

Philipp Stoellger

## Das Bild als Quelle und die Quelle als Bild Zur symbolischen Funktion von Bildern im wissenschaftlichen Diskurs

»Quellen sind etwas, worauf man stößt.«  
Blumenberg<sup>1</sup>

### Zur Einleitung

Die Tagungsfrage »wie dem Bild ein eigener Status (neben der Schrift) im historischen Diskurs zukommen kann« führt einen in ein ganzes Nest von Problemen: Was ist mit »Quelle« gemeint? Wie lautet die (eigene) Antwort auf die Frage »Was ist ein Bild?« (also welcher Bildtheorie folgt man)<sup>2</sup>? Was ist die *Ordnung des historischen Diskurses* (also welche Art und Methode von Geschichtsschreibung steht einem vor Augen)? Bilder »im Diskurs« sind Bilder im Gebrauch – der sich je nach Diskurs erheblich unterscheidet.

Dem entsprechend soll im Folgenden zunächst

1. die Metapher der Quelle bedacht werden, um von ihr aus
2. die Bildtheorie zu Wort kommen zu lassen und schließlich
3. nach den Berührungen oder Übergängen von Bild und historischem Diskurs zu fragen.

Erstens ist die Grundmetapher der Geschichtsschreibung, die »Quelle«, von einer symbolischen Prägnanz, die metaphorologisch aufschlussreich ist. Sie ist selbst bereits ein Bild im Diskurs, ein *Sprachbild* zwar nur, aber als solches sagt es nicht nur etwas, sondern zeigt auch (mehr als man vielleicht zu sagen vermeint). Es ist als »vielsagende« Metapher, nicht nur ein Sagen, sondern auch ein Zeigen, von einer *deiktischen* Kraft.<sup>3</sup> Wittgenstein meinte, worüber man nicht sprechen kann, darüber müsse man schweigen. Und dementsprechend polarisierte er Sagen und Zeigen: »Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden.«<sup>4</sup> Vielleicht kann man

---

1 Hans Blumenberg, »Beobachtungen an Metaphern«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, 15 (1971), S. 193.

2 Vgl. Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, München 1994.

3 Vgl. dazu ausführlich Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007.

4 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Werkausgabe Bd. 1*, Frankfurt a. M. 1984, S. 34 (4.1212; vgl. S. 84, These 7). Vgl. Felix Gmür, *Ästhetik bei Wittgenstein. Über Sagen und Zeigen*, Freiburg, München 2000.

darüber hinausgehend (weniger polarisierend) formulieren: Was man nicht sagen kann, das muss sich zeigen. Das Zeigen ist in, mit und unter dem Sagen präsent als *Zeigen des Sagens*, das also, was sich im Sagen zeigt. Die *deiktische* Kraft der Sprache, nicht zuletzt in ihrer Metaphorik, verweist auf ein *chiastisches* Verhältnis von Sagen und Zeigen.

Zweitens ist von der >ikonischen Differenz< zwischen Sagen und Zeigen die Bildwahrnehmung hermeneutisch zu reflektieren. Ein Bild als >Quelle< zu nutzen, bedingt eine Zuspitzung der Wahrnehmung auf einen Funktionszusammenhang, der von der Eigendynamik des Bildes herausfordert und erweitert werden kann. Quellen sprudeln, schon bevor sie gefasst und kanalisiert werden.

Wenn drittens die Deixis das >tertium< bildet zwischen Bild und Wort (bzw. Zeigen und Sagen), dann sind die deiktischen Gesten im Text die Entsprechung zum Bild. Folgt daraus, dass von Bildern >nur<, >eigentlich< oder wenigstens notwendigerweise *metaphorisch* zu sprechen ist, auch im historischen Diskurs? Reinhart Koselleck meinte: »Die Historie als Wissenschaft lebt im Unterschied zu anderen Wissenschaften nur von der Metaphorik«, wegen der »Anschauungslosigkeit der reinen Zeit«, die notwendig die Übertragungen der Reflexion herausfordert.<sup>5</sup> Jedenfalls kann man vermuten: wie die Metaphorizität des historischen Diskurses eine Metaphernreflexion erfordert, so die Bilder im historischen Diskurs eine Bildreflexion, die den Anschluss an gegenwärtige Bildtheorien nicht verweigern kann.

## Die Quelle

Hermeneutisch gesehen ist eine Entselbstverständlichung angebracht hinsichtlich der historiografischen Grundmetapher der >Quelle< – die *als Metapher* meist kaum noch wahrgenommen werden dürfte. »Wenn eine solche Metapher plötzlich >beim Wort genommen< wird, zerbricht eine Art von lebensweltlicher Selbstverständlichkeit für diejenigen, die sich der Fachsprache bedienen.«<sup>6</sup> Die Quelle ist zunächst – wie im humanistischen Ruf >ad fontes< – eine programmatische Metapher gegenüber der >bloßen Tradition<, und daher auch von der Reformation aufgegriffen worden (gegen die Tradition des römischen Lehramtes).

Diese Metapher ist – nolens volens – reich an Implikationen. Die unselbstverständlichste Suggestion daran ist wohl, dass es am Anfang des Stromes der Zeit und der Fluten der Geschichte *Quellen gibt*, die den Ursprung und Anfang bilden. Die

5 Reinhart Koselleck, »Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft«, in: Werner Conze (Hg.), *Theorie der Geschichtswissenschaft und Praxis des Geschichtsunterrichts*, Stuttgart 1972, S. 16.

6 Blumenberg 1971 (Anm. 1), S. 191. Der Hinweis auf die Metaphorizität der >Quelle< stammt von Richard Harder, siehe: *Les Sources de Plotin: dix exposés et discussions. Entretiens sur l'antiquité classique*, tome V, éd. par Olivier Reverdin, Vandœuvres-Genève 1960, S. 327–339.

Metapher insinuiert die *Reinheit* des *Ursprungs*, den *autonomen* Zugang zu demselben, den *Wert* des Ursprungs (gegenüber dem der Tradition) als *dem* Ursprung diesseits des so wechselhaften >Stromes der Zeit<. Wer die Quelle kennt, wer aus ihr schöpft, der ist am Ursprung, diesseits aller Trübungen des reinen Wassers. »Die Quellen des Historikers sind es deshalb, weil sie in den Strom der Geschichte eingegangen sind, in ihm aber nicht untergegangen [oder aufgegangen] sind.«<sup>7</sup>

Wie unselbstverständlich das ist, zeigt die – gleichsam wundertätige – nicht Brot-, sondern Quellenvermehrung >von Zeit zu Zeit<. Was als Quelle dient und gilt, ist erheblich weicher und disponibler als die geologischen Verhältnisse etwa des Gotthardmassivs. Denn zur Quelle *wird* etwas – wie beispielsweise Bilder, wenn und sofern sie zuvor nicht als Quelle angesehen wurden. »Da wird zur authentischen Quelle, was zuvor nur Relikt war.«<sup>8</sup> Wie kontingent und selektiv dieser seinerseits historische Vorgang der >Quellenerzeugung< ist, bleibt in der Regel latent. Diese Latenz zu schützen, ist die diskursive Funktion dieser Grundmetapher des historischen Diskurses. »Die Metapher der Quelle wird erst aufschlusshaltig, wenn man hindurchblickt auf die mögliche nicht mehr >quellenförmige< Modalität von Materialien, die einfach gespeichert worden sind, weil man keine Kriterien der Abgrenzung mehr für das hatte, was *nicht* hinterlassenswert ist. Unter diesem Aspekt hört die Quelle auf, das Ursprüngliche und Letzte ... zu sein.«<sup>9</sup>

Quellen werden zu Quellen, indem man sie als solche gebraucht. Dem einen wird das trivial klingen, dem anderen hingegen häretisch. Denn es stellt zur Disposition, was in einer akademischen Zunft als Common Sense gilt, wenn nicht als unantastbar. >Quellenkritik< wie die exegetischen Methoden der Text-, Literar-, Form-, Traditions- und Redaktionskritik (bzw. -geschichte) zeigen einerseits, wie labil und präzisierungsbedürftig das ist, was als Quelle gilt. Andererseits ist die Geschichte der Exegese auch eine Geschichte der Erschließung neuer Quellen, teils durch neue Funde, teils durch neue Umfangsbestimmungen dessen, was als Quelle herangezogen wird. Wie labil, zeigt eine Metaphernreflexion Johann Gustav Droysens: »Nicht das wüste Durcheinander der gleichzeitigen Meinungen, Nachrichten, Gerüchte ist die erste Quelle; das ist nur der sich täglich wiederholende atmosphärische Prozess der aufsteigenden und sich niederschlagenden Dünste, aus denen die Quellen werden.«<sup>10</sup>

Hermeneutisch gesagt: Die >Quelle< ist eine Grundmetapher des historischen Diskurses, mit dem er sein Woher und Woran der konkreten Arbeit ins Bild fasst. Diese Katachrese gerinnt mit der Zeit zum Terminus (a quo und ad quem). Sofern dieser Terminus als Ausschlussfigur fungiert, etwa zur Bestreitung der Legitimität

7 Blumenberg 1971 (Anm. 1), S. 193.

8 Ibid.

9 Op. cit., S. 193 f.

10 Johann Gustav Droysens, *Grundriß der Historik*, hg. v. R. Hübner, 3., umgearbeitete Aufl. Leipzig 1882, § 34, S. 338.

von Bildern als Quellen, ist hilfreich, daran zu erinnern, dass Quellen durch ihren Gebrauch zu solchen >ernannt< werden.

Die *symbolische Funktion* – im Sinne Ernst Cassirers gesprochen – der >Quelle< ist es, den damit<sup>11</sup> bedeuteten Sinn zu versinnlichen. Dazu dient eine symbolische Prägnanz, wie sie diese Metapher darstellt: das unanschauliche Woher und Wohin des Diskurses anschaulich artikulieren zu können. In diesem Sinne ist es nur zu passend, wenn auch Bilder als Quellen dienen. Denn die Sinnlichkeit des historischen Sinns wird damit um semantisch dichte Phänomene bereichert.

Die Verwandten der Quelle: Spiegel, Spur, Zeugnis

Hilfreich ist vielleicht, daran zu erinnern, dass die >Quelle< nicht die einzige Grundmetapher des historischen Diskurses ist. In dieser Hinsicht ist der *Tagungstitel* weniger fragend als vielmehr *programmatisch* und *behauptend*: es geht um Bilder allein als *Quelle*.

Mit der Grundmetapher der >Quelle< geht allerdings ein Modell einher, das auf den *Sinn* der Sinnlichkeit aus ist, also von recht bestimmter Intentionalität. Die Horizontintention richtet sich daher auf die *Lesbarkeit* und *Lesbarmachung* von Bildern. Damit liefe man a limine Gefahr, das Bild – als prägnante Form der >Grenze der Lesbarkeit<<sup>12</sup> – auf eine Semantik eines Diskurses zu reduzieren. Die Vollendung des Bildes im historischen Diskurs wäre dann erreicht, wenn es *lesbar* geworden ist. Hoffte Hegel auf die Aufhebung aller Sinnlichkeit im Begriff, so würde ein Historiker dann auf die Aufhebung des Bildes im Text (der geschriebenen Geschichte) hoffen. Das Bild im historischen Diskurs würde final zu verschwinden haben. – Das kann kaum das *Movens* sein, das zur Horizonterweiterung des historischen Diskurses um der Bilder willen bewegt. Und im Sinne Cassirers wäre das auch widersinnig. Denn die symbolische Form der Kunst ist *nicht* *reduzibel* auf die Formen von Sprache und Wissenschaft.

Zu den metaphorischen >Verwandten< der Quelle gehören indes auch: *Spiegel* (Abbildungsfunktion), *Spur* (Erinnerung an Vergangenes, Vorübergegangenes; Vergegenwärtigung des Abwesenden), und *Zeugnis* (Anspruch auf Antwort und Weitergabe).<sup>13</sup>

11 Womit genau?: Den Sinn der Phänomene, die als Quelle gelten; oder auch den Sinn des historischen Diskurses darüber? Erst wenn auch letzterer von der Sinnlichkeit der Quelle affiziert wird, käme mehr zu tragen als der >faktische oder propositionale Gehalt< der Quelle.

12 Vgl. Philipp Stoellger (Hg.), *Genese und Grenzen der Lesbarkeit*, Würzburg 2007 (= Interpretation Interdisziplinär 4).

13 Und wohl auch der *Blick* (des Bildes selbst, als Antwort, Selbstentzug). Vgl. Bernhard Waldenfels, >Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes<, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Homo pictor*, Leipzig 2001, S. 14–31.

Die Erinnerung an diese Verwandten der Quelle hat hier den Sinn, Alternativen zu vergegenwärtigen, die andere Aspekte des Bildes in den Blick kommen lassen und vielleicht weniger strikt auf Lesbarmachung zielen. Der Grund für diese Öffnung des Blicks ist (wie zu erörtern) die von mir geteilte These Boehms von der >ikonischen Differenz< zwischen Sprache und Bild, d. h. dass die Bildlichkeit des Bildes nicht als >lesbar< verstanden werden kann, weil sie von grundsätzlich anderer >Art< ist als ein Text.

### Spiegel

Die symbolische Funktion der *Abbildung* entspricht einem illustrativen, pädagogischen Gebrauch des Bildes. Als Abbildung hat es zu spiegeln, was der Diskurs zu sagen hat. So abwegig das klingt, ist es doch eine keineswegs marginale Funktion der Bilder im Diskurs. Die Funktion der Bilder in den Wissenschaften folgt nicht selten genau diesem Modell. Die philosophische und theologische Tradition wurde von dieser Abbildungsfunktion – Bilder also als *Spiegel der Kultur* – dominiert, weil die Abbilder das Was, Wozu, Warum, also die allgemeinen Formen des Begriffs darstellen und illustrieren können.

Dass statt der Abbildung auch die >Vorbildung<, also die bildliche Konstruktion von wissenschaftlichen >Gegenständen<, zu den Praktiken nicht erst der >bildgebenden Verfahren< gehört, wäre anhand der Studien etwa Horst Bredekamps zu zeigen. Nicht nur in der Darstellung wissenschaftlicher Ergebnisse, sondern auch in der Entdeckung und Begründung spielt das Bild (und die Bildproduktion) eine kaum zu überschätzende Rolle.

Ist dem im *historischen* Diskurs auch so? Die Wissenschaftsgeschichtsschreibung – nicht zuletzt von Michael Hagner – zeigt, wie die Naturwissenschaften >Bildern folgen< und nicht nur den vermeintlich harten Regeln ihrer Zunft, wie sie die Aufbendarstellung bestimmen. Aber wie steht es um die *Wissenschaftsgeschichtsschreibung* (als einem historischen Diskurs) selbst? Sind Bilder für sie mehr als (subversive) Medien der Anderen (deren Geschichte geschrieben wird)? Von welchen Bildern wird diese Art der Geschichtsschreibung *selbst* geleitet und orientiert?

Der Spiegel jedenfalls ist eine Metapher für Ab- und Vorbildung, die genuin optisch ist, also nicht an Text, Diskurs und Lesbarkeit orientiert, sondern an Blick und Blickwechsel oder Ver- und Entzerrung. Die Metapher suggeriert meist eine exakte Wiedergabe (sei es des Dar- oder des Vorgestellten) – was dem Bild >als Spiegel< nur eine Reproduktionsfunktion zukommen ließe. Damit würde die Eigendynamik des Bildes, die Kraft des Visuellen (Georges Didi-Huberman), verstellen. Wenn, dann wäre das Bild als *lebendiger* Spiegel vorzustellen, der mehr zeigt, als der, der in ihn blickt, erwartet.<sup>14</sup> In diesem Sinn wären die Bilder als lebendige

14 Wäre das >Fenster< dann eine passende Öffnung der Metaphorik? – Also Bilder als *Fenster* des historischen Diskurses? Vgl. Horst Bredekamp, *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz < Theater der Natur und Kunst*, Berlin 2004.

Spiegel der zu schreibenden Geschichte von eigener, durch nichts anderes zu ersetzender symbolischer Funktion. Im Grenzwert würde das Bild so zum *Fenster* in die Vergangenheit.

### Spur

Die symbolische Funktion der *Spur* ist die Erinnerung an eine (nichtintentionale) Gegenwart des Vorübergegangenen, die es »mit der Frage nach dem Dass und dem faktischen Wann und Wo zu tun hat«<sup>15</sup> – was die Griechen der »historia« zugeordnet hätten. Ein Foto beispielsweise ist eine Spur, nicht weil es einen Abwesenden darstellt (das wäre die Abbildungsfunktion), sondern weil es jemanden *als abwesend* darstellt<sup>16</sup>. Das fotografische Bild hat nicht nur die Funktion, jemanden darzustellen, sondern in der Darstellung dessen Abwesenheit mitzusetzen (metonymisch). Ähnliches gilt für Kult-, Götter- oder Ahnen- und Totenbilder.

Für die symbolische Funktion des *Bildes als Spur* heißt das: Die Vergegenwärtigung des Vorübergegangenen *als Abwesendes* ist eine genuine Funktion des Bildes (bzw. vice versa: der Umgang mit Toten, Göttern etc. ist unvermeidlich bildlich, was eine genuine Funktion des Bildes zeigt). Damit wird der »ikonischen Differenz« Rechnung getragen: der Differenz von Was und Wie des Bildes. Wobei im historischen Diskurs das Was vor allem interessieren dürfte.

Nur – leider – tendiert die Spur ebenso zur Lektüre wie die Quelle: das Spurenlesen ist die damit einhergehende Selbstverständlichkeit. Die rhetorische Kraft der Metapher evoziert eine Einstellung der Wahrnehmung, die nicht die Eigenart der Bildlichkeit ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Daher ist die Spur für den historischen Diskurs so anschlussfähig – wie für die Phänomenologie der Bildwahrnehmung prekär.

Wenn man allerdings Jacques Derridas Metapher der »Urspur« bedenkt, wird es noch einmal interessanter. Wenn (nicht erst) seit Edmund Husserl die Zeitlichkeit der Gegenwart zur Entdeckung führte, dass Zeichen (in Diskurs wie Bild) keine »zeitlose Identität« haben, sich der Zeichengebrauch immer schon mit einer prekären »Nichtidentität« zu plagen hat, dann sind dem Bild wie dem Diskurs eine Diachronie und Verschiebung zu eigen, die sie teilen (und zerteilen). Destruiert wird damit die Idee einer »reinen Gegenwart« und »Evidenz im Augenblick«. Die Emphase der Präsenz »vor einem Bild«, die zur Entgeschichtlichung neigt, wird damit fraglich. Spur als Metapher für das Bild im historischen Diskurs hätte so gesehen die kritische Potenz, die Zeitigung des Bildes zu benennen<sup>17</sup>. Denn die Spur

15 Waldenfels 2001 (Anm. 13), S. 26.

16 Op. cit., S. 25.

17 Vgl. Philipp Stoellger, »Die Zeit des Bildes. Das Bild zwischen Simultaneität und Sukzession«, in: Christian Kiening/Aleksandra Prica/Benno Wirz (Hg.), *Wiederkehr und Verheißung. Dynamiken der Medialität in der Zeitlichkeit*, Zürich 2011, S. 91–118.

ist eine »Entzugserscheinung«<sup>18</sup>, genauer eine Erscheinung des Entzogenen *als* des nie und nimmer »rein Gegenwärtigen«. Dann kann jedenfalls das Bild nicht als Kompensat für die »verlorene Präsenz« dienen, sei es um »blutleere« Diskurse zu beleben, sei es um im Bild die Illusion »reiner Gegenwart« zu reanimieren.

### Zeugnis

Koselleck<sup>19</sup> zeigte unter dem Aspekt der Frage nach der Perspektivität des Historikers, wie traditionell die Spiegelmetaphorik, die Metaphorik der »nackten Wahrheit« und das Postulat der Unparteilichkeit das Selbstverständnis der Historiker formte. »Die Metaphern, die einen naiven Realismus einschließen, zehren vom Augenzeugen ..., der durch seine Präsenz die Wahrheit der Geschichte verbürgt«<sup>20</sup>. Das lässt den Zeugen und das Zeugnis unpassend erscheinen, als zeitgenössische Metapher im historischen Diskurs zu dienen, zumal für Bilder.

Allerdings – *machen* Bilder den Betrachter zum Augenzeugen, nolens volens. Denn was ins Auge fällt, widerfährt einem, ohne gefragt worden zu sein. Die (relative) Allmacht des Bildes zeigt sich in dem »Nicht-nicht-Sehen-können« dessen, was immer schon ins Auge gefallen ist. Nun sind die Bilder nicht mit fotografischen Dokumenten zu verwechseln. Aber es entsteht das historische Paradox, dass ein Augenzeuge seine Sicht der Gegenwart im Bild als Bild zur Darstellung bringt und dadurch der Betrachter des Bildes zum Augenzeugen des Augenzeugnisses wird. Als gäbe es eine fast magische Gleichzeitigkeit der Augenzeugen. Dann jedenfalls wären die Bilder von einer Augenblicklichkeit des Vergangenen, die noch über »Relikte« (Tonscherben etc.) hinausgeht.

Diesseits dieser etwas hyperbolischen Überlegung ist das Zeugnis nicht weniger relevant für die gegenwärtige Geschichtstheorie.<sup>21</sup> Und in *deren* Horizont wird darüber zu entscheiden sein, ob »Bilder als Quellen« zählen können, sollen oder müssen – oder nicht. »Die Entscheidung darüber, welche Faktoren zählen sollen oder nicht, fällt zunächst auf der Ebene der Theorie, welche die Bedingungen möglicher Geschichte setzt«<sup>22</sup>, erklärte Koselleck. Seines Erachtens bestehe die eigentliche und produktive Spannung zwischen der Geschichtstheorie und den Quellenbefun-

18 Vgl. Philipp Stoellger, »Entzugserscheinungen. Überforderungen der Phänomenologie durch die Religion«, in: *Hermeneutisches Jahrbuch* (Hg. v. G. Figal), Tübingen 2006, S. 165–200.

19 Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1995, im Kapitel »Standortbindung und Zeitlichkeit. Beitrag zur historiographischen Erschließung der geschichtlichen Welt«, S. 176–207.

20 Op. cit., S. 182. Auffällig ist, wie Koselleck diese Einstellung ins Recht setzt (ibid., S. 181 ff), statt sie wie Blumenberg zu »destruieren«.

21 Vgl. dazu Philipp Stoellger, »Geschichten aus der Lebenswelt. Zum Woher und Wozu von Geschichte(n) in theologischer Perspektive«, in: Volker Depkat/Matthias Müller/Andreas U. Sommer (Hg.), *Wozu Geschichte(n)? Geschichtswissenschaft und Geschichtsphilosophie im Widerstreit*, Stuttgart 2004, S. 49–88.

22 Koselleck 1995 (Anm. 19), S. 206.

den. »Eine Geschichte ist nie identisch mit der Quelle, die von dieser Geschichte zeugt«<sup>23</sup>. Auch Blumenberg sprach am Rande von den in Quellen »bezeugten«<sup>24</sup> Sachverhalten. Das ist eine metaphorische Inkonsistenz, die bezeichnend ist. Denn das Zeugnis ist (mit dem Zeugen, dem Zeugnis Geben und dem Bezeugten) eine zur Quelle heterogene Metaphorik.

Dass Bilder Zeugnisse sind, sollte historiografisch unverdächtig sein. Ist doch das Zeugnis eine übliche Figur des Rekurses der Geschichtsschreibung. Dass Zeugnisse allerdings *mehr geben, als gefragt sein mag*; dass sie eine Figur der *Gabe* sind, die nicht in Lesbarkeit aufgeht; dass sie unvermeidlich zur Antwort *herausfordern*, also ein Antwortgeben evozieren, das könnte die Geschichtsschreibung über die Orientierung an der »Lesbarmachung« von Bildern hinausführen (wenn nicht verführen). *Bilder als Zeugnisse geben stets mehr als zu erwarten war*.

Dieses »Zeugnis Geben« ist für phänomenologische Geschichtstheoretiker zur Grundfigur des Verhältnisses zum Vergangenen geworden, maßgeblich bei Paul Ricœur und auch bei Burkhard Liebsch: »Die Wahrnehmung [des Anderen und darin seiner Geschichte] wird von der Sterblichkeit des Anderen her zur bezeugenden«<sup>25</sup>. Und das geschichtliche Leben des Anderen wie seiner Zeugen ist die *Weiter-Gabe* dieses Zeugnisses.<sup>26</sup> Die Antwort auf den Tod ist dessen *Zeugnis*<sup>27</sup>, in dem der Zeuge lebt und das mit dem Zeugen lebendig bleibt.<sup>28</sup> »Bei dieser Weiter-Gabe des Zeugnisses handelt es sich nicht um eine fortschreitende Aufhebung des zu Sagen-den, des zu Bezeugenden im Gesagten oder gar um eine bloße Proliferation der Texte, sondern um eine fortzuschreibende Inspiration der Nachkommen durch die weiter-gegebene Aufgabe des zu Sagen-den«<sup>29</sup>. Die Antwort und die Weiter-Gabe im Zeugnis *geben das Versprechen*, dem Anderen gerecht zu werden, seinen Anspruch wahrzunehmen und den Späteren zu bezeugen.<sup>30</sup>

Der Anspruch, den ein Bild im historischen Diskurs auf diesem Hintergrund darstellt, wäre demnach gravierend: Wenn man das Bild nicht nur als Quelle, sondern als Zeugnis gelten lässt, hätte man ihm »gerecht zu werden« (was letztlich

23 Op. cit., S. 203.

24 Blumenberg 1971 (Anm. 1), S. 194.

25 Burkhard Liebsch, *Geschichte als Antwort und Versprechen*, Freiburg 1999, S. 234. Vgl. Burkard Liebsch, *Geschichte im Zeichen des Abschieds*, München 1996: »Vom Überlebenden als Zeugen her allein ist nachträglich ein Aufforderungsgehalt zu verstehen, der »totem Leben« in der Begegnung mit ihm zukommt«, S. 368.

26 Liebsch 1999 (Anm. 25), S. 30 f, 238 ff., 345 ff.

27 Op. cit., S. 230 ff.

28 Op. cit., S. 232: »Nur durch Zeugen kommt den Zeugnissen geschichtliches Leben zu«.

29 Op. cit., S. 241 f.

30 Op. cit., S. 19, 59 ff., 342 ff.; vgl.: »Die Gegenwart des Interpreten ist angesichts des Anspruchs des Gesagten auf diese Gerechtigkeit die Zukunft des Vergangenen. Sie ist das Versprechen, diesem Anspruch Gerechtigkeit widerfahren zu lassen«, S. 342. Vgl. Hans-Dieter Gondek, »Das Versprechen und seine Verbindlichkeit«, in: *Parabel*, 13, 1990, S. 39–65.

immer unmöglich bleibt), und zwar nicht nur, indem man es »lesbar macht und versprachlicht«. Die Präsentation des Bildes als eine Figur des Anderen im Diskurs, der den Diskurs unterbricht, vielleicht sogar stört und produktiv irritiert, wäre eine Weitergabe des Bildes, in der man es als Zeugnis weitergibt. Ob und wie man diesem Anspruch antwortet, bestimmt den Umgang mit dem Bild im Diskurs. Illustration, Quellennutzung und Spurenlése jedenfalls würden diesen Anspruch unterschreiten.

### »Bilder als Quelle«? Bildtheoretische Bedenken

Bilder als Quelle im »historischen Diskurs« heranzuziehen ist so *plausibel wie hilfreich*, nicht erst im Horizont des sog. »iconic turn«. Bilder als Quelle heranzuziehen ist allerdings *problematisch* in der Perspektive der »iconic difference« (d. h. dass Bilder nicht »lesbar« sind, also für einen Diskurs inkommensurable Phänomene, die »nicht-diskursiv« sind).

Die Spannung dieser beiden Thesen bildet den Horizont der folgenden Überlegungen. Es soll einerseits *hermeneutisch* der Intention und ihrem Recht nachgedacht werden, Bilder im historischen Diskurs zu gebrauchen. Es soll andererseits *kritisch* (im Zeichen der Bildkritik) die Intention und ihre Implikationen durchdacht werden, was im (historischen) Diskurs einem Bild widerfährt.

Nüchtern gesagt macht sich zwischen Bild und Diskurs eine semiotische Differenz bemerkbar, die man als Konflikt zweier Medien bestimmen kann. Das Bild ist »per se« nicht Teil eines Diskurses, und der Diskurs ist nicht Teil der Bildwelten.

Daraus ergibt sich ein Konflikt zweier »Gravitationskräfte«: Die Gravitation des Diskurses (seines Themas, seiner Ordnung, und der »zunftgemäßen« Grammatik und Semantik, seiner wissenschaftlichen Funktion) widerstreitet der Gravitation des Bildes (seiner Eigendynamik, seiner eigenen Wirkung und Wirklichkeit).

Diesen Konflikt kann man in zwei Richtungen aufzulösen suchen: Entweder dominiert der Diskurs, oder aber das Bild. Das ist elementar eine Frage der *Aufmerksamkeit*: Worauf richtet sich die (wissenschaftliche) Arbeit: auf Thema und Funktion des Diskurses, etwa Geschichte von xy zu schreiben, oder auf das Bild und seine Perspektive, seinen Horizont, die Geschichte, die es selbst zeigt. Dieser Konflikt wurde immer schon gelöst – mit der Ausdifferenzierung der Wissenschaften. Dass es Geschichts- und Kunstwissenschaft gibt, ist die dementsprechende Arbeitsteilung im Rahmen der Universität.

Diese Ausdifferenzierung gerät in die Krise, wenn sie zu wechselseitiger Indifferenz führt: also wenn Kunstwissenschaften nur noch von Bildern handeln und deren Geschichten schreiben; und wenn die Geschichtswissenschaften nicht mehr von Bildern handeln und nur noch Geschichte schreiben.

Auf eben diese Krise der Ausdifferenzierung der Wissenschaften scheint mir der *iconic turn* der Geschichtswissenschaft eine Antwort zu sein. Schlicht gesagt wird damit ein Erfahrungsraum (mit eigenem Erwartungshorizont) zurückgeholt (was selbst Erinnerungsarbeit mit Erwartungen ist). Eine eigene Dimension von >Quellen<, eben den Bildern als solchen, wird (wieder) herangezogen, um die Geschichtswissenschaft zu bereichern und zu erweitern – nach entsprechender Verarmung. Etwas differenzierter gesagt wird damit allerdings eine wissenschaftliche >quaternio terminorum< riskiert: ein Übergriff auf den Gegenstandsbereich, der längst an entsprechend ausgebildete Professionelle delegiert wurde<sup>31</sup>.

Für diesen Übergriff gibt es mehr als Grund genug. Denn Bilder im historischen Diskurs sind so legitim wie unentbehrlich. Und zwar mindestens in dreifachem Sinne:

*Geschichte hat mit Bildern zu tun (in historischer Perspektive).* Denn Bilder gehören zu den >Quellen, Abbildern, Spuren und Zeugnissen< der Vergangenheit, mit Hilfe derer in der Gegenwart Geschichte erforscht und geschrieben wird.

*Bilder haben ihre Geschichte (in kunsthistorischer Perspektive).* Denn Bilder sind nicht nur Quellen etc. der Geschichtsschreibung, sondern selbst >Objekt< oder >Thema< der Kunstwissenschaft. In deren Perspektive kehrt sich die Gewichtung: Nicht Bilder sind um der Geschichtsschreibung willen interessant, sondern umgekehrt, die Geschichtsschreibung ist eine Hilfe zum Verstehen und Interpretieren eines Bildes.

*Bilder machen Geschichte.*<sup>32</sup> Darin wird die Begegnung von Kunstgeschichte und Geschichtsschreibung in eigener Weise prägnant. Wenn Bilder nicht nur Quellen sind und auch nicht nur Objekt von Kunstgeschichtsschreibung – können sie auch Subjekt von Geschichte sein, wenn sie entsprechende Effekte zeitigten (wie Bramantes Zeichnungen von St. Peter). Diese Steigerung der Kunstwissenschaft wird von Horst Bredekamp unter dem Programmtitel des >Bildakts< entfaltet.

31 Vgl. Otto Gerhard Oexle (Hg.), *Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*, mit Beiträgen von Klaus Krüger und Jean-Claude Schmitt, Göttingen 1997 (= Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, 4). Erst in den letzten Jahren ist die Geschichtswissenschaft vom *iconic turn* erreicht worden, vgl. Gerhard Paul (Hg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006; Gerhard Paul (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder*, 2 Bde., Göttingen 2008–2009; Irmgard Wilharm (Hg.), *Geschichte in Bildern. Von der Miniatur bis zum Film als historischer Quelle*, 1995; vgl. den Beitrag des Historikers Jens Jäger in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), *Bildwissenschaften. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt a. M. 2005, 185–195; Jens Jäger/Martin Knauer (Hg.), *Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um historische Bildforschung*, München 2009; vgl. die Einleitung von Brigitte Tolkmitt in: Dies./Rainer Wohlfeil (Hg.), *Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele*, Berlin 1991.

32 Vgl. Horst Bredekamps Grundfigur des *Bildakts*, d. h. dass Bilder Geschichte *machen* (wie Bramantes Zeichnung von Neu-Sankt Peter u. a.) Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts: Frankfurter Adorno Vorlesungen 2007*, Berlin 2010.

Wie könnte man von der >Kultur der Renaissance in Italien< handeln, ohne deren Bilder (und andere Kunst!) zu sehen und zu zeigen?<sup>33</sup> Und umgekehrt, wie von einem Bild der Renaissance ohne deren Kultur und Geschichte? – Insofern passen Geschichtsschreibung und Kunstwissenschaft zusammen und spiegeln einander auf wechselseitig belebende Weise. Oder wie könnte man von der Französischen Revolution schreiben, ohne deren ästhetische Praktiken zu zeigen? Oder von der Reformation ohne deren Flugblätter und den Bilderstreit? Die Relevanz von Bildern für die Geschichtsschreibung ist evident – und umgekehrt. Aufgrund dieser Evidenz scheint diese >Synergie< keiner weiteren Begründung bedürftig.

Wie mit Bildern im historischen Diskurs *methodisch umzugehen* ist, ist hingegen keineswegs so klar und wirft Fragen der Bildwissenschaft auf. Fragt man nach dem Verständnis dieser *Liaison* von Bild und Geschichte, ergeht es einem ähnlich wie mit der Frage nach der Zeit. Ungefragt weiß man Bescheid, gefragt hingegen wird alles fraglich. Diese Entselbstverständlichung ist jedenfalls kathartisch.

Wenn Bilder illustrativ in Dienst genommen werden, pädagogisch um >ad usum Dauphini< zu Diensten sein zu dürfen, oder wenn sie lediglich zur Auflockerung von Text oder Vorlesung dienen, um zeitgemäß >multimedial< Geschichte darzustellen, ist das so üblich wie harmlos. Zu harmlos, weil das Bild so verzweckt nur noch Mittel ist. Auch den Bildern sollte der >kategorische Imperativ< zugute kommen, sie >nicht nur als Mittel< zu verwenden. Mit Didi-Huberman könnte man sonst kritisch von der »Tyrannei des *Lesbaren*«<sup>34</sup> sprechen: wenn der Diskurs über die Bilder herrscht, sodass das Bild zur *ancilla historiae* wird.

Um dieser Verkürzung nicht zu folgen, liegt es nahe, den Blick umzukehren. Statt Geschichte *mit* Bildern zu schreiben, kann man die Geschichte *von* Bildern schreiben. Damit würde man dem Gewicht des Bildes gerecht zu werden suchen, nicht nur Mittel zum Zweck, sondern >Selbstzweck< zu sein. Aber es wäre keine Lösung für den Umgang mit Bildern in der Geschichtswissenschaft, sondern die Parallelaktion der Kunstwissenschaft. Wenn die Kunstwissenschaftler aber schon die Geschichten von Bildern schreiben, wozu dann noch Bilder im historischen Diskurs?

Soll die Geschichtswissenschaft (wie deren Schwester in der Theologie, die Kirchen- und Theologiegeschichte) nun *auch* noch von Bildern handeln, wo das doch von den Kunstwissenschaftlern zur Genüge und bestens geleistet wird? Oder geht es nur um den Nach- oder Mitvollzug des >iconic turns<?

Eine zurückhaltende Antwort wäre: Es geht darum, den >garstigen Graben< der Trennung von Fakultäten und Zünften zu überbrücken und zusammenzubringen, was zusammen gehört. Die Parallelaktion wäre ein Feld interfakultärer Interdisziplinarität zur gegenseitigen Horizonterweiterung zugunsten des Bildes wie der Geschichtsschreibung. Aber das wäre eine allzu pragmatische Antwort, mit der man

33 Sc. nicht nur die Bilder, sondern das ganze Spektrum ästhetischer Formen.

34 Georges Didi-Huberman, *Vor einem Bild*, aus dem Französischen von Reinold Werner, München, Wien 2000, S. 16, 60.

zwar Wissenschaftspolitik gestalten kann (und gerne soll), die aber das prekäre Verhältnis von Bild und historischem Diskurs verharmlost.

Würde man der Integration in den Diskurs die Bilder dergestalt entgegensetzen, dass Geschichte zur ancilla picturae würde, es nur noch um die Geschichten der Bilder ginge, würde man möglicherweise bei einer »Tyrannei des Sichtbaren« enden.<sup>35</sup> Beides ist unbefriedigend, wenn die Bildlichkeit des Bildes nicht in seiner Sichtbarkeit (Didi-Huberman) und nicht in seiner Lesbarkeit (Boehm) besteht.

Marie-José Mondzain schlug dagegen den Ausweg vor: »Die Bilder präsentieren sich als Objekte, die man untersuchen kann. Diese Objekte regen zum Diskurs an und lassen sich durch Wissen unterfüttern«, auch wenn ihr »Objektstatus« problematisch sei.<sup>36</sup> Daher sei es notwendig, »seine Geschichte in den Worten und Taten der Menschen zu verfolgen, die es hervorbringen. Denn das Bild existiert nur im Gefolge von Taten und Worten, die es charakterisieren und konstruieren, sowie im Gefolge derer, die es abwerten und zerstören«.<sup>37</sup> Diese pragmatische und kulturtheoretische *Einbettung* der Bilder in ihren kulturellen Kontext ist sicher unstrittig. Sie läuft aber Gefahr, die Bilder als Effekte von »Taten und Worten« zu reduzieren, also die Eigenart der Deixis gegenüber Praxis und Lexis unterzubestimmen. Das Bild *als Bild* würde in dieser Perspektive nicht mehr zum Tragen kommen.

Das Bild im historischen Diskurs erinnert an das Problem der Metapher im theoretischen Text. Was haben Metaphern dort zu suchen, wo es um exakte Beschreibung, Darstellung oder um klare, deutliche und angemessene Begriffe geht? Kosellecks Antwort wurde schon angeführt: Aufgrund der »Anschauungslosigkeit der Zeit« bedarf es der Formen und Gestalten der Anschauung, sei es der Metaphern, sei es der Bilder. Das ist im Grunde ein Argument Giambattista Vicos oder Blumenbergs: Wo die Erkenntnis (und Evidenz) nicht auf erfüllte Anschauung trifft, wie in der Geschichtsschreibung, bedarf es pars pro toto wenigstens der Metaphern und Bilder. Umgekehrt, wo vor allem erfüllte Anschauung gegeben ist, wie im Umgang mit Bildern, bedarf es (stets?) des Diskurses, um diese Evidenz im Augenblick zu dehnen und zu entfalten.

Die basale Intuition der Frage nach dem Bild in der Geschichtswissenschaft dürft – intentione recta – aus so gearteter Bilderfahrung mit der ihr eigenen Evidenz stammen: aus der Erfahrung, dass Bilder noch anderes beizutragen haben, als der Diskurs aus sich selbst vermag. Dass ein Bild mehr sagt als tausend Worte, ist in dieser Hinsicht mehr als eine Trivialität. Was ein Bild »mehr zu sagen« hat, ist allerdings, was es nicht zu *sagen* hat, sondern was es *zeigt*. Diese Differenz von Sagen und Zeigen ist entscheidend. Im Horizont des Sagens (eines Diskurses) kann man

35 Op. cit., S. 16, 60.

36 Marie-José Mondzain, *Können Bilder töten?*, aus dem Französischen von Ronald Vouillié, Zürich, Berlin 2006, S. 15.

37 Op. cit., S. 12.

etwas zeigen (intentional, etwa indem man es sprachlich darstellt). Und dabei zeigt *sich* etwas (nichtintentional, die eigene Perspektive und deren Horizont). Dieses *intentionale und nichtintentionale* Zeigen des Sagens ist semantisch distinkt. Es ist ein Zeigen im Horizont des Sagens (des Diskurses).

Dass sich im Sagen einiges zeigt, zeigt beispielsweise die Metaphorik in historischen Texten. Blumenbergs Wissenschafts- und Kulturgeschichtsschreibung beispielsweise gründet in der Aufmerksamkeit auf unbegriffliche, teils »bildliche« Sprachformen: Gleichnisse, Fabeln, Metaphern, Anekdoten, Randbemerkungen und ähnliches. An der »bildlichen Rede« zeigt sich mehr, als die (stets entzogene, obskure oder verborgene) Intention des Autors beherrschen kann. Dieses Differenzbewusstsein ist notwendig, um unterscheiden zu können: Was im und als Bild *sich zeigt*, ist ein anderes Geschehen als wenn mit dem Bild etwas gezeigt *wird*. Um es im Anschluss an Didi-Huberman zu formulieren: Was *sich zeigt*, ist ein *Ereignis* des *Visuellen*.<sup>38</sup> Wenn mit einem Bild *etwas gezeigt wird*, ist das ein *Akt* mittels des *Sichtbaren* des Bildes.

#### Sagen und Zeigen – Repräsentation und Präsenz

Gottfried Boehm fragte (im Band zur »Ekphrasis«, zur »Kunstbeschreibung und Beschreibungskunst«): »warum wir zwar über eine reiche Geschichte der Bildbeschreibung verfügen, sehr viel weniger aber über Reflexionen darüber, was die Konvergenz von Bild und Wort trägt und ermöglicht«.<sup>39</sup> Dass Bild und Wort sich begegnen – beispielsweise Bild und historischer Diskurs –, gar zueinander finden und sich wechselseitig erhellen, ist schlechthin unselbstverständlich. Jeder, der »vor einem Bild« steht und nach Worten sucht, wird diese Unselbstverständlichkeit am eigenen Leibe erlebt haben. Die genannte Urimpression der Evidenz im Augenblick, in erfüllter Anschauung ist trügerisch und abgründig. Denn je länger man schaut, desto eher spürt man die Spuren des Entzugs der Evidenz. Und je deutlicher sich das Angesehene entzieht, desto schwieriger wird es, Worte zu finden. Worte jedenfalls, die mehr sind als Information und »Wissen über« das Bild.

Als einst Hans Blumenberg den klassischen Fragebogen des Magazins der Frankfurter Allgemeinen Zeitung auszufüllen hatte, traf er dort auf die Frage: »Was ist für Sie das vollkommene irdische Glück?«. Und seine lakonische Antwort lautete: »Sagen zu können, was ich sehe«.<sup>40</sup> Das wäre in der Tat die Erfüllung aller Wünsche eines Phänomenologen. Dass wir aber diesseits solcher Erfüllung leben, zeigt die

38 Vgl. Stoellger 2011 (Anm. 17), S. 91–118.

39 Gottfried Boehm, »Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache«, in: Ders./Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 23–40, hier S. 23.

40 *FAZ Magazin*, 118, 4.6.1982, S. 25.

permanente Diskrepanz von Sehen und Sagen. Wenn einem die Worte fehlen, ist das nicht nur ein Grenzwert von Freud oder Leid. Es ist in bestimmter Hinsicht der Normalfall. Ich weiß nicht, wie soll ich's sagen? Zwischen Worten und >Sachen< herrscht Diskrepanz, und nur gelegentlich gelingt es, die treffenden Worte zu finden. Deswegen antwortete Blumenberg auf die Frage »Ihr größter Fehler?«: »Nicht genau genug sagen zu können, was ich sehe«<sup>41</sup>.

Blumenbergs Traum vom Glück hat eine nennenswerte Voraussetzung: den Primat der Anschauung und des anschaulich Gegebenen. Sie ist das Erste, der das Zweite, das Sagen gerecht zu werden suche. Das ist die zweite Voraussetzung: dass der Diskurs (das Sagen) etwas zu sagen habe, angesichts des Bildes beispielsweise. Mehr noch, dass zu sagen sei, was man sehe. Wenn man in einer Phänomenologie (der Geschichte – so Blumenbergs programmatischer Horizont) Geschichte schreiben will (am Leitfaden der Phänomene), ist das nachvollziehbar. Wenn man als Kunstwissenschaftler die Geschichte eines Bildes schreiben will, in gewisser Weise auch.

Aber was kümmert es die Bilder? Ließe sich wirklich >genau sagen, was ich sehe<, würden sie dann durch ihre sprachliche Verdopplung nicht überflüssig – oder aber gerade in dem verfehlt, was ihre Bildlichkeit ausmacht?

Dass man überhaupt auf eine Konvergenz von Bild und Diskurs aus ist, oder zumindest auf deren Begegnung und Berührung, versteht sich nicht von selbst. Wenn die Künste autonom sind, gegenüber anderen symbolischen Formen wie untereinander, wozu sollten sie dann der Sprache, genauer: der sekundären Beschreibung bedürfen? Und wenn die Sprache als Kunst ebenso selbstbezüglich ist, oder im wissenschaftlichen Gebrauch symbolisch oder begrifflich, wozu sollte man sich dann mit den Problemen der Sagbarkeit der Anschauung plagen? Die Künste, Bilder zumal, jedenfalls ermangeln selten ihrer sprachlichen Verdopplung. Als wären sie einer Mimesis mit den Mitteln der Sprache vielleicht zwar fähig, aber eigentlich nicht bedürftig.

Das ist nur die eine Seite des Problems. Wer in, mit und aus Sprache lebt – also wer *im* Diskurs lebt, wie der Historiker oder der Hermeneutiker –, der könnte sich noch etwas anderes wünschen als Hans Blumenberg. Er könnte wünschen, >Zeigen zu können, was ich sage<. Nicht nur das Sagen dessen, was sich zeigt, ist ein Problem, auch das Zeigen dessen, was man sagt.

Hier scheint das Bild im historische Diskurs seinen >eigentlichen Ort< zu finden, seinen genius loci gewissermaßen. Denn Bilder können zeigen, was im Diskurs >nur gesagt< wird. Bilder sind insofern Zeugnis und pièce de résistance gegen diejenigen Diskursregenten, die meinen, ein Diskurs sei sich selbst genug und brauche keine >Anschauung<. Dass das Sagen unendlich des Zeigens ermangeln kann, ist allerdings zweideutig: Wenn mit den Metaphern, Narrationen und ihren

41 Auf die Frage Ihr >Traum vom Glück?< lautete seine Antwort: »Aus diesem Traum, gegebenfalls, nicht zu erwachen«.

Verwandten im Sagen bereits ein sagendes Zeigen präsent sein kann, wozu mehr verlangen? Die Urimpression der Bilderfahrung scheint, nochmals, das movens zu sein, das den Diskurs über sich selbst hinaus zu erweitern sucht. Das Zeigen der Bilder ist ein *anderes* Zeigen als das des Diskurses – und darin eine Figur von *Alterität und Externität* dem Diskurs gegenüber. Alle methodischen Integrationen dürften diese Differenz nicht tilgen, weil sonst die Eigendynamik der Bilder (ihre ikonische Energie) verkannt würde.

Diese Differenz lässt sich noch schärfer fassen. Aus Derridas Ästhetik ist seine Fassung dieser semiotischen Differenz bekannt: »Dieser Riß (*trait*) zwischen dem Buchstaben, dem Diskurs und der Malerei ist vielleicht alles, was in *Die Wahrheit in der Malerei* passiert oder sich einschleicht«<sup>42</sup>. Er zelebriert diesen Riss *in extenso* neben anderem anhand von van Goghs *Alten Schuhen mit Schnürbändern*, die nicht ein Paar und schon gar nicht *Bauernschuhe* seien.<sup>43</sup>

Nicht ohne Referenz auf Derrida entwickelte Boehm seine Grundfigur der >ikonischen Differenz<: »Zwischen Sukzession [wie in der Lektüre] und Simultaneität [dem Sehen des Bildes] herrscht jene ikonische Differenz«<sup>44</sup>. Daraus folgt, dass »eine diskursive Vermittlung der visuellen Elemente zur Simultanform ausgeschlossen« ist, ebenso wie »der Versuch, durch fortschreitende Determination die innere Dialektik der ikonischen Differenz in eindeutige Bestimmungen umzumünzen«.<sup>45</sup> Andernfalls wären Bilder >Verbrauchsgegenstände<, die sich im Sehen erübrigen würden – wie eine bildliche Gebrauchsanweisung. Boehm folgte damit Konrad Fiedlers und Max Imdahls Unterscheidung von einem >wiedererkennenden und sehenden Sehen<<sup>46</sup>. Auf diesem Hintergrund ergibt sich eine scharfe Differenz von Bild und Diskurs. Einerseits können (oder zumindest sollen) Bilder im Diskurs nicht zum Wiedererkennen dienen. Andererseits sind Bilder selbst keine Medien der Erzählung oder des Wiedererkennens.

Bei *Friedrich Schleiernmacher* liest sich die Kritik an einer Kontinuität von Bild und Sprache – im Metamedium des Diskurses – etwas schlichter, aber nicht weniger erhellend: »*Etwas mit Worten beschreiben, und das mit Augen Gesehene sind irra-*

42 Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, aus dem Französischen von Michael Wetzel, Wien 1992, S. 23.

43 Op. cit., S. 301 ff. (gegen Heidegger). Vgl. früher: »Der Sinn muß warten, bis er benannt oder geschrieben wird, um sich selbst beiwohnen zu können und um das zu werden, was er in seinem Hingehaltensein ist«, Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, aus dem Französischen von Rudolphe Gasché u. Ulrich Köppen, Frankfurt a. M. 1972, S. 22.

44 Gottfried Boehm, »Bildsinn und Sinnesorgane«, in: *Neue Hefte für Philosophie*, 18/19: *Anschauung als ästhetische Kategorie*, 1980, S. 130.

45 Ibid.

46 Max Imdahl, »Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen«, in: Ders., *Bildautonomie und Wirklichkeit: zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald 1981, S. 9 ff.; vgl. Boehm 1995 (Anm. 39), S. 27.

onale Größen zu einander. Die [optische] Wahrnehmung ist nämlich ein Kontinuum, die Beschreibung kann es nicht sein. Die Aufgabe, durch Beschreibung den Gegenstand richtig darzustellen, kann nur auf verschiedene, nie auf dieselbe Weise gelöst werden. Es ist darin immer eine *Verwandlung des Kontinuum[s], des konkreten Gegenstandes, in den diskreten*, – in eine aus einzelnen Sätzen bestehende Beschreibung, worin immer ein Urteil des Beschreibers mit enthalten ist, und notwendig einiges nicht beschrieben, übergangen, anderes zusammengezogen wird, weil sonst die Beschreibung eine unendliche werden müsste. Es gleicht diese Verwandlung eines Kontinuums der Verwandlung einer Fläche in einen einzelnen Punkt.«<sup>47</sup>

Schleiermachers Differenzthese muss wohl ergänzt werden. Nicht nur die Wahrnehmung ist ein Kontinuum, während die Beschreibung diskret ist – es gilt auch das Umgekehrte: Der Diskurs ist ein Kontinuum, demgegenüber sich das Bild diskret zeigt. Die Integration des Bildes in das Kontinuum des historischen Diskurses ist daher

1. eine (magische oder vergebliche) Verwandlung des konkreten Bildes in ein Moment des Diskurses,
2. die Eigendynamik des Bildes wird dabei abgeschattet durch die Dynamik des Diskurses,
3. etwas >am< oder >im< Bild interessiert im Zusammenhang des Diskurses,
4. daher wird das Bild auf seine Darstellungsfunktion reduziert und
5. allenfalls noch seine Ausdrucksfunktion mit wahrgenommen (Ausdruck einer individuellen Perspektive, einer Lage der Zeit, einer Tradition etc.).

Die Ausdrucks- und Darstellungsfunktion sind aber für die neuere Bildwissenschaft *unzureichende* Bestimmungen des Bildes. Roland Barthes Differenz von *punctum* und *studium* steht exemplarisch für das Ungenügen einer Reduktion auf das >studium<. »Das *studium* ist letztlich immer codiert, das *punctum* ist es nicht«<sup>48</sup>. Im *studium* bezieht man sich auf »anschauliche Historienbilder«<sup>49</sup>, während das *punctum* das »Zufällige« meint, das einem widerfährt und einen trifft.<sup>50</sup> Nicht zufälligerweise treten hier Figuren der Passivität (Widerfahren, Treffen) denen der Aktivität des >studium< gegenüber.

Ich würde das etwas offener und grundsätzlicher fassen: In Bild und (historischem) Diskurs treffen *Lexis* und *Deixis* aufeinander, Wort und Bild oder Sagen und Zeigen. Dieses Zusammentreffen heterogener Medien ist nicht ganz ohne Magie. Und zwar in dem Sinne, dass die *Deixis* (das Zeigen des Bildes) eine *mantische* Geste ist, der die *Lexis* (dem Sagen dessen, was sich zeigt [Gen. obj.]) mit *Semantik*

47 Friedrich D. E. Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik* (1838), hg. v. Manfred Frank, Frankfurt a. M. 1977, S. 246, vgl. auch S. 248.

48 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, aus dem Französischen von Dietrich Leube, Frankfurt a. M. 1989, S. 60.

49 Barthes 1989 (Anm. 48), S. 35.

50 Op. cit., S. 36, vgl. auch S. 50 ff.

beizukommen sucht.<sup>51</sup> Wenn sich Mantik und Semantik begegnen – kann das *nicht* zu einer Aufhebung führen, wie die Alchemie in der Chemie oder die Astrologie von der Astronomie aufgehoben wurde. Mit Boehm gesagt: »Dem hiatus der Differenz lässt sich deshalb auch nicht mit dem Modell der Subordination des einen unter das andere beikommen«<sup>52</sup>. Didi-Huberman nennt diesen Hiatus einen »Riss« zwischen dem »wissen, ohne zu sehen« und dem »sehen, ohne zu wissen«<sup>53</sup>.

Kann dieser Riss >geheilt<, >geschlossen< oder >überbrückt< werden, wenn man mit den Bildern im historischen Diskurs >sehen, um zu wissen< will und >wissen, um zu sehen<? Oder ist das im Grunde doch eine – von Boehm zurückgewiesene – Subordination des Sehens unter das Wissen? Jedenfalls grenzt es an Magie, wenn die Semantik sagen will (im Diskurs), was sich zeigt (im Bild) – oder wenn sie nur zeigt (mittels des Bildes), was sie sagt (im Diskurs). Beide Präntionen des Diskurses (kunstwissenschaftlich: sagen, was sich zeigt; geschichtswissenschaftlich: zeigen, was sich sagt) insinuieren, die >unüberbrückbare«<sup>54</sup> ikonische Differenz überbrücken zu können.

Sagen und Zeigen könnte man semiotisch übersetzen als Repräsentation und Präsenz. Dann hieße es: wie repräsentieren, was präsent ist? Und: wie präsentieren, was man zu repräsentieren sucht. Was präsent ist, bedarf in der Regel keiner Repräsentation; denn es ist ja präsent. Zeichen und Diskurse entstehen >für Abwesendes<, für Zukünftiges oder Vergangenes, jedenfalls für Entzogenes. Denn im *Vollzug* ist die *Bezugnahme* meist überflüssig, wenn sie denn überhaupt möglich ist. Erst im *Entzug* entsteht der Bedarf danach (ex post oder ex ante). Der historische Diskurs bezieht sich ja nicht auf die Gegenwart, sondern auf die *vergangene* Gegenwart, die Geschichte, um sie als *gegenwärtige* Vergangenheit darzustellen. Im Diskurs Repräsentiertes wird repräsentiert, um es zu vergegenwärtigen, um das Vergangene präsent zu halten. Daher liegt in der Repräsentation die paradoxe Intention, *mehr* als Repräsentation zu wollen, eben eine Art der Präsenz.

Der Diskurs *als* Diskurs ist Gesagtes, das seine Gegenwart im eigenen Sagen hat. Daher wird die Geschichte immer wieder von neuem geschrieben, auch die des Christentums. Das Sagen ist gewissermaßen die Präsenz, die Gegenwart des Diskurses. Ein gewichtiges Moment des historischen Diskurses (wie des theologischen) ist dabei, dass er etwas muss *zeigen* können: etwa in Form von Akten, Belegen, Spuren oder Zeugnissen. Der Rekurs auf >die Quellen< beansprucht, etwas vorweisen und zeigen zu können, worauf sich der Diskurs bezieht und was bestimmte Aussagen belegt.

51 Vgl. Wolfram Högbe, *Metaphysik und Mantik. Die Deutungsnatur des Menschen*, Frankfurt a. M. 1992; Ders. (Hg.), *Mantik. Profile prognostischen Wissens in Wissenschaft und Kultur*, Würzburg 2005.

52 Boehm 1980 (Anm. 44), S. 130.

53 Didi-Huberman 2000 (Anm. 34), S. 147.

54 Boehm 1980 (Anm. 44), S. 131.

Daher eignet dem historischen Diskurs ein Hang wie ein Zwang zum Zeigen, primär um zu *bezeugen*, was man sagt; sekundär auch um das eigene Sagen *begründen* zu können (beweisen, belegen etc.). Er ist als Diskurs daher nicht selbstgenügsam. *Daraus* kann man verstehen, warum der historische Diskurs nicht nur Scherben und staubige Akten, sondern auch Bilder gebrauchen kann: *um zu zeigen, was er sagt*, primär um zu *bezeugen* in diesem Zeigen. Darin gründet auch das Pathos der >Quelle<: um nicht immer nur auf schon Gesagtes zu verweisen, sondern um das eigene Sagen zu >speisen< aus der Quelle, die zeige, was man sagt.

In gewisser Weise ist das (wie notiert) paradox: Es zielt auf die Konvergenz von Sagen und Zeigen, von Repräsentation und Präsenz: sagen zu können, was ich sehe – und sehen zu können, was ich sage. Diese *Konvergenz* als Regulativ des historischen Diskurses zu akzeptieren, hieße eine Regel für den Umgang mit dem Bild im historischen Diskurs anzuerkennen (bzw. aufzustellen). Die Konvergenzregel wäre allerdings immer nur als *Imaginäres*, als imaginäres Regulativ zu verstehen. Wollte man sie >buchstäblich< umsetzen, würde das grotesk werden. Sich *hermeneutisch* und *kritisch* an dieser Regel zu orientieren, ermöglicht es, Bild und Diskurs qualifiziert aufeinander zu beziehen, statt sie auseinanderdriften zu lassen oder statt das Bild diskursiv zu bewältigen.

Der Sinn von >Präsenz< ist im Blick auf die Bilder allerdings präzisierungsbedürftig. Denn Bilder sind zwar auch präsent wie Dinge, als Bild-Dinge. Aber eine Pfeife ist in trivialer Weise präsent, ein Bild von ihr in untrivialer Weise. Einerseits ist das Bild >weniger< als das Ding, denn das Bild der Pfeife lässt sich nicht anfassen, anzünden und rauchen. Andererseits ist das Bild in gewisser Weise eine intensivierte Präsenz, von anderer >Kraft< als das Ding. »Wenn Repräsentationen vor allem Präsenzen begründen wollen, dann erfüllt sich der Sinn der Bilder im Akt der Wahrnehmung, dann, wenn sie dem Betrachter eine Mitpräsenz ermöglichen, wenn, was wir ansehen, auch uns ansieht, der Blick dem Blick begegnet«<sup>55</sup>.

Die Präsenz des Bildes ist eine Vergegenwärtigung, die *intensiver* sein kann, als die Gegenwart des Dinges >selbst<. Die Präsenz des Bildes ist allerdings auch eine *Entgegenwärtigung*, wie man leicht merkt, wenn man die Pfeife im Bild anzünden möchte. Dass das Bild eine Gestalt *intensivierter Präsenz* ist, meinte Gottfried Boehm.<sup>56</sup> Bernhard Waldenfels hingegen meinte, das Bild sei nicht intensivierte Präsenz, sondern *Entgegenwärtigung*.<sup>57</sup> Ich würde das eine >Entzugserscheinung< nennen: Wie die Gegenwart Augustins sich im Zugriff entzieht, so die Präsenz des Bildes im Blick des Betrachters.

55 Boehm 1980 (Anm. 44), S. 13.

56 Gottfried Boehm, »Repräsentation – Präsentation – Präsenz. Auf den Spuren des homo pictor«, in: Ders. (Hg.), *Homo Pictor*, Leipzig 2001, S. 3–13, bes. S. 4, 5, 8, 13.

57 Waldenfels 2001 (Anm. 13), S. 14–31, 29 f.

Für die Bilder im historischen Diskurs formulierte das Leon Battista Alberti in klassischer Weise: »Die Malerei birgt in sich eine göttliche Kraft und leistet nicht nur, was man der Freundschaft nachsagt, die abwesende Menschen gegenwärtig macht; vielmehr lässt sie die Verstorbenen nach vielen Jahrhunderten noch wie lebend erscheinen, sodass sie mit großer Bewunderung für den Künstler und mit vielem Genuss wiedererkannt werden«<sup>58</sup>.

Diese *andere* Vergegenwärtigung sollte man besser nicht 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. 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 pikturalen Präsenz«<sup>59</sup>. Ob damit dem Bild nicht in ähnlicher Weise zuviel zugemutet wird wie der Literatur, wenn man sie als *das* Medium realer Gegenwart verklärt?

Als hätte 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«<sup>60</sup>. Das >Re< der Repräsentation ist weder (bloße) Wiederholung noch Wiederbelebung, keine magische Verdopplung also. Den dargestellten Christus »überbietet« das Bild, indem es »ihn – der längst abgeschieden oder in Staub zerfallen ist – dauer-

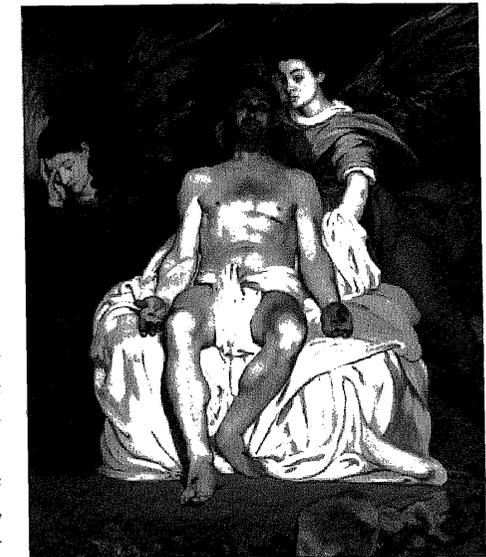


Abb. 1: Edouard Manet, *Le Christ mort et les anges*, 1864

58 Vgl. Leon Battista Alberti, *Della Pittura – Über die Malkunst*, hg. v. Oskar Bätschmann/Sandra Gianfreda, Darmstadt 2010, S. 101. Vgl. *ibid.*, S. 100: »Tiene in sé la pittura forza divina non solo quanto si dice dell'amicizia, quale fa gli uomini assenti essere presenti, ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta ammirazione dell'artefice e con molta voluttà si riconoscono«.

59 Jacques Rancière, *Politik der Bilder*, aus dem Französischen von Maria Muhle, Berlin 2005, S. 39.

60 Boehm 2001 (Anm. 56), S. 4.

haft mit dem Status der Lebendigkeit belehrt. 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*«<sup>61</sup>.

Das erinnert an die theologischen Fragen nach Sinn, Bedeutung und Wirklichkeit wie Wirkung von *Sakramenten*, die ähnliches verheißten. Aber was hieße eine *sakramentale* Interpretation des Bildes für die »Bilder im historischen Diskurs«?<sup>62</sup> Dass in geschichtswissenschaftlichen Vorlesungen ein akademisches Sakrament zelebriert wird, wenn Bilder *gezeigt* werden? Eine Art *communio* als Intensivierung der Kommunikation? Wie in manchen theologischen Vorlesungen, wenn ein Gang ein Kirchenlied gesungen wird?

Das wird kaum gemeint sein (allerdings wäre dem Verhältnis von Bild und Sakrament eigens näher nachzudenken). Die »Intensivierung« der Präsenz kann noch sehr Verschiedenes bedeuten. Einerseits vermag das Bild das zu vergegenwärtigen, was der kopräsenten Anschauung nicht (oder nicht so klar) vor Augen steht, einen bestimmten *Aspekt*. Darin zeigt das Bild zweitens eine ganz bestimmte Perspektive und ist darin in eigener Weise *prägnant* (z. B. in seiner Kontrastierung, Tönung, Konzentration oder Verstärkung). Es wird anderes abgeschattet zugunsten des Intensivierten. – Diese *selektive* Vergegenwärtigung zeigt, dass die »verdoppelte« Präsenz *anderes und anders zeigt*, als die unmittelbare Gegenwart (des Dargestellten). Eröffnet dann das Bild »wirklich« dem historischen Diskurs eine Intensivierung der Gegenwart des Vergangenen?

Wenn man, wie Boehm, den Ursprung des Bildes in der Deixis und daher dort auch die Konvergenz von Bild und Sprache erkennt – was doppelseitig gilt: im Zeigen des Bildes und der Zeigekraft der Sprache – darf dabei nicht übersehen werden, dass das *unwillkürliche* Zeigen einer anwesenden Person ein Zeigen von anderer Art ist als das intentionale »auf ihn Zeigen« Anderer, das »ihn Zeigen« eines Bildes oder das Zeigen dieses »ihn Zeigens« im diskursiven Gebrauch des Bildes. Man befindet sich hier in einem *Labyrinth der Deixis*. Und diese deiktischen Gesten sind zwar alle Weisen des *Zeigens*, allerdings nicht in identischer Bedeutung.

Was unmittelbar gegenwärtig ist, *zeigt sich* (intransitiv, nichtintentional). Die spätere Repräsentation *zeigt etwas* (transitiv, intentional). Und wenn diese Repräsentation im historischen Diskurs etwa *gezeigt wird*, wird das transitive, intentionale Zeigen verdoppelt (und in der Rezeption dessen verdreifacht etc.). Die methodisch-kritische Frage, die zugleich ein hermeneutisch-phänomenologisches Grundproblem aufwirft, ist dann: Kann das transitiv-intentionale Zeigen des Diskurses etwas »sich zeigen lassen«, oder wird dieses nichtintentionale Sich-Zeigen

61 Op. cit., S. 5; nicht mit Bezug auf Manets Christusbild.

62 Vgl. dazu Boehm 2001 (Anm. 56) zu Porträts: »Der Abwesende ist dank der physischen Materialität seines Leichnams in der Präsentation gegenwärtig, fast könnte man sagen: er »ist« die Präsentation« (S. 5). Das erinnert erstaunlich an die Realpräsenz im Abendmahl. Vgl. S. 7 f.: »In der Repräsentation selbst ist das Abwesende nicht nur gegenwärtig, sondern es ist wirksam«.

des Bildes vom intentionalen Zugriff bereits verstellt? Hier ergibt sich ein Dilemma: Was sich zeigt, *soll* sich zeigen und *wird* gezeigt – ohne dass das Ereignis des *Sich-Zeigens* je zum Akt des *etwas Zeigens* werden könnte.

Diese Differenz droht gelegentlich bei Boehm zu kurz zu kommen: Die Zeigehandlung des Bildes vermöge es, »den Dargestellten, der dem Zeitlauf unterworfen war, so darzubieten, dass er eine Gegenwart gewinnt, die Evidenz oder Enargeia besitzt«, das heiße, ihn der »zeitlichen Sukzession entziehen«, ja »sogar Toten Gegenwart zu geben«.<sup>63</sup> Wenn ein Bild das vermag, ist das Bild sc. *die* symbolische Form, um alle Wünsche eines Historikers zu erfüllen: die reale Vergegenwärtigung des Vergangenen, nicht nur im Diskurs, sondern »materialiter« und »personaliter«, nicht nur »in effigie«.

Aber diese »reale Gegenwart« ist wohl doch schlechter Schein. Wenn dem Bild auf indirekte Weise hier *doch* die Kraft des Abendmahls zugeschrieben wird (nicht nur Gedächtnismahl, sondern *communio* in realer Gegenwart zu sein), wird ihm eine Kraft der Vergegenwärtigung und Verewigung zugemutet (sich »der zeitlichen Sukzession zu entziehen«), die drei *Fehlschlüsse* zumindest nicht ausschließt: als wäre das oder der Dargestellte der Zeit entzogen; als wäre das Bild in dieser Hinsicht der Zeit entzogen – und als könnte man im diskursiven Bildgebrauch die Zeiten überspringen. Dann könnte das Bild auch als ewig sprudelnde Quelle in Anspruch genommen werden, die als Quelle *diesseits* des »Stroms« der Zeit läge, am ewigen Anfang, aus dem jederzeit rein und unverfälscht geschöpft werden könnte.

Damit würde vergessen, dass das *Zeigen* des Bildes selbst *zeitlich* ist, »auch wenn es eine außerweltliche oder weltlose Ewigkeit evoziert«, wie Boehm tatsächlich formuliert.<sup>64</sup> Wenn er so gewagt wie treffend meint, das »Bildwerk ist die dialektische Reaktion auf die Faszination und die Namenlosigkeit des Todes«<sup>65</sup>, wird damit eine kulturtheoretische These formuliert: Bilder sind Arbeit gegen den Tod (wie wohl alle Kultur), und darin Antwort auf den Tod, die dem Tod nicht das letzte »Wort« überlassen, sondern »Bilder trotz allem« sind<sup>66</sup>, die dem Tod »trotzen«. Dass sie damit in gewagte Nähe zur Auferweckung geraten, wäre »dereinst« eigens zu erörtern. – Könnte es sein, dass sich in dieser Bestimmung der Kultur als »Arbeit gegen den Tod« Bild und historischer Diskurs treffen? Und dass *daher* die Bilder im Grunde »intentione recta« gebraucht werden, wenn sie in der Geschichtsschreibung als »Quellen« dienen?

63 Boehm 2001 (Anm. 56), S. 6.

64 Op. cit., S. 7.

65 Im Blick auf Grabmäler.

66 Vgl. Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, aus dem Französischen von Peter Geimer, München 2007. .

## Zusammenfassende Thesen

### Die Quelle

Die >Quelle< ist eine Grundmetapher des historischen Diskurses, mit dem er das Woher und Woran seiner Arbeit ins Bild fasst. Diese Katachrese gerinnt mit der Zeit zum Terminus. Die *symbolische Funktion* der >Quelle< ist, den damit bedeuteten Sinn zu versinnlichen. Bilder als Quellen bereichern die Sinnlichkeit des historischen Sinns um semantisch dichte Phänomene.

### Die Verwandten der Quelle: Spiegel, Spur, Zeugnis

1. Mit der Grundmetapher der >Quelle< geht ein Modell einher, das auf den *Sinn* der Sinnlichkeit aus ist. Die Intention richtet sich auf die *Lesbarkeit und Lesbarmachung* von Bildern. Zu den metaphorischen Verwandten der Quelle gehören Spiegel, Spur und Zeugnis.
2. Der *Spiegel* hat Abbildungsfunktion. Bilder können lebendiger Spiegel der Kultur werden, wenn sich nicht bloß auf Bilddidaktik oder Reproduktion reduziert werden.
3. Die *Spur* ist eine >Entzugserscheinung<, genauer eine Erscheinung des Entzogenen als nicht >rein Gegenwärtigen<. Dann kann jedenfalls das Bild nicht als Kompensat für die >verlorene Präsenz< dienen.
4. Bilder als *Zeugnisse* geben mehr als zu erwarten ist. Wenn man das Bild als Zeugnis gelten lässt, hätte man ihm >gerecht zu werden<, und zwar nicht nur, indem man es >lesbar macht und versprachlicht<. Die Präsentation des Bildes als einer Figur des Anderen im Diskurs (der den Diskurs unterbricht, vielleicht sogar stört und produktiv irritiert) wäre eine Weitergabe des Bildes als Zeugnis.

### >Bilder als Quelle<? Bildtheoretische Bedenken

- 1.1 Bilder als Quelle im >historischen Diskurs< sind so *plausibel wie hilfreich*, nicht erst im Horizont des >iconic turn<.
- 1.2 Bilder als Quelle sind *problematisch* in der Perspektive der >iconic difference<.
2. Die Gravitation des Diskurses widerstreitet der Gravitation des Bildes (Aufmerksamkeit).
  - 3.1 *Geschichte hat mit Bildern zu tun (in historischer Perspektive).*
  - 3.2 *Bilder haben ihre Geschichte (in kunsthistorischer Perspektive).*
  - 3.3 *Bilder machen Geschichte (Bredenkamp).*
4. Basale Bilderfahrung ist, dass Bilder anderes beizutragen haben, als der Diskurs vermag.
5. Was im und als Bild *sich zeigt*, ist ein anderes Geschehen, als wenn mit dem Bild etwas *gezeigt wird*. Was *sich zeigt*, ist ein *Ereignis des Visuellen*. Wenn mit einem Bild *etwas gezeigt wird*, ist das ein *Akt* mittels des *Sichtbaren* des Bildes.

## Sagen und Zeigen – Repräsentation und Präsenz

1.1 Hans Blumenbergs Traum vom Glück: »Sagen zu können, was ich sehe«.

1.2 Des Historikers Traum vom Glück: *Zeigen zu können, was ich sage*.

2. Das Zeigen der Bilder ist ein *anderes* Zeigen als das des Diskurses – und darin eine Figur von *Alterität und Externität* dem Diskurs gegenüber. Alle methodischen Integrationen dürften diese Differenz nicht tilgen, weil sonst die Eigendynamik der Bilder (ihre ikonische Energie) verkannt würde.

3. In Bild und (historischem) Diskurs treffen *Lexis* und *Deixis* aufeinander, Wort und Bild oder Sagen und Zeigen. Die *Deixis* des Bildes ist eine *mantische* Geste, der die *Lexis* mit Semantik beizukommen sucht (Sagen, was sich zeigt). Kann (soll?) diese Differenz >geschlossen< oder >überbrückt< werden?

4. Die Repräsentation neigt zur Paradoxie, *mehr* als Repräsentation zu wollen, eine Art der Präsenz.

5. Dem historischen Diskurs eignet ein Hang zum *Zeigen* dessen, was er sagt.

6. Die Konvergenz von Sagen und Zeigen bleibt ein *imaginäres* Regulativ.

7. Bilder sind als kulturelle Formen Arbeit gegen den Tod, darin Antwort auf den Tod, die dem Tod nicht das letzte >Wort< überlassen, sondern >Bilder trotz allem< sind, dem Tod >trotzen<. Könnte es sein, dass sich in dieser Bestimmung der Kultur als >Arbeit gegen den Tod< Bild und historischer Diskurs treffen?

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: [http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%89douard\\_Manet](http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%89douard_Manet)

ARTIFICIUM

Schriften zu Kunst und Kunstvermittlung

Herausgegeben von Kunibert Bering

Band 45

# Mit Klios Augen

Das Bild als historische Quelle

Herausgegeben von  
Kornelia Imesch und Alfred Messerli

in Zusammenarbeit mit  
Julia Burckhardt und Mario Lüscher

ATHENA

130 130 130

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.



1. Auflage 2013

Copyright © 2013 by ATHENA-Verlag,  
Mellinghofer Straße 126, 46047 Oberhausen  
[www.athena-verlag.de](http://www.athena-verlag.de)

Alle Rechte vorbehalten

Druck und Bindung: fgb freiburger graphische betriebe

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier (säurefrei)

Printed in Germany

ISSN 2193-2816

ISBN 978-3-89896-543-9

978-3-89896-543-9

## Inhalt

Kornelia Imesch und Alfred Messerli

Einführung:

Was hat das iPhone mit der Vera Icon und dem Thomas-Zweifel zu tun? 7

### I. Theorie und Methode

Philipp Stoellger

Das Bild als Quelle und die Quelle als Bild

Zur symbolischen Funktion von Bildern im wissenschaftlichen Diskurs 21

Mélanie Laurence Tanner

Klio interdisziplinär 45

### II. Diskurs und Kanon

Jakob Tanner

Die Materialität der Inkorporation:  
metabolischer Durchsatz und imaginäre Effekte 65

Philippe Kaenel

»Faire revivre l'histoire par l'imagerie vivante«: John Grand-Carteret,  
Eduard Fuchs und die europäische visuelle Kultur um 1900 85

Kornelia Imesch

Marcel Duchamps Étant donné als »Period Room«  
und als Trojanisches Pferd 109

### III. Tradierte und neueste künstlerische Medien

Carsten-Peter Warncke

Die Stilleben von Willem van Aelst –  
Bilder als Quelle für die Sozialgeschichte der Ästhetik 129

Juerg Albrecht Die Wahrheit der Übertreibung. Zu einigen Historienbildern und Karikaturen aus den Anfängen der Juli-Monarchie	143
Anja Zimmermann »Staunend und erschüttert« – Der Almanach Der Blaue Reiter und die politische, ästhetische und ethnologische »Begegnung« mit dem Fremden um 1900	161
Caroline Recher Histoire, légendes, mémoire: image et texte dans le Rwanda Project d'Alfredo Jaar	179
IV. »Dokumentar«- und Spielfilm, Musikvideos und Fernsehen	
Severin Rüegg Das Bild einer wehrhaften Schweiz Die Darstellung der Nation im Schweizer Armeefilm (1939–64)	203
Fabian Probst Filme, die lügen: Mockumentaries Forgotten Silver als Beispiel einer hybriden Form zwischen Fiktion und Nichtfiktion	219
Pietro Giovannoli Clio, la demoiselle de l'enregistrement Pour un atlas de l'œuvre de Godard, philosophe-peintre	237
Daniel Hornuff Popsänger klagen an! Bilder im Zeugenstand des Musikvideos	259
Nadja Elia-Borer Mediale An-Sichten von »Kultur« Re-Inszenierungsstrategien von Malerei in Kulturmagazinen	273
Autorinnen und Autoren	291