, markiert eine Differenz: von Mantik und Semantik. Diese ‚ganz besond’ren Dinge‘ namens Bilder sind mantisch mit semantischen Effekten, wie die Bilddiskurse zeigen, aber eben nicht nur und vor allem *semantisch*. Mit Bildern begegnet einem eine ganz besond’re *Dingbedeutung*, wie sie Wolfram Hoglebe wiederholt entdeckt und entfaltet hat,<sup>17</sup> *Bilddingbedeutung*. Bestimmte Dinge *werden* nicht nur gedeutet, sondern sind ‚bedeutend‘, genauer zuvor ‚deutend‘, indem sie sich und etwas als etwas zeigen. Bilder deuten, so oder so.

Wie Bildmacht im Unterschied zum Machtbild ‚gibt es‘ nicht nur eine Semantik der Macht, sondern auch die Macht der Semantik. Gottfried Boehm formulierte dementsprechend programmatisch: „Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens“<sup>18</sup> – und machte damit den Unterschied zur Macht des Sagens. Leider ohne eigens auf die ‚Macht‘ in dieser Formulierung zu reflektieren, ist damit eine These von Gewicht vertreten: *Dass* Bilder Macht ‚haben‘, die sich darin zeigt, im Zeigen *Sinn zu erzeugen*. Was Wolfram Hoglebe als Mantik im Unterschied zur Semantik untersuchte, tritt bei Boehm als genuin bildliche Form der Sinn-erzeugung auf. Das ließe sich weiterführen in Fragen der Verkörperung, wie Bredekamp, Krois und Trabant sie fassen.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> P. Schneider, *Macht der Bilder*, S. 20.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Vgl. Wolfram Hoglebe, *Metaphysik und Mantik. Die Deutungsnatur des Menschen (Système orphique de Iéna)*, Frankfurt a.M. 1992; vgl. ders., *Mantik. Profile prognostischen Wissens in Wissenschaft und Kultur*. Würzburg 2005; ders. *Echo des Nichtwissens*, Berlin 2006.

<sup>18</sup> Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007.

<sup>19</sup> Vgl. Philipp Stoellger, *Theologie der Verkörperung. Die Bildlichkeit des Körpers und Körperlichkeit des Bildes als theologisches Problem*. In: Horst Bredekamp/ Marion Lauschke/Ales Arteaga (Hg.), *Bodies in Action and Symbolic Forms*. Zwei Seiten der Verkörperung, Berlin 2012, S. 143–172; ders., *Einleitung: Theologie der*

Gemeinsam ist diesen verschiedenen Theorieperspektiven die ikonische Differenz von Sagen und Zeigen, sc. *nicht*, um hier zu dualisieren, sondern um zu differenzieren und differenziert deren Verschränkungen analysieren zu können. Gemeinsam ist diesen Perspektiven auch die These, Sinn werde nicht nur vom Satz, Urteil oder Logos und der (möglichst reinen) Vernunft erzeugt, sondern auf eigene Weise vom Bild, im Zeigen mit perzeptiver Adressierung. ‚Mit dem Auge denken‘ nannte das Jörg Huber.<sup>20</sup> Leibniz kannte eine *perzeptive* Synthesis, diesseits der trennscharfen Zwei-Stämme-Lehre von Anschauung und Begriff. Das diese ‚vorkritische‘ Synthesis für Baumgarten und die Entwicklung der Ästhetik und auch für Cassirers These der symbolischen Prägnanz leitend wurde, ist eine Geschichte der Bildmachtentfaltung. Ungewöhnlich daran und für manche durchaus strittig ist die These, *dass* die Sinnerzeugung damit nicht Privileg der Sprache mit ihrer Semantik bleibt, sondern sie das zumindest mit Bild und Verkörperung ‚teilen‘ muss. Sinn ist damit nicht mehr nur eine Eigenschaft von semantisch distinkten Urteilen, sondern auch von semantisch dichten Darstellungen oder Zeigepraktiken.

Ikonisch Sinn zu *erzeugen* heißt auch, Bilder dienen nicht nur der Abbildung oder Illustration von vorgängig formuliertem Sinn, sondern erzeugen *selber* Sinn. Sie sind irreduzible Sinnmedien. Dann ist nach dem *Eigensinn* der Bilder zu fragen, statt sie (wie üblich) ikonographisch und ikonologisch exklusiv zu semantisieren. Die Ikonik Imdahls wie Warburgs Arbeit an Energiekonserven und Pathosformeln war bereits ähnlich gelagert. Didi-Hubermans Arbeit am Symptomatischen im Unterschied zum Symbolischen führt das weiter. Was allerdings vor einem Bild ‚Sinn‘ heißen mag und wie er sich zeigt, ist dann anders zu konzipieren als die semantischen Denkgewohnheiten vorgeben. So könnte man ‚Sinnbilder‘ und ‚Bildsinn‘ unterscheiden. Üblich ist, auch in theologischen Kontexten nicht selten, Bilder als Sinnmedien so zu deuten, dass man bekannten Sinn im Bild wiederfindet. Das wäre wiedererkennendes Sehen mit der Lust, Bekanntem wiederzubegegnen. Das ist gängig und auch nicht gering zu schätzen, zumal die Pädagogik wie die Heilpädagogik davon zehrt. Aber ‚sehendes Sehen‘ oder *nicht* wiedererkennendes Sehen hätte nach Sinn erst zu suchen, wo er nicht schon bekannt ist und wiedererkannt wird. Dass ästhetische Praktiken wie künstlerische Forschung möglicherweise gar nicht auf ‚Sinn‘ aus sind, sondern beispielsweise auf den Eigensinn von Sinnlichkeit, sei nur notiert – um nicht der Wut des Verstehens folgend im Bild nur Medien von ‚Sinn‘ zu sehen.

---

Verkörperung. Erkundungen an den Grenzen des Bildes. In: ders./Marco Gutjahr (Hgg.), An den Grenzen des Bildes. Zur visuellen Anthropologie, Würzburg 2014, S. 1–41.

<sup>20</sup> Vgl. Bettina Heintz/Jörg Huber (Hg.), Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten, Zürich 2001.

## 6. Deutungsmacht des Bildes als Bild

Deutungsmacht, nicht nur als *auctoritas*, *potestas*, sondern als *potentia* des Zeigens erweist sich als weiterführend für Bildbeschreibung und Bildtheorie. Dass Bilder gedeutet werden und mit ihnen etwas gedeutet werden kann (so oder so inszeniert), ist klar. Das wäre wieder ‚Machtbild‘. Bildmacht im Unterschied dazu wäre die den Bildern eigene Deutungsmacht. Dieser medial-modale Machtbegriff ist vor allem im Nominalismus expliziert worden. Davon zehrt auch noch Luhmann, wenn auch ohne es auszuweisen: Macht ist wirksam an den Übergängen von unmöglich zu möglich, möglich zu wirklich, wirklich zu unwirksam. Das heißt, sie ist Ermöglichung, Verwirklichung und Vernichtung – und da *capo sine fine*.

Man kann diesen modalen Machtbegriff der *potentia* auch in Marins berühmten ‚letzten Text‘ finden, der Einleitung in ‚Des Pouvoirs de l’image‘ von 1993: „Macht des Bildes? Repräsentationseffekt im oben genannten doppelten Sinn, dem einer Vergegenwärtigung des Abwesenden – oder des Toten – und der Selbstpräsentation, die das Blicksubjekt einführt im Affekt und im Sinn, das Bild ist zugleich die Instrumentalisierung der Kraft, das Mittel der Potenz und ihre Begründung als Macht. Es verwandelt die Kraft [force] durch eine Modalisierung des ‚Machens‘ und des ‚Handelns‘ in Potenz [puissance] und Potenz in Macht [pouvoir], indem es sie als Wert herausstellt, d.h., indem es sie als zwingenden, verpflichtenden und legitimen Zustand einführt. Wie vollzieht das Bild diese Umwandlung? Einerseits versetzt es die Kraft in den Zustand von Signifikanz, so wie man ein Schiff ins Wasser setzt, andererseits bedeutet es die Kraft in einem Diskurs, dem des Gesetzes.“<sup>21</sup>

Noch Derridas Frage nach dem Ereignis und seiner unmöglichen Möglichkeit ruft diesen modalen Machtbegriff auf: die Ermöglichung

<sup>21</sup> Vgl. Louis Marin, Das Sein des Bildes und seine Wirksamkeit. In: Vera Beyer/Jutta Voorhoeve/Anselm Haverkamp (Hg.) Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin, München 2006, S. 15–23, 18. Vgl. ebd., S. 17: „Mächte des Bildes [pouvoirs de l’image]? Was meint man, wenn man ‚mächtig sein‘ [pouvoir] sagt? Mächtig sein heißt zuallererst: im Stande sein, eine Handlung in bezug auf etwas oder auf jemanden auszuüben; also nicht: handeln oder machen, sondern die Potenz dazu haben, jene Kraft zu haben, um etwas zu machen oder zu handeln. Im gewöhnlichsten und allgemeinsten Sinn heißt ‚mächtig sein‘: fähig sein zur Kraft, eine Kraftreserve *haben* – man muss dieses Zueigenhaben, diese Aneignung, diesen Besitz unterstreichen – eine Kraftreserve, die nicht verausgabt wird, sondern in den Stand setzt, verausgabt zu werden. Macht, die Potenz haben zu ... Potenz [puissance] – die Macht [le pouvoir] ist zugleich Institution der Potenz, Institution dieses Zustands, der als Möglichkeit und Kapazität zur Kraft verstanden wird, als Zwang, der kein mechanischer, notwendiger ist, denn die Kraft verausgabt sich nicht, wird nicht ausgeübt, sondern ein obligatorischer, juristischer Zwang, als Drohung, unmittelbares Bestehen einer Verausgabung und einer Ausübung von autorisierter legitimer Gewalt [force].“ Hervorhebung im Original.

des Unmöglichen – und sei es wie bei ihm schließlich ‚der Messias‘. Wie meinte Derrida: „Le croire [...] surgit dans son rapport a l'événement qui peut venir, qui viendra peut-être: il faut garder cette modalité du *peut-être*. Viendra le messie, ou ne viendra pas [...] Si on est sûr qu'il viendra, ce n'est pas le messie. La messianicité est suspendue à un *peut-être* absolu.“<sup>22</sup> Nun – man stelle sich eine Neuauflage des Johannesevangeliums vor, in dem Christus spricht: Ich der gute Hirte, *vielleicht*. Das wäre nicht ohne Witz; aber es klänge schon anders, wenn es hieße: Vielleicht bin ich ja der gute Hirte. Oder grundsätzlicher formuliert: Was wäre, wenn Gott wäre? Etsi Deus daretur? In Tradition Bultmanns könnte man das kreative ‚Entsicherung‘ nennen, in der eine andere Daseinsmöglichkeit vor Augen geführt wird (fast ist man an Foucaults Ästhetik der Existenz erinnert).

Bilder können womöglich Unmögliches möglich erscheinen lassen oder vielleicht (*peut-être*) sogar wirklich. Hieße das: Bilder sind unmögliche Wirklichkeiten und wirkliche Unmöglichkeiten? Ein ‚hypothetischer Theismus‘ (mit der gnädigen Distanz einer ästhetischen Differenz) könnte einen anders sehen und denken lassen, als gedacht. Literarisch ist solche Hypothetik so bekannt wie anerkannt (etwa in Borges hypothetischer Metaphysik). Dem Bild sollte man solche Möglichkeiten nicht unbedingt vorenthalten: diese Ermöglichungspotenz.

*Was heißt es dann für das Bild ‚Macht‘ zu ‚haben‘?* Genauer gesagt ‚Deutungsmacht‘? Sehen zu lassen und zu machen – fühlen, denken, handeln und auch glauben zu machen. Das ‚kann‘ das Bild als Bild, sonst wäre es kein Bild. Diese potentia ist ihm *als* Bild zu eigen, auch wenn die potentia erst aktualisiert wird in Wahrnehmungszusammenhängen, ohne die das Bild nur Ding wäre. Die *modale* Macht des Bildes zeigt sich im Grenzverkehr der Modalitäten: dass das Bild Ungesehenes sichtbar werden lässt, Unwirkliches wirklich werden und sogar Unmögliches möglich erscheinen lässt bis dahin, Unmögliches zu verwirklichen. So wie die Literatur eine besondere Lizenz und Potenz zur Verwirklichung von Unmöglichem hat, so auch das Bild. Es kann (ganz verschieden so zu nennendes) Unmögliches wirklich werden lassen: Jenseits im Diesseits sichtbar machen; Tote lebendig machen; Lebende in effigie hinrichten; Gottes Hand vor Augen malen; den Gekreuzigten am Kreuz schweben lassen; einen neuen Himmel und eine neue Erde vor Augen führen und noch unendlich mehr bisher Ungedachtes und Unmögliches verwirklichen.

<sup>22</sup> Jacques Derrida, Echos des rencontres III. In: Frederic Rousin/Sylvie Robic (Hg.), Signes, histoire, fiction. Autour de Louis Marin, Paris 2003, S. 136–143, 142. Zit. nach Vera Beyer, Geheimnisse des Glaubens an Bilder. In: dies./Jutta Voorhoeve/Anselm Haverkamp (Hg.) Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin, München 2006, S. 49–68, 54, Anm. 14.

## 7. Hyperbolik: Bilder – als Erben von Gottes Eigenschaften?

Bilder sind in ganz sinnlichem Sinn so *allmächtig* wie *allgegenwärtig* und *unfehlbar* – *als wären sie die Erben von Gottes Eigenschaften* (oder fromm gesagt: seine Söhne und Töchter): *Allgegenwärtig* sind sie, weil alles Erscheinende auch ein Bildereignis ist. Wir leben in Bildern – auch *als Bilder* unserer selbst, wenn wir uns ‚zeigen‘, ‚sehen lassen‘ und ‚sichtbar machen‘. Daher sprach die Semiotik von ‚iconicity‘: weil alles auch einen ikonischen Aspekt hat, mehr oder minder gestaltete Sichtbarkeit ist. *Unfehlbar* sind sie, indem sie ins Auge fallen vor allem Wissen und Wollen. Was derart auf’s Auge geht, mehr noch *ins* Auge, *kann nicht nicht gesehen werden*. Und einmal Gesehenes kann nicht mehr ungesehen gemacht werden. Was einmal ins Auge gefallen ist, bleibt dort und kann nicht mehr getilgt werden. Traumata sind die dunkle Seite dessen. Die nur zu grelle dagegen bewirtschaftet die Werbung höchst potent, allerdings auch jede Öffentlichkeitsarbeit, auch die kirchliche.

Daher sind Bilder *fast allmächtig*: Denn wir können unseren Sinnen, unseren Augen besonders, nicht *nicht* glauben. So sehr wir ihnen misstrauen mögen, so sehr Bildskepsis geübt wird und längst habitualisiert ist, bleibt der Grund allen Zweifels ein ‚Sinnenglauben‘ wie ‚Augenglaube‘. Sinnliche Gewissheit ist unvermeidlich, auch wenn sie der Kritik bedarf, die indes stets zu spät kommt. Was wir sehen, glauben wir, und glauben, es gesehen zu haben. Dieser Augenglaube oder Wahrnehmungsglaube ist so prekär wie unvermeidlich – trotz allem Wissen um die Fehlbarkeit der Sinne.

Bildern ist anscheinend *nichts unmöglich* – um es biblisch zu formulieren. Oder zumindest *fast* nichts. Ein Test darauf wäre die Frage, ob Bilder die Vergangenheit verändern können. Borges sprach von „Gott, der die Vergangenheit nicht ändern kann, wohl aber die Bilder der Vergangenheit“<sup>23</sup>. Wenn Gott auch nicht ‚die Vergangenheit selbst‘ zu verändern vermag, so doch immerhin die *Bilder* derselben. Die Bilder werden zu den essentiellen Machtmedien Gottes, ohne die er keine Macht über die Vergangenheit hätte. Und wenn Vergangenheit nie anders gegeben ist als in Bildern, seien es Vorstellungen oder Darstellungen, wenn anders gesagt *memoria* diejenige Form von *imaginatio* wäre, von der gesagt und geglaubt wird, dass es so gewesen sei? Dann *ist* die Veränderung des Bildes auch die Veränderung der *zugänglichen* Vergangenheit. Sind Bilder so mächtig, die Vergangenheit zu verändern? *Vergebung* jedenfalls (von der ich nur zu gern wüsste, wie man das ‚macht‘) könnte auf solch eine Bildmacht angewiesen sein. Dem anderen zuzusagen, er sei ‚besser als seine Taten‘ (mit Ricoeur) und ihm so ein anderes Leben zu eröffnen, indem die Person von ihren Werken unterschieden und ‚entbunden‘ wird – all das zehrt

<sup>23</sup> Jorge Luis Borges, Der andere Tod. In: ders., Das Aleph. Erzählungen 1944–1952. Werke. Bd. 6, Frankfurt a. M. 1992, S. 64–71, 69.

von einem Bildvermögen, das nicht nur als Potenz der Einbildungskraft oder des Vergebenden zu begreifen ist, sondern als Vermögen *des Bildes*, das stärker sein *kann* als das Übel. Das wäre eine Deutungsmacht des Bildes, die den Anderen anders sehen lässt und ihm ein Anderswerden eröffnet, selbst wenn Täter und Opfer von alten Bildern gefangen sind. Es wären Bilder, die uns befreien können. ‚Kraft des Bildes‘, genauer durch (dia) seine Deutungsmacht tritt ein ‚anderes Leben‘ vor Augen. Ist das naive Hoffnung – oder die in Grenzlagen noch tragende Hoffnung auf ein anderes Leben als das, was der Fall ist? Das Bild wird zum ‚Licht, in dem wir sehen‘.

Wenn man die Bildmacht so hochgetrieben hat, übertrieben, dass Bild als *fast allmächtig* erscheint bis zur nicht ungefährlichen Nähe von Gott und Bild – dann wird die *Ohnmacht* des Bildes um so deutlicher. Was Rezipienten mit Bildern (oder Büchern) anstellen, hat weder der Produzent noch das Bild selbst ‚in der Hand‘. Es ist allem möglichen Gebrauch exponiert, auch dem Missbrauch wie der Übertreibung oder Unterschätzung. Das Bild kann nicht zwingen, sondern lediglich ansinnen und ermöglichen. Und es bleibt dabei allen Einwänden ausgesetzt, die nur zu nahe liegen. Es kippt von der Allmachtsfigur in eine exponierte Ohnmacht. *Ecce imago*: Es kann sich nicht wehren und bleibt wehrlos allem Bildspott exponiert. Wenn es nicht tot ist, so ist es doch in steter Auflösung begriffen: Staub von Staub und Staub zu Staub. Die Pigmente werden wieder, was sie einmal waren: Woher sie kommen, dahin gehen sie zurück. Wäre das Bild mächtig wie Gott, wäre es ein sterblicher Gott – und für manche nur ein toter.

Dann erscheint das Bild als ‚Macht in der Ohnmacht‘? Bei noch so großer Macht eine immer noch größere Ohnmacht? Oder bei noch so großer Ohnmacht eine immer noch größere Macht? Das führt in eine irisierende Spannung: Bilder sind mächtig, deutungsmächtig. Bilder sind aber auch ohnmächtig. Sie können nicht zwingen, sondern nur ansinnen; sie können sich nicht wehren, weder gegen Missbrauch und Zerstörung noch gegen Missdeutung und Übertreibungen.

## 8. Paradigmatik: Spuren der Bildmacht

Wie und woran *zeigt* sich die Macht des Bildes – trotz allem? Was für Spuren, Symptome, Indizien oder Effekte ermöglichen den Rückschluss auf die Mächte des Bildes? Für die Eröffnung dieses unabsehbaren Forschungsfeldes scheinen mir zunächst drei Aspekte weiterführend. 1. Bildmacht zeigt sich affirmativ in den verschiedenen Formen und Figuren eines *Bildglaubens*. 2. Bildmacht zeigt sich *ex negativo* in den Formen und Figuren der *Bildbestreitung* bis zur *Bildphobie*. 3. Bildmacht zeigt sich in *Machteffekten*, sei es in der ikonischen Inszenierung des Königs oder von Inkarnation und Kreuzigung.

### 8.1 Bildglaube

Bildglaube ist ein Symptom und Zeugnis für Bildmacht. Kaum spricht man so, ergibt sich Differenzierungsbedarf. Denn ‚Bildglauben‘ gibt es in grundverschiedenen Versionen:

1. Ein *animalischer* Bildglaube, der schon den Tieren zu eigen ist. Ein Hund erkennt einen Hund im Spiegel und bellt ihn an, auch wenn es nur sein Spiegelbild ist. Abbildungen, zumal bewegte, wecken Instinkte, Reaktionen und Affekte.

2. Ein *anthropologischer* Bildglaube, dem eine ‚sinnliche Gewissheit‘ zu eigen ist. Wir glauben dem, was wir sehen. Auch wenn wir danach gefragt, nicht zu den Bildgläubigen gehören wollen, können wir nicht anders. Glaube (als belief) an die Sichtbarkeit, an die bildlich gestalteten Erscheinungen, an das was sich zeigt und was gezeigt wird (sinnenfällig, augenfällig), ist immer schon früher als die verspätete Kritik solcher Eindrücke. Bilder, die gezielt aufs Auge gehen, adressieren und evozieren diesen Glauben: ein nicht nicht Glaubenkönnen.

Davon abgeleitet gibt es deutlich unterscheidbar den religiösen und anders auch den juristischen Glauben denen gegenüber, ‚die dabei waren‘ und ‚es gesehen haben‘: der Glaube an die Zeugen und Zeugnisse. Lebt das Christentum zum Beispiel doch elementar von ‚den biblischen Zeugnissen‘, den Zeugnissen der Zeugen, die ‚den Herrn gesehen haben‘. Wenn das analog auch im Recht zur Grundfigur geworden ist, dann nicht ohne methodisches Misstrauen gegenüber dem ‚falschen Zeugnis‘, das willentlich oder unwillentlich unwahr sein kann. Die Fallibilität des Zeugnisses ist ebenso klar wie seine Unentbehrlichkeit für eine Form vermittelter Evidenz.

3. Benachbart gibt es in den Wissenschaften den *methodischen* Bildglaube, wenn mit Bildern etwas *gezeigt* wird, was einem Beweis gleichkommt: Dies oder jenes ist ‚gezeigt‘ worden. Wer auf seinem Röntgenbild einen dunklen Schatten gezeigt bekommt, wird es vielleicht nicht glauben wollen, aber der Bilddeutung des Arztes wohl oder übel glauben – während der Arzt dem glaubt, was er in dem Bild sieht. Wenn empirische Wissenschaften ‚etwas zeigen‘, müssen sie ‚darstellen‘, was der Fall ist. Nur was sichtbar gemacht werden kann, und sei es nur an seinen Spuren, *ist* auch und *wird* gezeigt. Das ist die empirische Ableitung des ‚Arguments‘, mit dem in Form der Schlussfolgerung reflexiv etwas gezeigt wird.

4. Davon klar zu unterscheiden ist ein *populärer und ‚medialer‘* Bildglaube. Davon leben noch die bildgebenden Verfahren, wenn man uns mit Hirnscan-Bildern ‚glauben macht‘, man sehe dort dieses oder jenes Gefühl. Vor allem operieren Popularisierungen in Presse und AV-Medien bis in die Werbung mit dieser Form der Bildmacht, indem mit entsprechender Inszenierung und Kommentierung Bilder so eingesetzt werden, dass eine populäre These bestätigt und glaubhaft gemacht wird. Möglichst geht es noch um mehr: die Eindrucksqualität einer Publikations-

praxis, die Bedürfnisse befriedigt, Sensationen präsentiert und die Leser nicht nur glauben, sondern kaufen macht.

5. Es gibt auch einen *politischen* Bildglauben, der sich mit dem religiösen vielfach verschränkt. So heißt es in der Logik von Port Royal (an der Pascal mitschrieb): Das Bildnis Cäsars *ist* Cäsar. Im Bild als Bild ist der Herrscher realpräsent.<sup>24</sup>

6. Der *religiöse* Bildglaube ist – bei allem kritischen Vorbehalt – doch noch etwas Anderes. Als Glaube an die Präsenz des Heiligen in sichtbaren Artefakten (Ägypten, Babylon, Griechenland) tritt er angeblich naiv auf – was sc. eine Zuschreibung der Kritiker ist. Der Bildglaube verdoppelt sich umgehend in eine praktische und eine polemische Version. Dabei können die Polemiker ihrerseits eine Sublimierung dessen kaum vermeiden. In der Variante Israels geht mit der Götzenbildpolemik die Toraverehrung einher. Denn die Ikonoklasten sind tief bildgläubig, wie noch auszuführen sein wird. Sonst brauchten sie Bilder nicht zu zerstören und für Teufelswerk zu erklären. Und die Schriftverehrer sind ebenso bildgläubig, indem sie davon ausgehen, in dem visuellen Artefakt der Schrift sei das Wort Gottes realpräsent.

## 8.2 Bildphobien

Ex negativo zeigt sich die Bildmacht in deren Bestreitung wie in Ikonoklasten, also praktisch *in vivo* und theoretisch *in vitro*.

a) *In vivo* ist jede *Bildphobie* *nolens volens* auch ein *Bildglaube*, ein Glaube an die Macht des Bildes – nur in schwarz. Im biblischen Verbot zeigt sich mehr als gesagt werden soll. Denn im Verbot wird nicht nur die (ungeheure, unheimliche, gefährliche) Macht des Bildes anerkannt, es zeigt sich ‚aus Versehen‘ auch ein Fremdgötterglaube, wenn man meint, religiöse Bildmedien seien Fremdgötterverehrungsmedien. Dann ‚gibt es‘ also fremde Götter, auch wenn deren Verehrung verfehmt wird? Und die Bilder sind so mächtig, diesen ‚Götzen‘ als Realpräsenzmedium zu dienen? Noch bei Martin Bucer kommt solch ein ‚Fremdgötterglaube‘ zum Ausdruck, wenn er Bilder für ‚Teufelszeug‘ erklärt: „Der Teufel hat die Bilder in der Absicht erfunden, als würde durch sie das Gedenken und Verehren Gottes gefördert, doch hat er durch die Bilder ein wahres Gottvergessen und Unehre herbeigeführt“<sup>25</sup>. – Es scheint, als wäre die Bilderphobie nicht nur Bildglaube in schwarz, sondern auch indirekt ein Bekenntnis zur Existenz und Präsenz fremdgöttlicher Mächte. Die entsprechende Bildzerstörung ist daher *auch* ein Wille zur Sichtbarkeit – und zwar mit Macht und Gewalt. Die schöne Regel ‚sine vi sed verbo‘ wird in Zerstörung und Verbot der Bilder sicher nicht beherzigt. Vielmehr

<sup>24</sup> Vgl. L. Marin, *Porträt des Königs*, S. 209ff.

<sup>25</sup> Martin Bucer, *Das einigerlei Bild*. In: *Deutsche Schriften IV*, Gütersloh/Paris 1975, S. 167.

geht es um eine visuelle Kompetition: Wer die Macht über Sichtbarkeit und Sichtbarmachung ergreift, hat die Macht über die visuelle Kultur.

Bilder sind stets in Machtspiele verstrickt, in die sie einen verstricken können. Aktiv und Passiv kreuzen sich hier. Es sind Machtspiele, in denen sie kräftig mitspielen – und in denen ihnen so oder so mitgespielt werden kann. Offenbar sind sie so mächtig, Bilderstürme zu provozieren – oder auch Pilgerreisen, ob religiös oder profan. Bilder können einem Beine machen: hin- oder aber wegzulaufen. Sie können schockieren oder hinreißen. Wer sich im Bild als Bild karikiert sieht, wird *empört* sein. Oder wer sich heroisiert sieht, mag vielleicht begeistert sein. Ob licht oder dunkel: Bilder sind *pathospotent*. Sie gehen nicht nur auf die Augen, sondern auch auf die Nerven und Gefühle, auf den ganzen Leib. Bilder als Verkörperungen adressieren den Leibkörper, der wir sind. Als Medienkörper werden sie zu Körpermedien.

Wie man gezeigt und gesehen wird – im Bild ebenso wie in Gerücht und Geschichten – betrifft das ‚mediale Selbst‘, das man ist: die symbolische und imaginäre Figur, die man abgibt. Und das ist nichts Äußerliches, sondern geht tief unter die Haut. Es berührt die Seele zutiefst, darum auch die Gefühle. Bilder nur für memorial, pädagogisch und ornamental zu erklären – ist daher eine drastische Unterschätzung – oder eben eine Kampfansage an die Bilder: ihnen ihre Macht zu bestreiten. Das wird Bildwissenschaftlern womöglich als ‚Machtergreifung‘ der Theologen erscheinen (so Hans Belting). Aber selbst wenn es das wäre – es bliebe vergeblich. Denn – die Bilder sind allemal mächtiger als ihre Bestreiter – schlicht, weil noch kraft der Bestreitung die Bildmacht anerkannt und bestätigt wird.

Bilder können etwas darstellen, vor allem aber in der Darstellung eine Perspektive sichtbar werden lassen: eine Art zu Sehen. Dabei sind sie ein Ansinnen, diese Perspektive zu teilen. Daher wird nicht das Dargestellte, sondern die Darstellungsweise zum eigentlich Interessanten der Bilder (wie bei Inszenierungsweisen von Klassikern). Dabei entfalten die Bilder ebenso eine Evokations- wie eine Provokationspotenz: Sie fungieren als visueller Lackmüsstest, für die Perspektiven und Horizonte der Rezipienten. Wie sie auf ein Bild ‚reagieren‘ (sich responsorisch verhalten), zeigt, wie sie sehen. Das Bild wird (mit anderer Metaphorik) zum Katalysator der Perspektivenartikulation. Wer auf die Knie fällt oder wer gewaltsam reagiert, zeigt darin, wie er es mit diesem Bild hält. Das gilt *sc. nicht* nur für die vielgequälten Karikaturen. Ein Bild treibt hervor und macht sichtbar, wie man sieht, blickt, lebt und fühlt – was sich in der entsprechenden Responsorik zeigt, *in vivo* wie *in vitro*.

b) *In vitro* – am Ort der Bildtheorie oder -theologie – zeigt sich daher, wie man es hält mit dem Bild und indirekt, wie mächtig es noch über seine Bestreiter ist. Fragt man ‚was ist ein Bild?‘, ist die dominante Antwort der Tradition: ‚*Es ist nicht, was es zeigt*‘, es ist ‚nur‘ Bild, ‚nur‘ Reprä-

sentation von etwas. Die ‚übliche‘ und darin so *deutungsmächtige* Normalthese, ein Bild sei bloße Abbildung (ontologisch inferior, fallibel, wenn nicht per se Täuschung) ist zugleich eine Er- und Entmächtigungsthese: eine theoretische Selbstermächtigung *über* die Bilder, um ihnen gegenüber ‚das Sagen‘ zu haben; und zugleich eine Entmächtigung der Bilder, um deren Eigendynamik zu beherrschen (oder zu ‚bannen‘).

Wer vom Bildbegriff der ‚Abbildung‘ ausgeht (für Kunst- und Bildwissenschaft ein bezeichnend obsoleter Begriff), unterstellt prinzipiell ein bestimmtes ‚Nichtsein‘ des Bildes, um das Verhältnis von Zeigen und Gezeigtem möglichst lose zu koppeln oder zu *entkoppeln*. Das Bild des Königs oder Gottes ist ‚nur‘ ein Bild, ein Abbild. Es *ist nicht*, was es zeigt. Es ‚lebt‘ nicht, ist keine Präsenz, weder zu fürchten noch zu verehren – es hat keine Eigendynamik, keine *potentia in* oder *aus* sich. Dementsprechend erklärte Derrida: „Die ontologische Ordnung (das heißt die Philosophie) hätte sich als solche konstituiert, um die Mächte des Bildes zu ignorieren: um sie zu ignorieren oder zu verneinen“<sup>26</sup>. Das kann man den Bildbegriff unter Dominanz des *Begriffs* nennen: Der *Begriff des Baums ist nicht* der Baum. Ebenso oder umso weniger ist ein *Bild des Baums* der Baum.

Anders sähe es aus, würde man dem Modell der *Metapher* folgen. Gilt von ihr mit Ricoeur doch ein gespanntes Zugleich von *ist* und *ist nicht*: Der Papst ist ein Fuchs. Auch wenn er es nicht wörtlich ist, ist er es doch in bestimmter Hinsicht. Von der Metapher wird kalkuliert der Widerspruch von *ist und ist nicht* zusammengehalten. Ähnliches gilt auch, wenn man das Bild in Analogie zur *Metonymie* (oder Synekdoche) begreifen könne: Ein *concretum pro abstracto* oder ein *pars pro toto* *ist* auch, was es sagt und zeigt. Ein Raffael ist ein Raffael, oder eine Reliquie ist Teil dessen, was sie verkörpert. Die weniger gängige These, ein Bild sei nicht Abbild, sondern *Exemplifikation* und Ausdruck (Goodmans These gegen die Abbildungstheorie) koppelt Bild und Bezugnahme deutlich enger: die Bezugnahme der Exemplifikation heißt, es *ist*, was es zeigt: eine Stoffprobe etwa – oder auch ein Knochen oder Blutstropfen.

Die These, ein Bild könne *Vorbild* sein (Thomas Macho), theologisch gesagt ‚*exemplum*‘, koppelt Bild und Referenz nochmals anders als die Abbildungsthese. Das Bild zeigt, was werden wird und sein soll: die kommende Welt, einen neuen Himmel und eine neue Erde. Anders gesagt: Solche Bilder sind nicht nur nachträglich, sondern utopisch oder eschatologisch, gleichsam ‚zuträglich‘: Sie führen vor Augen, was noch aussteht. Das gilt nicht nur normativ. Auch Bilder von Glaube, Liebe und Hoffnung sind antizipativ und wirklichkeitseröffnend. Sie lassen und machen so leben, wie sie zeigen – so zumindest ihre Präntention (oder Hoffnung). Die weitergehende These wäre, ein Bild könne nicht nur

<sup>26</sup> Jacques Derrida, Kraft der Trauer. Die Macht des Bildes bei Louis Marin. In: V. Beyer et al. (Hg.), Bild ist König, S. 25–46, 28.

exemplum, sondern sogar *sacramentum* sein: wirksames Zeichen (*signum efficax*). Hier wird die Kopplung von Zeigen und Gezeigtem noch enger. Ein Bildereignis wie das Abendmahl *ist, was es zeigt* (und bedeutet es nicht nur).<sup>27</sup>

Derrida vermutete, die Macht des Bildes habe ‚mit dem Tod zu tun‘: „Beim Versuch, eine Macht des Bildes sich zu unterwerfen, sie zu reduzieren, abzuschwächen, zu ermatten, hätte dieser philosophische Exorzismus von mächtiger Spannweite – so meine Hypothese – *mit dem Tode zu tun [voir]*.“<sup>28</sup> Schwingt hier die These oder Hoffnung mit, das Bild sei *stark wie der Tod*?<sup>29</sup> Dann würden seine etwas ängstlichen Andeutungen verständlich über „das Sein-zum-Tode [*l'être-pour-la-mort*] des Bildes . . . , das die Kraft hat, das nichts anderes ist als die Kraft, im Tode zu widerstehen, zu bestehen und zu existieren, gerade da, wo es nicht im Sein oder der Präsenz des Seins insistiert.“<sup>30</sup>

### 8.3 Theopolitische Bildeffekte

Was Louis Marin in der Logik von Port Royal entdeckte, wurde bereits analog in den verschiedenen Abendmahlsstreitigkeiten verhandelt: ‚Ich bin der König‘ behauptet das Bildnis des Königs. ‚Ich bin Christus‘ behauptet die Hostie – je nach theologischer Ladung durch umgebende Diskurse. Solch eine *ikonische Interferenz* von politischem und religiösem Bildglauben findet sich bereits in Athanasius’ Arianerreden, wenn er die Einheit von Vater und Sohn ausgerechnet als *Bildverhältnis* deutet, am Beispiel des Bildnisses des Königs. Um das Überraschende daran deutlich zu machen: *Der* theologische Ordnungshüter (der klassischen Orthodoxie) deutet die substantielle Wesenseinheit von Vater und Sohn, deutet also die Trinitätslehre ausgerechnet *bildtheoretisch*. Ist er dann ein Marin *avant la lettre* – oder Marin ein Wiedergänger der Trinitätslehre?

Bei Athanasius heißt es: „Wer aber das, was dem Vater eigen ist, auf den Sohn bezogen hört, wird so auch den Vater im Sohne sehen. Er wird aber auch den Sohn im Vater schauen, wenn das, was vom Sohne ausgesagt wird, auch vom Vater gilt. Warum aber wird das, was dem Vater eigen ist, vom Sohne ausgesagt, wenn nicht deshalb, weil der Sohn eine Zeugung aus ihm ist? Und warum ist auch, was dem Sohne zukommt, dem Vater eigen, wenn nicht wieder deshalb, weil der Sohn seine wesenseigene Zeugung ist? Und da der Sohn eine der Substanz des Vaters eigene Zeu-

<sup>27</sup> Dabei ist auffällig, wie dieses sakramentale Deutungsmuster in gegenwärtigen Bildtheorien in Spuren immer wieder präsent und deutungsmächtig ist wie bei Rancière oder Didi-Huberman u.a.

<sup>28</sup> J. Derrida, *Kraft der Trauer*, S. 29. [im Orig. hervorgehoben].

<sup>29</sup> Vgl. Philipp Stoellger/Jens Wolff (Hg), *Bild und Tod. Grundfragen der Bildanthropologie*. 2 Bände (Hermeneutische Untersuchungen zur Theologie 68), Tübingen 2016.

<sup>30</sup> J. Derrida, *Kraft der Trauer*, S. 30.

gung ist, so sagt man mit Recht, dass, was dem Vater zukommt, auch ihm gehöre. Daher fügte er treffend und folgerichtig den Worten: ‚Ich und der Vater sind Eins‘ [Joh 10,30] hinzu: ‚Damit ihr erkennet, dass ich im Vater bin, und der Vater in mir‘ [Joh 10,38]. Dem aber hat er wieder beigefügt: ‚Wer mich gesehen hat, hat den Vater gesehen‘ [Joh 14,9]. Ein und denselben Sinn haben diese drei Stellen. Denn wer zu der Einsicht gelangt ist, dass der Sohn und der Vater Eins sind, weiß, dass er im Vater ist und der Vater im Sohne. Denn die Gottheit des Sohnes ist die des Vaters, und sie ist im Sohne. Wer aber dies begriffen hat, lebt der Überzeugung, dass, wer den Sohn gesehen, den Vater gesehen hat; denn im Sohne wird die Gottheit des Vaters geschaut.

Das wird man aber am Beispiel vom Bilde [eikon] des Königs leichter faßlich und verständlich finden können. Das Bild [eikon] zeigt nämlich die Gestalt [eidos] und die Züge [morphe] des Königs, und im König zeigt sich die im Bilde [eikon] dargestellte Gestalt [eidos]. Denn die volle Ähnlichkeit [homoiotes] zeigt das Bild des Königs, so dass, wer das Bild betrachtet, in ihm den König sieht, und wer wieder den König sieht, erkennt, dass er der auf dem Bilde ist. Da aber völlige Ähnlichkeit vorliegt, so könnte das Bild auf das Verlangen hin, nach dem Bilde noch den König zu sehen, sagen: ‚Ich und der König sind Eins; denn ich bin in ihm, und er ist in mir, und was du in mir siehst, das siehst du in ihm, und was du in ihm gesehen hast, das siehst du in mir‘. Wer also das Bild anbetet [proskynein], betet in ihm auch den König an; denn seine Züge [morphe] und seine Gestalt [eidos] sind das Bild [eikon]. Da also der Sohn das Bild des Vaters ist, so ist man zur Einsicht genötigt, dass die Gottheit und die Eigenheit des Vaters das Sein des Sohnes ist, und das bezeichnen die Worte: ‚Der, da er in der Gestalt Gottes war‘ [Phil 2,6] und ‚der Vater in mir‘ [Joh 14,10].<sup>31</sup>

Marin vertrat die These, „dass weniger der Realismus, sondern die Glaubwürdigkeit eines Zeichens dessen Macht begründet, dass das Ent-

<sup>31</sup> Athanasius Alexandrinus, Vier Reden gegen die Arianer. In: Ausgewählte Schriften aus dem Griechischen übersetzt, Bd. 1 (BKV 13), Kempten/München 1913, III, 5 (S. 248f, hier mit den griechischen Bildbegriffen). In lateinischer Übersetzung heißt es in Jacques-Paul Mignes Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca, Bd. 26, Paris 1857, S. 331: „in imagine species quidem et forma imperatoris est, in imperatore autem eadem species est quae in imagine videtur. Perfecta enim similitudo est in imperatoris imagine, ita ut et is qui imaginem viderit, in ipsa imperatorem intueatur, et vicissim qui imperatorem viderit, agnoscat illum ipsum esse qui in imagine conspicitur. Es eo autem quod nulla discrepent dissimilitudine, si quis post imaginem, vellet imperatorem videre, recte illi imago diceret: Ego et imperator unum sumus; ego enim in illo sum, et ille in me: quodque in me vides, idem in illo aspicias, et quod in illo vidisti, idem in me cernis. Itaque qui imaginem adorat, in ea quoque imperatorem adorat: imago siquidem ejus species et forma est. Cum igitur Filius imago quoque sit Patris; intelligere necesse est divinitatem et proprietatem Patris, hoc ipsum esse quod est Filius. Hoc autem est quod his verbis significatur, Qui in forma Dei existens; et, Pater in me.“

scheidende also ist, einem Zeichen Glauben zu schenken“<sup>32</sup>. Das hieße *erstens*, nicht eine vorgängige Realität ermächtigt das Bild, so wie vermeintlich bei ‚bildgebenden Verfahren‘, wenn von ihnen behauptet wird, sie seien reine Abbildung (Mikroskopie). Sondern sind es dann *zweitens* die Glaubenden, die das Bild ermächtigen, weil sie ihm Glauben schenken? Dann stammte die Macht des Bildes von den Bildgläubigen. Oder ist es *drittens* so, dass die ‚Glaubwürdigkeit des Bildes‘ das Bild ermächtigt: die Glaubenden glauben macht und die Realität ihm folgen lässt? Man muss hier keine Alternativen übertreiben. Im Sinne einer ‚Faktorenanalyse‘ können alle drei Momente: Gott oder König, Untertanen oder Gläubige und Bildmedien zusammenwirken, je nach Konstellation. Nicht alternativ also, sondern im Sinne eines Differenzbewusstseins sollte dabei klar sein, dass die Eigendynamik des Bildes nicht reduzierbar ist auf vorgängige Realien und seine Abbildungsqualität oder auf die Ermächtigung durch Anerkennung seitens der Verwender.

Cavaillé notierte zu Marins politischer Theorie: „Die Macht macht an sich glauben (und schafft ihre eigene Legitimität), indem sie glauben macht, dass sie der Gerechtigkeit Gewalt verschafft“<sup>33</sup>. Dieses Glauben machen (kraft der Geheimniseffekte) zu enthüllen, wäre dann die entsprechende Kritik. Nur, macht die Macht glauben – oder macht der Glauben Macht? Ob so oder so, würde in dieser vermeintlichen Alternative die *Medialität* als genealogischer Faktor in ihrer Eigendynamik verkannt. Das gehört zur Eigenart von Medialität: ihre Valenz zu invisibilisieren, um in dieser Selbstunsichtbarmachung umso vitaler zu funktionieren. Marin meinte, der *Grund der Macht* sei *das Geheimnis als Medieneffekt* (als narrativer oder ikonischer Effekt), Macht ist gründlich medial fabriziert, und zwar nicht im instrumentellen Sinne des Medialen. Dieses Geheimnis wird *fingiert*, genauer: pingiert – im Bild nicht nur dargestellt, sondern ‚realisiert‘.<sup>34</sup> Ob dergleichen auch für die Macht Gottes oder den Realpräsenzglauben im Abendmahl unterstellt werden kann – zumal wenn in praktischen Theologien die ‚Inszenierung‘ so hochgeschätzt wird?

Für Marin waren ‚Königsbilder‘ paradigmatisch. Nur handelt man sich damit eine Zweideutigkeit ein: Bilder als Machtdeutung – gegenüber der Deutungsmacht der Bilder. Im Herrscherporträt zehrt das Bild *prima vista* von der vorgängigen Macht des Dargestellten. Die Inversion des Blicks und Denkens ergibt sich erst, wenn man die Macht der Mächtigen

<sup>32</sup> Vera Beyer/Jutta Voorhoeve, Nichts dahinter. Eine Einleitung. In: V. Beyer et al. (Hgg.), *Bild ist König*, S. 7–12, 9. Mit Louis Marin, *La parole mangée. Et autres essais théologico-politiques*, Paris 1986.

<sup>33</sup> Jean-Pierre Cavaillé, Mächte des Geheimen und Geheimnisse der Macht. In: Vera Beyer et al. (Hgg.), *Bild ist König*, S. 69–92, 78.

<sup>34</sup> Vera Beyer, *Geheimnisse des Glaubens an Bilder*. In: dies. et al. (Hg.), *Bild ist König*, S. 49–68, 54: „Ein Glauben des Betrachters an das Bild wird hier also begründet in der Glaubhaftigkeit des Bildes. Jacques Derrida hat dargelegt, dass Glauben sich immer auf etwas bezieht, das sich in ‚Suspense‘ befindet.“

als abkünftig (oder mitbestimmt) durch die Bildmedien denkt. Marin galten König und Gott in dieser Hinsicht als strukturidentisch: „an beide hat man zu glauben aufgrund vorhandener Zeichen“<sup>35</sup>. Macht Gottes wäre dann nicht die *potentia absoluta*, auch nicht die *potentia ordinata* – sondern ein Effekt dieser Zeichen: seien es Wort, Sakrament oder Bild und Lebensform. Es wäre eine *potentia mediata* (*sive medialis*).

Marin geht in der Tat soweit, wenn auch auf dem Umweg der politischen Theorie, nicht der Theologie: „Das Geheimnis des Politischen ist, dass der König, der Körper-der-Macht, ein Portrait ist, aber ein Portrait, wo es den wahren Bekehrten vorbehalten ist, im König in der Zurschaustellung seiner Erhabenheit den sterbenden Christus am Kreuz wiederzuerkennen.“<sup>36</sup> Diesem Gedankenexperiment zugrunde liegt ein imaginäres Doppelbild, in dem sich Macht und Ohnmacht wie zwei Seiten einer Medaille berühren.<sup>37</sup> „Man stelle sich vor: Hyacinthe Rigauds *Portrait Ludwigs XIV.* ... und Philippe de Champaignes Darstellung des *Toten Christus am Kreuz* ... ständen sich nicht etwa gegenüber, sondern Rückseite an Rückseite. So illustriert Louis Marin seine Vorstellung vom Verhältnis zwischen König und Corpus Christi: Wenn auf der einen Seite ein realer sterblicher Körper in eine majestätische Repräsentation transformiert wird und auf der anderen Seite die unsichtbare göttliche Instanz eine sterbliche Körperlichkeit annimmt, dann scheinen sich König und Corpus Christi sehr nahe zu kommen. Bildgewordener König und der fleischgewordene Gott, ein irdischer König von Gottes Gnaden und ein himmlischer König auf der ‚ungnädigen‘ Erde, berühren sich.“<sup>38</sup> Was beide miteinander teilen ist ihr ikonischer Grund, die Medialität des Bildes als Ermächtigungsmedium oder Erniedrigungsmedium, als Transfiguration oder Inkarnation. Ohne diese Medialität wäre ein Gott nicht Mensch und ein Mensch nicht Gott oder König.

„Jede Seite des Marinschen ‚Diptychons‘ stellt sich also als Ergebnis einer Liaison von Präsenz und Repräsentanz dar – worin sich beide Seiten strukturell gleichen. Andererseits fungiert aber auch jede Seite als Unsichtbares für die jeweils sichtbare andere. Dabei stellt es jeweils einen Machtfaktor dar – sich den König als Repräsentanten Christi vorzustellen bzw. Christus als (unerkannten) Herrscher der Welt. Der scheinbar banalen Bemerkung, dass ein Bild nicht zu durchschauen bzw. die Rückseite eines Bildes unsichtbar sei, verleiht Marin also metaphysisches Potential,

<sup>35</sup> V. Beyer/J. Voorhoeve, Nichts dahinter, S. 9.

<sup>36</sup> Louis Marin, *Le corps-de-pouvoir, et l'Incarnation à Port Royal et dans Pascal ou de la figurabilité de l'absolu politique*. In: ders., *Pascal et Port-Royal*, Paris 1997, S. 237. „Le secret du politique, c'est que le Roi, le corps-du-pouvoir est un portrait, mais un portrait où il sera réservé aux vrais convertis de discerner dans le Roi en ostension de majesté, le Christ mourant dressé sur la croix.“ (nach V. Beyer, *Geheimnisse*, S. 55).

<sup>37</sup> Vgl. L. Marin, *Le corps-de-pouvoir*, S. 214f.

<sup>38</sup> V. Beyer, *Geheimnisse*, S. 49.

indem er auf der unsichtbaren Rückseite des Bildes den ‚Corpus Christi‘ verortet. Das Geheimnis des Glaubens an Bilder ist also auf deren Rückseite zu finden. Wobei die Rückseite des Bildes hier als beispielhafte Verkörperung des Unsichtbaren ‚hinter‘ der Malerei zu verstehen ist. Der ‚Corpus Christi‘ ist die unsichtbare Seite des Königs. Macht basiert auf ihrer Unsichtbarkeit, einem Geheimnis des Glaubens.<sup>39</sup>

Diese Interpretation neigt allerdings dazu, die paradoxe Verschränkung Marins einseitig aufzulösen. Dann wäre es doch wieder das machtvoll Unsichtbare bzw. die unsichtbare Machtfülle, die den eigentlichen Grund der Macht bildet. Die Unsichtbarmachung wäre die wesentliche Ermächtigung – nicht die sichtbare Medialität des Bildes. Theologisch formuliert wäre die unsichtbare *potentia absoluta* der Grund aller Macht. Marins politisch-theologisches Gedankenexperiment scheint mir raffinierter: Erst die mediale Verschränkung des Sichtbaren und Unsichtbaren *im Bild als Bild* bringt den entscheidenden Machteffekt als Bildeffekt. Die Bildmacht macht den Menschen zum König und Gott zum Menschen – und zwar in einer irrisierenden Gleichzeitigkeit des Doppelbildnisses.

Marin sah in der Entkoppelung des Bildes von seiner (gegenständlichen) Referenz und von substantiellen Kontinuitäten nicht einen Machtverlust des Bildes, sondern die Steigerung, wenn nicht Verabsolutierung seiner Macht. Die ‚autonom‘ werdenden Bilder des Königs oder anderer Idole inszenieren Vorstellungen, die viel idealer und unantastbarer seien als ihre Referenten.<sup>40</sup> „Nur virtuelle Könige haben absolute Macht“<sup>41</sup>, meinte Vera Beyer zu Marins These. Nicht Nachahmung, sondern die Konstitution eines ‚Glaubens‘ an dieses Bild erscheint so als die besondere Deutungsmacht des Bildes. Es inszeniert nicht nur eine symbolische Ordnung, sondern deren ‚Gründung‘ im Imaginären.

Wenn Webers Frage war, wie es dazu komme, sich einer Ordnung zu ‚unterwerfen‘ (durch Einverständnis?), oder wenn es Tugendhats Frage war, was einen eigentlich dazu bringe, sich ethisch zu verstehen – *könnten* Bilder in dieser konstitutiven Funktion einen Aspekt der Antwort geben. Nur ‚Glauben machen‘ kann ein Bild nicht ohne den ‚Willen zum Glauben‘. Ist der intentional und Sache der freien Wahl und eigenen Entscheidung?

## 9. Zum Beispiel: Die Täufertäuschung

Die gängige Bildbestreitung will uns glauben machen, ein Bild sei ‚nur ein Bild‘, nur Abbild oder nur ein ‚als ob‘ der Vorstellung oder Dar-

<sup>39</sup> Ebd., S. 55.

<sup>40</sup> Vgl. ebd., S. 54f.

<sup>41</sup> Ebd., S. 55.

stellung. Als zeigten Bilder nur *etwas* oder mit ihnen werde *etwas* gezeigt, etwa der Gekreuzigte und sein Transzendenz-Zeiger, Johannes der Täufer. Dann wird das Bild als machtlos begriffen (genauer: in vitro dazu erklärt) – und mächtig sei es allenfalls durch seine Funktion und Referenz, etwa wenn es den Gekreuzigten oder den König zeigt. So kann man sich täuschen und beruhigen. Fast klingt die philosophische oder theologische Bildkritik durch die Jahrhunderte wie eine Litanei, wie eine theoretische Beschwörung, die sich selbst zu überreden versucht, *nicht* an die Bildmacht zu glauben. Aber ein Bild ist nie *nur* ein Bild, so wie eine Zigarre *nie* nur eine Zigarre. Die Rückseite des *Bildung*glaubens ist ein in der Latenz umso wirksamerer Bildglaube – der sich als Gottesglaube verstehen kann. Das sei eher auf- als abschließend an Grünewalds Täufer exemplifiziert, einem Bild im Bild über das, was ein Bild als Bild ist und vermag.

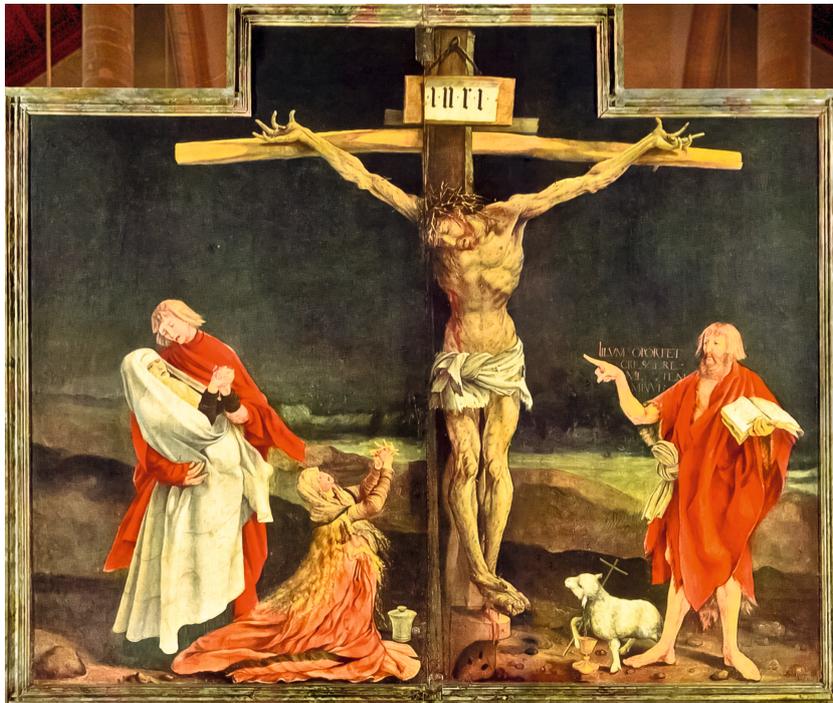


Abb. 1: Matthias Grünewald, Isenheimer Altar, Kreuzigung, 1506–1515;  
Foto: Archiv Philipp Stoellger (nachbearbeitet).

Für manche Theologen, wie etwa Barth, ist dieser Täufer eine *Identifikationsfigur* geworden. Denn er zeige ganz fromm und selbstlos auf Christus allein, von sich selber weg. Er sei nichts an sich selbst und suche nicht das Eigene, sondern gehe ganz in seiner Funktion auf als selbstloses Mittel zum alleinigen Zweck, Glaube und Hoffnung auf den Gekreuzigten zu lenken. Ein bloßer und darin richtig wesensloser Weg-

weiser, ein *Transzendenzwegweiser*. Man könnte auch sagen: ein religiöses Verkehrszeichen, an das man sich im Transzendenzverkehr mit Gott zu halten habe. Darin erscheint Grünewalds Täufer übrigens erstaunlich ähnlich dem anderen Transzendenzzeiger: Luther auf der Wittenberger Predella Cranachs. Das wirkt wie eine doppelte Versuchung: Welcher Theologe wollte nicht so fromm und selbstlos sein wie der Täufer oder Luther – und vielleicht auch ebenso wichtig und gewichtig für den Zugang zu Gott, Christus und der rechten Lehre?



Abb. 2: Detail aus Abb. 1 (Johannes der Täufer).

Im Blick auf Grünewalds Täufer wird auch noch explizit gesagt (genauer geschrieben oder noch genauer: gemalt) was gezeigt wird. Die Schrift im Bild macht die theologische Regel noch eigens explizit: Jener soll wachsen, ich aber, der Täufer, soll abnehmen, zurücktreten und marginal werden, indem ich aufgehe in der Funktion des bloßen Zeigers. Der Täufer (wie Luther in der Predella) zeigt von sich weg, hin auf die Mitte der Schrift: den Gekreuzigten. Der Täufer zeigt nur, was geschrieben steht (sein Zeigen veranschaulicht das Sagen und ordnet sich ihm unter).

Eine Identifikationsfigur wird dieses Verkehrszeichen vermutlich, weil manche darin die vorzügliche und allein legitime Funktion von Verkündigung und Theologie verkörpert finden. In frommer Demutsgeste von sich weg auf Christus allein zeigen – mehr nicht.

Darin kreuzen sich Bildglaube und Unglaube an das Bild als Bild. Das Bild wird als Mittel zum Zweck anerkannt – und darin in einer Weise

anerkannt, die unreflektiert bleibt. Denn der ‚Transzendenzzeiger‘ als ikonischer Glaubensapparat wird in seiner Eigendynamik gründlich verkannt, um so funktionieren zu können. Er produziert ein Geheimnis und zeitigt Machteffekte, die auf die vorgängige Macht des Gezeigten abgeleitet werden, statt als Bildmachteffekt identifiziert zu werden. Die fröhliche Identifikation mit dem Täufer bedarf einiger Verkenning, um so fröhlich und fromm sein zu können.

Der Täufer als Verkehrszeichen mag von sich weg zeigen – aber dazu muss er erst einmal und auf Dauer, auf *ewig* vor allem *sich selber* zeigen. Er muss erscheinen, alle Blicke auf sich lenken, um sie von sich ablenken zu können. Mit Daniel Dayan formuliert: die fromme ‚appearance‘ erweist sich als bildliche Inszenierung, als monstration. Wie eine Parabel markiert der Täufer (genauer: sein Bild im Bild) ein visuelles Gravitationszentrum, das alle Blicke zunächst und vor allem auf *sich* zieht, gewiss, um sie umgehend von sich weg umzulenken – wenn denn nicht der eine oder andere Blick doch bei ihm verweilt: etwa die Blicke derer, die sich gern mit ihm identifizieren.

Darin wird der Täufer zur *Deutungsmachtfigur*: manifest eine Nebenfigur, ein ‚bloßes Medium‘, Mittler der Blickbewegung, oberflächlich in demütiger *Selbstentmächtigung* zugunsten der eigentlichen Machtfigur, dem Gekreuzigten. Das aber funktioniert nur aufgrund der latent gehaltenen Deutungsmacht des Täufers (sc. des Täuferbildes), nicht nur Verkehrszeichen zu sein; sondern auch Verkehrspolizist? Ein religiöser Ordnungshüter, der sagt, wo es langgeht, genauer gesagt, der *zeigt*, wo es langzugehen hat mit Blick und Begehren?

Darin liegt eine zweite Identifikationsversuchung für die Theologie: die Ordnung der Blicke, des Denkens und des Glaubens zu hüten und zu regeln. Nicht nur die manifeste Selbstlosigkeit dieses Transzendenzzeigers (ihre gut paulinische ‚Schwäche‘), sondern auch die latente Deutungsmacht dieser Figur, dürfte ihre Attraktivität eher steigern, als sie ‚abnehmen zu lassen‘. Die fromme Regel ‚Oporet ... me autem minui‘ wirkt dann eher wie eine Mahnung, eine Selbstermahnung des Täufers. Er muss sich daran erinnern, nicht im Vordergrund zu bleiben – wenn er denn noch zurücktreten könnte in den Hintergrund. Denn als Ordnungshüter der Blicke steht er auf der Kreuzung des Bildes und regelt den Blickverkehr. Sein ewiges Nachleben zeigt, *wie* sehr er daran gewachsen ist.

Das Täuferparadox ist also: Ich soll verschwinden – kann aber nicht. Kein Zeigen ohne Sichzeigen des Zeigers. Denn er muss bleiben, um auf den zu zeigen, der wachsen soll. Manifest subsidiär erweist sich das Verhältnis des Täufers zum Gekreuzigten latent als ‚parasitär‘. Er eröffnet und regelt den Zugang zum Allerheiligsten und das sichert ihm in gefährlicher Nähe ein ewiges Leben: manet in aeternum – gilt für das Bild. Ewigkeit und ein gewichtiges Maß an Macht und Wissen muss ihm zu eigen sein, damit es seine fromme Funktion erfüllen kann.

Der Täufer als frommer Ordnungshüter ist – trivial zu sagen – ein Bild. Wie die gelegentlich noch zu sehenden Polizisten als Pappkameraden, tritt er *als Bild* auf. Nicht ‚der Täufer‘ tritt hier auf, sondern ein gemalter Täufer, ein Täufersbild. Ist es doch in toto ein *Bild*, das den Gekreuzigten erscheinen lässt, zeigt, und zwar so und nicht anders. Dieser Täufer wird vom Bild vor Augen gemalt – und wird darin zur Verkörperung des Bildes als Bild. Anders gesagt: Bild im Bild, Bild *vom* Bild und ein Bild von dem, was ein Bild ist und kann: eine Bildparabel von der Macht des Bildes als Bild. Das Bild verkörpert den Täufer, und der Täufer wird zur Verkörperung dessen, was ein Bild ist: ein Deutungsmachtmedium, in dem die Medialität des Mediums latent gehalten wird, um darin umso wirksamer die Macht- und Ordnungseffekte zu zeitigen, von denen der Bildglaube lebt – umso mehr lebt, wenn er sich als reiner Gottesglaube versteht.

Darin zeigen sich auch die Komplikationen der Bildmacht: die Faltungen von manifester Deutungsmacht und deren Verleugnung oder Verdeckung sowie latenter Selbstermächtigung, die (kaum explizit) wieder bestritten wird. Bildmacht muss anscheinend unmerklich wirken. Denn kaum merkt man den Willen zur Deutungsmacht, ist man verstimmt. Daher treten Deutungsmachtmedien auf mit der Geste ‚Ich aber muss abnehmen...‘. Ihnen dergleichen auch noch zuzuschreiben mit Bildphobie und -polemik wirkt dann seltsam redundant.

Was *bildtheoretisch* vom *Zeigen* zu sagen ist, gilt *religionstheoretisch* auch vom *Zeugen*. Denn der Täufer tritt als Zeuge auf, der nichts bezeugen kann, ohne ‚aus Versehen‘ vor allem sich selbst zu bezeugen: seine Glaubwürdigkeit, um die Wahrheit seines Zeugnisses zu versichern – auf dass man ihm glauben möge. ‚Ich aber muss abnehmen‘<sup>42</sup>, sagt das Täufersbild. Und zugleich muss es latent beanspruchen: ‚Trust in me, just in me‘ (um die Schlange Kaa im Dschungelbuch zu zitieren). Das könnte man das Deutungsmachtdilemma des Bildes nennen, des Zeigens wie des Zeugens. Manifest demütig, latent aber durchaus anspruchsvoll – mit erheblichem Deutungsmachtanspruch.

Kaum hat man diese Latenz explizit gemacht, fällt sich das Bild ins Wort: Glaube mir, mir allein – aber glaube mir auch, dass ich *nur* ein Bild bin, nur Zeiger und bloßes Mittel zum heiligen Zweck. Das Bild – verkörpert im Täufer – will uns glauben machen, *nur* ein Bild zu sein: nicht *selber* zu sein, worauf und was es zeigt. Es will uns an Christus glauben machen – muss uns aber zuvor *an sich selbst* glauben lassen. Wird dann der Bildglaube zur Bedingung und Ermöglichung des Gottesglaubens?

<sup>42</sup> „Er muss wachsen, ich aber muss abnehmen. Der von oben her kommt, ist über allen. Wer von der Erde ist, der ist von der Erde und redet von der Erde. Der vom Himmel kommt, der ist über allen und bezeugt, was er gesehen und gehört hat; und sein Zeugnis nimmt niemand an. Wer es aber annimmt, der besiegelt, dass Gott wahrhaftig ist“ (Joh 3,30–33).

Auf die Ebene des Dargestellten verkürzt: ohne Täuferglauben keinen Christusglauben? Ohne Täufer keinen Christus? Ohne Bild keinen Gott?<sup>43</sup> Analog für eine ‚Religion des Wortes‘ gälte, man braucht einen gehörigen Wortglauben, um das Wort allein als Gottes würdiges Präsenzmedium anzuerkennen. Oder auf die Ebene des Gesagten verkürzt: Ohne Johannesglauben (als ‚dem Evangelium des Johannes glauben‘) keinen Christusglauben. Das dürfte auch dem Anspruch des johanneischen Textes und seines impliziten Verfassers entsprechen: Geistmedium zu sein – und darin Glauben zu lassen und Glauben zu machen.

Dass dem hier der Bildglauben in die Quere kommt – macht es nicht eben einfacher. Der These von der absoluten Metapher entsprechend, könnte man dagegen vom absoluten Bild oder von absoluter Medialität sprechen, in dem Sinne, dass Medialität so unhintergebar wie basal ist. Banal, das zu sagen. Aber weniger banal, sondern recht kompliziert bleibt es, solche basalen Nebensachen zu explizieren. Als permanentes Provisorium oder ewiges Transitorium muss das Bild seine Deutungsmacht ebenso inszenieren wie verschleiern, um uns sehen und glauben zu machen.<sup>44</sup> Transzendenzmedien versprechen Medientranszendenz – und können das doch nur kraft der ihnen eigenen Deutungsmacht.

Das Porträt des Königs ist der König, meinte die Logik von Port Royal (mit Pascal), und Marin folgt ihm darin.<sup>45</sup> So wie die Hostie als Bild Christi Christus ist. Eucharistie und Inkarnation bilden das ‚Dispositiv‘, das Deutungsmuster für diese semiotische Verschränkung von Repräsentation und Präsenz. Gilt dann auch, das Bild Gottes ist Gott?<sup>46</sup> Bei Zeusbildern mag das gelten, aber bei Jahwe und dem Dreieinigen? „Das Kreuz ist zugleich der Gekreuzigte in Person und sein Bild“<sup>47</sup> notiert Marin später. Sollte man zuspitzen und sagen: das Geheimnis von Inkarnation und Eucharistie ist ein Medieneffekt von Narration und Bild? Erst kraft des Wortes wird das Kreuz zum Wort vom Kreuz. Hieße das dementsprechend, erst im Bild als Bild wird Christus zum Christus? Erst kraft seiner Medialität Gott zum deus revelatus?

## 10. Zum Ausblick: die folgenden Beiträge

*Lorenz Engell* (Filmwissenschaft, Weimar) reflektiert „Das Macht-Bild. Stanley Kubricks ‚2001 – Odyssee im Weltraum‘“ anhand von vier Hypo-

<sup>43</sup> Oder anders gewendet: ohne Offenbarung (und sei es Offenbarungserfahrung) keinen deus revelatus?

<sup>44</sup> Vgl. V. Beyer, *Geheimnisse*, S. 64: „Folglich ist das Geheimnis des Glaubens an Bilder nicht mehr hinter den Bildern zu finden, sondern es deutet sich in den Strukturen der Bildoberfläche an.“

<sup>45</sup> Vgl. L. Marin, *Porträt des Königs*, 209ff.

<sup>46</sup> Vgl. ebd., S. 77, 79

<sup>47</sup> Ebd., S. 249.

thesen: 1. zum Verhältnis von Bedeutung und Handlung, die vermittelt werden durch Deuten als Deixis mit Indexikalität und Direktionalität; 2. zur Mitwirkung und dem Anteil der Bilder an der auf sie und durch sie ausgeübten Deutungsmacht; 3. ob und wie Bilder selbst Träger, Objekt und Subjekt von Machtfülle sein können (nicht nur Instrument also); und 4. ob Bildanordnungen als Machtregime zu verstehen seien.

Die erste Hypothese erörtert er anhand des Filmanfangs, der – in der Deutung Hartmut Böhmes – den *homo necans* in seiner Gewaltpraxis als Menschwerdung des Menschen inszeniert, nicht den *homo sapiens*. Darin treten zwei Formen von Deutungsmacht auseinander, diejenige, die der Film selbst beansprucht und die seiner Deutung (im gen. obj.), bzw. die Macht der Bilder und die über die Bilder. Welchen Anteil daran haben die Bilder selber? Wenn der Film selber den Deutungsanspruch erhebe, dass Deutung als Domäne des Menschseins ausfalle – an wen wende er sich dann? Oder verfolge er einen anderen Machtanspruch, dass die Gewalt als Handlungsmacht (wenn sie denn Macht wäre?) medienbedingte Selbstermächtigung sei. Dann inszeniert oder eröffnet der Film den Ort der Menschwerdung, und zwar nicht qua Deutung, sondern qua Handlung. Was aber verfertigt dann der Film, fragt Engell.

Die zweite Hypothese wird an der Entdeckung des Knochens als Waffe erörtert. Dazu führt ein Lichtblick, dessen Ursache unerklärlich bleibt. Er sei Wirkung ohne Ursache und darin genuin filmischer Effekt, gemacht und bewirkend zugleich, aktiv wie passiv. Welchen Anteil hat dann der Film an der Deutung solcher Ketten von Effekten?

Die dritte Hypothese führt Engell in die Komplikationen der Verschränkung von Handlungs- und Deutungsmacht in der Deixis als Zeigehandlung. Filme weisen qua Ablauf in eine Richtung und sind daher komplexe Zeigegesten. Im Film wird das thematisch in der Berührung des Steins wie in der Inszenierung des Fundortes durch den Lichtstrahl. Diese Zeigekonstellationen in ihrer Indexikalität, Intentionalität und Direktionalität versteht Engell als Deuten im Sinne des Ausrichtens von etwas (sei es Aufmerksamkeit oder Signale etc.). Deutungsmacht sei in diesem Sinne die Macht, „eine Ausrichtung herzustellen“. Das sei, gut griechisch, *Taxis*, und gut filmwissenschaftlich die *taxische* Wirkung der technischen Apparatur.

Die vierte Hypothese erörtert Engell in den Deutungsoperationen des Filmes, in denen er seine Bildmacht entfaltet. Sei er doch nicht nur Werkzeug (nur was hieße hier ‚nur‘, wenn man an den Knochen denkt), sondern ein Ort, an dem Bilder mit Bildern Beziehungen bilden und den Blick darauf eröffnen. Sie seien in ihrer Anordnung Machtgefüge. „Bildmacht ist nicht nur eine Außenkraft des Films, sondern vor allem das, was ihn im Inneren in der Vielzahl seiner Bilder zusammenhält und damit als Film oder als Machtbild konstituiert.“ Das Experiment Kuleschows zeigt, wie nachfolgende Bilder vorhergehende bestimmen und darin Deutungsmacht ausüben, und zwar allein durch die Anordnung

und Abfolge. Das Leitbild ziehe Deutungsbilder an (zugleich aktivisch wie passivisch), die es mit Macht ausstatten. Diese Macht *zwischen* Bildern entstehe kraft ihrer Verlaufsform im Film als genuin zeitlichem Medium.

Seine vier Hypothesen führen Engell zu dem Ergebnis von vier Komplikationen: 1. dass Deutungsmacht im Film stets schon Handlungsmacht (und Wirkmacht) ist; 2. dass die Deixis bzw. Ausrichtung als vermittelnde Operation eintrete; 3. dass die Wirkmacht des Films ortlos sei, verteilt und verschränkt auf verschiedene Faktoren; und 4. dass die taxische Macht des Films genuin zeitlich und zugleich aktivisch wie passivisch sei. Das Ergebnis für die Deutungsmacht des Bildes lautet: „Die Macht des Bildes bzw. des Deutens der Bilder besteht ... nicht darin, etwas aufzuzeigen, auf etwas aufmerksam zu machen, gar etwas durchzusetzen. Vielmehr liegt sie darin, anziehend zu sein, attraktiv, Deutung auf sich zu ziehen und sie im Lauf der Zeit, in ihrem Erstehen und Vergehen, mit Licht und Leitung zu versehen.“

Kurt Röttgers (Philosophie, Hagen) erörtert „Die Reflexion medialer Macht (Deutungsmacht). Beobachtungen zu den Filmen von Jacques Rivette“. Die gängige These, der Film als unidirektionales Medium sei eminent mächtig, gar von einer „Allmacht“, stellt er in Frage, indem er ‚Medium‘ und ‚Macht‘ problematisiert. Das geschieht anhand der Filme von Rivette, die durch die Thematisierung des Theaters eine Reflexionsebene im Film einbauen, die den Rollentausch zwischen Schauspieler und Zuschauer ermöglichen.

Röttgers setzt seine Kritik am instrumentellen Medienbegriff wie am handlungslogischen Machtbegriff voraus, die ihn zum medialitätstheoretischen Modalbegriff der Macht führt. Das Entscheidende am Film sei dann, was *zwischen* Leinwand und Zuschauer geschieht. Versteht man den Film mit Röttgers als ‚kommunikativen Text‘, ergeben sich zwei Perspektivenveränderungen: Er sei nicht unidirektional, sondern bidirektional, weil die Kommunikationspositionen wechseln und sich eine Gleichheit der Kommunizierenden einstelle. Dabei sei jede Basis- von einer Metakommunikation begleitet. Die Machtstrukturen seien dann im medialen Zwischenraum aufzusuchen, nicht in einem obskuren ‚Innen‘. Das zeige sich ebenso in der Montage wie im Heranzoomen an eine Person. Daher sei „das Wesentliche ... im Zwischen, exakt im Medium“ als dem Ort der Sinnkonstitution, wie er im Anschluss an Ejchenbaum formuliert. Deshalb seien weder ‚Macht-Macher‘ im oder hinter dem Film zu suchen und zu entlarven, sondern es seien die „Spuren der Macht“ im Film selbst zu finden als einem Möglichkeitsraum der Macht. Was auf der Oberfläche noch unsichtbar sein mag, werde auf der Reflexionsebene sichtbar gemacht – und damit wird sagbar, was sich zeigt.

Das zeigt Röttgers an Rivettes Filmen, die über die Figur der Theaterbühne eine Reflexionsebene einbauen, exemplarisch in „Out 1: Noli

me tangere“ und „Paris nous appartient“. Zeigt der Film Dinge *als* Erscheinungen, verbirgt er ihr Wesen und „verweist auf die Verbergung als ein Geheimnis“. Zwischen dem Erscheinen der Wahrheit und der Wahrheit des Erscheinens verberge sich die „Wahrheit des Seins als ein Geheimnis“. Solch ungelöste Geheimnisse seien die kommunikativen Angebote an den Zuschauer, wodurch der Film als Zwischenraum von Leinwand und Zuschauer zum kommunikativen Text werde. Rivette führe dabei einen Dritten ein oder einen Fremden, wie in „L'amour par terre“. Die Eigendynamik des sozialen Mediums ‚Film‘ manifestiert sich darin, das Werk sich im Laufe seiner Performanz selbst entwickeln zu lassen (auf der Ebene des Dargestellten wie der Darstellung bzw. Technik). In der Visualisierung entsteht ein ‚Ermöglichungsraum‘, den Röttgers als „seine mediale Macht“ versteht. So lautet sein Ergebnis, „dass der Film Rivettes die allgemeinen Züge der medialen Macht als Deutungsmacht im Film als Reflexion Wirklichkeit werden lässt.“

*Hans-Georg Soeffner* (Soziologie, Konstanz) schreibt über die „Mythenpolitik – ‚High Noon‘ in der politischen Auseinandersetzung“. Gegenstand sind der Film und dessen Verarbeitung in einem Solidarność-Wahlplakat von Tomasz Sarnecki. Das Plakat zitiert schon 1989 den Filmhelden Gary Cooper und macht ihn zum Wahlkämpfer für Solidarność. Dies geschieht vor dem Hintergrund des heroischen Kampfes der Gewerkschaft und ihres Gründers Lech Walesa. Cooper als Sheriff Kane fungiert selbst 2014 – 25 Jahre später – noch als „kollektiv akzeptiertes Bild für diesen erfolgreichen Kampf“. Diese Wirkung verdankt sich kollektiv tradierten Bildern und Assoziationsketten zum Motiv des ‚High Noon‘ als Stunde des Pan, der Entscheidung, der Ruhe und plötzlichen Bedrohung. Offenbar ist das Bild des ‚hohen Mittags‘ aufgrund seiner Geschichte und Prägnanz bis in aktuelle Wahlkämpfe hinein wirkmächtig.

Soeffner deutet zunächst den Film von 1952 als mehrschichtige Intervention im Kontext des „McCarthyism“ der 50er Jahre. In dieser Situation werden der einsame Held und dessen heroische Tat zu einer Parabel für die Verfolgung angeblicher Kommunisten durch Senator McCarthy. Der Film wurde trotz aller Auszeichnungen als ‚unamerikanisch‘ diffamiert. Das Filmzitat als Plakat von Sarnecki nutzt diesen Film und seinen sowohl mythischen als auch politischen Hintergrund. Es setzt damit eine kaum kontrollierbare Assoziationssuggestion frei. – Macht, die „Chance, den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen“ (Max Weber) beanspruchen auch diejenigen, die sich gezielt der Medien bedienen: Werbung und Propaganda. Ihr Ziel ist die Festlegung des Rezipienten auf eine möglichst alternativlose Deutung. Die Suggestionstechnik fällt bei Film und Plakat allerdings unterschiedlich aus. Film ist prozedurale Bildvarianz, deren gesicherte Interpretation im Nachvollzug ex post entstehen muss. Das Plakat setzt dagegen auf stillgestellte Betrachtung, auf die ‚präsentative‘ Qualität unmittelbarer Wirkung.

Paradoxerweise kann dementsprechend *ein* Bild eine nachhaltigere Wirkung erzeugen als viele Bilder eines Filmes. Allerdings enthält das hohe Deutungspotenzial eines Bildes die Gefahr, dass gegenläufige Assoziationen freigesetzt werden. Auf diese Deutungsöffnung reagieren Werbung und Propaganda häufig mit der Emblematisierung des Bildes. Hierdurch wird Eindeutigkeit erzielt und der Held zusätzlich didaktisiert.

Dem Film gelingt es, dass sich die Zuschauer mit einer Exklusionsfigur identifizieren, indem er die Exklusion des Helden in die Exklusivität heroischer Individualität transformiert. Der Poster-Held dagegen symbolisiert Inklusion. Er ist Delegierter einer politischen Bewegung; Vertreter einer Gemeinschaft. In *beiden* Werthaltungen (Bewährung des Einzelnen und Ideal des solidarischen Menschen) sieht Soeffner Versuche westlicher Gesellschaften, „das zu beherrschen, was sie für ihre soziale Wirklichkeit halten“: das Spannungsverhältnis zwischen der Sehnsucht nach Gemeinschaft *und* Zwang zur Individualität. Während der Film in Entscheidungszwang und Entscheidungsunsicherheit für das Individuum eine existenzielle Grundsituation aufrufe, bestehe die nachhaltige Wirkung des Plakates für eine Gemeinschaft in suggestiver Überdeterminierung: der Verbindung von Mythos, Propaganda und Didaktisierung. Gerade *wegen* dieser Widersprüchlichkeit entfalte es seine Suggestionskraft und strukturelle Mehrdeutigkeit. Das Plakat fungiert als Kollektivsymbol. Es stiftet, wie alle starken Kollektivsymbole, so Soeffner mit Jaspers, „Gemeinschaft ohne Kommunikation“. Die Analyse von Kollektivsymbolen und der in ihnen wirkenden „vermittelten Unmittelbarkeit“ (Plessner) sind Teil hermeneutischer Arbeit. Für die Bildhermeneutik und die Interpretation präsentativ angelegter Bildsymbolik stelle sich somit nicht nur „die Frage nach der Frage, auf die die Hermeneutik eine Antwort ist“ (Odo Marquard), sondern auch, so Soeffner, die Frage nach der Frage, auf die die Sehnsucht nach dem Phantom der Unmittelbarkeit und dem ‚Präsentischen‘ eine Antwort ist.

*Leander Scholz* (Kulturphilosophie und Medienwissenschaft, Weimar) handelt von „Hans Kelsen und der Grüffelo. Zur Bilderlosigkeit des Rechtsstaats“. Gegenüber einer rationalistischen Bildkritik, die Bilder nur als wirklichkeits- und machtlose Phantasieprodukte reduzieren will, rekurriert Scholz auf das Kinderbuch namens ‚Grüffelo‘. Denn Kinderbücher seien jenseits des rationalen Legitimationsdrucks Medien eines nur vermeintlich naiven Bildwissens, das um das „Eigenleben der Bilder“ wisse. Bildpraktisch wie -theoretisch sind Kinderbücher damit Medien eines ‚Gegendiskurses‘, in denen sich ebenso für die Bild- wie für die politische Theorie produktive Einsichten gewinnen lassen.

Den ‚Grüffelo‘ und Kelsens Staatstheorie verbinden im Besonderen, dass es um ein ‚Monster‘ geht, das von der Imagination produziert zu einem Eigenleben erwacht. So erfindet die Maus im Kinderbuch den Grüffelo kraft ihrer Imagination, deren Bilder eine Macht gegenläufig zur

eigenen Ohnmacht (von Maus wie Bild) vorstellen. Diese Gegenläufigkeit kannten Nietzsche wie Althusser, der weitergehend indes schon sah, dass die so entworfenen Machtbilder eine Bildmacht entwickeln, von der auch die Maus heimgesucht werden wird. Wie der Grüffelo so ist auch der Leviathan eine Konstruktion, die ex post mehr Macht zu entfalten scheine, als ihm verliehen wurde. Es werde unentscheidbar, *wer* spricht, wenn der Souverän spricht: er selber oder die, die ihn autorisierten? Hier mit Latour nach einer Handlungsmacht von nichtmenschlichen Akteuren zu fragen, wie Scholz, wäre (mit Roettgers wie mit dem Deutungsmachtkonzept) etwas weiterzuführen: Es muss keine *Handlungsmacht* (von neuen Akteuren) unterstellt werden, es könnte auch um modale Deutungsmacht von Medien(praktiken) gehen. *Das* könnte die Rede vom ‚Eigenleben der Bilder‘ genauer treffen. Dementsprechend widerfährt der Maus eine Schubumkehr des Imaginären: von der wirksamen Vorstellung zur Wirklichkeit der Vorstellung selber, wenn ihr der Grüffelo ‚leibhaftig‘ begegnet (das Bild wird *lebendig*). Daher dreht sich der dritte Teil des Kinderbuches darum, den Grüffelo seinerseits das Fürchten zu lehren, bis er in Panik wegläuft und die Maus das eigendynamische Imaginäre letztlich wieder beherrscht. Das nennt Scholz den ‚Blumenberg-Moment‘, der in einer Bildlogik besteht, derzufolge Bilder Wirklichkeit werden können. Sie können nicht nur Angst verbreiten, sondern, so der Schluss, selber Angst haben. Diese Einsicht und Einstellung könne eine *andere* Bildpraxis zur Folge haben. Wer im Bild einen selbständigen Akteur erkenne, kann verstehen, wie aus dem gefürchteten ein sich ängstigendes Monster werden könne. Die List des Bildes wird zur Selbstüberlistung.

Mit dieser Einsicht wendet sich Scholz Kelsens ‚Reiner Rechtslehre‘ zu, den er in Tradition Kants wie Hobbes verortet: einmal als Radikalisierung der Kantischen ‚Reinheit‘, indem die Staatslehre von Naturrecht wie außerrechtlichen Quellen strikt getrennt werde, in Tradition Hobbes, sofern die Verrechtlichung des Politischen strikt ohne Bildwelten oder Figuren des Imaginären zu operieren habe. Den Staat wie eine ‚handelnde Persönlichkeit‘ aufzufassen, sei daher zu vermeidende Personifikation. Freud führte die Genese von Gemeinschaft auf eine imaginäre Synthesis zurück, die den libidinösen Kern der Objektidentifikation habe. Kelsen schließt sich dem an, um die soziale Bindung von Gemeinschaften rein imaginär zu begreifen und damit *jenseits* institutioneller Ordnung. Nur so könne die Fähigkeit der Individuen zur kritischen Selbstdistanzierung vom Imaginären erhalten werden, nicht zuletzt angesichts von identifikatorischen Massenphänomenen. Zwischen Hobbes tritt somit Freud als Leitreferent für Kelsen. Die Kulturtheorie von ‚Totem und Tabu‘ wird zur Parallele zur Urszene des Leviathan – und Kelsen zum indirekten Freudianer. Kelsens Bildphobie rekuriert daher auf die Psychoanalyse, um die Staatsgenese von (offenbar gefährlichen und ängstigenden) Bildern zu entkoppeln. Damit gelang es Kelsen (der Maus im Kinderbuch

gleich?) über Hobbes hinaus „den Leviathan aus der Staatslehre auszutreiben“, da der Staat *nicht* in einer libidinösen, sondern auf einer rein rechtlichen Struktur gründe. Diese ikonoklastische Staatstheorie sucht alle ‚substantiellen‘ (bzw. imaginären) Bindungen zu exkludieren im Zeichen einer reinen Funktionstheorie. Alle Bilder wie Personifikationen des Staates daher als primitiv auszustellen gegenüber der ‚modernen‘ Perspektive sei, so Scholz, vielleicht doch naiver als von Kelsen gedacht. Denn Bildpraktiken wie Personifizierungen präntendieren nicht die Wahrheit des Geglaubten, sondern dessen Handlungsmacht (oder besser: Deutungsmacht?). Das ist die ‚Moral von der Geschichte‘ namens Grüffelo, die Scholz der politischen Theorie vor Augen führt.

*Doris Gerstl* (Kunstgeschichte, Erlangen-Nürnberg) behandelt „Eine Leviathan-Variante von Xanti Schawinsky: Bauhaus-Grafik für den Duce“. Anhand eines Mussolini-Plakats von Schawinsky aus dem Jahre 1934 erörtert Gerstl die Interferenzen von Machtbild und Bildmacht, genauer: einer politischen Werbegrafik als Bild eines Mächtigen, die kraft ihrer Darstellungsweise eine eigene Bildmacht entfaltet.

Schawinsky, der u.a. bei Moholy-Nagy am Bauhaus studiert hatte, instrumentalisierte die Gestaltungsmittel der Moderne. „At the service of all that is new, whether in the realm of ideas (as propaganda), or in the sphere of commerce (as advertising) and its task is not only to enlighten, to inform and to transmit new conceptions to the public in an effective form – but also to conquer them, to convince them, even to carry them away“, glorifizierte Schawinsky die Funktion visueller Werbung als „formal medium of understanding“. Über den formalen Formfindungen für vorgebliche Novitäten gerannen ihm Kommerz und Propaganda zu weltanschaulicher Beliebigkeit, auch er verkaufte Politik wie Seife. Gerstl spricht vom „Propaganda-Theorem“ und bindet das Mussolini-Plakat mit Bredekamp in die Tradition der Leviathan-Inszenierungen ein. Das Verhältnis von Masse und Führer in Schawinskys Plakat inszeniert den Duce als charismatischen Diktator, der geneigten Hauptes den Stimmen der Masse zu lauschen scheint. „Schawinsky visualisierte mit seinem Plakat Mussolinis Narrativ von der Identifikation des Volkes mit dem Körper eines Führers, der es mit seinem Geist steuert.“

Schawinskiys Gestaltungstechnik reflektiert die damals aktuellen Tendenzen zeitgenössischer Werbegrafik. Keine drei Jahre später eingeladen, in den USA seine Arbeiten zu präsentieren, distanzierte sich der Werbegrafiker vom Mussolini-Plakat und dessen Auftraggebern: Es wäre „too easily misunderstood as propaganda for a political country to which I do not belong.“ Die Werbegrafik der Avantgarde verlieh den Führern der Dreißigerjahre des 20. Jahrhunderts medial Gestalt; sie kreierte eine avancierte Machtbildpraxis. Das zeigt den Bedarf von Deutungsmachtkritik und Bildethik.

Heike Kanter (Soziologie und Bildwissenschaft, Potsdam) erörtert „Ikonische Macht. Zum Verhältnis von Ikonizität und Sozialität in der Gestaltung von Pressebildern“. Aus soziologischer wie bildwissenschaftlicher Perspektive fragt sie nach dem Verhältnis von Ikonizität und Sozialität, indem sie die ikonische Macht veröffentlichter Fotografien untersucht.

1. Bilder analysiert sie als soziale Produkte, ikonisch gestaltet wie sozial konstruiert. Daher sind sie signifikant als Dokument sozialer Verhältnisse, in denen zugleich Sozialität konstruiert werde.

2. Um diese soziale Gestaltung von (und mit) Bildern zu analysieren, arbeitet sie methodisch mittels dokumentarischer Bildinterpretation (mit R. Bohnsack), um das in Bildpraktiken eingelassene leitende implizite Wissen erheben zu können. Sie vergleicht die Pressebilder der Tageszeitungen (denen sie Bilder außerhalb bildjournalistischer Kontexte gegenüberstellt). Dabei richtet sie ihr Augenmerk auf Gestaltungsweisen von Auswahl, Zuschnitt und Modulation. Exemplarisch durchgeführt wird das anhand eines Fotos von Merkel und Gabriel (vom 23.10.2013) im Vergleich von SZ und Welt sowie der ursprünglichen Fassung der DPA, in Gegenüberstellung von Fotos der Szene bei Common Lens und der Bundesbildstelle. Die bildwissenschaftlich subtile Analyse zeigt, wie in der Gestaltung der *veröffentlichten* Bilder *Gestaltungsinteressen* (und Deutungsmachtansprüche) sichtbar werden, wie der Allianzbildung oder Ehrerbietung im Ringen um politische Positionen (im Rahmen der Koalitionsverhandlungen). Letztlich erscheine die Bildberichterstattung als „Konstruktion von Politik durch die Publikation von Bildern“ und deren je eigene Gestaltung.

3. Aufgründessen zeigt sie, wie Pressefotografien ikonische Macht entfalten, die sie als „gestalterische Auseinandersetzung“ um die Weltauslegung begreift. Die Gestaltung ‚glaubhafter Abbilder‘ tritt referentiell auf, ist aber zugleich Deutung, was ebenso verdeckt bleibe wie die Selektivität. Das gründe im Abbildversprechen der Fotografie, der ihre Glaubhaftigkeit sozial zugeschrieben werde und zugleich deren Konstruiertheit wie Kontingenz verdeckt werde. In dem darin wirksamen Abbildglauben manifestiere sich ikonische Macht (so dass die Bildmacht in einem Bildglauben gründet, was weiterzuführen wäre). In den Pressebildpraktiken werde letztlich die „Durchsetzung der eigenen Weltdeutung als öffentliche“ betrieben (was latent gehalten werde) und offensiv ‚Politik gemacht‘. Das ‚gewählte‘ publizierte Bild werde als das „*einzig gültige*“ präsentiert, womit die Redaktionsperspektive einen erheblichen Deutungsmachtanspruch erhebt, den der „Geltung einer Weltauslegung“. Die konkrete Bildmachtpraxis expliziert Kanter anhand der fotografischen Technik, die der Perspektivendurchsetzung diene.

Dabei sei in den Redaktionen ein ‚ästhetisches Agieren‘ am Werk, das weitgehend implizit erfolge. Der Abbildglaube sei so in eine ästhetische wie technische Praxis eingelassen, die die Bilder zu belief-makern machen, indem sie zeigen, was ‚wir‘ glauben können und wollen.

Jo Reichertz (Kommunikationswissenschaft, Duisburg-Essen), „Bilder – Diskurs – Macht. Das Video als kommunikative Handlung“ führt aus: 1. ‚Medien‘ seien als ‚agency‘ zu begreifen, als korporative (nicht nur personale) Akteure, die aus Dingen und Menschen bestehen. Auf diesem Hintergrund seien Medienpraktiken wie Filme zu analysieren. Bild wie Kino seien nicht selber Agenten, sondern „[m]it ihnen und durch sie hindurch wird gehandelt“. Medien können daher den gesellschaftlichen Diskurs aktiv mitgestalten (von dem sie zugleich prädisponiert werden).

2. Bilder versteht Reichertz „als Handlungen“, sofern mit Bildern deren Produzenten etwas zeigen. Hier unterscheidet er zwischen dem Gezeigten und dem Prozess des Zeigens, um im Besonderen die ‚Kamerahandlung‘ als Darstellungspraxis zu analysieren, das „Handeln des Kameramannes oder anders und allgemeiner: das *Handeln der Kamera*“, die im Besonderen im „Kommunizieren“ bestehe.

3. Methodisch entwickelt Reichertz zur „Deutung“ von Videos eine Sequenzanalyse, in der vor allem die ‚moves‘ der Kamera als „Handlungszüge“ in einem Notationssystem erfasst werden, um daraus 4. eine „Videopartitur“ erstellen zu können, ein Transkript. Dazu schlägt er sein „Handlungsorientiertes Notationssystem“ vor (HANOS). Sofern damit „vor allem das Handeln der Akteure“ transkribiert wird, ist entscheidend, dass maßgebend die *Kamerahandlung* analysiert wird, in deren Perspektive dann auch die ‚Handlung vor der Kamera‘ in den Blick kommt.

5. Zur Exemplifikation analysiert er eine Sequenz aus einer „24 Stundenreportage“, in der es um einen „Kinderfahrschein für einen Hund“ geht. Die Analyse des Gezeigten wird von Reichertz in seiner Methodik auf die des Zeigens, der Darstellungspraxis ‚der Kamera‘ hin vertieft, um danach fragen zu können, worum es hier ‚wirklich‘ geht: nicht um einen ‚schwarzfahrenden Hund‘, sondern um zwei Verhaltensweisen (Protest und Strafe vs. Gehorsam und Belohnung). Hermeneutisch weiterführend erörtert Reichertz zudem die Artifizialität oder Konstruiertheit der (vermeintlichen) Dokumentation. Durch Schnitt und Montage wurden zwei Szenen so kombiniert, dass hier Implikationen im Spiel sind, die er expliziert. Die Kamerahandlung kommuniziere zwei soziale Typen oder Schichten und sie kommuniziere dem Zuschauer (welchem?) auch Problemlösungsmuster und eine Form der ‚Governance‘. Wenn Reichertz schließlich die ‚Moral von der Geschichte‘ expliziert, wird die Analyse dezidiert deutend (methodische Kontrolle überschreitend?) und zugleich bild- oder medienwissenschaftlich (vielleicht *zu*) explizit. Noch weiter geht die Deutung, wenn er die Gemachtheit der Filmsequenz mit anderen möglichen Varianten als kontingent und selektiv erweist. Was geschieht in einer Filmdeutung, wenn der Deutende formuliert, die Moral ist „Sei clever, erfülle die Regeln, wenn jemand hinschaut, sonst nicht!“. Ist das Vereindeutigung oder eine abduktive These über die implizite ‚message‘? Jedenfalls wird von Reich-

ertz vorgeschlagen, hier werde aus einer Rechts- eine Befindensfrage gemacht und eine „Strategie der ‚inneren Führung‘“ entworfen.

Medienpraxis wie die ‚Kamerahandlung‘ erweist sich so als Deutungsmachtpraxis oder anders formuliert als Medium von ‚Gouvernementalität‘. Das analysieren und weitergehend deuten zu können, ermöglicht Reichertz’ Analysemethode in spezifisch kommunikationswissenschaftlicher Weise. Der Preis dafür ist eine *Handlungslogik* für die Kommunikation und Machttheorie, die indes von einem deutlich erweiterten Akteurs- und Agency-Konzept gestützt wird.

*Petra Bernhardt* (Politikwissenschaft, Wien), behandelt „Bildstrategien der Terrormiliz ‚Islamischer Staat‘“. Sie fragt, welche Kommunikationskanäle der IS nutzt (insbesondere die social media), welche Funktionen das hat und ob es handlungsleitende Effekte zeitigt. Diese Bildstrategien erörtert sie erstens aufgrund der Serie „The Islamic State“ des Onlinekanals Vice News, zweitens anhand ausgewählter Propagandavideos seit 2014 und drittens der journalistischen Beiträge dazu.

Die Serie bei Vice News des Journalisten Medyan Dairieh gibt aufgrund ihrer Genese Auskunft über das Selbstverständnis des IS und das Image, das er vermitteln will. Als Bildstrategien identifiziert Bernhardt 1. symbolische Besetzungen von Orten, 2. Ikonoklasmen wie die Zerstörung von Bauten der Feinde, 3. visuelle Propaganda des eigenen ‚Staates‘ und 4. Gebrauch von Bildmustern der Populärkultur (Selfies etc.) bis hin zu Gewaltpornographie. Das führt Bernhardt weiter im Blick auf „Terror als Bildakt“, wenn der IS Videos von Ermordungen Gefangener inszeniert. Die Ikonographie dieser Inszenierungen zitiert aktuelle und kunsthistorische Topoi (wie den ‚abgetrennten Kopf‘), mit denen die eigene Stärke demonstriert werden soll in einem ‚medialen Ikonisierungsprozess‘. Mit Bredekamp deutet Bernhardt das als Bildakt, in dem die Bilder zu ‚Primärwaffen‘ werden, die massenmedial agieren und die Adressaten zu Augenzeugen machen.

Diese Bildstrategien führen Bernhardt zu der Frage nach der Bildberichterstattung, in der sich drei Probleme ergeben: Entkontextualisierung der Bilder, Bildung von Terror-Frames und die Multiplikatorenwirkung der Medien. Zugespitzt gefragt: Tragen Bildberichte zur medialen Strategie des IS bei oder haben sie dem etwas entgegenzusetzen? Wenn, wie sie mit G. Paul notiert, Bilder Bildgeschichten haben und *machen*, so dass sie auch Geschichte *schreiben* können, ist die bildethische Frage unausweichlich, wie man sich zu dieser Macht der Bilder (der Anderen) verhält. „Die effektivste Gegenwaffe sei daher, aktiv wegzusehen“, so die Schlussfolgerung von Bernhardt. Was aber, wenn die Macht der Bilder so invasiv wird, dass man sie nicht nicht sehen kann, geschweige denn Gesehenes ungesehen machen kann?

Stefan Meier (Medienwissenschaft, Tübingen) behandelt „Überwachung als Bildpraxis. Gouvernamentale Überlegungen zur fiktionalen und non-fiktionalen Diskurswelt digitaler Beobachtung“. Er operiert auf dem Hintergrund der governmentality studies im Feld von Überwachung und Big Data im Blick auf deren Bildpraktiken. Seine These ist, dass „Überwachungspraktiken im Zuge der Digitalisierung und Vernetzung der Medien zunehmend akzeptiert und normalisiert werden“, was im Ergebnis zu einer „normalisierte[n] Kultur der Überwachung“ führe“. Meier zeigt das anhand der Mediendiskurse um den NSA-Skandal und den Boston-Marathon 2013, sowie fiktional anhand der Serie ‚Homeland‘. Seines Erachtens sei die ‚bedeutungstiftende Visualität‘ tragend für die Machtwirkungen der Normalisierung von Überwachung. Das gelte es nicht nur inhaltlich, sondern in den Gestaltungsformen zu explizieren, für die er sein Modell der ‚visuellen Stile‘ heranzieht. Geleitet ist seine Studie von zwei Fragen: „1. Wie wird in fiktionalen und non-fiktionalen Medienformaten die Praxis der Überwachung visuell-zeichenhaft dargestellt und behandelt? und 2. Inwiefern lassen sich visuelle Praktiken von digitaler Überwachung als Instrumente der Gouvernamentalität, also als Führung zur Selbstführung begreifen?“

Dazu skizziert er knapp Foucaults Gouvernamentalitätsmodell als Verschränkung von Selbstführung und Regierungsrationalität. Dabei werden normatives Disziplinierungsdispositiv und empirisches Sicherheitsdispositiv unterscheidbar. Anhand von Big Data im staatlichen, wirtschaftlichen und wissenschaftlichen Gebrauch allerdings wird diese Unterscheidung durchlässig. Zunächst zeigt sich an der quantitativen Datenanalysepraxis die Deutungsmacht der quantitativen Normalität gegenüber individueller Abweichung. Die genannte Dispositivdifferenz wird nach Meier aber nicht mehr haltbar, weil Normgrößen und Normalisierungspraxis ineinander übergehen. Daher reflektiert er auf die Gouvernamentalität als „dialektisches Spiel von staatlicher und subjektiver Kontroll- und Überwachungspraxis“.

Das zeigt Meier bildwissenschaftlich u.a. am gemeinsamen Interview von Merkel und Obama nach der ‚Handy-Affäre‘: Obama demonstriert, wie das quantitativ orientierte Sicherheitssystem über die Normen der Disziplinierung staatlicher Institutionen gestellt wird – und damit eine neue präskriptive Normgrenze zur Folge hat, durch die die Individuen diszipliniert werden. Es gelte sich ‚normal‘ zu verhalten, um nicht auffällig zu werden. Dass hier nicht ‚nur‘ sprechende Diskursakteure auftreten, demonstriert Meier an seiner Deutung der visuellen Deutungspraxis Obamas, der als lebendes Bild eines Staates und seiner Souveränität auftritt.

Im Unterschied dazu zeigen non-fiktionale wie fiktionale Überwachungspraktiken (Homeland) *Bilder* (i.e.S.), deren Performanz auch normalisierende Effekte haben könne, wie Meier erwägt. Denn die Interpretation indexikalischer und ikonischer Zeichen könne zu Über-

interpretationen führen und Evidenzen erzeugen, die eine eigene Deutungs- und Wirkungsmacht entfalten.

Aufgrund dessen bejaht Meier seine Eingangsfrage nach den Normalisierungs- und Legitimierungseffekten einer Überwachungskultur. Denn die fiktionale wie non-fiktionale Normalisierung von Überwachung führe dazu, dass sie de facto immer weniger als Normüberschreitung angesehen werde. Zudem ergebe sich durch das digitalmediale Dispositiv eine interdiskursive Normalisierung, in der die Überwachungspraxis zum inkorporierten Wissen werde. Daran orientiere sich auch die subjektive Selbstführung. „Konsequenz ist, dass der Mensch die Überwachung mit seinem eigenen digital-medialen Handeln als normal akzeptiert und unterstützt.“ – Anders gewendet: die Deutungsmacht der Bilder, genauer ihre Bildmacht, entwickelt eine Eigendynamik, der sich die Bildproduzenten (web user wie Überwacher) ebenso wenig entziehen können wie die medienvermittelten Rezipienten. Sich dessen bewusst zu sein, wie Meier fordert, ist sicher ein Ansatz, der medienethisch weiterzuführen wäre, auch als Bildkritik kraft Deutungsmachtanalyse.

*Hans Dieter Huber* (Kunstgeschichte, Ästhetik, Kunsttheorie, Stuttgart) behandelt „The Power of Lifestyle. George Clooney meets Giovanni Cucina on the Canale Grande“. Er zeigt am Beispiel der Familie Cucina, wie eine bürgerliche Familie von Stoff- und Wollhändlern mit ihrer Bildpolitik den Lebensstil der Adligen in Venedig imitierte, um in selbigen aufzusteigen. Dazu investierte sie ihr ökonomisches in kulturelles Kapital (Luxusgegenstände wie Kunstwerke und Immobilien), um es schließlich in symbolisches Kapital sozialer Anerkennung zu transferieren. Dabei sind Bilder (i.w.S.) oder die Politik visuell adressierter Artefakte tragende Deutungsmachtmedien, die einen intendierten Lebensstil öffentlich zur Schau stellen.

Diese „Repräsentations- und Selbstdarstellungspolitik“ expliziert Huber anhand von fünf Strategien der Familie Cucina: 1. ihr soziales Engagement in der Scuola Grande di San Rocco, einer der mehr als 200 karitativ tätigen religiösen Bruderschaften Venedigs. Im Medium diakonischen Engagements wurde zugleich in symbolischer Repräsentation die Elite Venedigs imitiert in Kleidung, Habitus und Dekoration ihrer Gebäude. 2. Die zweite visuelle Demonstration dieser Strategie war der Erwerb der privaten Grabkapelle in der Neuen Sakristei der Kirche San Francesco della Vigna im Jahre 1559, womit die Familie ihre Identifikation mit den Idealen des Franziskanerobservantenordens öffentlich demonstrierte. Zugleich kauften sie sich damit (zu ungewöhnlich hohem Preis) in den Kontext der Grablegen der adligen Oberschicht ein. 3. Die Erbauung eines prunkvollen Palastes in bester Immobilienlage am Canale Grande zeigt im ‚Fassadendiskurs‘ der Palazzi Venedigs eine besonders diplomatische und raffinierte Gestaltung zwischen Anpassung und Innovation. Damit wurde er nicht nur zum tragenden Element der familiären

Repräsentationspolitik, sondern zum Vorbild für andere Fassaden. 4. Die Auftragsvergabe eines vierteiligen Gemäldezyklus mit Szenen aus dem Leben Jesu (1572) an den Maler Paolo Veronese für den großen Saal des Privatpalastes gilt Huber als „krönender Abschluss der Distinktionspolitik“ der Familie. Dabei wird im Zentrum die ‚Anbetung der Madonna durch die Familie Cucina‘ gezeigt, mit der sich die Familie in Demut, doch in größter Nähe zum Heiligen, inszeniert. 5. Die finale Strategie war nicht bild-, sondern familienpolitischer Art, die erst in ihren Effekten öffentliche Sichtbarkeit produzierte, die Heirats- und Taufpatenpolitik. „Hier zeigen sich zugleich die Grenzen visueller Machtpolitik“, wie Huber konstatiert. Ob nicht auch darin die Figuration ‚lebender Bilder‘ betrieben wird in der Figuration einer ‚Adelsfamilie‘, wäre bildtheoretisch weitergehend zu diskutieren.

Von diesem Paradigma einer familiären Bildpolitik, die im Medium der Bildmacht eine Selbstermächtigung betreibt, in der die Familie schließlich zum Machtbild ihrer selbst wird (ihres eigenen Imaginären), springt Huber ins Jahr 2014: der Heirat von George Clooney und Amal Alamuddin, ausgerechnet im Palazzo Cucina (jetzt Papadopoli, als 7-Sterne-Hotel). „Die Nobilität der *location* färbt auf die Nobilität der Personen ab und adelt sie.“ *Wodurch* genau sie geadelt werden, wäre noch zu differenzieren: durch den ‚Mythos Venedig‘ (was ein Beispiel für die Mythenmacht von Machtmythen wäre). Huber optiert für die Deutungsmacht der Bilder, die als Ermächtigungsmedium „kulturelles und symbolisches Kapital [...] verleihen, Anciennität und Exzellenz – einfach Klasse. Auch George Clooney und Amal Alamuddin wandeln ihr ökonomisches Kapital in Venedig in kulturelles und symbolisches Kapital um. Sie präsentieren sich als gebildete und kulturell verantwortungsvolle Aufsteiger, die es wie die Cucina geschafft haben.“

*Pablo Schneider* (Kunst- und Bildgeschichte, Berlin) behandelt „Das Kreuz im Glas. Die Moral des Deutungsrahmens in der holländischen Stillebenmalerei“. Er geht aus von einem Foto einer verfolgten irakischen Jesidin in ‚Die Zeit‘ vom 11.09.2014, anhand dessen er die Verselbständigung eines Bedeutungsraums expliziert. Das Foto inszeniert die Jesidin als eine ‚Frau am Fensterkreuz‘, worin Maria und Kreuzträgerin mitzuschwingen scheinen. So werde ein Deutungsrahmen eröffnet, der die Rezipienten mit ihrem kollektiven Gedächtnis adressiert und einbezieht. Daraus entstehe das „Bild als Bildakt“.

Dieser Auftakt bildet den Hintergrund für seine Untersuchung zur frühneuzeitlichen Stillebenmalerei. Im 17. Jahrhundert bewege man sich im Ikonotop einer Gesellschaft, die eine sehr viel striktere Deutungskonstitution voraussetzte. Das zeigt sich in einer Landschaftsszenarie von Jacob Savery, die erst durch eine kleine, marginale narrative Szene von Jefta und seinen Töchtern (Ri 10,6–12,7) ihre Pointe entfaltet. „Mittels dieser Beigabe wird das Bild erst zu einem Bild und das Objekt zum

Sinnträger im Verständnis der *Frühen Neuzeit*.“ Mit dieser miniaturisierten Historienmalerei wird eine moralische Perspektive eröffnet, die die Verantwortung des Betrachters adressiert. Der moralische Deutungsrahmen bezieht den Betrachter als selbstverantwortlich Entscheidenden in das Bildereignis ein.

Dieses Rezeptionsparadigma des 17. Jahrhunderts führt Schneider vom Kreuz und der biblischen Szene weiter in *Spiegelungen*. In einem Stillleben von Pieter Claesz von 1640 ist ein Weinpokal Ort von Spiegelungen, die als natürliche Phänomene Deutungsbedarf wecken können in ihrer mehrfachen Bestimmbarkeit. Was dort geschieht ‚im Weinglas‘ ist naturalistisch oder moralistisch deutbar. Das verdichtet Schneider zur These, dass ‚jedes Sehen nicht nur moralisch konnotiert war, sondern, dass der Betrachter diesen Deutungsrahmen selbsttätig erkennen und konstituieren musste.“ In einem Selbstbildnis David Baillys von 1651 sind es Seifenblasen in der Luft, die als physikalische Phänomene zugleich die moralistischen Deutungsrahmen der Vanitastopik aufrufen. Die Deutungsmacht des Bildes zeigt sich in seiner Deutungsfähigkeit, die zugleich einen Deutungsbedarf dem Rezipienten zuspült, der nicht nicht deuten kann und daher selber entscheiden muss, *wie* er deutet.

‚Die Freude am Zweifel‘ ist der Aspekt, den Schneider weitergehend an einem themenlosen Bild von Pieter Codde von 1630 vor Augen führt. Auf der Ebene des Dargestellten wird eine Figur vorgeführt, die Deutungsbedarf weckt und darin von Neuem den verantwortlichen Betrachter fordert. Ob hier Acedia oder Melancholia in der Figur eines träge sitzenden Jünglings zu sehen ist und wie da zu urteilen wäre, ist fraglich. ‚Die Kunst der Abwägung war einzuüben“. Dabei fällt verspätet ein Detail auf, ein kleiner Nagel in der Wand. Wurden die in der damaligen Lebenswelt genutzt, um Dinge an der Wand aufzuhängen, fragt man sich, was dieser ungenutzte Nagel wohl bedeuten mag. Er wird zum Reflexions- und moralisierenden Meditationsobjekt für den Betrachter, an dem er ‚hängen bleibt‘. Dabei war sein Sehen wie Reflektieren nicht als freies Spiel gedacht zur damaligen Zeit, sondern recht eng an Verantwortung und Entscheidung gekoppelt. Aber im Übergang von religiöser zu profaner und moralisierender Bildtopik wird die Deutung des Deutungsbedürftigen offener und riskanter. Zwischen ikonographischer Strenge und Deutungsoffenheit entfaltet sich im Holland des 17. Jahrhunderts eine ‚visuelle Kultur der Andeutung“, die die Reflexion auf die Deutungspraxis des Betrachters evoziert. Dadurch werden Bilder zu Selbstreflexionsmedien des Deutens, die ihre subtile Macht in der Eröffnung und Beanspruchung von Deutung zeigen, in der der Deutende auf eigene Verantwortung *seine* Deutungsmacht empfängt wie ausübt. Die Offenheit des primären Bildsinns provoziert eine Sinnkonstitution im Zwischenraum und Zusammenspiel von Bild und Betrachter, in der die Deutung zum Leitmedium wird. ‚Das Bild war somit keine Illustration, sondern elementarer Handlungsraum.“

Thomas Weber (Medienwissenschaft, Hamburg) untersucht „Glaubwürdigkeitskriterien und Deutungsmacht dokumentarischer Bilder“. Im weit ausdifferenzierten Feld ‚dokumentarischer Bilder‘ ist zunächst auffällig die ihnen zugeschriebene Macht qua Bezugnahme auf die Wirklichkeit. Gelten sie doch als Indiz, Zeugnis oder Beweis für Wirkliches, so dass ihnen Glaubwürdigkeit zugeschrieben wird, aufgrund derer sie Deutungsmacht entfalten etwa als Orientierung oder Aufmerksamkeitsorganisation. Diese Macht haben aber nicht die Bilder selber, sondern bekommen sie erst kraft dokumentarischer Praktiken. Daraus entsteht das Problem, das Weber erörtert: ob diese Glaubwürdigkeit absolut oder relativ und variabel sei. Er vertritt die These, dass die attribuierte Glaubwürdigkeit von Kriterien abhängt, die in den jeweiligen medialen Praktiken liegen und so im Bezug zur ‚Autorität‘, die die Wirklichkeitsreferenz garantiert.

Die These entfaltet er in drei Teilen: 1. Mit Régis Debray expliziert Weber die ‚Kritik des optischen Glaubens‘ (in ‚Jenseits der Bilder‘), der sich gegen einen auf Unmittelbarkeit fixierten Authentizitätsbegriff richtet. Der ‚optische Glaube‘ halte etwas für real gemäß kultureller Konvention und stellt darin ein belief system dar. Was uns etwas sehen lasse, sei auch, was uns blind mache, unsere Ideologie, die in unseren Augen wohne, so Debray. Auch wenn Bilder als Sichtbarmachungen vom Vietnamkrieg bis zu Videos von Polizeigewalt eminent kritisches Potential entfalteteten, sei der optische Glaube an unmittelbare Dokumentation nicht unproblematisch in seinem Glauben an die Macht des Sichtbaren – einem Bildmachtglauben (vgl. Jacques Derridas Bemerkungen zu ‚Rodney King‘).

2. Das Modell des ‚medialen Milieus‘ (statt des medialen Dispositivs) favorisiert Weber, um die Deutungs- und Wirkmacht dokumentarischer Bildpraktiken kritisch zu analysieren. Er begreift damit das prozedurale „Zusammenspiel aller Akteure in einem medialen Feld“ (auch der Programme, Institutionen etc.). Es bilde ein medienökologisches System im selbststabilisierenden System der heterogenen Akteure.

3. Das Konzept der ‚Medialen Modalisierung‘ ermögliche die Varianz des Gültigkeits- bzw. Glaubwürdigkeitsanspruchs zu begreifen. Denn unterschiedliche mediale Milieus entwickeln unterschiedliche epistemologische Relevanz in Produktion, Distribution und Rezeption. Die Wirklichkeitsbearbeitung in der Dokumentation verfährt nach je milieuspezifischen Kriterien der Glaubwürdigkeit. Nicht ‚Repräsentation‘ oder ‚Wahrheit‘ sind die entscheidenden Kriterien, sondern die Prozesse der Transformation und Konstruktion der Bezugnahmepraktiken auf Wirklichkeit. Mit der ‚zirkulierenden Referenz‘ (Latour) geht es um die Produktion von Glaubwürdigkeit (einem basalen Deutungsmachtprozess). Während für die Referenz in den Wissenschaften *Rückverfolgbarkeit* entscheidend sei, trete anstelle dessen im Dokumentarischen eine ‚Modalisierung‘ der Bezugnahme auf Wirklichkeit, die von den jeweiligen medialen Milieus und ihren Bezugnahmepraktiken abhängt. Diese

variieren und bringen je eigene milieuspezifische Codes hervor, deren Wirkung von fünf Aspekten geprägt werde: der Autorität der Referenz, dem Status der Glaubwürdigkeitskriterien und den Konventionen von Produktion, Distribution und Rezeption. Das exemplifiziert er an der Tagesschau, Autorenfilmemachern und dem Reality TV.

Im Ergebnis konstatiert er, dass das Dokumentarische zum dehnbaren Begriff geworden sei, dessen Deutungsmacht von den jeweiligen medialen Milieus und Aushandlungsprozessen abhängt. Seine Medienanalyse trägt daher elementar zur Deutungsmachtanalyse bei, indem die Komplikationen und Widersprüche der Glaubwürdigkeitsproduktion offengelegt und differenziert werden.

*Cornelius Borck* (Medizingeschichte und Wissenschaftsforschung, Lübeck) handelt von „Visualisierung ohne Widerstandsaviso. Zur Deutungsmacht selektiver Darstellungsverfahren in den Biowissenschaften“. Er zeigt von Andreas Vesal her, wie die Visibilisierungstechniken Bilder zu Zeugen der Objektivität machten, so dass 1. anstelle der Wahrheit einer Theorie die Bildevidenz trat, 2. eine Abhängigkeit der Wahrheit von einer technischen Methode entstand und 3. der Wissenschaftler als Bildgeber ambivalent wurde. Dazu greift er im Kontext der Wissenschaftsforchungsdebatten um den Repräsentationsbegriff das Konzept der Deutungsmacht auf, um die Machtkontexte von Bildpraktiken und deren Eigendynamik zu analysieren, was im Blick auf deren Verselbständigung dringend geraten scheint. So fragt er, „ob aktuellen Bildpraktiken und Visualisierungsverfahren eine neuartige Deutungsmacht eignet und wie diese einer epistemologischen Analyse zuzuführen wäre.“ Die Deutungsmachtanalyse wissenschaftlicher Bildpraktiken sei deswegen besonders dringlich, weil sie, so Borcks These, einen Grad an Perfektion erreicht hätten, die produktive Störungen im ‚Einbruch von Wirklichkeit‘ tendenziell ausschließen. Meinte L. Fleck noch, die theoretischen Behauptungen seien an materialen Widerständen zu prüfen, dem Widerstandsaviso, wird die Chance darauf angesichts moderner Bildgebungsverfahren fraglich – woran sich ebenso deren Deutungsmacht wie deren Gefahren zeigen.

Das erörtert er zunächst an der elementaren Operation der Selektion in der Bildgebung, dem Darstellungsprinzip des Weglassens zur Erkenntnissteigerung. Von der Selektivität des Sehens führt er diese Geschichte über die Färbetechniken der Mikroskopie zur neuen ‚Nanoskopie‘, die theoretisch für unmöglich erklärte Auflösung technisch ermöglicht und verwirklicht (was ein manifester Deutungsmachtvorgang ist). Die Grundfigur dieser Techniken ist „Erkennen durch Absehen“, etwas anders als in der funktionellen Bildgebung der Neurowissenschaften, die künstliche Gebilde entwerfen, der eine Subtraktion von Messdaten zugrunde liegt.

Auf diesem Hintergrund greift Borck auf das Deutungsmachtkonzept zu, das für die Wissenschaftsforschung produktiv werden kann. Mit Fleck

erinnert Borck daran, dass Denkstil und Denkkollektiv für wissenschaftliche Wahrheitsproduktion tragend sind, in der technische Verfahren, mediale Voraussetzungen und epistemische Effekte ineinandergreifen. Dafür ist die Bildproduktion einschlägig, wie die Macht wissenschaftlicher Bilder (etwa *als* Argumente, aber auch *als* Distributionsmedien) zeigt. Bildmacht als „Effekt instrumentell-präparativer, medial-diskursiver, soziotechnisch-politischer Anordnungen“ sei eine *anonyme* Macht. Das gibt Borck Grund, Deutungsmacht (wie metonymisch die Bildmacht) *nicht* als Funktion personaler oder visueller Agenten zu verstehen, also weder zu personalisieren noch zu essentialisieren. „Statt nach den Akteuren der Deutungshoheit über wissenschaftliche Bilder zu suchen oder ihrem machtvollen Wesen, müssen in den medialen, historischen und diskursiven Voraussetzungen die Möglichkeitsbedingungen von Deutungsmacht wissenschaftlicher Bilder freigelegt werden“. (Dass Bildmacht auch eine Bildern *eigene* Dynamis sein kann, sollte nicht unter Essentialismusverdacht stehen. Denn medientheoretisch geht es damit ‚schlicht‘ um Eigendynamiken von Medienpraktiken, die nicht personale oder soziale Träger haben, sondern ganz im Sinne Borcks ‚anonym‘ formatiert sind.) Deutungsmacht (im medial-modalen Sinne) führe in einem Konzept zusammen, „was allzu leicht beim Umgang mit wissenschaftlichen Bildern aus dem Blick gerät, weil es dem Dargestellten vorausliegt, im Bild selbst oft nicht zu erkennen ist oder als Effekt seiner Zirkulation außerhalb bleibt.“

Bilder, so Borck, seien nur unter Voraussetzungen von Medien(praktiken) zu begreifen, die als Gefüge technischer Anordnungen nicht nur Bildträger seien, sondern das Dargestellte formatieren. (In dem Sinne wäre die Deutungsmacht in der Wissenschaftsforschung als *Medienmacht* zu variieren, wobei Bilder *als* Medien zu begreifen wären). Das Deutungsmachtkonzept wird dann tragfähig, weil es die „Eigenlogik der Visualisierungsverfahren zu begreifen“ ermögliche, etwa den ‚surrealen‘ oder ‚überwirklichen‘ Objekten wie einem DNS-Kristall oder Hirnaktivitäten Wirklichkeit verschaffe. Deutungsmacht sei dann ein Maß für das epistemische und ontologische Potential von Darstellungstechniken (oder Medienpraktiken), wie er an der ‚Nanoskopie‘ kritisch ausführt. Hier zeige die Deutungsmachtanalyse im Besonderen die „Effektivität und Eigenlogik“ der Bildproduktionsprozesse. Deren ‚visuelle Evidenz‘ werde dann aber zur ‚Falle‘, wenn sie kein Widerstandsaviso mehr zulassen, weil kein Abgleich mit der Wirklichkeit, sondern nur ein Einspruch mittels anderer, ebenso voraussetzungsreicher und visuell überzeugender Bildtechniken möglich sei. Borck zeigt an diesem Beispiel, dass diese Bildpraktiken in Deutungsmachtzusammenhängen stehen, die die Deutungsmacht der Bilder erst ermöglichen. Deren technische bzw. medialen Konditionen zu analysieren, ermögliche die Deutungsmachtanalyse mit ihrem kritischen Potential (aber auch nur dann, wenn sie so gewendet und differenziert werde).

Markus Mühlring (Systematische Theologie, Lüneburg) behandelt „Pluralistische Ikonen? Zur Deutungsmacht ikonischer Präsenz“. Er zeigt zunächst, wie Ikonen mehrperspektivische Bilder sind, sich der Linearität entziehen, mehrfach codiert sind und polysemantisch. So sind die ‚drei Männer bei Abraham‘ angelomorphe Epiphanie, Symbol des innertrinitarischen Ratschlusses, eschatologische Narration und immanent trinitarische Relation. Entscheidend ist darüber hinaus die *Performativität* der Ikonen. Denn die Mehrfachcodierung ist nicht nur auf der Ebene des Dargestellten, sondern auch der Darstellung(sweise) zu finden (mit der ikonischen Differenz formuliert), so dass die Betrachter mit einbezogen werden in das Bild. Das zeigt sich, wenn die Herabkunft des Geistes in einem Halbkreis dargestellt wird, der zum Kreis erst durch die Betrachtenden wird, so dass die Ikone nicht im Dargestellten besteht, sondern im „Geschehen, das sich zwischen Bild und Betrachtenden ereignet“.

Diese These führt Mühlring in Anschluss und Differenz zur orthodoxen Ikonenhermeneutik aus. Traditionell galt als Grund der Ikone die Inkarnation; Ikonen selber sind Teil der Traditionen. Wird das *dogma* als Lehre Gottes und *mysterium* verstanden, wird es in *kerygmata* dargestellt, was auch in den Bildern geschieht, die damit gleichberechtigt zu Lehre und Sakrament auftreten. Dabei präsentieren die Ikonen die *Person* Christi, nicht deren göttliche Natur. Sie wirken daher dezidiert unnatürlich, während sie die personale Identität durch Inskriptionen wie Namen anzeigen. Der Betrachter wird einbezogen, so dass das Bild erst durch dessen Präsenz vervollständigt wird. Das geschieht allerdings mit einer Perspektiveninversion. Stellt das Bild einen unmöglich zu betretenden Transzendenzraum dar und her, bleibt die Welt Gottes entzogen und der Betrachter wird durch die Fremdheit des Dargestellten zurückgewiesen. Gleichwohl adressieren die Ikonen die Emotionen der Betrachter, und zwar um sie soteriologisch zu transformieren. Das eigentliche Bild sei dabei das *zwischen* Tafel und Betrachter, das zum Medium des Heiligen Geistes werde im Ereignis einer Zwischenleiblichkeit.

Die so konzipierte ikonische Präsenz deutet Mühlring anschließend in *seiner* Perspektive. Ikonen seien weder Abbildung noch Repräsentation, sondern kommunikativ-leibliche Situation der Resonanz, und zwar nicht allein auf Seiten der Betrachter, sondern auch auf Seiten Gottes. Die Bildmacht der Ikone gründe darin, Begehren zu wecken, das ganz unterschiedlich ausfallen könne. Darin *wirken* die Ikonen zugleich symbolisierend wie Wirklichkeit gestaltend. Denn sie beanspruchen, eine Wirklichkeit Präsenz werden zu lassen, die „noch realer“ sei als die Alltagswirklichkeit, im Vorgriff auf das Eschaton. Sie seien daher realistisch (im eschatologischen Sinn), aber nicht naturalistisch. Diese Deutungsmacht manifestiert sich im Resonanzprozess, in der „Wahrnehmungs- und Gestaltungsmacht“ interferieren. Dass diese Bildmacht auch missbrauchbar sei und im Sinne Tillichs dämonisch werden könnte, zeigt die pragmatische Einbettung der Deutungsmacht.

Im Ergebnis seiner Studie konstatiert Mühling vier Arten von Pluralität der Ikonen: „semantische Pluralität, lebensgeschichtliche Pluralität, epiphanisch-emergente Pluralität und historische Pluralität“ (im Unterschied zu einem konfliktiven Pluralismus). Entscheidend für das theologische Verständnis der Bildmacht ist, dass die Ikonen als Teil des *kerygma* gleichberechtigtes Element der Traditionen sind, nicht weniger deutungsmächtig als Lehre und Sakrament. Die Einsicht stellt eine bleibende Herausforderung für die protestantischen Traditionen dar.

*Jens Wolff* (Systematische Theologie, Rostock), „Der Kollaps des Bildes als medium tremendum et fascinans“ untersucht kollabierende Bilder/Medien in heterogenen Kontexten unter dem Aspekt der Bild- bzw. Medienmacht. Bild- und Medienhermeneutik ohne Machtanalyse ist blind und Machtanalyse ohne Bild- oder Medienhermeneutik bleibt verständnislos. Bild- bzw. Medienmacht zeigt sich praxeologisch, wenn Bilder oder Medien auf Handlungen einwirken: Sie veranlassen, rufen ins Leben, verleiten, erschweren, leiten um – oder kürzen ab und erleichtern. Wie Bild- und Medienpraktiken etwas ermöglichen und verunmöglichen, ist klärungsbedürftig. Anthropogenerische Bild- und Medienpraktiken sind in der Regel durch kurzlebige oder nachhaltige Ikonisierungen bestimmt, wie sich an heterogenen Modellfällen aufzeigen lässt (Olympia/Luther).

Das Machtbild als Bildmacht und Bildpraktik bedeutet auch Raumordnung als eine Weise des Zeigens. Bildmacht als Deixis wirkt und ordnet zeitlich im Raum. Sie veranlasst Bildproduktion, leitet zum bloßen Bildkonsum oder entzieht und limitiert Möglichkeiten des Bildes. Bildmacht und Machtbilder bzw. Medienmacht und Medienbilder affizieren in den Genealogien der Moderne nicht nur die, die von Bild- oder Medienmacht beherrscht werden, sondern die, die durch sie herrschen (vgl. Foucault nach Deleuze). In beiden Relationen besitzt das Bild (oder das Medium) die Macht, andere zu affizieren oder affiziert zu werden, d.h. im medialen und ikonischen Kräftefeld anthropogenerisch zu wirken. Bildmacht kann als Machtordnung zur Machtunordnung und zum Bildchaos werden: Eine finale Ordnung bleibt dann unmöglich. Die normative ‚Ordnung‘ wird zum bloßen Schein.

Kulturtechniken wohnt wie Medien- und Bildpraktiken die Tendenz zur Ikonisierung inne. Bei aller Bildheterogenität der unendlichen Menge aller möglichen und unmöglichen Bilder erstarrt und versteinert das ‚lebendige‘ Bild zur Ikone. In heterogenen Bild- bzw. Medienkontexten wird die Ikone heroisiert und verehrt durch Ikonodulen und bekämpft durch Ikonoklasten. Ikonodulie wird im Agon um die rechte Ikone nicht selten zur Selbstikonisierung. Bild- und Medienpraktiken hängen zusammen mit ‚Kult‘ (vgl. Bruno Latour): Ein Sportereignis wie Olympia ist abgesehen vom päpstlichen Neujahrssegens „Urbi et Orbi“ bis heute die einzige globale Veranstaltung mit quasi-sakralem Charakter.

Das gilt trotz aller tatsächlichen oder vermeintlichen ‚Säkularisierung‘: Als neue Ikone bietet sich „uns auch in unserem verweltlichten Jahrhundert eine Religion an“, nämlich „die zum Lohn für den siegreichen Athleten am Mast emporsteigende Nationalflagge“ als „Symbol des modernen Patriotismus“ – das sollte die Fortsetzung des Gottesdienstes am wieder aufleuchtenden Olympischen Feuer sein (Pierre de Coubertin). Die quasi-religiöse Inszenierung der Bildmacht als Bildpraktik des Fahnenmasts bedarf aus der Rückschau der Bild- und Medienkritik an den Sichtbarkeiten der Oberfläche. Die Macht des Bildes und der Medien kann aus der Perspektive der Negation zum Kollabieren der intendierten Bildpolitik werden.

Die Macht von Bild und Medium zeigt sich auch an einem ganz anderen Modellfall als Olympia – an dem Prediger, Schriftsteller und Universitäts-Professor für Biblische Exegese: Martin Luther. Er wurde als singuläres Sprach- und Medienereignis seiner Zeit schon früh zur heroisch-mythischen Vorbild-, Identifikations- und Symbolfigur von erheblicher Berühmtheit weit über die Grenzen seiner Wirkungsstätte, der Provinzstadt Wittenberg. Luther wurde nicht nur selbst Bild- und Medien-Ikone, als *image-machine* blieb er (teils zu Recht) Projektionsfläche für alle möglichen Fantasien seiner Interpreten zwischen Fiktionen und Fakten. Sein Beispiel zeigt neben vielen anderen, wie (politische, theologische oder kulturelle) Bildpraktiken zur Legitimierung und Präfigurierung der eigenen Gegenwartsposition funktionalisiert werden. Gründungssikonen sollen die eigene Gegenwartsposition stärken, abklären, legitimieren, popularisieren oder zementieren. Luther-Ikonen wie andere Bild- und Medien-Ikonen wurden zum globalen Phänomen einer Erinnerungskultur. Variationsgeschichten über Genre-, Zeit- und Epochengrenzen hinweg zeugen von genealogischen Persistenzen. Daher sind stets Grenzwerte auszumitteln zwischen der Wahrheit der Ikone und der Notwendigkeit bzw. Unmöglichkeit der Ent- oder De-Ikonisierung. Selbst entikonisierende Medien-Rekonstruktionen sind nicht dagegen immun, in die Bild- und Medienpraktik der Re-Ikonisierung umzuschlagen.

Jedes ‚sichtbare‘ Bild oder Medium kann zum Trugbild werden. Die Fabrikation von Illusionen gehört zur Moderne ebenso wie die Entlarvung ikonischer Illusionen als Zeichentrick. Das Leben in „zweiten Welten“ wird gelegentlich zum Lebensinhalt: Simulation und Surrogat als Supplement des Lebens (und Sterbens). Die Macht der Bilder oder der Medien wird zur Bildpraktik der intentionalen oder nicht-intentionalen Täuschung, zum Spiel der Bilder und Medien. Der Spielbegriff wird in Wolffs Beitrag zuletzt im Feld von Sport und Thanatologie analysiert anhand des postmodernen Romans *Unterwelt* von Don DeLillo. Es zeigt sich: Kein Bild ist absolut: Es oszilliert zwischen Maximal- und Minimalmacht. Das impliziert ein Schwanken der Bilder und Medien zwischen Ruinanz, Entzug und Fülle.

Eva Schürmann (Philosophische Anthropologie, Magdeburg) untersucht „Ästhetische Perspektivität als Strukturmoment des Geistes“. Sie setzt ein mit einem Konzept von Interpretation als „Iteration gedeuteter Deutungen“. Es sei analog zum Raum der Gründe von einem Raum der Deutungen zu sprechen, der das kommunikative und kulturelle Handeln umgreift. Grundlegend sei dafür die optische und epistemische Perspektivität als Strukturmoment eines prinzipiellen Anders-Sehen-Könnens. Die Standpunkte und das aus ihnen heraus Wahrgenommene seien indes keineswegs beliebig. Da Wahrnehmen bereits eine mediale Praxis sei, sei Darstellen von einer Medialität zweiten Grades, in der Einstellungen artikuliert werden. Wenn das Dargestellte seinerseits gedeutet werde, befindet man sich in einer dritten Medialitätsstufe. Die Brechungen in Wahrnehmungs- und Deutungsperspektiven untersucht Schürmann an ‚Interpikturalen Deutungen‘, exemplarisch an dem Bild ‚Wunder-Hirthen‘ von August Natterer von 1919, einem besonders prägnanten Beispiel aus der Sammlung Prinzhorn. Das Bild und die Geschichte seiner Deutungen durch seinen schizophoren Autor, den Sammler und surrealistische Künstler späterer Generationen kreisen um die Spannung von Wahn und Ausdruck. Die Bildmacht kann, wie Schürmann formuliert, in einer Art apotropäischer Kraft gesehen werden, in der das Beängstigende begrenzt wird. Dabei bleibt indes immer noch sehr viel Fremdes der Deutung unzugänglich, das weder psychopathologisch noch ästhetisch begriffen werden kann. Diese Deutungsresistenz löst sich auch nicht in den interpikturalen Bezügen von Max Ernst (Oedipe) oder Koga Harue (Endless flight) auf. Die Fülle von Deutungen führt vielmehr in genau jene Iterierbarkeit, die das Strukturmoment geistiger und kultureller Welter-schließung charakterisiert.

Deutungsresistenz und Deutungsoffenheit analysiert Schürmann im ‚Kontext von Macht‘. Zunächst sei es eine bildimmanente Macht, die immer neue Deutungen eröffnet. Hinzu kommen aber auch die von Foucault analysierte strukturelle Macht institutioneller Zuschreibung von Krankheit und Normalität sowie die Definitionsmacht des Kunstdiskurses, der über Kunst oder Nichtkunst entscheide. Fragt man darin nach dem Anderen der Macht, kommen Körper, Bilder und Phänomene als Bezugsgrößen in Frage sowie die Kontexte als Deutungsgrenzen und das diachrone Nachleben der Bilder.

In diesem Gefüge iterativer Deutungen vertritt Schürmann einen „ästhetischen Perspektivismus“. Als Perspektiven versteht sie Wahrnehmungs- wie Darstellungsgesetze, die eine optische wie eine epistemische Seite hätten. Daher sei jeder Weltbezug physisch wie mental abhängig von der Situiertheit eines verkörperten Individuums. Gegenüber Nietzsche wendet Schürmann ein, dass es Perspektiven gerade deshalb gebe, weil es Tatsachen gibt. So verhalten sich Darstellungen zum Dargestellten wie Perspektiven zum Perspektivierten.

Mark Halawa-Sarholz (Bildwissenschaft, Berlin) untersucht „Prekäre Sichtbarkeit und skopische Gewalt. Überlegungen zu Ethik und Ethos der Bildpraxis im Ausgang von Lambert Wiesing und Judith Butler“. Ausgehend von dem erheblichen Klärungs- und Orientierungsbedarf zu Fragen medialer Bildpraktiken, verschärft durch Enthauptungsvideos oder Charlie Hebdo, konstatiert Halawa-Sarholz einen dringenden Bedarf nach Bildethik. Dass dieser Bedarf 20 Jahre nach der Proklamation des „iconic turn“ noch nicht befriedigt sei, führt er auf „fundamentale theoriearchitektonische Gründe“ innerhalb der bildtheoretischen Forschung zurück. Gerade solche Ansätze, die eine „gewisse Deutungshoheit“ hätten, liefen auf die „Negation einer jedweden Bildethik“ hinaus. Wenn das Subjekt der Wahrnehmung stets unterlegen sei, werde der „Möglichkeit einer Bildethik jegliche Basis entzogen“. Das Problem sieht Halawa-Sarholz v.a. bei Wiesing (ob es für Bredekamp oder Belting ebenso zuträfe, wäre eigens zu erörtern). Denn Wiesing mit seinem Konzept einer „skopischen Partizipationslosigkeit“ vertrete einen „radikal apolitischen“ Bildbegriff. Demgegenüber sei in Butlers Sozialphilosophie eine „Ethik des Visuellen“ zu finden, die ganz andere Möglichkeiten eröffne.

Bei allem Recht des iconic turn sieht Halawa-Sarholz in der Programmatik einer Autonomie und Macht des Bildes die Gefahr einer Übermächtigung des Subjekts (wofür er hier u.a. D. Mersch aufruft, was angesichts von dessen Aufnahme Adornos nicht *ganz* passend erscheint). Systematisch indes ist die Frage nach dem Verhältnis von Bildmacht als nicht zu bändigender Widersetzlichkeit des Ikonischen und einer fragilen „Autonomie und Freiheit des Bildbetrachters“ als „Keimzelle einer jeden Bildethik“ nur treffend. Gilt es doch bei aller Eigendynamik des Bildes es *weder* als Machtbild noch in seiner Bildmacht ‚jenseits von gut und böse‘ zu feiern. Gerade eine Deutungsmachtanalyse als -kritik muss nach der *Ethik* oder *Politik* der Bildpraktiken fragen, um die Bildpraktikanten nicht aus ihrer Verantwortung zu entlassen. Daher „erscheint die hermeneutische Kontextualisierung und Diskursivierung ikonischer Praktiken für die Gewährleistung eines mündigen Bildgebrauchs allerdings nötiger denn je. So viel Platon muss sein.“

Unter dem Titel „Bildtheoretischer Zynismus“ erörtert Halawa-Sarholz daher Wiesings Konzept der „skopischen Partizipationslosigkeit“. Denn bei ihm sei die „Unterminierung der ethischen Implikationen“ der Bildpraxis wesentlicher Bestandteil seiner Theorie. Die reine Sichtbarkeit des Bildobjektes sei „entlastende Reduktion“ von allen ethischen Fragen. Sei der Bildbetrachter doch zwingend ein unbeteiligter Zuschauer (mit Blumenbergs ‚Schiffbruch mit Zuschauer‘ ist diese Illusion allerdings nachhaltig zu kritisieren). Aber stimmt es, fragt Halawa-Sarholz, dass die Bildwahrnehmung „*zwangsläufig* ‚in geradezu unpolitische Verhältnisse‘ versetzt“? S. Krämer verwies – phänomenologisch völlig

trifftig – auf die lebensweltliche Situiertheit jeder Bildpraxis, der gegenüber die These der Partizipationslosigkeit abstrakt erscheint.

Auf diesem Hintergrund entfaltet Halawa-Sarholz anhand von Butlers „Frames of War“, die im Anschluss an S. Sontag Ansätze einer „Ethik der Fotografie“ entwickelt, einige grundlegende Überlegungen zur Bildethik. Damit treten zwei Theorien der Bildmacht gegeneinander: Wiesings Bildmachtthese des metaphysischen Irrealisierungseffekts gegenüber Butlers These, die Bildmacht könne die dehumanisierenden Wirklichkeitseffekte (von Folterbildern etwa) noch verstärken. Mit einem differenzierten Folterbegriff (Chr. Grüny) gesehen, erscheint Butler der menschliche Körper von prekärer Sichtbarkeit, abhängig von Anderen, öffentlich und der Berührung wie Gewalt ausgesetzt. Folter ist exakt der Missbrauch dieser prekären Sichtbarkeit. Der Andere werde im Einbruch der Brutalität aus der Sphäre der sozialen Welt vertrieben. Ebendies erkennt Halawa-Sarholz in den *Bildern* von Abu Ghraib. Was für die Kamera inszeniert wurde, geschah (teils) auch *durch* die Kamera, wie er über Butler hinausgehend argumentiert. In der Bildpraxis für und durch die Bildpraxis werde die Folter prolongiert. In der digitalen Bildpraxis werde der Autonomieverlust auf symbolischer Ebene fortgesetzt (und womöglich *darin* noch auf die Spitze getrieben als *ewige* Folter in effigie?). Halawa-Sarholz geht noch weiter, indem er vertritt, dass die erzwungene Bildwerdung die Folteropfer dazu nötigte, die rassistische Reduktion auf ein ‚arabisches Subjekt‘ zu repräsentieren. Deshalb spricht er von einer ‚dehumanisierenden *Praxis des Zeigens*‘. Die Bildmacht wird in dieser Bildpolitik zur *Bildgewalt*. Bildtheorie sei daher nicht ohne Bildethik zu betreiben – was die drängende Frage nach den Übergängen von Deutungsmacht und *Deutungsgewalt* wie *Deutungsethik* aufwirft.