

Die Zeit des Bildes

Das Bild zwischen Simultaneität und Sukzession

I

Historische Mediologie zielt auf die Medienanalyse vor dem Medienzeitalter. Die hermeneutische Wette solch einer Perspektive ist bereits gewonnen, bevor sie abgeschlossen wird. Denn wie Bilder vor dem Zeitalter der Kunst sind Medien nicht im Horizont der rasanten Diskurse der neueren Medienwissenschaft relevant und interessant. Das kann man generalisierend begründen. Wenn der Mensch das *animal symbolicum* ist, wie Cassirer meinte, oder der *homo pictor*, wie Jonas zeigte, ist der Mensch das Medienwesen par excellence. Das kann man auch mit geringerer Reichweite und höherer Auflösung bestimmen. Religion hat es seit jeher mit der Kommunikation rund um Gott und Mensch oder allem, was unter Heiligkeitsverdacht gerät, zu tun. In der Theologie geht es daher stets um Medien: klassisch um *media salutis* wie ›Wort und Sakrament‹ (und auch Bilder) oder interessanter vielleicht noch um Medien der Verunreinigung und des Falls wie Äpfel und Birnen oder Schlangen und Frauen. Die Hypothese des Folgenden ist dementsprechend: Theologie ist Medientheorie ›avant la lettre‹, längst vor dem Zeitalter der neuen audiovisuellen Medien. Das ist nicht exklusiv aufzufassen, sondern inklusiv: Sie ist nicht nur Medientheorie, aber stets auch und wesentlich dies. Und nicht nur sie ist Medientheorie, auch andere Formationen haben medientheoretische Implikationen. Insofern ist zu erwarten, dass unter medientheoretischem Aspekt die Theologie ein wenig beizutragen hat und mit anderen ins Gespräch kommen kann über Sinn, Funktion, Struktur und Gebrauch von Medien.

Die dezente Frage im Hintergrund ist dabei unvermeidlich, was mit ›Mediengemeint sein mag. Cassirer unterschied ›Substanz‹ und ›Funktion‹ als verschiedene Modelle, sich im symboltheoretischen Denken zu orientieren. Ein substanzialer Medienbegriff würde auf bestimmte Dinge oder Techniken zielen, sei es auf den Apfel oder die Schlange als Medien der Verführung, sei es auf Sprache, Rhetorik oder Simulationen als mediale Kulturtechniken. Ein funktionaler Medienbegriff würde nicht ein ›je ne sais quoi‹ substanzialer Art als Medium verstehen, sondern

Medien als Funktionen – etwa von Kommunikation, Interpretationshandeln, Semiose oder Interaktion. Kommunikation (als Metamedium oder Integral von Medien) vollzieht sich in Medien von bestimmter Struktur, mit bestimmten Codes und Differenzen. Dann wird Medialität zum Funktionsbegriff von Strukturierung und Formation der jeweiligen Kommunikation(ssysteme). Dabei wird relevant, dass Medien nicht ›Mittel zum Zweck‹ sind, sondern eigendynamische Formen und Funktionen. Medien ›sprechen mit‹, wäre die leichte Lesart. Die schwierigere wäre: Es seien ›eigentlich‹ die Medien, die sprechen. Die Emanzipation der bloßen Mittel zu eigendynamischen Medien bis hin zu deren Nobilitierung als formativen und strukturierenden Kräften von Kommunikation ist die Maximalhypothese, in der die Medien leitend und maßgebend werden.

Das ist in theologischer Tradition durchaus vertraut: Wenn Christus als maßgebendes Medium Gottes gilt – hier gilt prägnant ›the medium is the message‹ –, dann ist die regulierende Struktur und maßgebende Semantik dieses ›Leitmediums‹ evident. Die Frage ist nur, ob man die Substanzialität von Medien in der Dynamik der Funktionalisierung ›zur Strecke bringen‹ sollte. Anders gefragt: Was ist mit der Materialität und Präsenz von Medien? In Cassirers Fortschrittsthese von der Substanz zur Funktion scheint die Frage obsolet. Bild- und Kunsttheorie hingegen können darauf ebenso wenig verzichten wie die Theologie. Denn bei allem Konsens darüber, dass ›the medium matters‹, ist die Materialität der Medien nicht irrelevant: ›the matter matters‹.

Wenn als eine Bestimmung von Medien ihre Funktion als ›Knappheitsregulatoren‹ plausibel wäre – sofern sie Knappheit sowohl regulieren als auch erzeugen –, zeigt sich an den Formen und Figuren von Medialität, dass und wie Knappheit mit Leibhaftigkeit und Zeitlichkeit zu tun hat. Dabei gehen Medien nicht in der Repräsentationsfunktion auf, sondern sind stets auch Präsenzmodulatoren: Sie gehen aufs Auge und unter die Haut, sie greifen ebenso auf den Körper zu, wie sie ihn expandieren und regulieren. Der Leibhaftige bedurfte der Schlange und des Apfels. Die Prägnanz der Medien lebt von ihrer Materialität. Sonst wäre Cassirers Wette verloren, dass Medien ihre Funktion in der Synthesis von Sinn und Sinnlichkeit entfalten. Das mögen die folgenden bildtheoretischen Reflexionen zeigen. Denn Bilder sind Substanz und Funktion, genauer: Substanz als Funktion. Sie sind Dinge unter Dingen, von eigener Materialität und Präsenz, aber dergestalt wesentlich mehr und anderes: von eigendynamischer Funktion und zugleich Funktion ihrer Rezeption. Sie erzeugen und regulieren die Enge der Zeit, der ›Zeit des Bildes‹. Und je nach Art und Funktion des Bildes sind sie von anderer Zeitlichkeit. Insofern verdichtet sich die Frage nach dem Verhältnis von ›Medialität und Zeitlichkeit‹ exemplarisch in der Frage nach ›dem‹ Bild und seinen Formen und Funktionen.

II

Zeit ist knapp, nicht die Zeit der B-Reihe: das unendliche Nacheinander von früher und später, sondern die Zeit der A-Reihe: die Erfahrungszeit oder die Lebenszeit.¹ Das ist leider nicht trivial, denn die Folgen für Funktion und Gebrauch von Medien sind nicht harmlos. Wer nicht genug Geld zum Überleben hat, wird diese Knappheit zu bewältigen suchen, mit welchen Mitteln auch immer. Nur, was macht, wer nicht genug Zeit hat? Formen der ›Mittelbeschaffung‹ sind in monetären Fragen so zahlreich wie nur denkbar. Zeit zu ›beschaffen‹, eigene Lebenszeit, ist schwieriger, wenn nicht unmöglich. Knappheitsregulation wird brisant, wenn es um eine unmöglich zu beseitigende Knappheit geht.

Hans Blumenberg meinte: »Enge der Zeit ist die Wurzel des Übels.«² Das ist eine These zur »Genealogie des Übels aus der Enge der Zeit«. Nicht der Tod kam als »der Sünde Sold« in die Welt, wie Paulus meinte, sondern die Sünde wurde provoziert durch den Tod, die Enge der Lebenszeit. Übel wie Machtmissbrauch und Gewalt oder Selbststeigerung und Fremdvernichtung entstünden aus dieser Enge. Wie das? Dass die Welt dauert, wenn das eigene Leben vergeht, dass so die Schere von Lebenszeit und Weltzeit auseinandergeht – provoziert Gegenmaßnahmen: Entweder muss die eigene Lebenszeit verlängert oder die Weltzeit verkürzt werden, um in der Enge der eigenen Zeit mehr zu versammeln, als in der normalen Sukzession und Endlichkeit möglich wäre. Techniken des Zeitgewinns bis in kriminelle Methoden oder apokalyptische Phantasien sind von dieser Funktion. Das muss nicht gleich kriminell werden, aber es ist der Antrieb, auf Kosten anderer, gar der Welt, mehr zu ›erleben‹ als in der üblichen Enge möglich.

Medien sind die Mittel der Wahl dazu. Medien sind so gesehen nicht primär Körperextensionen, sondern Zeitexpansionen: mehr zu sehen, als man in direkter Präsenz sehen könnte; mehr zu fühlen als im direkten Kontakt möglich; mehr zu erleben als in leibhaftiger Präsenz möglich. Kurz gesagt: was man nicht selber erleben kann, wenigstens ›vermittelt‹ wahrzunehmen, den Wahrnehmungshorizont also zu expandieren und ›mehr‹ in ›weniger‹ Zeit zu ›erleben‹. Medien sind Techniken des Zeitgewinns und der Erlebnisverdichtung. Das wäre kein Problem, wenn nicht in den Medien gravierende Selektionen und Verkürzungen mitgesetzt würden (in Fremdwahrnehmungsmedien) oder seltsame Selektionen und Vergrößerungen (in Selbstdarstellungsmedien). Das Problem dieser medialen Techniken der Zeitexpansion verschärft sich, wenn der Effekt paradox wird, wenn sie also nicht nur eine harmlose Erweiterung der knappen Lebenszeit bleiben. Medien sind Verknappungskompensationen, die Knappheit selber erzeugen. Beim Geld ist das evident, bei anderen Zeichen allerdings weniger. Denn Zeichen sind geduldig, im Unterschied zu ihren Verwendern. Daher ist es der Zeichen- wie Mediengebrauch, der mit Verknappung einhergeht: alles auf einmal sagen zu

wollen, aber doch nur Exempla geben zu können, eins nach dem anderen, zeigt die Zeitigung der Zeichen und damit die ungewollten Risiken und Nebenwirkungen der Verknappung. Medien als Knappheitsregulatoren bringen neue Knappheiten mit sich.

Wie steht es in dieser Funktion mit Bildern? Die Knappheit der Bilder ergibt sich zum einen aus ihrer Funktion: Das funktional passende Bild, das treffende, ist rar. Das kennt jeder, der etwas Bestimmtes zeigen will (etwa um zu zeigen, was er sagt oder wovon er spricht). Das können auch die vielen Firmen nicht kompensieren, die Stock-Images anbieten, Dosenbilder, um Broschüren und Webpages zu bebildern. Eine paradoxe Knappheit der Bilder ergibt sich zum anderen aus ihrer Fülle: Durch den Widerstreit der Bilder untereinander gibt es eine Konkurrenz, in der alles auf der Strecke der Wahrnehmung bleibt, was nicht sofort und möglichst dauerhaft ins Auge fällt. Die Tendenz zur ikonischen Aufrüstung und zur Eskalation des Drastischen ist ein Index dafür.

Knappheitsregulation mit Knappheitsgenerierung gilt nicht nur für funktional zugerichtete Bilder, sondern verschärft sich bei per se raren Bildern mit ästhetischem Anspruch. Sie müssen ihre Singularität inszenieren, um ihren Anspruch zu demonstrieren. Im Grenzwert wäre das absolute Bild das Bild ›das es nicht gab‹: ein unsichtbares Bild, das unmögliche Bild des Unsichtbaren. Nicht nur Religionen wissen das zu inszenieren. Solch konzentrierte Knappheit der Bilder entspringt einer Gegenbewegung. Bilder im Zeichen von Entzug statt Präsenz arbeiten gegen ihre eigene Inflation. Alle Bilder, die unter Kunstverdacht geraten wollen, machen sich rar. Sie sind nicht einfach zuhanden, sondern verwahrt und im Privatbesitz verborgen. Nur gelegentlich werden sie befristet gezeigt, aber dann möglichst alles auf einmal: der ganze Rothko oder der ganze Kandinsky. Das müsse man gesehen haben, weil es so nie wiederkehre. Und wenn man sich diesem ›Ganzen auf einmal‹ aussetzt? Dann reicht weder die Zeit noch die Kraft, weder das Wahrnehmungs- noch das Erinnerungsvermögen. Zu viel auf einmal.

Das Irritierende der Knappheit der Bilder ist so gesehen zwar eine Frage ihrer jeweiligen Rarität. Aber das wäre noch ›substanziell‹ und wohl zu eng verstanden. Bilder sind Knappheitsmedien, weil sie in paradoxer Weise wiederholen, was zu regulieren oder zu kompensieren sie antreten. Wenn die knappe Zeit und die mehrfache Knappheit der Bilder aufeinandertreffen, ergibt sich eine Knappheitskombination, die eine Steigerung der Knappheit mit sich bringt. Bilder sind prima vista gar alles andere als knapp, sind sie doch in Hülle und Fülle präsent, so präsent, dass sie sich gegenseitig kumulieren, verdrängen, disseminieren und marginalisieren. Zwischen den Bildern geht es denn auch unruhiger und gewaltsamer zu als zwischen den Büchern in einem Regal. Die stehen weitgehend still und friedlich nebeneinander. Aber Bilder? Jedes fordert üblicherweise Aufmerksamkeit: ›Schau

mich an!« Die Schlange Kaa aus Kiplings *Dschungelbuch* ist eine personifizierte Bildlogik: »Trust in me, just in me!«

Unwiderstehlich und so reizvoll wie gefährlich verführerisch sind Bilder, denn sie gehen ohne Zögern aufs Auge. Und sind sie erst einmal ins Auge gefallen, kann man sie nicht nicht sehen. Die Augen zu schließen, kommt immer zu spät. Ist das Bild einmal gesehen, wird es immer gesehen worden sein und irgendwie in Erinnerung bleiben. Insofern sind sie unwiderstehlich. Diese fast magische Präsenz und Performanz nutzt die Werbung bekanntlich ebenso erfolgreich wie Hollywood, mit hüllenlosen Hüllen, Chaoskämpfen und Apokalypsentaumel. Die Lust, ein Ende der Welt zu erleben und zu überleben in komfortabler Distanz, ruft Blumenbergs Zeitphänomenologie in Erinnerung: Wenn schon die eigene Lebenszeit beunruhigend begrenzt ist, erscheint das Ende der Welt als Entspannung – als Entspannung der Schere von Lebenszeit und Weltzeit. Entweder die Lebenszeit auf Weltzeitdimension zu expandieren (mittels der Erfindung einer unsterblichen Seele etwa) oder die Weltzeit auf die eigene Lebenszeitdimension kontrahieren (mittels apokalyptischer Schaubuden), das sind zwei Entspannungstechniken, die nur in Gestalt des Medienzaubers erschwänglich werden.

Bilder als Knappheitsregulatoren wirken als spannende Entspannungsmedien: Sie ermöglichen Wahrnehmung von Fernem, Vielem und Komplexem im Augenblick, in der Nähe und doch ohne dabei sein zu müssen. Sie sind zugleich Distanz- und Präsenzmedien. Bei aller Entspannung wiederholen sie die Spannung, von der sie leben: das Zuschauerleben fort dauern zu lassen, auch wenn die Welt untergeht, oder die Zuschauer vergehen zu lassen, um sie am Ende aufzuwecken. Die unvermeidliche Sukzession der Bildwahrnehmung gewährt um dieser Spannung willen nie »alles auf einmal«, auch wenn das insinuiert wird. Diese Logik der Spannung der Entspannung lässt sich auch modal fassen: Bilder sind Möglichkeitsexpansionen, die Unwirkliches und Unmögliches als möglich oder gar wirklich erscheinen lassen. »Was sich zeigt«, bleibt aber realiter unmöglich, so wie es die Phantasien von Textwelten dem Leser vor Augen führen. Ist Literatur die Kultivierung des Unmöglichkeitssinns, des Sinns für das Unmögliche, für inkompossible Welten, so sind Bilder die sinnlich anschauliche Konkretion dieses Sinns. Die Spannung von »Spannung und Entspannung«, die prekäre Möglichkeit des Unmöglichen können sie nur zeitweilig »aufheben«, indem sie sie wiederholen und variieren.

III

Die Evidenz im Augenblick des Bildes ist seltsam »immediat«, in einer Weise plötzlich und augenfällig, wie es die Textwahrnehmung nicht ist. Die Bildwahrnehmung trifft auf ein Gebilde, das nicht sukzessiv gelesen wird, sondern auf einmal

und als Ganzes ins Auge fällt, und sei es in Gestalt einer Bilderfolge. In der Enge der Zeit eröffnet das einzelne Bild eine Weitung (des Blicks), die gegenläufig zur Enge der Zeit wirken kann: Es bietet Evidenz und erfüllte Anschauung, auf die sich das Begehren richtet.

Deswegen ist das Bild ein derart attraktives Medium wider die Enge der Zeit. Die Macht des Bildes manifestiert sich in seiner Präsenzpotenz und semantischen Dichte. Es vermag, anders als das sukzessive Wort, wenn nicht »alles«, so doch »viele« auf einmal zu präsentieren. Es ist schnell, eindrucksvoll, ohne Worte und ohne Lesen wirksam, und das beinahe unfehlbar, zumindest unwiderstehlich. Als Medium der Präsenz und Simultaneität ist es ein Medium der Entschränkung der Zeit und der Verdichtung der Wahrnehmung. Es ist kein Übel, sondern ein verlockender Ausweg aus der Enge der Zeit – als wäre die Schlange das erste Bildmedium der Kulturgeschichte, wäre nicht der Mensch als *imago* ihr zuvorgekommen. Die »imaginäre Energie« der ikonischen Medialität eröffnet den Ausweg aus der Enge des Paradieses. Die »Enge vor der Zeit« in der unendlichen Freiheit des Paradieses wird umbesetzt durch die »Enge in der Zeit« der Kultur, in der wir leben.

Aus der Differenz von Simultaneität (alles auf einmal) und Sukzession (eins nach dem anderen) ergibt sich die These der »ikonischen Differenz« von Text und Bild. »Alles auf einmal« oder »eins nach dem anderen«: Das sind zwei Modi der Wahrnehmung, denen Bild und Rede (oder Text) entsprechen. Das sichtbare Bild fällt ins Auge, plötzlich und als Ganzes; die hörbare Rede hingegen kommt nach und nach ins Ohr³ oder der gelesene Text nach und nach in den Sinn. Der Grenzwert des Bildes wäre Borges' Aleph: die Schau des universalen Ganzen im einen Augenblick der Vision. Der Grenzwert der Rede ist ähnlich unreal: das unendliche Gespräch im All der Geister, ohne Dissens, ohne Verständnisprobleme, aber doch mit dauerndem Kommunikationsbedarf: diskursive Harmonie in Ewigkeit, wie sich manche Hermeneuten den Himmel vorstellen. Ob das nicht die Hölle wäre, müsste man eigens erörtern.

Beide Grenzwerte sind offensichtlich imaginäre Größen, nicht völlig unwirklich, immerhin vorstellbar und sehr wirksam, auch inszenierbar, aber gleichwohl nicht »faktisch«, sondern »fiktiv«. Die Präsenz und Evidenz des Ganzen im Augenblick oder die Harmonie aller in der himmlischen *communio* sind (vermeintlich) von aller Knappheit befreite, erlöste Befindlichkeiten jenseits der Enge der Zeit. Solch eine Präsenz mag man sich wünschen und darauf hoffen, wenn man denn möchte. Aber solange wir leben, leben wir in der Zeit und von den Zeichen: eins nach dem anderen. Ohne die Sukzession keine Spannung des Daseins. Immediate Präsenz bleibt eine Fiktion – die aber mitnichten unreal ist. Sie ist ein durchaus real wirksames Imaginäres.⁴ Vermutlich ist dieses real präsente und wirksame Imaginäre sogar unverzichtbar, zumindest in Kunst und Religion, vermutlich auch in Öko-

nomie und Politik. Die Gegebenheitsweise dieses Imaginären ist das Bild. Aber je nach Medialität des Bildes wiederholt und variiert sich das Problem der Zeitigung im Bild. Ist es im emphatischen Grenzwert die Evidenz im Augenblick, reine Simultaneität, ist es im bildkritischen Grenzwert flüchtiger Schein von Präsenz, Simulation von Vision. Das gründet in der ikonischen Ambivalenz des Bildes als Bild. Wie diese Ambivalenz wirkt, hängt teils an der Medialität des Bildes, teils an seinen Verwendungsweisen.

Wem die cartesisch-kantische Präsenzmetaphysik vergangen ist, wem auch die heideggerische ›auratische‹ Präsenz des Ereignisses weder erschwinglich noch wünschenswert scheint, der hat hier Klärungsbedarf. Wer vom Primat der Absenz ausgeht und den Listen und Spuren des Entzugs nachdenkt, operiert nolens volens mit der Gegenwart des Vergangenen. Die Logik der Zeichen als Logik infiniter Semiose (aktueller und finaler Infinität) lebt von einem Imaginären der immer schon vorvergangenen Präsenz, die aber als vorvergangene gegenwärtig bleibt wie der Mythos und final wiederkehrt, etwa in der philosophischen Eschatologie (der kommenden Gemeinschaft, des Messianischen etc.). Was wir fürchten dürfen, mag Vorvergangenheit sein, unvordenklich oder unmöglich zu denken, bleibt aber als Abgrund der Kultur stets präsent, so realpräsent wie ›das Böse‹, auch wenn es nicht als ›der‹ Böse erscheint. Und was wir hoffen dürfen, soll das jenseits der Zukunft liegen, etwa der immer schon vorübergegangene oder der kommende Gott? Die Gegenwart der Vergebung (wenn es sie denn gäbe) würde gewesen sein: Der Modus dieser Präsenz ist Vorvergangenheit oder ein Futur III.

Diese Reflexion auf das Imaginäre – vorvergangen und jenseits der Zukunft – hat eine medientheoretische Implikation: Keine Dissemination in die infinite Sukzession ist denkbar ohne eine wie auch immer sublimierte Präsenz. Die Präsenzkritik ist vielleicht das letzte Refugium der Metaphysik der Präsenz – im Modus ihrer Destruktion. Insofern bestätigt sich die These, dass es eines ›vermittelnden Momentes‹ bedarf, um Zeit überhaupt in den Blick nehmen und bestimmen zu können. Das ist eine absolute bzw. irreduzible Funktion von Medialität. Dieses vermittelnde Moment, dieses Medium also, war vorkritisch Gott, insbesondere die *memoria Dei*, und ist neuzeitlich-kritisch das Subjekt geworden, als Instanz, die eine ›continuity over time‹ gewährleistet, eine Instanz, die das Werden und Vergehen in seinem Innersten zusammenhält und von der her oder auf die hin Zeit thematisiert und reflektiert werden kann. Die (vermeintliche) Zeitlosigkeit dieser Instanzen schien zu ermöglichen, aus einem immanenten oder transzendenten Jenseits der Zeit dieselbe ›in den Blick zu nehmen‹. Gegenüber der Zeit ist der Blick des Subjekts ein Verhältnis, das der Zeit nicht unterworfen scheint. Aber es muss nicht ein ›Blick von Nirgendwo her‹ sein.⁵ Auch der Blick ›aus dem Hier und Jetzt‹ ermöglicht das.⁶

IV

Wie der Blick so ist das Bild ein Zeitvermittlungsmedium, das in seiner Simultaneität resistent oder immun zu sein scheint gegen den Zeitfluss und das Vergehen. Das Sein dieses Scheins oder die Realität dieses Imaginären ist die medientheoretisch interessante Amphibolie. Nun sind Bilder weder per se immediat (kein Unmittelbarkeitsereignis), noch immediat gegeben, sondern stets ›Medien in Medien‹. Das Bild ist ein Medium, das nur in Medien erscheint. Daher ist die Medialität des Bildes bestimmend für sein Verhältnis zur Zeit. Das ist evident bei Bildern in Zeitraffer oder Zeitlupe wie in der Differenz von Film und ›stillstehendem‹ Bild. Diese Selbstverständlichkeit durch Entselbstverständlichung eigens zu verstehen, ist eine offene Aufgabe der Bildhermeneutik: Ist das Bild Präsenzmedium der Sammlung und der Vermittlung oder unhintergebar Disseminationsmedium, als Zerstreuungskunst, im Sinne von Heraklit und Derrida oder Deleuzes ›Werden und Vergehen‹? Bilder sind Medien, im imaginären Grenzwert zeitlos, visionär und räumlich. Aber Bilder sind gegeben nur in Medien und daher selber gezeitigte Zeichen. Sie sind simultan und sukzessiv: sukzessive Simultaneität oder simultane Sukzession? Medienhermeneutisch könnte man sagen: Medien sind verfasst wie eine russische Puppe. Wir haben es stets mit geschachtelter Medialität zu tun. Die Körpermedien Hand und Auge treffen auf den Computer, der Bildschirm öffnet Fenster, in den Fenstern sind Text und Bilder, hinter den Bildern sind neue Bilder – und so geht es in die Unendlichkeit der Medienlabyrinth, in denen wir leben.

Die Medien, in denen Bilder erscheinen, sind von unterschiedlicher Zeitlichkeit, die die ›Zeit des Bildes‹ jeweils bestimmen. Wie Bilder als Knappheitsregulatoren wirken, hängt an der Zeitlichkeit ihrer jeweiligen Medialität. So gibt es Bilder an der Wand: Das Bild steht still und schweigt, unbewegt und bewegend. Das Urbild des Bildes, das kontemplative Tafelbild, das Andachtsbild, die Ikone, scheint von zeitloser Ewigkeit – und ist doch vom Gebrauch gezeichnet. Die Simultaneität sucht die Sukzession vergessen zu machen.

Auf der *Leinwand* ist das filmische Bild bewegt bewegend, vielleicht mitreißend oder langweilig, entspannend wie spannend. Die Sukzession inszeniert eine gedehnte Simultaneität. Auf dem *Bildschirm* finden sich alle immateriellen Möglichkeiten des Bildes, dauernd wie ein ›icon‹ oder flüchtig wie ein ›click‹. Die Flüchtigkeit dieser Sukzession von Bildern zerstreut die Simultaneität des Einzelnen – zugunsten der Simultaneität von allem Möglichen (auf dem Schirm). Es ist eine im Fenster ›gerahmte‹ Simultaneität des Sukzessiven. Auf dem *Video-screen* erscheint das Bild in ewiger Wiederkehr des ›loops‹. In der Schleife wird die Sukzession unendlich wiederholt wie ein gedehnter, vervielfältigter Augenblick. Der ›loop‹ verdichtet sich letztlich im ›still‹, im Standbild.

Im *Kopf* ist das Bild ewig unvergesslich wie ein Trauma oder flüchtig wie ein vorübergehender Eindruck. So versammelt sich ›zwischen den Ohren‹ das ganze Möglichkeitsspektrum von Sukzession und Simultaneität, ohne dass man je auf das so Versammelte simultanen Zugriff hätte. Die Dynamik von *memoria* und *imaginatio* entfaltet diese Dialektik des Bildes ›im Kopf‹. In der *Sprache* erscheint das Bild eingeschrieben wie die Metaphern, von denen wir leben. ›Konventionell‹ gewordene Metaphern gelten seit Ricoeur als »tot« – sind es aber nicht. Denn noch jede in der Sukzession des Gebrauchs hart und steif gewordene Metapher ist der Auferweckung fähig, des Neugebrauchs. In der *Rede* erscheint das Bild plötzlich und ad hoc wie ein treffendes Bild im treffenden Wort: Simultaneität in der Sukzession der Rede, wenn es gut geht: ›Evidenz im Augenblick‹. Im *Buch* zeigt das Bild sich in edel illuminierten Handschriften, in den Illustrationen einer Bibel oder im Wochenblatt der Illustrierten. Es sind optische Inseln im Fluss der Zeichen, bunte Simultaneitätserlebnisse zwischen Druckerschwärze. Im Text kann es aber auch als Textergänzung oder Textsatz erscheinen, im Grenzwert als eigenartiges Supplement. Zeigt es, was geschrieben steht – oder zeigt es mehr und anderes? Das Bild im Text kann loyal und dienstbar sein oder auch subversiv.

Die jeweilige Medialität des Bildes bedingt Unterschiede in seiner Zeitlichkeit, und mit den Gegebenheitsweisen korrespondieren Gebrauchsweisen. Differenzen der Bildperformanz entsprechen den Differenzen ihrer Medialität. Wie ›funktionieren‹ Bilder in den verschiedenen ›Medien‹ (wenn z. B. ›Wand‹, ›Kopf‹ und ›Sprache‹ als Medien angesprochen werden)? Wie verhält sich diese Mediendifferenz zur ikonischen Differenz? Und wie zeigen sich und wirken diese Mediendifferenzen von Bildern im Blick auf ihre Zeitlichkeit, genauer: auf ihre Knappheitsregulation und -erzeugung? Bilder als ›Medien in Medien‹ sind ein augenfälliger Medienkonflikt. Als Bild konfliktiert die Zeit des Bildes mit der Zeit seiner Medialität. Dieser Konflikt zweier Zeiten (zu der als dritte, potenziell konfliktierende Zeit die des Betrachters kommt) zeigt je nachdem, wie man es hält mit der Zeit des Bildes: Gibt es Zeit? Nimmt es Zeit? Wird ihm Zeit gegeben oder geraubt? Der Tendenz nach ist zu erwarten, dass funktional restringierte Bilder Mittel zum Zweck sind, zum Zweck der Medien, in denen sie auftreten. Demgegenüber zeigen ästhetisch anspruchsvolle Bilder einen Widerstand gegen derartige Vernutzung. Aber es ist komplizierter, nicht nur, weil der Betrachter so oder so mit der Zeit des Bildes umgehen kann. Denn der Konflikt ist zunächst schlicht eine Interferenz, in der sich zwei Zeiten überlagern und es zu seltsamen Wechselwirkungen kommen kann. Um dem nachzudenken, bedarf es zunächst einer vorläufigen Klärung der Differenzen der ›Medien‹, in denen Bilder auftreten.

Bilder im Kopf sind das, was man sich vorstellt, wenn man hört, liest oder gelegentlich auch, wenn man denkt. Der Sinn eines Textes wird vom Leser erzeugt, aber so erzeugt, dass er als Sinn des Textes gilt (nicht allein als Eigensinn der Leser). Die Textwelt aber – die möblierten semantischen Welten eines Textes – werden voll und ganz in allen Einzelheiten auf eigene Rechnung des Lesers erzeugt. Denn wie man sich vorzustellen, gar anzuschauen hätte, wovon der Text spricht, ist offen. Das weiß jeder Regisseur oder Drehbuchschreiber. In jedem Fall müssen diese Bilder selber erzeugt werden, evoziert durch die Stimme eines anderen in Rede oder Text oder durch die eigenen Gedanken und Begierden.

Wenn man etwas liest, jenseits der Abstraktion der Begriffssprache, wenn man etwas liest, das etwas zu sehen und sich vorzustellen gibt, muss die eigene Einbildungskraft tätig werden. Einen Roman kann man so oder so lesen. Aber je genauer man sich vorzustellen sucht, was dort geschrieben steht, desto langsamer wird es gehen. Vorstellungskraft ist zwar produktiv, aber darin erheblich langsamer als die rezeptive Vorstellung angesichts von Filmbildern, die schon vorgeben, was in der Lektüre selbst erzeugt wird. Wer aus Literatur Drehbücher zu machen sucht, wird das genauer wissen. In der Lektüre muss ausphantasiert werden, was dort geschrieben steht. Diese Bildproduktion verlangsamt die Sukzession des Lesens. Umgekehrt: sie dehnt das Leseerleben, das Leben in der Lesewelt (auf Kosten der Lebenswelt?). ›Fast reading‹ und ähnliche Techniken sind dagegen im Grenzwert einfallslos und imaginationsfrei.

Um ein Beispiel zu geben: Wie soll man sich vorstellen, was bei der Kreuzabnahme geschah? Es heißt in Lukas 23,50-53: »Und siehe, da war ein Mann mit Namen Josef, ein Ratsherr, der war ein guter, frommer Mann und hatte ihren Rat und ihr Handeln nicht gebilligt. Er war aus Arimathäa, einer Stadt der Juden, und wartete auf das Reich Gottes. Der ging zu Pilatus und bat um den Leib Jesu und nahm ihn ab, wickelte ihn in ein Leinentuch und legte ihn in ein Felsengrab, in dem noch nie jemand gelegen hatte.« Parallel bei Johannes 19,38-42 ist zu lesen: »Danach bat Josef von Arimathäa, der ein Jünger Jesu war, doch heimlich, aus Furcht vor den Juden, den Pilatus, dass er den Leichnam Jesu abnehmen dürfe. Und Pilatus erlaubte es. Da kam er und nahm den Leichnam Jesu ab. Es kam aber auch Nikodemus, der vormals in der Nacht zu Jesus gekommen war, und brachte Myrrhe gemischt mit Aloe, etwa hundert Pfund. Da nahmen sie den Leichnam Jesu und banden ihn in Leinentücher mit wohlriechenden Ölen, wie die Juden zu begraben pflegen. Es war aber an der Stätte, wo er gekreuzigt wurde, ein Garten und im Garten ein neues Grab, in das noch nie jemand gelegt worden war. Dahin legten sie Jesus wegen des

Rüsttags der Juden, weil das Grab nahe war. Am ersten Tag der Woche kommt Maria von Magdala früh, als es noch finster war, zum Grab und sieht, dass der Stein vom Grab weg war«.

Was Josef von Arimathäa und (bei Johannes) Nikodemus tun, ist nicht einfach vorzustellen. Jedenfalls sind die Szenen im Text näherer Vorstellung fähig und bedürftig. Wollte man den Text verfilmen, wird das ein Problem: Was soll man zeigen, wenn so wenig gesagt ist? Diesen Text wie üblich zu lesen, flott und zügig – ist er doch längst tausendmal gehört – kann nur gehen, wenn man sich dabei möglichst wenig vorstellt (und denkt). Je genauer man dem Dargestellten nachdenkt, desto mehr Probleme bekommt man mit der Vorstellung dessen. Darauf reagieren Kommentare, die die Probleme erläutern – aber nur wenig Vorstellungshilfe geben. Denn die Bilder zum Text muss man sich selber machen. Und das verlangsamt das Lesen ungemein. Die Bilder im Kopf zu erzeugen, geht langsam, viel langsamer zumindest als das Lesen.⁷

Denn hier gibt es keine genaue Produktionsanweisung. Wie man sich was genau vorstellen soll, ist nicht gesagt. Und selbst wenn es ausgemalt wird (Mk, Lk, Joh), wird das nicht einfacher. Das liegt einmal an der merklichen Unbestimmtheit der Darstellung, die man als Unbestimmtheit feiern kann, aber, wenn man sich dabei etwas vorstellen will, auch beklagen mag. Das liegt vor allem aber an einer erstaunlichen Langsamkeit, wenn nicht Trägheit der Imagination. Wie man sich beim Lesen seiner Einbildungskraft zu bedienen hat, ist einigermaßen rätselhaft und unerschlossen. Umgekehrt ist die Einbildung resp. Vorstellung unerlässlich für den Entwurf einer (imaginären) Textwelt (die nicht nur eine »mögliche Welt« im Sinne der Semantik möglicher Welten ist, sondern eine real-imaginäre, die »möbliert« werden muss, um plastisch zu werden).

Einen Toten vom Kreuz abzunehmen – wie hat man sich das vorzustellen? Macht man das mit einer Leiter, klettert hoch und zückt die Zange, um ihm die Nägel zu ziehen? Oder wackelt man am Kreuz, bis es umkippt und man die Nägel in der Horizontalen ziehen kann? Und wenn man den Leichnam »entnagelt« hat, was dann? Wird er dann mit hundert Pfund Myrrhe gesalbt und eingewickelt wie eine Mumie? Das Verstehen kommt ins Stocken. Auf die Schwierigkeiten, sich seiner Einbildungskraft zu bedienen, und auf die Trägheit und Langsamkeit unserer Vorstellungskraft antworten sichtbare Bilder, die nachträglich oder zuvorkommend vor Augen stellen, was man sich nicht so richtig vorstellen konnte (Abb. 1 und 2).

Der Eindruck des Gesehenen klingt nach in Form der Retention – und in manchen Fällen »brennt er sich ein« in die Augen und ins Gedächtnis. Daher überlagern und bedrängen und vielleicht auch verdrängen gesehene Bilder leicht die vorgestellten. Texte sind zwar Dauermedien, geschrieben und gedruckt, um zu dauern über die Zeit hinweg. Aber ohne Lektüre bleiben sie im Regal beerdigt und werden erst

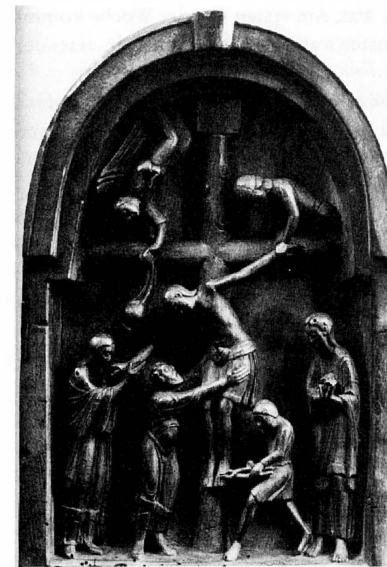


Abb. 1: Kreuzabnahme, Holz, 11. Jh.; Berlin, Staatliche Museen.

durch die Lektüre auferweckt (oder in ihrer Totenruhe gestört). Diese Arbeit am Text besteht nicht am wenigsten in Bildproduktion im Modus der Vorstellung. Die dabei produzierten Bilder haben eine eigene Zeitlichkeit und Materialität: Ihre Lebensform ist nicht die von Schwarz und Weiß zwischen Buchdeckeln, sondern meist in Farbe zwischen den Ohren. Trägt man diese selbst erzeugten und vom Text evozierten Bilder mit sich, werden sie Präsenzmedien: Medien, die einem präsent bleiben, wenn man mit ihnen lebt.

Die Differenz von Text und Vorstellungsbild kennt jeder aus dem Kontrasterlebnis von Literaturverfilmungen. Man hat seine eigenen Bilder im Kopf, die von Dauer sind, wenn auch nicht hart wie Stein, sondern plastisch wie Vorstellungen eben sind. Man könnte vermuten, was aus der Lektüre vor allem bleibt, sind die selbst gemachten Bilder. Soll man die Präsenz des Bildes im Kopf (sei es selbst produziert oder wie zum Beispiel »als Kapitell« gesehen) nun als Präsenzfixierung kritisieren, etwa nach dem gut abgehangenen Motto: Du sollst dir kein Bildnis machen? Doch wohl kaum. Im Lesen gilt: Du sollst dir ein Bildnis machen. Du sollst, wenn du kannst, so viel du nur kannst.⁸

Sind solche Bilder im Kopf – die doch selbst erzeugt sind und den Leser als *alter deus*, als zweiten Schöpfer (der Textwelt) bezeugen, die ihn zum Miturheber am

Abb. 2: Kreuzabnahme,
Kapitellplastik, ca. 1145;
Pamplona, Museo de Na-
varra.



Werk machen und seine Auferweckungspotenz zeigen – ein Phänomen wie die Stimme: die gesteigerte Selbstgegenwart des Lesers, der die Zeit vergessen lässt? So wie man beim Lesen Stimmen hört, hat man hoffentlich auch die eine oder andere Vision. Was man da hört und sieht, ist zwar selbst erzeugt, aber solange man nicht selber schreibt, sondern liest, sind die Stimmen und Visionen responsorisch: Es sind evozierte Bilder und Laute, die eigenen, aber doch vermeintlich die des anderen. Idealistisch präzise gesagt: Diese Bilder werden gesetzt ›als nicht gesetzt‹, erfunden als ›nicht bloß erfunden‹, sondern ›erlesen‹. Wenn dem so wäre, sind es Bilder des Anderen, selbst erzeugt ›im Namen des Anderen‹. Es sind Figuren der Alterität im Selbst, die das Selbst befremden (produktiv oder destruktiv als imaginär präsente Andere). Dann jedenfalls wären diese Bilder beim Lesen nicht nur Zeugnisse der Selbstpräsenz und der Einsamkeit des Lesers im Erzeugen der Vorstellungsbilder, sondern Visionen des Anderen. Damit kommt ein Widerstand der Vorstellungskraft ins Spiel, die die Zeitlichkeit dieser Medialität bestimmt. In der Rezeptivität des Filmzuschauers wird die Zeit vom Takt der Inszenierung vorgegeben. Die Regie bestimmt die Geschwindigkeit und der Cutter die ›harten Fügungen‹. In der Lektüre hingegen macht der Leser so oder so selber Gebrauch vom ›Drehbuch,

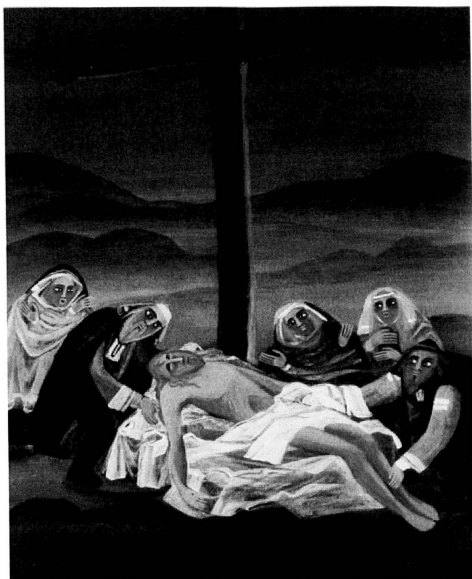
das er im Lesen noch selbst erzeugt. Daher kann ein schneller Leser die Spule seiner Imagination heiß laufen lassen. Ein anderer aber wird möglicherweise wieder und wieder lesen, um in der Entschleunigung genaue und plastische Vorstellungen zu erlesen. Die Kreuzabnahme ist ein seltsames Beispiel dafür. Die Differenz von Vorstellungsbild und Text ist eine an ihrer Zeitlichkeit identifizierbare Medialitätsdifferenz: Die Sukzession der Lektüre (oder des Hörens des Vorgelesenen) konkurriert zunächst mit der bildlichen Vorstellung. Denn sie verzögert die Lektüre, sie verdichtet und entfaltet das Gelesene. Darin entsprechen sich Vorstellung und Durchdenken einer Argumentation. In der Simultaneität von Vorstellung und Leser aber bekommt der nicht nur gehörte und gelesene, sondern der auch imaginierte Text, die Textwelt also, eine andere Dauer und Nachgängigkeit: Sie bleibt präsent (präsender noch als ein nur auswendig gelernter Text). Denn die Bilder bleiben meist im Kopf, wenn sie dort erstmal erzeugt wurden.

Nur ist deren Dauer und Sichtbarkeit beschränkt. Sie leben bloß zwischen den eigenen Ohren, im eigenen Kopf. Wenn man den verliert, im Tod etwa, sind die Bilder weg. Außerdem sieht sie kein anderer, sondern nur man selbst. Aber auch das ist schwierig: Wenn man genau hinsehen will im eigenen Kopf, wird es dunkel (wie beim Hinsehen auf das Geträumte, das sich dabei verflüchtigt). Denn die Bilder im Kopf bleiben meist vage (das ist nicht negativ zu verstehen). Je länger sie nachklingen und bleiben, je mehr man mit oder gar von ihnen lebt, desto plastischer können sie werden. Sie sind von einer Dauer, die von ihrem ›Gebrauch‹ abhängt – und auch von der Plastizität des Textes, bei dessen Lektüre man sie produziert hat. Die ›relecture‹ dessen kann die Bilder wiederbeleben, wenn sie sich verflüchtigt haben. Bild und Text können hier einander ergänzen (oder supplementieren). Die Bilder im Kopf sind daher intermedial: Es sind Figuren des Übergangs von Text und Leser und Bild. So gesehen sind diese Bilder im Kopf zwar manches, aber sicher keine ›Präsenzmonster‹, keine Monstranzen der göttlichen Selbstpräsenz des Lesers in seinen Vorstellungen, von denen er besessen wäre (auch wenn dergleichen vorkommen kann, leider). Es bedarf daher auch keiner dekonstruktiven Exorzismen. Denn die meisten Bilder im Kopf zerstreuen sich mit der Zeit ›trotzdem‹ (oder werden durch andere Bilder umbesetzt i.S. Blumenbergs).

VI

Erleichtert wird die Lektüre durch Illustrationen: durch Bilder im Buch. Sie sind nicht nur eine Anreicherung der Schrift um das Bild, sondern (wohl oder übel) auch eine Entlastung der Imagination beim Lesen. Diese Bilder sind funktional

Abb. 3: Regine Schindler/
Stepan Zavrel, *Mit Gott
unterwegs*. Zürich 1996,
S. 238.



zugerichtet: Sie sollen zeigen, was gesagt ist – nur zeigen sie nicht selten mehr als das, vor allem sich selber. So restringiert funktionieren viele Medienbilder. Sie versuchen zum Gesagten die erfüllte Anschauung zu geben, damit man sieht, was gesagt ist. Diese Bilder beschleunigen das Verstehen, weil sie (problematisch und selektiv) die eigene Vorstellung überflüssig zu machen suchen und in ein und demselben Akt Anschauung und Begriff zusammen geben. Ihre Zeitlichkeit ist die der Beschleunigung, des Zeitgewinns – der Simultaneität von Bild und Text. Illustrierte Texte sind nicht nur schneller gelesen, sie sind in gewisser Weise auch schneller verstanden. Die Auffassung wird beschleunigt, wenn Text und Bild zusammenkommen. In der Pädagogik folgt dem wohl die Regel, möglichst mehrere Sinnesorgane zugleich und zwar konvergent zu bedienen. Die Maxime ist: mehr, schneller, besser und ›multimedial‹ zu präsentieren, um entsprechend schneller etc. auffassen zu können.

Nicht nur Illustrierte, sondern anspruchsvoller auch illustrierte Bibeln geben hierfür prägnante Beispiele, etwa in Regine Schindlers (in der Schweiz wohl meistgelesenen) Kinderbibel mit den Bildern von Stepan Zavrel. Hier werden Kreuzabnahme und (biblisch nicht bezeugte) Beweinung zusammengenommen – und in einer Szene von Trauer und Trostlosigkeit vereint (Abb. 3).

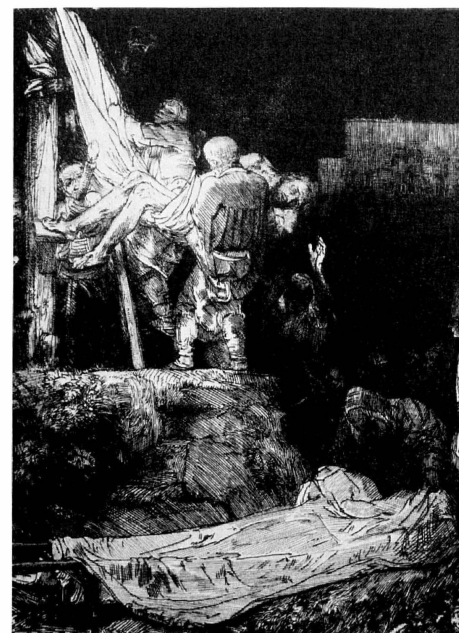


Abb. 4: Rembrandt,
›Die Kreuzabnahme im
Fackelschein‹, Radierung,
1654; Schwerin, Staatliches
Museum.

Wie es bei der Kreuzabnahme zugegangen sein mag, zeigt weniger lakonisch, dafür in seinen Lichteffekten bewegter und eindrucksvoller, Rembrandt, dessen Radierung für die *Rembrandt-Bibel* als Vorlage diente (Abb. 4).

Bei Dunkelheit wird Christus vom Kreuz geholt. Licht gibt nur eine Fackel am linken oberen Rand. Der Leichnam wird mühsam gehalten und hängt noch mit einem Nagel fest. Wer den wie lösen wird, weiß man nicht. Im Vordergrund legt bereits Josef von Arimathäa ein Leichentuch über eine Bahre, in der der Tote transportiert werden soll. In der Simultaneität wird eine Sukzession vor Augen geführt. Bildhermeneutisch ist das eine szenische, narrative Struktur, in der die Sukzession ins Bild gefasst – aber eben darin in eine komplexe, strukturierte Simultaneität überführt wird.

Was da geschieht, zumal mit einem solch dichten und reichen Rembrandt in der Bibel und beim Leser, ist unendlich deutbar: Beherrscht der Text das Bild, das nur noch begleitet, erleichternd, illustrativ danebentritt? Emanzipiert sich das Bild vom Text, der dahinter blass zurückbleibt? Die Interferenz von Bild und Text jedenfalls lässt Überlagerungen und Funken entstehen, die beide

einander erhellen lassen – so scheint die hermeneutische Wette solch ›illustrierter‹ Bibeln zu lauten. Aber die ikonische Prägnanz der Kreuzabnahme Rembrandts taugt nur sehr begrenzt zur Illustration. Denn sie zieht die Aufmerksamkeit auf sich, weg vom Text. Bietet sie doch anderes und mehr als der lakonische Text. Wenn die Bilder stark sind, und nicht nur schwache Illustrationen, dann wird man an ihnen hängen bleiben und verweilen. Solche Bilder sind von einer solch ikonischen Energie und Gravitationskraft für die Aufmerksamkeit, dass sie das Weiterlesen und -blättern verzögern, vielleicht sogar vergessen lassen. Hier kippt etwas: Die Illustration kann eine subversive Wirkung haben – supplementär – und sich vom herrschenden Text emanzipieren. Die Simultaneität des Bildes wird zum Widerlager gegen die Sukzession der Lektüre. Aber das Bild sprengt die übliche Lesart, denn solch eine Bibel lässt sich nicht vorlesen. Das unerbittliche ›Weiter‹ des Vorlesens würde die Bilder überspringen, die ihrerseits die Sukzession der Lektüre reißen lassen.

Den illustrierten Bibeln gegenüber ist der Grenzwert schlicht ›die Illustrierte‹, Banalitäten wie ›Frau im Tiegel‹. Diese Bilder sind nicht nur Anschauungsmittel, sondern Intensivierungs- und Beschleunigungsmittel für Information und Verbreitung wie für Vertrieb und Konsum. Dort, kann man vermuten, regiert das Bild. Es wird nur noch kommentierend gesagt, was im Bild gezeigt wird (Text dient als Bildunterschrift). Und wenn die Texte schwach genug sind – werden die schwächsten Bilder zum Gegenstand der Aufmerksamkeit, die allerdings schnell verpufft, wenn sie nur natürliche Bedürfnisse befriedigt. So funktionieren wohl nicht nur Frauenmagazine. Die Augenblicksvisionen, unübersehbar und drastisch, optisches Fastfood, gehen so schnell wie möglich ›aufs Auge‹ – und sind ebenso schnell wieder aus dem Sinn. Kaum gesehen, schon vergessen, lösen sich die derart dominanten Bilder selber auf, teils durch die Medialität der ›Illustrierten‹, teils durch die Banalität der Bilder selber.

Während das Bild im Buch noch von der Langsamkeit der Lektüre profitiert, ist das Bild in der Illustrierten nicht zum Lesen und visionären Verweilen gedacht, sondern zum Blättern gemacht (beim Friseur oder beim Arzt). In Situationen des Wartens wider Willen wird die Zeit ›genutzt‹, indem das Bildtextamalgam eine Lücke füllt. Die Beschleunigung der Anschauung geht einher mit der Beschleunigung der Aneignung – genauer: der Entsorgung. Kaum gesehen, landen diese Bilder im Altpapier. Das mag an der Schwäche der Bilder liegen und an der Belanglosigkeit ihres Funktionszusammenhangs. Aber immerhin haben es eben diese Bilder geschafft, zur ›Bilderflut‹ stilisiert zu werden. Es sind die so allgegenwärtigen wie immer schon im Vergehen befindlichen Schattenbilder. Nicht das Bild als Bild dauert, sondern diese Form der Bildkultur ist offenbar ungeheuer persistent und penetrant. Bedürfnisbefriedigungsbilder sind so präsent wie ihre Bedürfnisse. Was aber, wenn ›Illustrationen‹ sich nicht

an ihre funktionale Rückbindung halten? Wenn das Bild sich im Buch vom Text emanzipiert? Der Betrachter kann von diesen Bildern ›anders als gedacht‹ Gebrauch machen. Nur lohnt sich das selten.

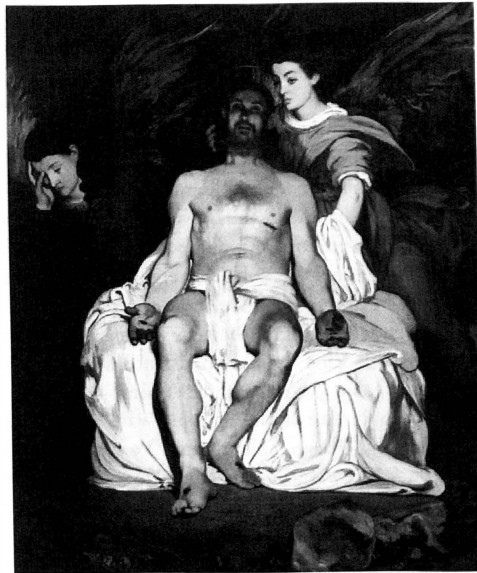
VII

Das Bild an der Wand ›steht still und schweiget.‹ Es lädt – im Normalfall von Museen und Ausstellungen – zum Verweilen ein und zur mehr oder weniger möglichen kontemplativen Schau. Damit ist solch ein erhabenes Bild zur imaginären Figur erhoben: zum Objekt ästhetischen Begehrens nach Ewigem im Jetzt, nach auratischer Simultaneität entgegen der Unruhe der Sukzession – wie Augustinus' Gott der Seele ›Ruhe und Ordnung‹ gewährt in der Schau des Einen. Hier scheint die leitende Intuition der ›ikonischen Differenz‹ ihren Sitz im Leben zu haben und hier trifft sie: bei starken Bildern in sie stärkenden Kontexten, in räumlichen Inszenierungen um der Bilder Willen. Das der Bewegung, dem Zeitfluss, dem Werden und Vergehen entrückte ›Meisterwerk‹ ist das Zentrum der Inszenierung einer Zeitlosigkeit, die auf eine besondere Präsenz zielt. Die Zeit solcher Bilder, solcher Präsentation und solcher Rezeption angelegt auf Gegenwart, die sich ewig dehnt; auf eine Gegenwart, die mit der Präsenz der Ewigkeit verwechselbar wird.

Wäre das eine Idealisierung der sukzessionsfreien Simultaneität? Als könnte die Zeit des Bildes zum Bild der Ewigkeit werden und als könnten darin die Zeitlichkeit des Betrachters und die Medialisierungen dieses Bildes vergessen gemacht werden? Denn auch solch ein ideales Bild gibt es nur in, mit und unter Medien: Räumen, Gelegenheiten, Zeiten und Verwendungskontexten. Auch das stärkste Bild ist nur, wenn es inkarniert ist – in zeitlich-fließende und vergängliche Zusammenhänge. Dem Medienkonflikt von Simultaneität und Sukzession kann auch das stärkste Bild nicht entrückt werden. Am Bild wiederholt sich, was die Theologie am Gottesgedanken reflektierte: dass selbst ein Gott nicht weltlos ewig bleiben kann, wenn er denn wahrnehmbar werden will. Gott bedarf der Medialität – die im Falle seines Bildes namens Christus erstaunlich menschlich ist. Sollte es den stärksten Bildern anders ergehen?

Der Sinn von ›Präsenz‹ ist im Blick auf diese Bilder präzisierungsbedürftig. Es scheint, als wäre diese Simultaneität der A- wie der B-Reihe entzogen, wie das *nunc stans* als *kairos* zeitloser Schau gegeben. Nur – selbst diese Bilder sind präsent wie Dinge, als Bild-Dinge. Einerseits ist das Bild ›weniger‹ als ein Ding. Denn das Bild der Pfeife lässt sich nicht anfassen, anzünden und rauchen. Andererseits ist das Bild in gewisser Weise mehr als nur Ding: eine intensivierte Präsenz, von anderer ›Kraft‹ als das Ding. So meinte Gottfried Boehm: ›Wenn Repräsentationen vor allem Präsenzen begründen wollen, dann erfüllt sich der Sinn der Bilder im Akt

Abb. 5: Edouard Manet, »Le Christ mort et les anges«, Öl auf Leinwand, 1864; New York, The Metropolitan Museum of Art.



der Wahrnehmung, dann, wenn sie dem Betrachter eine Mitpräsenz ermöglichen, wenn, was wir ansehen, auch uns ansieht, der Blick dem Blick begegnet«. ¹⁰ Die Präsenz des Bildes ist eine Vergegenwärtigung, die intensiver sein soll, als die Gegenwart des Dinges »selber«. Das Bild wird zur Gestalt intensivierter Präsenz. ¹¹ Leon Battista Alberti formulierte entsprechend in klassischer Weise: »Die Malerei birgt in sich eine wahrhaft göttliche Kraft, indem sie nicht bloß gleich der Freundschaft bewirkt, dass ferne Menschen uns gegenwärtig sind, sondern noch mehr, dass die Toten nach vielen Jahrhunderten noch zu leben scheinen«. ¹²

Diese ganz besondere Vergegenwärtigung – Tote weiterleben zu lassen – sollte man nicht gleich mit der Auferweckung Christi verwechseln, wie Jacques Rancière geneigt zu sein scheint. Manets toter Christus mit Engeln hat die Augen geöffnet und scheint den Zuschauer anzublicken – als blicke hier der Tod (Abb. 5)? Oder soll hier gerade der Sieg über den Tod, der (schon in der Beweinung auferweckte?) Auferstandene blicken? Rancière meint dazu: »Er wird zu einer Allegorie der Substitution, die der »Tod Gottes« der Malerei überantwortet hat: die Wiederauferstehung des toten Jesus Christus in der Immanenz der piktoralen Präsenz«. ¹³ Ob damit dem Bild nicht in ähnlicher Weise zu viel zugemutet wird wie der Literatur, wenn man sie als das Medium realer Gegenwart verklärt? Als

hätte Gottfried Boehm solch eine Überinterpretation vor Augen, argumentiert er: Die »Anwesenheit des definitiv Abwesenden« sei zwar »Beweis für die Präsenz«; aber eine »handgreifliche Auferstehung der Toten ist selbstverständlich nicht gemeint«. ¹⁴ Was dann? Den dargestellten Christus »überbietet« das Bild, indem es »ihn – der längst abgeschieden oder in Staub zerfallen ist – dauerhaft mit dem Status der Lebendigkeit beleiht. Erst vom Bild her wird er überhaupt gegenwärtig, zu dem, was er ist oder sein kann. Das Präfix Re- in der Re-präsentation bewirkt mithin eine Intensivierung«. ¹⁵ Das erinnert an das theologische Versprechen der Einheit von Sinn und Sein in der Einheit von Sinn und Sinnlichkeit im Abendmahl. Aber was soll solch eine sakramentale Interpretation des Bildes, was bedeutet sie für die Zeitlichkeit des Bildes? ¹⁶ Wird es zum Medium der *communio* seiner Betrachter? Ein ästhetisch visionär sublimiertes Hochamt vor dem Werk des Meisters? Eine *communio* als Intensivierung der Kommunikation kraft der »mehr als realen Gegenwart« des Bildes?

Die Präsenzintensivierung tendiert – bis in die Bildtheorie hinein – zur Präsenz des Heiligen. Was geschieht da im Verhältnis von Bild und Zeit? Wird die Zeit des Bildes verewigt, die Selbstpräsenz des Betrachters der Zeit enthoben in der »Vision«? Oder wird das Heilige »im Bild als Bild« verzeitlicht, verstrickt in die frei flottierenden Betrachter, wenn nicht sogar profaniert in der Ausstellung (ohne Gebet, ohne Kult etc.)? Die Zeitlichkeit dieses Medienereignisses – des »auratischen« Bildes – ist anscheinend gebrauchtsabhängig. Sie liegt im Leib des Betrachters. Auch von einer Ikone in einer byzantinischen Kirche kann man touristisch flüchtigen Gebrauch machen; und vor derselben in einem Museumsraum kann man versinken in Andacht. Ist es dann die Zeit des Bildbetrachters, die maßgeblich ist? Sein Bedürfnis nach vorübergehender Anschauung, sein Begehren nach einem auratischen Kunstereignis oder seine Frömmigkeit, die nach der Präsenz des Heiligen sucht? Jedenfalls hat man es mit einer Konstellation von Bild, Inszenierung (Raum) und Betrachter zu tun, in der drei Zeiten aufeinandertreffen können. Wie diese Zeitkollision ausgeht, ist offen (auch wenn bestimmte Inszenierungen bestimmte Ausgänge begünstigen).

Die Medialität des Bildes und seine Gegebenheit in Medien ist so zu erweitern um die Gewärtigung der Gebrauchsweisen, in denen der Kontext die Zeitlichkeit des Mediengeschehens mitbestimmt (wenn nicht diese Vorgaben vor allem dominieren). Ein Andachtsbild, das einen lebenslang begleitet, weil es das optische und imaginäre Gravitationszentrum des eigenen Lebens bildet, ist von einer dauerhaften Orientierungskraft, die ein und dasselbe im Museum nie hätte. Das Versprechen des Bildes, im Grenzwert ein Versprechen von Vision, Ruhe, Ordnung und Ewigkeit, kann allenfalls durch die Zeit des Betrachters gehalten werden – die Zeit, die er dem Bild gibt. Nur, was, wenn er hier gibt, was er nicht hat? Wenn das Bild ihn unterbricht in seiner Sukzession und ihm Zeit gibt, indem

sie ihm abringt, was er nicht hat? Über den Konflikt der Zeit des Bildes mit der Zeit seiner Medialität hinaus ist die Konstellation der Zeiten also um die dritte Zeit, die des Betrachters, zu erweitern. Der Lackmustest auf die Rolle des Bildes in dieser Medienkonstellation ist die Frage: Gibt das Bild Zeit? Gäbe es dann, was es selber nicht hat? Gibt es eine andere Zeit als die der kinästhetischen Wahrnehmung, der Sukzession des ambulanten Betrachters? Solch eine Gabe der Zeit wäre – wenn es sie denn gäbe – eine regulative Fiktion, in der der Betrachter die Unterbrechung der dauernden Sukzession dem Bild zuschriebe. Das Bild als Figur des Anderen würde in besonderen Wahrnehmungen zum Anderen der Zeit, zur Figur imaginärer Simultaneität von Bild und Betrachter. Seinesgleichen geschieht wohl von Zeit zu Zeit. Nur sollte man daraus nicht ein Hochamt machen, allenfalls eine gelegentlich taghelle Mystik.

VIII

Bill Viola zelebriert Simultaneität als Sukzession – in Zeitlupe. Zwischen dem rasant beschleunigten Passions-Kino etwa von Mel Gibson und dem stillen, still gestellten und still stellenden Meisterwerk ›an der Wand‹ tut sich ein Abgrund auf: der von funktionaler Repräsentation mit den Mitteln des bewegten Bildes zwecks maximaler Aufmerksamkeitsfesselung als Affektentechnik und der Präntion von Realpräsenz. Passionskino und Andachtsbild markieren Grenzwerte von Sukzession und Simultaneität. Diese Mediendifferenz eröffnet ein weitgehend unerschlossenes Feld ›dazwischen‹ – in dem man auf Bill Violas *Passions* stoßen kann. Anfang 2003 war im Getty-Museum in Los Angeles eine Serie von Videoinstallationen zu sehen unter dem Titel *The Passions*. Viola hatte sich zuvor mit den barocken Affekttheorien befasst (Charles Le Brun) und in Verarbeitung dessen seine Installation konzipiert, in der er traditionelle Andachtsbilder aufgreift, transformiert und variiert. Eine von diesen Andachtsbildvariationen heißt *Emergence* und zeigt eine Reinszenierung der *Pietà* von Masolino.

Ausgehend von dieser klassischen *Pietà* – in der der Beweinte zugleich aufzu-erstehen scheint – entwirft Viola seine Vorstellung von Grablegung, Beweinung und antizipierter Auferstehung in einem unendlich langsamen Bewegungsablauf, der diese Szene ›wiederholt‹. Das Video scheint prima vista stillzustehen. In einer Schleife von zirka 20 Minuten zeigt es bei hinreichend langer Aufmerksamkeit langsame Bewegungen der Figuren, nicht unendlich langsam, aber doch sehr verlangsamt – und eben doch bewegte Bilder.¹⁷ Was geschieht da im Verhältnis von Bild, Video und Betrachter – im Blick auf die Zeitlichkeit dieses Geschehens? Wenn das auratische Bild langsam in Bewegung kommt, was geschieht dann und wie geschieht seinesgleichen? Sukzession löst die auratische Vision auf – oder

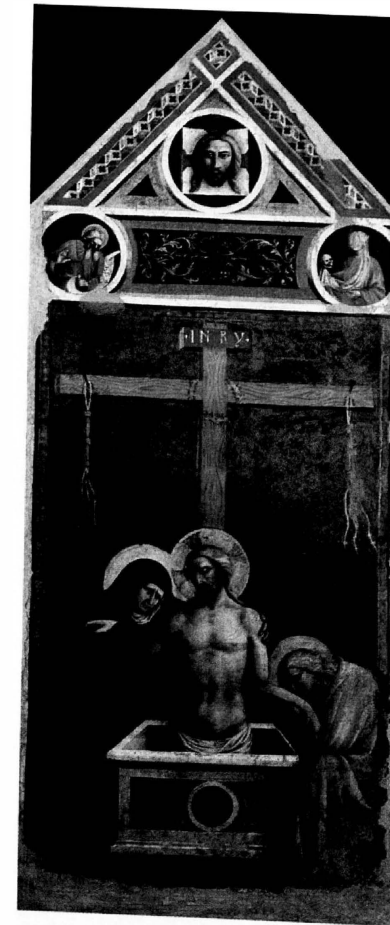


Abb. 6: Masolino, ›Pietà‹, 1424; Empoli, Italien, Museo della Collegiata di Sant' Andrea.

steigert sie sie noch, wie ein ›überlangames‹ Musikstück? ›Unter‹ der Zeitlupe unendlicher Langsamkeit wird entweder die stillstehende Simultaneität disseminiert oder aber ungeheuer intensiviert, wie im langsamen Kauen einer Hostie. Langsamste Sukzession kann die Simultaneität noch steigern oder auch nicht. Im Sonderfall des ›Passionsvideos‹ ergibt sich eine irritierende Ambivalenz, die man eine ›Zone der Unentscheidbarkeit‹ von Simultaneität und Sukzession nennen könnte.

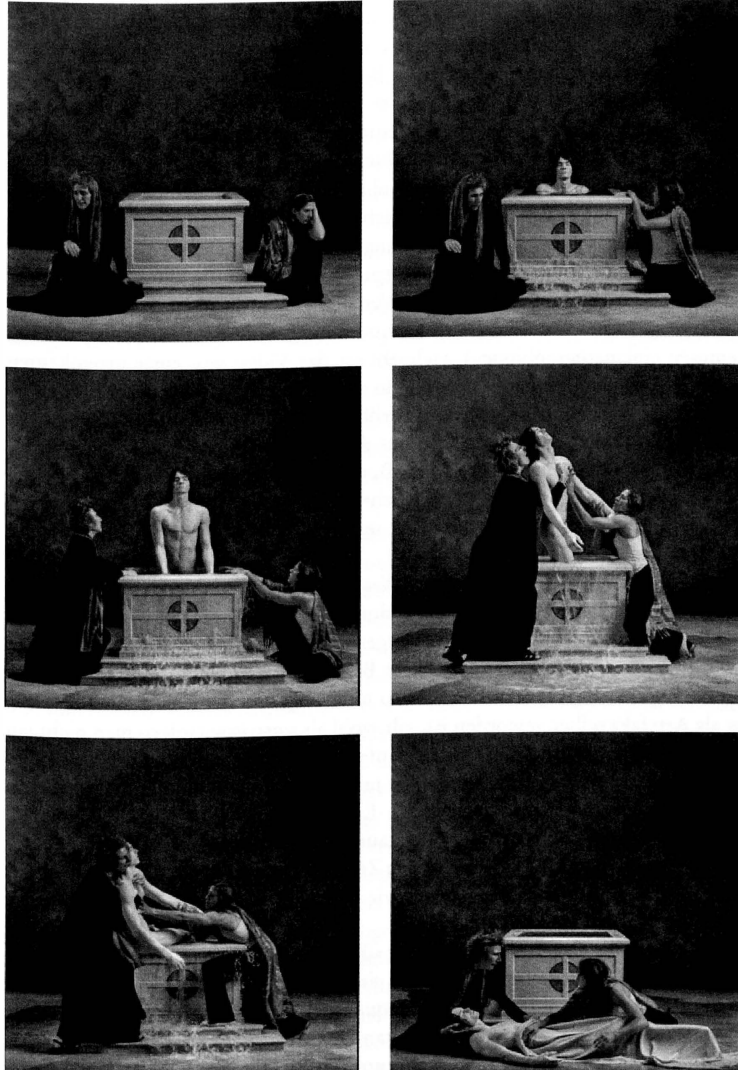


Abb. 7-12: Bill Viola, »The Passions«; ed. John Walsh, Fotografien von Kira Perov; Los Angeles 2003.

Giorgio Agamben meint dazu: »Vor den ungläubigen Augen des Betrachters wird das *musée imaginaire* zu einem *musée cinématographique*«.18 Das unbewegte Motiv verwandelt sich in der langsamen Bewegung in Geschichte – sofern der Betrachter die Geduld und Aufmerksamkeit aufbringt, die unendliche Langsamkeit der Bewegung auszuhalten, wahrzunehmen und mitzumachen. Die Inszenierung gelingt vermutlich nur unter recht ambitionierten Bedingungen: nicht nur der Entschleunigung gegenüber den Sehgewohnheiten angesichts einer Videoinstallation, sondern auch einem der Andacht ähnlichen Verweilen von Leib und ›Seele‹ vor einem Flachbildschirm, in der Erwartung, da sei mehr zu sehen als ein Still.

Die Wette dieses Videos oder sein Versprechen zielt auf die Unterbrechung der Sukzession im Medium einer extremen Verlangsamung, die nicht mehr Sukzession, sondern gedehnte Simultanität präntendiert. Hier wird nicht das Bild zum Film (»*musée cinématographique*«), vielmehr ist das Video von einer provokanten Langsamkeit, die sich dem Übergang in die übliche Bewegung eines Films verweigert. Es wird ein ›Zwischenreich‹ eröffnet, ein Wahrnehmungsfeld zwischen unbewegtem und bewegtem Bild. Dass dies in so unmerklich langsamer Weise geschieht, bringt das unbewegte Bild in Bewegung wiederbewegten Bilder beinahe zum Stillstand, oder mehr als das: zu einem ›Mehr als Stillstand‹. Verlangsamte Sukzession wird zum Riss in der Zeit um der Inzenierung ewig erscheinender Dauer willen.

Das Bild an der Wand, wie Masolinos *Pietà*, verspricht Ewigkeit der Simultanität – letztlich der Gleichzeitigkeit von Passionszene und Betrachter in der Passionsmeditation. Es steht still in einem Gegensatz zu der Sukzession der Besucher und ihrer Bewegung. Denen macht es Beine und lässt sie zu ihm pilgern und um es kreisen. Es selber aber bleibt so unbewegt wie der Zeit enthoben. Dass es als Artefakt selber geworden ist, gilt wohl als unstrittig (sofern man nicht ›an Acheiropoieta‹ glaubt). Dass es aber auf unendliche Dauer angelegt ist, dass es Ewigkeit in der Zeit und gegen die Zeit präntendiert, scheint (in der Regel) ebenso unstrittig. Zumindest sind durch diese ›Entzeitlichung‹ selbst noch die üblichen Verwahrungs-, Sicherungs- und Restaurationspraktiken von ›Bildern an der Wand‹ reguliert. ›Aufbewahren für alle Zeit‹, Konservieren für die Ewigkeit und alle Spuren der Zeit zu tilgen (soweit wie möglich): das ist Entzeitlichungspraxis im Bildgebrauch.

Dem entspricht eine Bestimmung der ›ikonischen Differenz‹: Das Bild sei ein Anschauungs- und Raummedium, das eine gesamthafte Evidenz im Augenblick biete. Es sei nicht linear, auch nicht sequentiell zu ›dekodieren‹ (wie Rede oder Texte), sondern komplexiv und simultan zu sehen (nicht von links nach rechts zu lesen, sondern ›als Ganzes‹ wahrzunehmen). Die ikonische Differenz von Bild und Text operiert mit der Nichtlinearität der Bildwahrnehmung. Dass Wahrnehmung und Aufmerksamkeit natürlich auch bewegt sind, daher zeitlich

(kinästhetisch), ist klar. Dass sie sich an etwas abarbeiten, was nicht Zeit-, sondern primär Raummedium ist, dürfte auch plausibel sein.¹⁹ In Bezug auf Violas *Passions* heißt das: In der extremen Verlangsamung wird die Zeitlichkeit des Bildraumes exponiert und bis zum Zerreißen (oder bis zur Langeweile?) zerdehnt. Das provokant entschleunigte Bild auf dem Schirm – Violas Schleife zwischen Film und Still – verzeitlicht das Raumereignis des Bildes an der Wand. Es entzaubert das Andachtsbild – aber tendiert zur Wiederverzauberung des Bildes, nachdem es in die prophane Medialität des Flachbildschirms transformiert wurde. Es hat einen Zug zum Sakramentalen, wenn der Schirm zum erneut bewegenden Andachtsbild wird. Und zu vermuten ist, dass Viola hier nicht nur spielt, sondern den Ernst des Spiels mit dem Andachtsbild vor Augen führt: Es geht um die Bewegungsenergie, die ikonische Performanz, in der die wiederentdeckte Langsamkeit des Bildseins zur nochmals gesteigerten Präsenzintensivierung dient. Tendiert das zur Pathosgeste ›von realer Gegenwart? Oder wird das zum religiösen Kitsch in ästhetischem Gewand, sofern hier zu viel ›alter Ernst‹ im Spiel ist?

Agamben meinte, es gehe um eine Transformation, »die das Wesen der Bilder selbst betrifft«. Die Bilder würden »derart mit Zeit aufgeladen, dass sie jeden Moment zu zerspringen drohen«. Nicht die Bilder würden in die Zeit, sondern »die Zeit ins Bild« eingeführt.²⁰ Taugt dieser Gegensatz? Die Verzeitlichung des Raumereignisses Andachtsbild führt doch ›gleichzeitig‹ das Bild in die Zeit ein. Das erhabene Simultane, das Bild als ›unbewegter Bewegter‹, kommt in Bewegung. Simultaneität wird sukzessiv. Und die Sukzession der bewegten Betrachter wird von einer zerdehnten Simultaneität unterbrochen. Einerseits wird die Zeiterfahrung der Betrachter affiziert: Die Zeit der Affektion ist hier nicht plötzlich und mitreißend, sondern langsam und verwirrend (›versenkend?‹). Es ist vermutlich nicht zu erwarten, dass hier Gefühle von Frömmigkeit und Erhebung sich einstellen, sondern eher gemischte Gefühle: zwischen dem Aufrufen vergangener Andachtsaffekte und dem Verweigern der Story; zwischen Aura und Kitsch; oder zwischen Selbstgefühl und Befremdung. Was unentscheidbar scheint, wird vom Betrachter entschieden werden. Andererseits wird der Zeitfluss der Bewegung und des Raumes affiziert. Die Üblichkeiten der Videoschau werden unterbrochen – und der kurze Augenblick gedehnt, bis zum Zerreißen. Zeit, die sich dehnt, ist zwischen Zeitfluss und auratischem Augenblick. Es ist erwartungswidrige Zeitlupenzeit. Ich würde das nicht wie Agamben »kairologische Sättigung« nennen,²¹ allenfalls eine ästhetische Variation des erhabenen und plötzlich gedehnten Kairos. Das Video inszeniert nicht den Einbruch der Ewigkeit ins Jetzt, sondern eine doppelte Verweigerung: weder reine Kontemplation noch mitreißende Unterhaltung, weder ungehemmter Fluss noch Vision und Versenkung. Zwischen dieser doppelten Verweigerung öffnet sich ein Feld der Unentscheidbarkeit, die man eschatologische Zeitigung nennen könnte (oder eschatologische Nichtsättigung

der Zeit, eschatologischen Hunger oder Appetit) – wenn denn das Eschaton die Zeit ist, die Zeit lässt und gibt, Zeit, die sich dehnt, weder der Einbruch des Ewigen, noch das Ende der Zeit. Jedenfalls wirken diese Videos als intensivierte Zeiterfahrung und daher nicht nur Präsenzintensivierung. Viola inszeniert Passion in Slow Motion als verfließende Präsenz, nicht nur Fluss und reines Vergehen im bewegten Bild. Es ist von Simultaneität affizierte Sukzession und vice versa. Es ist ein verdoppelter Entzug, der zur verdoppelten Präsenz führt. Viola meinte, »das Wesen des visuellen Mediums« sei »die Zeit«.²² Damit wird die zeitlose Präsenz des auratischen Bildes programmatisch gegenbesetzt durch die Verzeitigung der Präsenz, aber nicht als Präsenzdestruktion, sondern als Präsenz in der Varianz: »Die Bilder leben in uns ... Wir sind lebende Bilddatenbanken – Bildersammler – und diese Bilder verwandeln und entwickeln sich unaufhörlich, wenn sie einmal in uns eingedrungen sind«²³ – so noch einmal Viola.

Die Zeit ins Bild einzuführen, wäre nach der Erfindung des Films banal. Wenn aber die Zeit ins stehende Bild eingeführt wird, ändert dies Bild und Zeit: Das Bild wird plastisch, präsent in seiner permanenten Veränderung. Präsenz ist weder unreal noch das Allerrealste, sondern in Übergang und Varianz. Und die Zeit wird ›verbildlicht‹. Sie ist ›Anschauungsform‹ im unreinen Sinne (nicht als formale Kategorie der transzendentalen Ästhetik): Zeit ist gegeben in der Varianz des Bildes. Wer verändert da was? ›Die Bilder verwandeln sich unaufhörlich‹ – aber mit ihnen auch wir uns und die Zeit sich. Diese Trias von Bild – Zeit – Selbst ist eine sich permanent verschiebende und variiierende Trias. Nicht die Zeit ist das *primum movens* dieser Konstellation, sondern die Bildzeit als Zeitbild. Die Zeit des Bildes wird zum doppelten Genitiv – im verzeitlichten Bild und in der Verbildlichung der Zeit. Wenn das Bild eine eigene Zeit (sei sie kairologisch oder eschatologisch) freisetzt, wie in Violas *Passions*, wird ein Horizont eröffnet zwischen Zeitlosigkeit und üblichem Zeitfluss. Der Übergang von Simultaneität und Sukzession wird unentscheidbar – wenn auch vielleicht nicht für den Künstler.

Als eine der Quellen seiner Konzeption verweist Viola auf spirituelle und mystische Traditionen, in denen die Idee, dass alles Hier und Jetzt nur eine Welt der Erscheinungen sei, fortlebte. Als Zeugnis seiner Studien des Zen-Buddhismus und der Sufi-Mystik notierte er sich ein mittelalterliches Sufi-Gedicht: »With every moment | a world is born and dies, | and know that for you, | with every moment | come death and renewal.«²⁴ Damit scheint am Ende die Selbstdeutung des Slow-Motion-Videos doch zu einer Präsenzintensivierung zu neigen: die Verlangsamung des üblichen Videoflusses zur Steigerung der Aufmerksamkeit, die Bewegung des stehenden Andachtsbilds zur konvergenten Steigerung – und beides im Dienste von Affekteffekten. Das erinnert an die sparsamen und langsamen Abendmahlsrituale: eine Sakramentalisierung von Präsenz (und Affekt). Es erinnert an die Kreuzwegmeditationen, in denen die Bilder eine Geschichte

wiederholen und an den Stationen entsprechende Affekte evozieren. Alles zielt auf *compassio*, auf die Wiederholung der Passionsgeschichte, um sie zu fühlen, zu spüren, zu leiden etc. Das ist religiöse Affekttechnik, sei es im Zeichen eines frommen Bedürfnisses oder eines religiösen Begehrens. Und in diese Tradition verstrickt sich Viola hier – auf Gedeih und Verderb. Wenn der Künstler zum Betrachter wird, bleibt die Unentscheidbarkeit nicht unentschieden.

Anmerkungen

- 1 John McTaggart/Ellis McTaggart: The Unreality of Time, in: *Mind. A Quarterly Review of Psychology and Philosophy* 17/1908, S. 457–474; [dt.: Die Irrealität der Zeit, in: Walther Ch. Zimmerli, Mike Sandbothe (Hg.): *Klassiker der modernen Zeitphilosophie*. Darmstadt 1993, S. 67–86]. Vgl. Peter Bieri: *Zeit und Zeiterfahrung*. Exposition eines Problemereichs. Frankfurt/M. 1972; Peter Rohs: *Die Zeit des Handelns*. Eine Untersuchung zur Handlungs- und Normentheorie. Königstein im Taunus 1980.
- 2 Hans Blumenberg: *Lebenszeit und Weltzeit*. Frankfurt/M. 1986, S. 71.
- 3 Das stimmt so natürlich nicht, denn beides überkreuzt sich: Auch das Sichtbare kommt sukzessiv, im Film wie im Leben. Und das Hörbare kommt genauso augenblicklich wie ein Knall oder ein Hilferuf.
- 4 McTaggarts These von der Unrealität der Zeit oder Augustins These von der Irrealität der Gegenwart sind treffend, aber halb wahr: Sie verkennen die Realität dieses Imaginären.
- 5 Das ›vermittelnde Moment‹ wird üblicherweise in der Zeitlosigkeit gesucht (wenn es die gäbe): in ewiger Selbstgegenwart wie Gott oder das Subjekt.
- 6 Nachkritisch tritt vermutlich der Abyss des Archivs oder die Unvergesslichkeit des Webs an Stelle dessen.
- 7 Das gilt mutatis mutandis s. c. auch für das Denken beim Lesen von Kant etc.
- 8 Im Schreiben, zumindest von ›Literatur‹, dürfte dasselbe gelten.
- 9 Die Ortsbestimmung ›an der Wand‹ ist offensichtlich unterdifferenziert. Der Raum, der Kontext und der Gebrauch machen den Unterschied – im Bild und seiner Zeitlichkeit.
- 10 Gottfried Boehm: *Repräsentation – Präsentation – Präsenz*. Auf den Spuren des homo pictor, in: ders. (Hg.): *Homo Pictor*, Leipzig 2001, S. 3–13, hier S. 13.
- 11 Ebd., bes. S. 4, 5, 8, 13. Bernhard Waldenfels hingegen meinte, das Bild sei nicht intensivierte Präsenz, sondern Entgegenwärtigung. Bernhard Waldenfels: *Spiegel, Spur und Blick*. Zur Genese des Bildes, in: ebd., S. 14–31, hier S. 29 f.
- 12 Leon Battista Alberti: *Drei Bücher über die Malerei (Della pittura)*, in: ders.: *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, hg. v. H. Janitschek. Wien 1877, S. 88; mit Boehm, ebd., S. 4.
- 13 Jacques Rancière: *Politik der Bilder*. Berlin 2005, S. 39.
- 14 Boehm, *Repräsentation* (Anm. 10), S. 4.
- 15 So Boehm, ebd. S. 5; nicht mit Bezug auf Manets Christusbild.
- 16 Vgl. dazu Boehm, ebd. S. 5, zu Porträts: »Der Abwesende ist dank der physischen Materialität seines Leichnams in der Präsentation gegenwärtig, fast könnte man sagen: er ›ist‹ die Präsentation«. Das erinnert erstaunlich an die Realpräsenz im Abendmahl. Vgl. ebd., S. 7 f.: »In der Repräsentation selbst ist das Abwesende nicht nur gegenwärtig, sondern es ist wirksam«.
- 17 Vgl. http://www.getty.edu/art/exhibitions/viola/silent_mtn.html; <http://www.billviola.com>; John Walsh (Hg.): *Bill Viola: The Passions*. Los Angeles 2003.
- 18 Giorgio Agamben: *Nymphac*. Berlin 2005, S. 8.
- 19 Narrativ aufgebaute Gemälde (wie in der Historienmalerei oder der malerischen Darstellung biblischer Geschichten) müssten die ›ikonische Differenz‹ in dieser Hinsicht irritieren.
- 20 Agamben, *Nymphac* (Anm. 18), S. 9.

- 21 Ebd.
- 22 Zitiert nach Agamben, ebd.
- 23 Ebd.
- 24 Vgl. Anm. 17.

Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen

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

Herausgegeben von CHRISTIAN KIENING und MARTINA STERCKEN

in Verbindung mit JÜRIG GLAUSER, MARTIN-DIETRICH GLESSGEN,
BARBARA NAUMANN, ANDREAS THIER UND MARGRIT TRÖHLER

Band 16

CHRISTIAN KIENING, ALEKSANDRA PRICA,
BENNO WIRZ (HG.)

Wiederkehr und Verheißung

Dynamiken der Medialität in der Zeitlichkeit

CHRONOS

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung und der Universität Zürich.



Informationen zum Verlagsprogramm:
www.chronos-verlag.ch

Umschlagabbildung: Duchamps, Marcel: Nu descendant un escalier no. 2. Halbe Seite;
© 2010 ProLitteris, Zürich
© 2011 Chronos Verlag, Zürich
ISBN 978-3-0340-1016-0

Inhalt

Theoretische Reflexionen

ALEKSANDRA PRICA / BENNO WIRZ

Medialität und Zeitlichkeit. Ansätze zu einer Dynamisierung des Medienbegriffs

9

DIETER MERSCH

Monstrosität und Bruch. Zur Temporalisation des Medialen

21

THOMAS KHURANA

Schon da und noch im Kommen begriffen. Zur Zeitlichkeit des Mediums Sinn

43

THOMAS FORRER

»Urgeschichte des Bedeuten«. Ausdruck, Allegorie und Ereignis (Deleuze, Benjamin)

65

PHILIPP STOELLGER

Die Zeit des Bildes. Das Bild zwischen Simultaneität und Sukzession

91

Medium und Zeit im Horizont der Heilsgeschichte

CHRISTIAN KIENING

Mitte der Zeit. Geschichten und Paradoxien der Passion Christi

121

MARC-AEILKO ARIS

Tuba novissima. Medialisierung des Augenblicks in scholastischen Texten des Mittelalters

139

MARCUS SANDL

Prekäre Zeiten. Der Diskurs des Propheten im Zeitalter der Reformation

149

5

YIGIT TOPKAYA
Zwischen endzeitlicher Wiederkehr und
verheißungsvoller Heilserwartung. Mediale Vergegenwärtigung
des Türken um 1500 175

MATTHIAS MÜLLER
Cranachs chronotopische Landschaften. Raum-Zeit-Strukturen
in den mythologischen Bildern Lucas Cranachs d. Ä. 191

Vermittelte Zeit – Perspektiven der Moderne

FELIX CHRISTEN
»vor den Augen«. Hölderlins Zeitbild 221

CHRISTIAN VANDER STEEG
Zeitverschiebungen zwischen Pflanzengeographie und Poesie.
Adalbert Stifters real-ideale Gewächse 235

JOHANNES BINOTTO
Jump Cut. Zur Chrono-Logik von Film und Psychoanalyse 253

Die Autorinnen und Autoren 269