
Stephan Günzel/Dieter Mersch (Hrsg.)

Bild

Ein interdisziplinäres Handbuch

Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling

Mit 27 Abbildungen

Verlag J. B. Metzler Stuttgart · Weimar

Die Herausgeber

Stephan Günzel ist Professor für Medientheorie an der Berliner Technischen Kunsthochschule.

Dieter Mersch ist Professor für Ästhetik, Kunst- und Medientheorie und Leiter des Instituts für Theorie der Zürcher Hochschule der Künste.

2014 A 11885



Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

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.

ISBN 978-3-476-02416-9

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2014 J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart

www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt/Melanie Frasch
Satz: typopoint GbR, Ostfildern
Druck und Bindung: Kösel GmbH, Krugzell · www.koeselbuch.de

Printed in Germany
Oktober 2014

Verlag J. B. Metzler Stuttgart · Weimar

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	VII	11. System- und Netzwerktheorie: Bilder in Umgebungen	109
I. Grundlagen	1	12. Medientheorie: Bilder als Techniken	118
1. Bildbegriffe und ihre Etymologien	1	13. Epistemologie: Bilder als Wissen	125
2. Die Wende zum Bild: Diskurs und Kritik	7	14. Sprachtheorie: Bilder als Metaphern	131
3. Bildphilosophie – Bildtheorie – Bildwissenschaften	16	15. Logik: Bilder als Argumente	139
4. Mimesis: Ähnlichkeit, Darstellung und Verkörperung	20	16. Ökonomie: Markt der Bilder	143
5. Materialitäten und Praktiken	26	III. Geschichte der Bildmedien	151
6. Bildmetaphern des Sehens	32	1. Kultbilder, Trugbilder und Bilderverbot	151
II. Methoden und Grundlagen der Bildtheorie	41	2. Ikonen, umgekehrte Perspektive und Bilderstreit	157
1. Semiotik: Bilder als Zeichen	41	3. Zentralperspektive und Fensterparadigma	164
2. Phänomenologie: Bilder als Erscheinung	47	4. Optische Apparate und Repräsentation	175
3. Formalismus: Bilder als Sichtbarkeit	53	5. Diorama, Panorama und Landschaftsästhetik	181
4. Psychologie: Wahrnehmung von Bildern	61	6. Kartographie und Abbildung	187
5. Anthropologie: Bilder als Bedingung des Menschseins	69	7. Grafische Bilder und Geometrie	195
6. Hermeneutik: Verstehen von Bildern	75	8. Fotografie und Abdruck	201
7. Dekonstruktion: Bilder als Sinnverschiebung	81	9. Stereoskopie und Physiologie	208
8. Ikonologie und Stilanalyse: Bilder als Dokumente	88	10. Bewegungsbilder und Zeit	216
9. Psychoanalyse: Traum, Spiegel und das optisch Unbewusste	95	11. Stummfilm und Montage	222
10. Strukturalismus und Diskursanalyse: Dispositiv, Apparat und Simulacrum	103	12. Tonfilm und Off	228
		13. Metabilder und Avantgarde	234
		14. Kuppelprojektionen und Weltbilder	241
		15. Holographie und Licht	248
		16. Fernsehen, Video und Serie	252
		17. Computer und Digitalisierung	259

18. Digitalfotografie und Entropie 267

X 19. Virtuelle Realität, 3D und Simulation 273

IV. Themen – Begriffe – Elemente 279

1. Rahmung – Bildkonstitution –
Ikonische Differenz 279

2. Projektion – Perspektive –
Transformation 286

3. Referenz – Symbol – Konvention 292

4. Sichtbarkeit – Sichtbarmachung –
Unsichtbarkeit 297

5. Illusion – Präsenz – Immersion 303

6. Zeigen – Etwas-Zeigen – Sichzeigen 312

7. Medium – Maschine – Technik 319

8. Aura – Punctum – Bildakt 324

9. Gesicht – Maske – Antlitz 329

10. Auge – Blick – Chiasmus 336

11. Farbe – Form – Rhythmus 340

12. Diagrammatik – Graphen – Modelle 346

13. Schriftbildlichkeit 354

X 14. Raumzeitlichkeit 360

15. Bildmigration 366

V. Bildwissenschaften 373

1. Archäologie 373

2. Ethnographie 379

3. Computerspielforschung 385

4. Kartierung 390

5. Kriminalistik 397

6. Kunstgeschichte 403

7. Mathematik 408

8. Medizin 414

9. Naturwissenschaften 421

10. Pädagogik 428

11. Blickbewegungsforschung 433

12. Theologie 439

13. Studien Visueller Kultur 446

14. Künstlerische Forschung 453

15. Kuratorische Studien 459

16. Musikwissenschaften 465

VI. Anhang 473

1. Die Autorinnen und Autoren 473

2. Personenregister 476

Vorwort

Die Bildforschung mit ihren *unterschiedlichen* Disziplinen zwischen Philosophie, Kunstwissenschaft, Medien-, Kultur- und Geschichtswissenschaft gehört derzeit international und besonders im deutschsprachigen Raum zu den dynamischsten und innovativsten wissenschaftlichen Arbeitsfeldern. Sie hat sich inzwischen zu einer fast unüberschaubaren Forschungslandschaft ausdifferenziert. Das Handbuch versucht, diese in ihren Facetten greifbar zu machen und einen umfassenden Überblick über die verschiedenen Ansätze, Methoden, Gegenstände und Themen sowie über den aktuellen Stand der Bild Diskussion in den verschiedenen Fächern zu geben. Sein Ausgangspunkt bildet die kulturwissenschaftliche ›Wende zum Bild‹ – der *iconic* oder *pictorial turn* – mit seinen verschiedenen Paradigmen und Schwerpunkten. Gleichzeitig arbeitet es die begrifflichen Grundlinien heraus und fasst die bislang erreichten Kenntnisse zusammen. Es bietet somit eine einzigartige Orientierung in einem sich ständig weiterentwickelnden Bereich.

Tatsächlich gehört das Bild neben der Schrift, der Erzeugung von Tönen und dem Operieren mit Zahlen zu den basalen Kulturtechniken. Entsprechend weit ist der Bildbegriff anzusetzen. ›Bild‹ meint nicht nur Zeichnung und Malerei oder Fotografie und Display, sondern auch geometrische Figuren, Diagramme, Modelle und Karten bis zu den technischen Anordnungen vom Kino bis hin zur *Virtual Reality*. Neben einer Vielzahl von Genres wie Skulptur, Ikone, Landschaftsbild, Computergrafik oder Kuppelprojektion spielen auch Dinge, Verfahrensweisen oder mediale Formate wie die Zentralperspektive, Simulationen oder Metabilder und Serialisierungen eine Rolle. Alle diese verschiedenen Formen unter den einzigen Begriff des ›Bildes‹ zu subsumieren, wirft natürlich die Frage nach der Angemessenheit einer solchen Zuordnung sowie ihrer methodischen Orientierung und Handhabbarkeit auf. Dieser Schwierigkeit trägt der umfangreiche erste Teil des Handbuches Rechnung, der nicht nur unterschiedliche Bildbegriffe und ihre Etymologien behandelt, sondern auch die Differenzen zwischen bildphilosophischen, bildtheoretischen und bildwissenschaftlichen Herangehensweisen sowie Kernkonzepte und terminologische Grundlagen wie Mi-

mesis, Ähnlichkeit oder Darstellung und dem Umgang mit Materialitäten.

Der Hauptteil des Handbuchs fächert sich in vier zentrale Perspektiven auf: Einmal die Vielfalt der Methoden in der Bildtheorie von der Semiotik und Hermeneutik über die Anthropologie bis zu Dekonstruktion, Akteur-Netzwerk-Theorie und Epistemologie etc.; zweitens die Geschichte der Bildmedien vom antiken Bilderverbot und dem Byzantinischen Bilderstreit über die Diversifizierung der Bildproduktion in der Frühen Neuzeit bis zu den ›technischen Bildmedien‹ des 19. bis 21. Jahrhunderts, die für die buchstäbliche ›Industrialisierung‹ und Überproduktion der Bilder gesorgt haben. Zum Dritten werden zentrale Begriffskonstellationen diskutiert, die für die gegenwärtigen Bildtheorien ausschlaggebend sind: basale Figuren einer Auseinandersetzung, die teilweise konträr, teilweise ausschließend verläuft. Dazu gehören Schlüsselbestimmungen wie ›Rahmung‹, ›ikonische Differenz‹, ›Blick‹, ›Aura‹ oder auch ›Symbol‹ und ›Medium‹ sowie Schlüsselkonzepte wie die ›Diagrammatik‹ und die ›Schriftbildlichkeit‹. Das Handbuch bezieht hier bewusst keine Stellung, sondern markiert lediglich maßgebliche Grundlinien und ihre Schnittpunkte. Viertens werden im letzten Teil die Einzeldisziplinen mit Blick auf ihre bildwissenschaftliche Relevanz befragt. Kaum eine Wissenschaft kann heute auf Bilder verzichten; sie illustrieren nicht nur die Resultate, sondern arbeiten mit an deren Konstitution. Das Handbuch gibt dabei den aktuellen Forschungsstand wieder. Auch wenn es mit allen seinen Teilen keine Vollständigkeit erreichen kann, werden doch die Hauptakteure und ihre wichtigsten Problemstellungen berücksichtigt.

Die Herausgeber danken in erster Linie den vielen Autor/innen, die das Zustandekommen dieses Handbuchs ermöglicht haben. Ferner ist der Lektorin des Metzler-Verlags, Frau Ute Hechtfisher, zu danken, die mit großer Sorgfalt für die Betreuung der einzelnen Beiträge gesorgt hat. Ein besonderer Dank gilt Franziska Kümmerling für die unermüdete Redaktion sämtlicher Texte des Handbuchs.

- Just, Marcel/Carpenter, Patricia: A theory of reading: From eye fixations to comprehension. In: *Psychological Review* 87/4 (1980), 329–354.
- Kapoula, Zoi/Daunys, Gintautas/Herbez, Olivier/Yang, Quing: Effect of title on eye-movement exploration of cubist paintings by Fernand Léger. In: *Perception* 38/4 (2009), 479–491.
- Klein, Christoph/Betz, Juliane/Hirschbuehl, Martin/Fuchs, Caroline/Schmiedtová, Barbara/Engelbrecht, Martina/Mueller-Paul, Julia/Rosenberg, Raphael: Describing art – an interdisciplinary approach to the effects of speaking on gaze movements during the beholding of paintings. In: *PLoS ONE* (September 2014).
- Kristjanson, Arlanda/Antes, James: Eye movement analysis of artists and non artists viewing paintings. In: *Visual Arts Research* 15/2 (1989), 21–30.
- Leder, Helmut et al.: A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments. In: *British Journal of Psychology* 95 (2004), 489–508.
- Locher, Paul: The usefulness of eye movement recordings to subject an aesthetic episode with visual art to empirical scrutiny. In: *Psychology Science* 48/2 (2006), 106–114.
- Lurija, Aleksandr R.: *Die Historische Bedingtheit individueller Erkenntnisprozesse*. Weinheim/New York 1986 (russ. 1974).
- Massaro, Davide/Savazzi, Federica/Di Dio, Cinzia/Freedberg, David/Gallese, Vittorio/Gilli, Gabriella/Marchetti, Antonella: When art moves the eyes: A behavioral and eye-tracking study. In: *PLoS ONE* (July 2012).
- Molnar, François: About the role of visual exploration in aesthetics. In: Hy I. Day (Hg.): *Advances in Intrinsic Motivation*. New York 1981, 385–414.
- / Ratsikas, Demitrios: Some aesthetical aspects of visual exploration. In: J. Kevin O'Regan/Ariane Lévy-Schoen (Hg.): *Eye Movements. From Psychology to Cognition*. Amsterdam 1987, 363–374.
- Nodine, Calvin/Locher, Paul/Krupinski, Elizabeth: The role of formal art training on perception and aesthetic judgement of art compositions. In: *Leonardo* 26 (1993), 219–227.
- Pieters, Rik/Rosbergern, Edward/Wedel, Michel: Visual attention to repeated print advertising: A test of scan-path theory. In: *Journal of Marketing Research* 36 (1999), 424–438.
- Rosenberg, Raphael: Blicke messen. Vorschläge für eine empirische Bildwissenschaft. In: *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste* 27 (2013), Göttingen 2014, 71–86.
- / Klein, Christoph: The moving eye of the beholder. Eye-tracking and the perception of paintings. In: Joseph Huston et al. (Hg.): *Art, Aesthetics and the Brain*. Oxford 2014, 57–96.
- Smith, Tim J.: Audiovisual correspondences in Sergei Eisenstein's Alexander Nevsky: A case study in viewer attention. In: Ted Nannicelli/Paul Taberham (Hg.): *Cognitive Film Theory Reader*. New York/London 2014. In: http://www.bbk.ac.uk/psychology/our-staff/academic/tim-smith/documents/Alex_Nev_CogMediaTheory_2014_timsmith_figs.pdf.
- Tatler, Benjamin: Current understanding of eye guidance. In: *Visual Cognition* 17/6–7 (2009), 777–789.
- Vogt, Stine/Magnussen, Svein: Expertise in pictorial perception: Eye-movement patterns and visual memory in artists and laymen. In: *Perception* 36/1 (2007), 91–100.
- Volkenandt, Claus: Visual Culture/Visual Studies. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart/Weimar 2011, 462–466.
- Wade, Nicolas/Tatler, Benjamin: *The Moving Tablet of the Eye. The Origins of Modern Eye Movement Research*. Oxford 2005.
- Waetzoldt, Wilhelm: *Einführung in die Bildenden Künste*. Leipzig 1912.
- Wagner, Christoph: Der Mythos vom »unschuldigen Auge«. Blickbewegungen, Wahrnehmungsprozesse in der Bildenden Kunst. In: Ders./Mark Greenlee/Christian Wolff (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmungsprozesse und Visualisierungsformen in Kunst und Technik*. Regensburg 2013, 31–50.
- Wölfflin, Heinrich: *Die klassische Kunst*. München 1899.
- : *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München 1915.
- Yarbus, Alfred: *Eye Movement and Vision*. New York 1967 (russ. 1965).
- Zangemeister, Wolfgang et al.: Evidence for a global scan-path strategy in viewing abstract compared with realistic images. In: *Neuropsychologia* 33/8 (1995), 1009–1025.

Raphael Rosenberg/Helmut Leder

12. Theologie

Der Bildbegriff (s. Kap. I.1) kann (1) weit gefasst werden (alles Sichtbare ist als solches auch Bild oder bildlich), kann (2) konzentriert werden bis zum theologischen Grenzwert, nur einer sei wahres Bild: Christus, oder er kann (3) negativ gefasst und im Grenzwert »annihiliert« werden, das Bild sei nichts, Schatten oder totes Ding. Im Folgenden wird an den ersten, weiten Sinn Anschluss gesucht mit der These: Bild sei alles, was als *perzeptiv adressiertes Artefakt* aufgefasst werden kann. Bilder in Text, Sprache, Schrift oder Denken und Vorstellung sind als immaterielle oder material sublimierte Bilder zu unterscheiden von den hier thematischen, den materiellen Bildern (s. Kap. I.5). Bilder in diesem Sinn sind wesentlich Formen oder Medien des Zeigens: von etwas als etwas, ihrer selbst, des Zeigens, mit gleichzeitigem Verbergen und einem nichtintentionalen Sichzeigen (s. Kap. IV.6).

(1) *Expansion*: Ein weiter Bildbegriff versteht alles als Bild, was manipulierte Natur ist. In diesem Sinn folgt Horst Bredekamp (2010, 34) Leon Battista Alberti, wonach in seiner »fundamentalen, ersten Definition« der Bildbegriff »jedwede Form der Gestaltung« umfasst. »Alberti zufolge ist von einem Bild (*simulacrum*) von dem Moment an zu sprechen, in dem Gegenstände der Natur wie etwa Wurzelwerk ein Minimum an menschlicher Bearbeitung aufweisen. Sobald ein Naturgebilde eine Spur menschlichen Eingriffs erkennen lasse, erfülle es den Begriff des Bildes.« Dieser sehr expandierte Bildbegriff inkludiert auch markant gestaltete Faustkeile und als Anhänger präparierte Muscheln oder Schneckengehäuse. Allerdings erweist sich diese maximale Expansion an ihrer Grenze unscharf. Denn nicht nur das, was tatsächlich manipuliert wurde, sondern was so erscheint oder so gesehen werden kann, kann zum Bild werden – indem es so gesehen wird. Daher ist Albertis wie Bredekamps Bildbegriff noch weiter expandierbar durch »immaterielle« Bilder wie Vorstellungen und Imaginationen (die nicht unter gestalteter Natur subsumierbar wären); sowie durch ungestaltete Natur, ohne menschliche Eingriffe. Denn nicht allein was von Menschenhand manipuliert wurde, kann Bild sein, sondern alles was als Bild wahrgenommen werden kann, wird dann zum Bild, indem es so gesehen wird.

Hans Jonas' These vom *homo pictor* (Boehm 2001) erklärt das Bild (metonymisch) zur spezifischen Differenz des Menschen (s. Kap. II.5). Paul

Valéry's Dialog *Eupalinos ou l'architecte* von 1923 reflektiert ein »objet ambigu«, das offen lässt, Artefakt oder Natur zu sein. Wäre dieses Objekt eine Muschel gewesen (der Dialog lässt das im Dunkeln), wird an ihr ein Problem merklich: Sie ist nicht von Menschenhand gemacht, aber erscheint wie ein Artefakt. So gesehen, kann auch ein nicht manipuliertes Naturobjekt Bild sein – wenn es durch die Wahrnehmung dazu wird. Wenn Marcel Duchamp meinte, der »Künstler der Zukunft« werde keine Artefakte mehr schaffen, sondern schlicht auf etwas zeigen und sagen »Das ist Kunst«, wird diese Differenz von artifizieller Manipulation und Rezeption unterlaufen. Die »Readymades« inszenierten das exemplarisch, aber Duchamps Zukunftsvision ist noch gewagter. Nur die deiktische Geste wird zum minimalistischen Ursprung von »Kunst«. Warum dann nicht noch weiter gehen und sagen, was als solches angesehen wird, ist es? Das Phänomen ist Ausstellungsbesuchern nachvollziehbar: Nachdem man alles Mögliche, unter dem Anspruch Kunstbild zu sein, gezeigt bekam, tritt man ins Freie und alles Mögliche gerät versehentlich unter Kunstverdacht: die Dose auf dem Rasen wie das Papier auf der Parkbank, aber wohl nur selten der Grashalm oder die Ente im Teich.

(2) *Kontraktion*: Die maximale Expansion des Bildbegriffs in die Bildlichkeit alles Sichtbaren oder mehr noch in die Sichtbarkeit – in »alles, was aufs Auge geht« bis in die Vorstellungswelten des »dritten« oder »inneren Auges«, die weiten Welten alles Möglichen, Irrealen und auch Unmöglichen – hat einen unausweichlichen Antagonisten: die Kontraktion, die Verengung des Bildbegriffs. Diese kann darin bestehen, sich auf materielle Bilder zu beschränken (s. Kap. I.5), d. h. alles, was sich »an die Wand hängen« lässt. Weiter geht eine normative Differenz von »starken« und »schwachen« Bildern (Boehm 1994) oder die von »anspruchslosen« und »anspruchsvollen«, mit der Kunstwerke oder Tafelbilder fokussiert werden und zwar möglichst die ästhetisch anspruchsvollen unter ihnen. Damit wird »die Kunst« zur eigentlichen Bestimmung des Bedeutungsumfangs oder zumindest der Relevanz, doch würden auf diese Weise die Bilder »vor dem Zeitalter der Kunst« (Belting 2004) exkludiert, auch die kunstwissenschaftlich oft unbeachteten »kunstlosen« Bildpraktiken, wie Abdruck, Masken, religiöse Bilder etc. (s. Kap. IV.9) und nicht zuletzt alle möglichen Formen von Bildern jenseits von Kunst und Religion im eigentlichen Sinn, wie z. B. die Bilder in Presse, dem World Wide Web und Film.

Eine noch weitere Kontraktion ergibt sich, wenn die religiöse Passung maßgebend wird, etwa wenn nur Bilder im Kirchenraum, im Kontext von Frömmigkeitspraktiken betrachtet werden oder solche, die der ›theologischen Lehre‹ entsprechen (s. Kap. III.2). Das wäre eine institutionelle, pragmatische oder doktrinale Näherbestimmung. Die Tendenz ist klar: Je nach Kriterium und je nach zu verantwortender Entscheidung (Selektion) werden bestimmte Bilder fokussiert und andere exkludiert. Im Grenzwert führt das auf wenige Bilder, letztlich auf ein Bild. Bildlichkeit als Sichtbarkeit wäre im engsten und zugleich weiten Sinn ›die Schöpfung‹, alle *visibilia* (Stoellger 2014b; Stoellger/Klie 2011). Als einziges Bild Gottes bliebe ›der Mensch‹ als *imago* oder christlich präzisiert *nur* Christus als ›wahres Bild‹ Gottes. Die maximale Kontraktion wäre kein Bild mehr, weil es kein Bild Gottes gibt: Er bleibt unsichtbar (lat. *invisibilis*), und ein Bild wäre immer ›nicht fähig Unsichtbarkeit‹ (lat. *non capax invisibilitatis*) zu fassen (Basche 1998; Barth 1994; Belting 2006; Lentjes 2004 ff.).

(3) *Negation und Exklusion*: Die Exklusion des Bildes aus der Religion und Negation in theologischer Perspektive ist von Israel bis zu reformierten Konfessionen gängig (s. Kap. III.1). Das gilt nicht für Bilder ›im Kopf‹ wie Vorstellungen oder Imaginationen oder für ›Bilder‹ in der Sprache – davon sind die biblischen wie theologischen Texte voll. Das gilt auch nicht für ›den Menschen‹ als ›Ebenbild Gottes‹ (*Genesis* 1,27) oder Christus als das ›wahre Bild Gottes‹ (*Kollosser* 1,15). Es gilt vielmehr für materielle Bilder, für zwei oder dreidimensionale Artefakte, die für die leibliche, kinästhetische Wahrnehmung gemacht sind, als perzeptiv adressierte Artefakte. Denn das Leitmedium von Juden- und Christentum und auch Islam ist das Wort, in seiner zwiefältigen Gestalt von Rede und Schrift. Dem zugrunde liegt die (fremd-)religionskritische These, dass das Bild ›nicht fähig ist, den unendlichen Gott zu fassen‹ (lat. *imago non capax infiniti*). Es gilt daher als nicht transzendenzkompetent (s. Kap. III.2) aufgrund seiner Materialität, Endlichkeit und finiten Gestalt (Besançon 2000; Dohmen 1987; Dohmen/Wagner 2012; Finney 1994).

Theologie als Bildkritik – vom Bilderverbot aus

(1) *Deutungsmacht des Bildes*: Das alttestamentliche ›Bilderverbot‹ ist der negative Startpunkt der ›Macht der Bilder‹ (Hoeps 2007 ff.; Volp 1980).

Wurden historisch die vermeintlichen Abbilder Gottes verboten und damit das Bild als vergebliche Repräsentation des Unrepräsentierbaren (sich nur selbst präsentierenden) kritisiert, bleibt dennoch die Frage nach dem Potenzial der Bilder als Präsenzmedien bestehen. Die antike (griechische Religionskritik) und alttestamentliche (Deuteronomismus, Prophetie) Präferenz für Repräsentation statt Präsenz, also für die Umstellung von magischen, matischen und materiellen Präsenzkulturen im Kult auf möglichst ›reine‹ semantische, immaterielle Repräsentationskulturen produzierte einen Mangel und ›trotz allem‹ das entsprechende Begehren nach Präsenzmedien. Als verbotenes und exkludiertes bleibt das Bild ein Faszinierendes und Erschreckendes (lat. *fascinosa et tremendum*) zugleich – das in den Christentümern auf spektral gebrochene Weise vierfach wiederkehren wird.

Die dem Bild eigene Präsenzmacht, seine ikonische Performanz und Deutungsmacht, zeigt sich indirekt in den vielfach wiederholten und variierten Bilderverboten der drei Monotheismen. Dieses Verbot ist nicht nur Index und Symbol, es ist auch Ausdruck und Exemplifikation der Macht des Bildes. Man darf Gott nicht im Bild darstellen, war die alttestamentliche Vorgabe Israels, denn damit würde seine Differenz zu anderen Göttern verletzt oder (später) die Einzigkeit Gottes. Man kann Gott nicht im Bild darstellen, war die antike Vorgabe der Religions- und Bildkritik Griechenlands. Denn das Unsichtbare kann nicht sichtbar gemacht werden. Was so explizit exklusionsbedürftig ist, kann nicht schlechthin unmöglich sein, oder gerade in seiner Unmöglichkeit das Begehren wecken, es dennoch zu versuchen. Das Christentum hat die doppelte Unmöglichkeit des Bildes in ›Anwesenheit Gottes‹ (lat. *coram deo*) geerbt – das doppelte Verbot – und dieses Erbe ausgeschlagen. Denn Christus wird dargestellt, spätestens seit dem 4. Jahrhundert, und spätestens seit dem Mittelalter sogar die Trinität im Gnadenstuhl (s. Kap. III.2).

Christus als wahres Bild – sei es kraft der Inkarnation oder der Urszene, der Kreuzigung – verkörpert jedenfalls den Widerspruch gegen das Bilderverbot in Person. Seine Präsenz ist die Präsenz Gottes, oder leichter fasslich: Die Präsenz Gottes verstehen Christen nach Maßgabe seiner Präsenz (Baldermann 1999; Blickle et al. 2002; Cottin 2001). Dann ist es nur zu passend, dass die Formen der Vergegenwärtigung dieser Person Formen der Gegenwart Gottes genannt werden: Schrift und Wort, Wort und Sakrament, Diakonie und Gesten – und nicht zuletzt auch die Formen der Bildlichkeit in

Wort, Sakrament, Diakonie und Geste, oder im Raum (Kirche), der Person (des Nächsten, des Pfarrers, des Ausgestoßenen etc.), der Inszenierung (Liturgie) oder nicht zuletzt der Bilder ›an der Wand‹ – oder ›von der Hand in den Mund‹ (Hostie).

(2) *Bildglaube*: Der monotheistische Ikonoklasmus geht (in Verkennung der Bildlichkeit seiner eigenen Religionskulturen) davon aus, Bildglaube sei nur der Glaube der Anderen. Mit der Delegation wird stets (auch) etwas Eigenes delegiert, der eigene ›Aberglaube‹ den Anderen zugeschrieben. Dieser uneingestandene übertragene Bildglaube manifestiert sich im destruktiven Bildgebrauch. In diesem Sinn bekräftigte, wie Bredekamp (2010, 210) schreibt, der Bildersturm, was er zurückwies:

»Er hält die Bilder für leblos, aber indem er diese vernichtet, als wären sie lebendige Verbrecher, Hochverräter oder Ketzer, vermittelt er ihnen das zunächst abgesprochene Leben. Gemessen am Grad seiner Aktivität gegenüber dem Bild, wird der Bilderstürmer stärker durch die Bilder geleitet als der Bildverehrer. Im Glauben daran, dass mit dem Bild das von ihm Dargestellte vernichtet wird, sind Ikonoklasten die Agenten der destruktiven Ausprägung des substitutiven Bildakts.«

Insofern zeigt sich im Ikonoklasmus wie in Bilderverboten eine Wahrnehmung und Einsicht in die Präsenz und Macht des Bildes, deretwegen es verboten oder zerstört wird. Dass man darin ›das Bild‹ geißelt und ›eigentlich‹ bestimmte Bildpraktiken treffen will, dass man zugleich einen bestimmten Bildglauben angreift, der am Ort des Eigenen (der ›eigenen‹ Religion) präsent ist, und dass man mit der Zerstörung zugleich eine Erhöhung und Anerkennung praktiziert, bleibt merklich. Erscheint doch ›das Bild trotz allem‹ (als perzeptiv adressiertes Artefakt) ein Basisphänomen aller Religionskulturen, auch wenn bestimmte theologische Lehrmeinungen dagegen vorgehen.

Sofern das materielle Bild als Medium der Religion exkludiert wurde, zog es Umbesetzungen – im Sinn Hans Blumenbergs – nach sich: Sublimierungen und Supplemente. Die Supplemente materieller Bilder sind exemplarisch zwei unanschauliche Konzepte: Der Schem-Theologie des deuteronomistischen Geschichtswerks folgend wohnt Jahwes Name im Tempel (*Deuteronomium* 12,11; 1. *Könige* 8,29 f). Der Kabod-Theologie der priesterschriftlichen Schule folgend, wohnt seine ›Herrlichkeit‹ im Tempel (*Ezechiel* 1,8–11 und 10,18 ff.). Das heißt: Die Präsenz eines Gottesbildes (wie der Statue) wird durch ein theologisches Konzept umbesetzt. Verdrängt wurde mit diesen Umbesetzungen

(Name und Herrlichkeit statt Bild) die pervasive Bildlichkeit im Kult Israels – und zwar bis heute: Der Raum (vom Tempel bis zur Synagoge), die Einrichtung (von Sitzordnung, Bänken bis zum ›Altar‹), die Inszenierung (vom Einzug bis zu den kultischen Höhepunkten), die Körper und deren Kleidung etc. All das sind perzeptiv adressierte Artefakte, die die visuelle Kommunikation und Religionskultur mitbestimmen. Die Tora als perzeptiv adressiertes Artefakt wird paradigmatisch als Schriftrolle im Zentrum des Kults loziert. Verdichtet zeigt sich das an Simchat Tora (Fest der ›Freude der Tora‹, nach dem Laubhüttenfest), wenn die Torarolle in einer Prozession (Hakafot) ›gekleidet‹, geschmückt und geküsst wird – als ein Kultschriftbild oder Schriftkultbild. Die Schrift als Bild fungiert als Kultbildsupplement. (Dem wird noch die ikonophobe Tradition im reformierten Protestantismus entsprechen, wenn in der ›bildlosen‹ Kirche eine große, aufgeschlagene Bibel auf dem Altar liegt: als manifest ikonokritische Skulptur.)

(3) *Ausdifferenzierung der Perspektiven*: Die dreifache Religionsdifferenz des ›abrahamitischen‹ Monotheismus von Judentum, Islam und Christentum differenziert sich im Christentum in vier Konfessionsdifferenzen aus: orthodox, katholisch, reformiert und lutherisch. Alle vier verhalten sich grundverschieden zur Frage ›des‹ Bildes (Beck et al. 1984; Berns 2013; Mondzain 2011). Gott ward Bild. Bilder sind heilig. Bilder sind teuflisch. Bilder sind nützliche Nebensachen. So lassen sich orthodoxe, katholische, reformierte und lutherische Einstellung zu den Bildern der christlichen Religionskulturen kurz fassen. Dabei treten die Bildlichkeit des Heiligen (mit *Johannes* 1,14) und potentielle Heiligkeit des Bildlichen in die Konfessionen der Orthodoxie (Osten) und des römischen Katholizismus (Westen) auseinander. Orthodoxen Christentümern kann man verallgemeinernd zuschreiben: Gott, Maria, Christus und die Heiligen erscheinen im Bild als Bild. Das Bild ist der Heilige, weil der Heilige in Christus Bild geworden ist. Der Heilige ist Bild und daher sind ganz bestimmte Bilder selber heilig (Ikonen) aufgrund ihrer identischen Wesensform – das Wesen (griech. *ousia*) als ›Gestalt‹ (griech. *eidos*) begriffen. Demgegenüber gilt der römisch-katholischen Kirche das Bild als potentiell heilig aufgrund einer substantiellen Kontinuität, in der die wesensbildende Form material aufgeladen wird (Vera ikon, Reliquien und deren ikonische Präsentation). So unterscheiden sich Ikonen (reine Formkonstanz des *eidos*) von den mit Reliquien aufgeladenen Heiligenbildern (Substanzkonstanz mit materialer Kontinuität).

Wem Bilder als heilig gelten, der findet in ihnen Präsenz, Gegenwart des Heiligen, d.h. aller Heiligen und Gott selbst. Wem sie als teuflisch gelten (wie den Reformierten), der findet in ihnen pure Anmaßung oder Gefährdung Gottes – als würde er im Sichtbaren eingesperrt und verfügbar gemacht. Beide aber, die Verehrer wie die Verteufel, fürchten und begehren, sehen und finden viel im Bild: die Offenbarung oder die Verdunklung der Gegenwart Gottes, seine Sichtbarkeit und Zugänglichkeit im Bild – oder gerade seine Verkehrung und Verstellung.

Luther ging einen dritten Weg: die Bilder als im Grunde harmlos zuzulassen und zur Nebensache zu erklären. Wie die Apokryphen gleichsam seien sie gut und nützlich zur Erziehung und Erinnerung, aber mehr auch nicht. Diese Duldsamkeit ist vielleicht die diskrete Maximalkritik der Bilder: Sie nicht ganz für voll zu nehmen, als dekorativ, nützlich und hilfreich, wenn sie gefügig gemacht werden, aber damit eigentlich auch entbehrlich. Dadurch entspannte Luther allerdings die Situation: Es ging nicht um das Bild an sich, sondern um den rechten Gebrauch. Der einzig falsche sei, sie anzubeten. Ansonsten ist alles erlaubt. Insofern erteilt Luther dem Protestantismus eine sehr weitgehende Lizenz im Umgang mit dem Bild, allerdings um den Preis einer prekären Depotenzierung. Allerdings ist Luther darin bildkritisch bemerkenswert, dass er zwischen Bild und Bildgebrauch unterscheidet und nur bestimmte Gebrauchsformen exkludiert (Bohren 1975; Grözinger 1987).

(4) *Nachleben und Nachspiel*: Das Nachspiel und die Resonanz der Ikonophobie und verdrängten wie umbesetzten Ikonopraxis Israels lässt sich bei Theodor W. Adorno und Max Horkheimer (1969, 30) exemplifizieren. In der *Dialektik der Aufklärung* heißt es: »Gerettet wird das Recht des Bildes in der treuen Durchführung seines Verbots.« Denn diese Durchführung sei nicht durch die »Souveränität des abstrakten Begriffes« gegen die »verführende Anschauung« gefeit – sowenig wie die Skepsis gegen das Wahre gefeit ist, das sie für nichtig hält. »Die bestimmte Negation verwirft die unvollkommenen Vorstellungen des Absoluten, die Götzen, nicht wie der Rigorismus, indem sie ihnen die Idee entgegenhält, der sie nicht genügen können. Dialektik offenbart vielmehr jedes Bild als Schrift« (ebd.). Verkannt wird damit die subversive Inversion: Die Bildhermeneutik »offenbart« auch jede Schrift als Bild – als ikonisches, perzeptiv adressiertes Artefakt, dessen Kultbildäquivalenz manifest wird in seiner rituellen Begehung, wie nicht zu-

letzt die Arbeiten zur Schriftbildlichkeit (Krämer/Cancik-Kirschbaum/Totzke 2012) zeigen (s. Kap. IV.13).

Bildproduktiv und ebenso bildtheorieproduktiv geworden ist die Ikonokritik der jüdischen Tradition in bildkritischen oder negativistischen Positionen. Dass und wie das Bilderverbot bzw. die Bildkritik in die moderne Kunst integriert worden ist, wäre kunst- bzw. bildgeschichtlich zu untersuchen (s. Kap. III.13). Für die Theologie einschlägig sind darüber hinaus Bildtheorien, die vom *non capax infiniti* des Bildes ausgehen. Adorno zufolge sind »die Bilder von Versöhnung verboten, weil die Vorstellungskraft in ihnen die konkrete leidenschaftliche Unversöhntheit flieht« (Werbick 1998, 15). Nicht das Bild als Bild ist das Problem, sondern Versöhnungs- und Gottesbilder, die ihm als verführerisch gelten. Bilder sind in dieser Perspektive keine »Versöhnungsmedien«: Sie können weder retten noch heilen oder Gnade vermitteln (in Abgrenzung zur altorientalischen Bildpraxis oder zur römisch-katholischen Tradition der »Gnadenbilder«). In dieser kritischen Tradition kann man noch Emmanuel Levinas (»Das Bild als Schatten«) oder Jacques Derrida und Paul Ricœur verstehen (Debray 2007; Paul 2013; Zenklusen 2002).

Theologie als Bildwissenschaft: kataphatisch und apophatisch

(1) Die Anerkennung des Bildes als Gott würdiges Medium ist eine religionsgeschichtliche Wette des Christentums auf die Verträglichkeit der Macht des Bildes mit der Macht Gottes. Seine Macht sprengt nicht alle Bilder, und deren Macht gefährdet nicht diejenige Gottes, sondern beide seien verträglich, passend, gar koinzident. Diese Wette gründet in dem Basisphänomen des Christentums: Christus selber. Wenn das Wort (griech. *logos*) Fleisch geworden ist; wenn die sichtbare Schöpfung Medium der Versöhnung ist, dann wird das Sichtbare zum legitimen Raum der Wahrnehmung des unsichtbaren Gottes. Dann sind Metaphern Wort-Gottes fähig und dann sind auch Bilder mindestens möglich, wenn nicht sogar nötig. Christliche Religion wird multimedial. Das Wort wird konvertibel, konvertierbar ins Bild – weil das Sehen »seiner Herrlichkeit« und damit das Sichtbare zum gleichberechtigten Heilsmedium geworden ist. Daher ist das Bild dann nicht mehr nur Medium der Repräsentation von x. Es hat nicht nur die Funktion, etwas zu bezeichnen oder darzustellen, sondern es ist

Form von Präsenz des Dargestellten. Deswegen können sie das oder den Präsentierten gefährden – sei es, indem sie ihn verfälschen, verkürzen oder »verdinglichen«, oder sei es, indem sie ihn »supplimentieren«, verdoppeln und dadurch mit ihm konkurrieren. Leisten die Bilder zu wenig, führen sie in die Irre. Leisten die Bilder zu viel, umso mehr.

Theologie ist daher Bildwissenschaft. Das gilt deskriptiv wie präskriptiv und ebenso affirmativ wie kritisch, »kataphatisch« (sich hinwendend durch Bilder und Texte) wie »apophatisch« (sich abwendend durch Schweigen und Askese). Denn alle Themen der Theologie – wie Gott, Christus, Geist, Kirche und Mensch wie Schöpfung, Sünde, Heil und Vollendung – gehen mit Fragen der Bildlichkeit und Bildlosigkeit wie der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit einher, des Verborgenen und Offenbaren, des Glaubens und des Schauens, des Vorstellbaren und Unvorstellbaren, der Repräsentation wie der Präsenz. Das Christentum ist stets »visuelle Kultur«, die auf die Reflexion auf ihre Visualität, Bildlichkeit, Bildpraktiken und -politik nicht verzichten kann. Exemplarisch sind der Mensch als »Bild Gottes« und Christus als dessen »wahres Bild« biblische Topoi, die die Bildtheorie relevant werden lassen. Infolgedessen werden auch die »audiovisuellen« und leiblich adressierten Medien des Geistes wie Schrift, Verkündigung und Sakrament bis in die Gestalten christlichen Lebens (von Heiligen bis zum gelebten Ethos), der »Kirche« wie auch der Liturgie auf ihre Bildlichkeit und Bildpraxis hin befragbar.

Theologie als Bildwissenschaft gilt ebenfalls in »materiale« Sinn, d.h. historisch und archäologisch (s. Kap. V.1), im Blick auf die Fragen des materiellen Bildes seit Ägypten und Israel im Kontext des Alten Orients. Denn dass es dem Bilderverbot zum Trotz in der »gelebten Religion« Israels Bilder gab, auch Kultbilder von »Jahwe und seiner Aschera«, ist archäologisch geklärt. Wenn es in Israel Kultbilder gab, ist das nur ein Beleg für die Heterodoxie der Volksfrömmigkeit, oder ist umgekehrt die Bildkritik der damaligen Theologen (die Jerusalemer Priester oder die Propheten) nur eine verspätete Orthodoxie, fern der »gelebten Religion«? Wenn das Bilderverbot immer später kommt als die Bildkultpraktiken, sollte man dann das zweite Gebot streichen? Zumal wenn Gott in Christus durchaus im Medium des Bildes verehrt werden kann, wurde und wird. Bemerkenswert ist, dass in Luthers Fassung des Dekalogs (wie im Kleinen Katechismus) kein eigenes Bilderverbot auftaucht. Wenn im Abendmahl zentral mit der Hostie (wie integral mit

der Inszenierung eines »lebendigen Bildes« der Mahlgemeinschaft) ein perzeptiv adressiertes Artefakt vor aller Augen erhoben wird und mit dem Anspruch der Realpräsenz Christi verehrt und konsumiert wird, ist dann diese Hostie (lutherisch: als Gebrauchsweise) das zentrale Kultbild des Christentums? Die archäologischen und exegetischen Fragen sind daher nicht allein historisch relevant, sondern auch systematisch. Theologie ist Bildwissenschaft auch mit Blick auf die Verkörperungen Gottes (in der Tora, in Christus, im Sakrament, im Glauben). Das gilt übertragen auch für Vorstellungen im Sinn »mentaler« Bilder, Erzählungen, Gleichnisse und Metaphern.

Kurz: Religion ist Bildpraxis, sofern der Mensch in, mit und von Bildern lebt, weshalb auch sein Glaubensleben der Bildlichkeit menschlichen Daseins nicht entkommen kann. Selbst wenn der Mensch »durch das Sichtbare« (lat. *per visibilia*) bei den *invisibilia* ankommen sollte, wie Augustinus meinte, wäre die »Schau« unhintergebar, so wie sie bereits von Paulus als Vollendung des Glaubens avisiert worden war (2. *Korinther* 3,18 und 5,7). Konkreter gesprochen: Religion ist wie alle kulturellen Formen bildlich verfasst, nicht nur, aber immer auch. Daher muss Theologie als Reflexion der Religion auch Bildwissenschaft und -theorie sein (wie Theologie stets auch Text- oder Sprachtheorie ist).

Israels Götzenbildpolemik bestimmt bis heute die Rhetorik der Bildkritik. Und das ist seltsam anachronistisch. War doch das alttestamentliche Bilderverbot eine Funktion des Fremdgötterverehrungsverbots. Und wenn »der linke Flügel« der Reformation ähnlich den reformierten Protestanten so dogmatisch wie polemisch am Bilderverbot festhielt, mit allen destruktiven Konsequenzen, klammerte man sich damit dann an ein ebenso überflüssig wie haltlos gewordenes Verbot? Und wird damit indirekt das Bild nicht über die Maßen ermächtigt, als wäre es so potent, noch Fremdgötter zu vergegenwärtigen, auch wenn sie längst Geschichte gewesen wären? Offenbar macht das Bild der Theologie Probleme, die sich nicht mit dem Bilderverbot lösen lassen oder mit der Einschränkung als Bilderkultverbot. Wenn der lutherische Protestantismus gerade darauf besteht, dass das Sakrament »reale Gegenwart Gottes« (lat. *finitum capax infiniti*) im Geiste sei, warum sollte man dem materiellen Bild absprechen, was im Wort als Metapher, Gleichnis und Narration anerkannt ist? Eine bildkritische Doppelthese dafür wäre: Das Bild ist ein freier Herr aller Dinge und niemandem untertan. Das Bild ist

ein dienstbarer Knecht aller Dinge und jedermann untertan.

(2) Theologie ist als Bildwissenschaft stets auch *Bildkritik*, weil sie zwischen ›Bild und Bild‹ unterscheidet. Welche Differenz dafür leitend ist, entscheidet über das Urteil und über die Wahrnehmung: Die Differenz von Gott und Welt (wie Schöpfer und Geschöpf) wird alles ›Weltliche‹ für ›Nicht-Gott‹ halten und letztlich als unfähig zu Präsenz und Repräsentation Gottes gehalten. Die Differenz von Schrift und Bild reagierte darauf und privilegierte unsichtbare Vergegenwärtigung des Unsichtbaren, mit der Hypothek, potentiell Gottes Sichtbarkeit zu verkennen. Wenn dagegen geltend gemacht wird, Gott spreche nicht nur, er zeige sich auch, wären Formen des Zeigens (also der Bildlichkeit) mögliche Formen der Gottesgegenwart. Wenn dann nicht primär von der Differenz Gott und Welt ausgegangen wird, sondern von deren Verschränkung und paradoxer Identität in Christus, werden Formen der Bildlichkeit manifest relevant: Körper und Verkörperung, Leibpraktiken wie Gestik und Mimik, Lebensform und Lebensgestalten bis in deren Inszenierung im Kult. Damit würde, wie traditionell geschehen, die Inkarnation leitend für das theologische Bildverständnis. Sie tritt in die Differenz von Leben und Sterben, von Kreuz, Passion und Auferstehung auseinander und eröffnet darin erneut die Wege einer kataphatischen oder apophatischen Christologie.

Theologie ist daher traditionell auch Bild- und Medientheorie als Lehre von der Vermittlung als Heil (Christus als Medium und Message in Person; die Sakramente als *media salutis*). Sie kann kritisch als eine negativistische Medientheorie oder apophatische Bildtheorie aufgefasst werden. Das heißt: Theologie ist basal Differenztheorie. Denn sie kommt in Bewegung durch starke Differenzen: von Gott und Welt bzw. Mensch, Glaube und Unglaube, Heil und Unheil, Ferne und Nähe (Hörisch 2000, 21). In elementarster Form geht es um den Riss zwischen Eigenem und Fremdem. Dieser Riss klafft umso stärker auf, wenn Gott der ›absolut Fremde‹ wird, der fremde Gott Marcions (der ›Gnosis‹). Er wird reduziert, wenn Gott in uns sei und wir göttlich. Beides sind stets auch Reflexionen auf das Verhältnis von eigen und fremd ›in mir‹: der abgründigen Möglichkeiten der Freiheit und der Unmöglichkeit, die Wirklichkeit von deren Missbrauch (selber) zu ›heilen‹.

Eine Bildtheorie, die das Bild nicht gleich als Offenbarungsereignis verehrt, als Aura (s. Kap. IV.8) oder Einbruch eines höheren Sinns in die Sinnlichkeit, die also nicht von realer Gegenwart ausgeht in

Erwartung von Epiphanie und seliger Evidenz, kann ›den Riss‹ fokussieren, oder Bruchlinien, Schnitte und Verletzungen ausmachen, bis hin zum ultimativen Riss, dem Tod – als abgründigem Ursprung des Bildes. Das wären Wege zu einer ›apophatischen‹ Bildtheorie oder einer paradoxen, die von einer Negativität ›vor dem Bild‹ und ›in ihm‹ auszugehen suchte, oder wenigstens darauf zuzugehen im Sprechen ›vor einem Bild‹ (Didi-Huberman 2000). Denn im Christentum ist das Bild der Bilder nicht ursprünglich ›die Inkarnation‹. Es ist vielmehr diejenige Szene, die die Urimpression des Christentums bildet: Die Kreuzigungsszene, die abgekürzt werden konnte im Kreuzsymbol, ausgeführt im Kruzifix, das Räume markiert und orientiert, pervasiv als ›Schmuck‹ oder frommes Anhängsel Andacht und Meditation provoziert und im ›Kreuzweg‹ begangen wird. Die Kultpraktiken ›rund um das Kreuz‹ sind divers. Im Zentrum steht die äußerste ›ikonische Prägnanz‹: eine anschauliche Verdichtung, eine Ultrakurzgeschichte im Bild als Bild. Wenn ›das Kreuz‹ die Urimpression des Christentums ist, dann sind nicht Inkarnation oder Auferstehung der Ursprung des Bildes, sondern: der Tod, genauer: dieser Tote am Kreuz.

Das kann man bildtheoretisch auf zwei Weisen verstehen: Bilder sind *das* Medium gegen den Tod. Daher werden Grabmäler errichtet und mit Bildern besetzt, um dem Vergehen nicht das letzte Wort und den letzten Blick zu überlassen. Bilder sind ›Heilmittel gegen den Tod‹ (lat. *remedia mortis*). Daher sind sie auch wie die ersten Worte nach der Sprachlosigkeit Medien der Todesüberwindung. Das Bild als Bild ist Sieg über den Tod. Insofern gälte ›stark wie der Tod ist das Bild‹, wenn nicht sogar stärker. Bilder sind Auferstehungsmedien – und Unsterblichkeitsmedien. Die gegenläufige Art zu sehen und zu sprechen ist radikaler: Was ist der tote Körper im Unterschied zum lebendigen Leib? Der Tote ist nicht mehr der Lebendige. Der Tote ist dem nur noch ähnlich. Die bildtheoretische Hypothese ist daher: Der Tote ist das Bild des Lebenden, ein ihm ähnliches Bild. Der Tote ist kein Ding, auch nicht pure Masse, sondern er hat die Form des Lebenden, aber ohne Leben. Es scheint, dass der Lebende im Tod zum Bild seiner selbst wird. Und umgekehrt: Bilder sind immer Bilder des Toten, Vorübergegangenen? Wenn und falls das plausibel sein sollte, dann würde verständlich, was das Bild vom Kreuz ist: Ursprünglich ist der Tote am Kreuz das Bild seiner selbst. Die Bilder vom Gekreuzigten wiederholen dieses Urbild. Nach den Ostererfahrungen werden die Bilder des Gekreuzigten zu

Symbolen der Todesüberwindung. Nur wenn man in diesem Toten den sieht, der trotz und gegen den Tod lebt, sind seine Bilder mehr als Unfug oder Opferverherrlichung.

(3) Bildanthropologisch (s. Kap. II.5) lässt sich diese theologische Verdichtung weiten und als anderer Blick auf andere Religionen oder religiöse Dimensionen der Kultur richten in der Wendung des Blicks vom Heiligen (lat. *homo sacer*) zum Opfertier (lat. *animal sacrum*). Jonas (1973, 244) meinte, »Homo pictor [...] bezeichnet den Punkt, an dem homo faber und homo sapiens verbunden sind – ja, in dem sie sich als ein und derselbe erweisen«. Hans Blumenberg (1989, 26) notierte nicht unähnlich:

»Welche magischen oder kultischen Funktionen mit Höhlenzeichnungen verbunden gewesen sein mögen, ihre Substitution für anderes, und zwar Abwesendes, kann nicht zweifelhaft sein. Darin liegt die vorsprachliche, außersprachliche oder nachsprachliche Beziehung zum Begriff, der eben dieses leistet: Abwesendes anwesend zu machen.«

Es scheint, als würde Jonas (1992) den Ursprung des Bildes in der Imagination finden, gleichsam freischwebend wie ein Schöpfer vor der Welt. Es scheint auch, als wären die frühen Bilder in den Höhlenmalereien doch alles andere als vom Tod provoziert. Doch ist die Tiermalerei nicht ohne Todesnähe. Sei der zu erlegende oder der erlegte Büffel Vorgriff oder Rückgriff, es ist jedenfalls der vom Tod gezeichnete, als Toter gezeichnete – als zu Tötender oder Getöteter. Nicht zufällig war das Töten des Tieres ein heiliger Akt, beschworen, erbeten, verdankt und gefeiert. Der *homo pictor* ist der ›Mensch, der tötet‹ (lat. *homo necans*): das *animal sacrum*. Ist das Bild *wirklich* stark wie der Tod – oder der Tod doch immer schon stärker gewesen? Dagegen kann eine apophatische Bildtheorie ›vom Kreuz aus‹ prägnante Zweifel wecken (Stoellger 2014 a; 2014 b; Stoellger/Gutjahr 2014 c).

Literatur

- Baldermann, Ingo (Hg.): *Die Macht der Bilder. Jahrbuch für Biblische Theologie* 13 (1998). Neukirchen-Vluyn 1999.
- Barasch, Moshe: *Das Gottesbild. Studien zur Darstellung des Unsichtbaren*. München 1998.
- Barth, Hans-Martin: *Bild und Bildlosigkeit. Beiträge zum interreligiösen Dialog*. Hamburg 1994.
- Beck, Rainer/Volp, Rainer/Schmirber, Gisela (Hg.): *Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute*. München 1984.
- Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 2004.

- : *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*. München 2006.
- Berns, Jörg Jochen (Hg.): *Von Strittigkeit der Bilder. Texte des deutschen Bildstreits im 16. Jahrhundert*. Berlin 2013.
- Besançon, Alain: *The Forbidden Image. An Intellectual History of Iconoclasm*. Chicago/London 2000.
- Blickle, Peter/Holenstein, André/Schmidt, Heinrich (Hg.): *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*. München 2002.
- Blumenberg, Hans: *Höhlenaugänge*. Frankfurt a.M. 1989.
- Boehm, Gottfried (Hg.): *Die Wiederkehr der Bilder*. In: Ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, 11–38.
- : *Homo Pictor*. Leipzig 2001.
- Bohren, Rudolf: *Dass Gott schön werde. Praktische Theologie als theologische Ästhetik*. München 1975.
- Bredenkamp, Horst: *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Berlin 2010.
- Cottin, Jérôme: *Das Wort Gottes im Bild. Eine Herausforderung für die protestantische Theologie*. Göttingen 2001.
- Debray, Régis: *Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland*. Berlin 2007 (frz. 1992).
- Didi-Huberman, Georges: *Vor einem Bild*. München 2000 (frz. 1990).
- Dohmen, Christoph: *Das Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament*. Frankfurt a.M. 1987.
- /Wagner, Christoph (Hg.): *Religion als Bild – Bild als Religion. Beiträge einer internationalen Tagung*. Regensburg 2012.
- Finney, Paul Corby: *The Invisible God. The Earliest Christians on Art*. New York/Oxford 1994.
- Grözinger, Albrecht: *Praktische Theologie und Ästhetik. Ein Beitrag zur Grundlegung der Praktischen Theologie*. München 1987.
- Hoeps, Reinhard (Hg.): *Handbuch der Bildtheologie*. 4 Bde. Paderborn u. a. 2007 ff.
- Hörisch, Jochen: *Medien machen Leute. Gespräch mit dem Literaturwissenschaftler Jochen Hörisch*. In: *Evangelische Kommentare* 3 (2000), 18–21.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1944]. Frankfurt a.M. 1969.
- Jonas, Hans: *Homo pictor. Von der Freiheit des Bildens*. In: Ders.: *Organismus und Freiheit. Ansätze zu einer philosophischen Biologie*. Göttingen 1973, 226–257.
- : *Werkzeug, Bild und Grab. Vom Transanimalischen im Menschen*. In: Ders.: *Philosophische Untersuchungen und metaphysische Vermutungen*. Frankfurt a.M. 1992, 34–49.
- Krämer, Sybille/Cancik-Kirschbaum, Eva/Totzke, Rainer (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin 2012.
- Lentes, Thomas (Hg.): *Kultbild. Visualität und Religion in der Vormoderne*. 4 Bde. Berlin 2004–2011.
- Mondzain, Marie-José: *Bild, Ikone, Ökonomie. Die byzantinischen Quellen des zeitgenössischen Imaginären*. Zürich 2011.
- Paul, Gerhard: *BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts*. Göttingen 2013.

- Stoellger, Philipp (Hg.): *Deutungsmacht. Religion und belief systems in Deutungsmachtkonflikten*. Tübingen 2014a.
- (Hg.): *Un/sichtbar. Wie Bilder unsichtbar machen*. Würzburg 2014b.
- / Klie, Thomas (Hg.): *Präsenz im Entzug. Ambivalenzen des Bildes*. Tübingen 2011.
- / Gutjahr, Marco (Hg.): *An den Grenzen des Bildes. Zur visuellen Anthropologie*. Würzburg 2014c.
- Volp, Rainer: Bilder VII. Das Bild als Grundkategorie der Theologie. In: Gerhard Müller (Hg.): *Theologische Realenzyklopädie*. Bd. 6. Berlin 1980, 557–568.
- Werbick, Jürgen: Trugbilder oder Suchbilder? Ein Versuch über die Schwierigkeit, das biblische Bilderverbot theologisch zu befolgen. In: *Die Macht der Bilder* 13 (1999), 3–27.
- Werkluse, Stefan: *Adornos Nichtidentisches und Derridas différance*. Berlin 2002.

Philipp Stoellger

13. Studien Visueller Kultur

Unter der programmatischen Bezeichnung ›Visual Culture‹ formiert sich seit den 1990er Jahren das akademische Interesse an der Schnittmenge von Fragen nach kulturellen Konstruktionen und dem Feld des Sehens oder des Visuellen. Dabei handelt es sich um ein transdisziplinäres, kulturanalytisch motiviertes Forschungsfeld mit heterogenen, teils widerstreitenden Positionen, die je unterschiedliche Referenzsysteme erkennen lassen – so zum Beispiel die poststrukturalistische Repräsentationskritik der Cultural Studies, Gender Studies und Postcolonial Studies, das kunstpädagogische Interesse am Gegenstandsfeld der visuellen Kommunikation, die medienwissenschaftliche Beschäftigung mit Fragen globaler Medienkulturen (s. Kap. IV.16) oder erkenntnistheoretische Fragen zur Legitimation und Funktion von bildgebenden Verfahren in gegenwärtigen Wissenskulturen (s. Kap. II.13), wie besonders der Medizin (s. Kap. V.8), der Technik und Naturwissenschaften (s. Kap. V.9). In den Debatten um den Gegenstand, die analytischen Zugänge und ihre akademischen Genealogien lassen sich grob zwei Argumentationsstränge ausmachen, die das Feld und seine Namensgebung begründen und sich, trotz weitreichender Überschneidungen, vor allem in ihrem Ausgangspunkt unterscheiden, wenn nicht gar widersprechen.

Vereinfachend ließe sich sagen, dass die eine Fraktion die Bezeichnung ›Visuelle Kultur‹ als Symptomdiagnose für das aktuelle Zeitalter verwendet: Unter dem Eindruck einer durch Internet und umfassende Digitalisierung (s. Kap. III.17) massiv beschleunigten, global expansiven Medienkultur wird hier mit einer vermeintlich evidenten Dominanz des Visuellen in der Kultur der Spät- oder Nachmoderne argumentiert (damit verbundene Stichworte sind etwa ›Bilderflut‹, ›Gesellschaft des Spektakels‹, ›Hypervisualität‹, ›Bilderkrieg‹, ›Iconoclash‹). Der anderen Fraktion ist ›Visuelle Kultur‹ weniger aktuelle Phänomenbeschreibung denn vielmehr theoretisches Konzept und analytische Kategorie, um die Überschneidung von Visuellem und Kulturellem zu fokussieren: ›Visuelles‹ und ›Kultur‹ werden dabei nicht als a priori gegebene Kategorien gedacht, sondern in ihrer wechselseitigen Durchdringung und Bedingtheit sowie hinsichtlich der Modi und konkreten Praktiken ihrer Verknüpfung untersucht. Die Schnittmenge ›Visuelle Kultur‹ ist als eine politi-

sche zu verstehen, die nicht in die eine oder andere Richtung aufzulösen ist, weder theoretisch (epistemologisch) noch praktisch (im Sinne von Bildproduktionen o. Ä.).

Den Studien Visueller Kultur geht es um die kritische Analyse der machtvollen »Praktiken des Sehens, des Interpretierens, des Deutens oder auch des Zu-verstehen-Gebens, der Gesten und Rahmungen des Zeigens und Sehens« (Schade/Wenk 2011, 9). Wenn beispielsweise vom ›Blickregime‹ die Rede ist – einem Begriff, der sich als deutsche Übersetzung des Begriffs *le regard* von Jacques Lacan (s. Kap. II.9) und dessen englischer Übersetzung als *gaze* etabliert hat (Silverman 1997) – so reflektiert hier bereits der Sprachgebrauch eine Verschränkung von Macht (Herrschaft, Politik) und Visuellem (Blick). Politisch stellen sich folglich Fragen wie: Wer darf wen ansehen? Wie werden normative Muster als (Spiegel-)Bilder wirksam? Nach welchem Blickpunkt richtet sich das sichtbare Feld aus? Welche Perspektive geben Bilder wieder und insofern auch vor? Was macht sie dagegen ungesehen (unsichtbar) und damit auch ungeschehen? Aber auch: Wie lässt sich mit abweichenden Musterbildungen, mit dem Screen/Schirm spielen? Welche Möglichkeiten zu einem Anderssehen gibt es und wie lassen sich etablierte Sichtweisen visuell neu konfigurieren?

Die Relevanz der Bildthematik für Studien Visueller Kultur

Das kulturelle Feld des Sehens, für das der Oberbegriff des Visuellen hier steht, ist weder mit der Analyse von Bildern gleichzusetzen oder darauf zu reduzieren (Rogoff 1998) noch meint es eine besondere Ausprägung des gegenwärtigen Medienzeitalters, das die Rede von einer Macht der Bilder wiederbelebt (Schade/Wenk 2011). Vielmehr bezeichnet es eine theoretische Perspektive, in der Bilder und ihr Gebrauch als kulturelle Praktiken verstanden werden müssen, die sich an der Hervorbringung und Regelung des Sichtbaren und Sagbaren einer Gesellschaft maßgeblich beteiligen – dessen also, was Gilles Deleuze als das strukturierende Prinzip des Wissensbegriffs von Michel Foucault herausgearbeitet hat.

Von welchen Bildern ist damit die Rede? Das ist nicht einfach durch eine Begriffsdefinition und auch nicht in Form einer festschreibenden Konkretisierung des Gegenstandsfeldes zu beantworten. Während für die bildwissenschaftlich argumentierende Erweiterung und Transformation des kunst-

geschichtlichen Gegenstandsfeldes mit der von Gottfried Boehm geprägten Kategorie der ikonischen Differenz ein ontologisch gefasster Bildbegriff zentral ist, zielt die kulturwissenschaftliche Perspektivverschiebung desselben, wie es William J. Thomas Mitchell formuliert hat, auf visuelle Konstruktionen des Sozialen (s. Kap. I.3). Es geht darum zu untersuchen, wie Bedeutungen zwischen Produktion und Rezeption, zwischen Praktiken des Gebrauchs und Interpretierens von Bildern wandern und wie Bilder zwischen den Medien, zwischen individuellen und kollektiven Anschauungen, zwischen Zeiten, Orten und Kulturen zirkulieren und vermitteln.

Die folglich notwendige Durchmischung von Reflexionen zu den sozialen, medialen, historisch kontingenten, materiellen und doch je subjektiv erfahrenen bzw. erfahrbaren Bedingungen von Bildern und ihren Bedeutungen führt zu der konstitutiv transdisziplinären Ausrichtung der Studien Visueller Kultur. Diese ist damit keineswegs auf einen undifferenzierten Bildbegriff zurückzuführen, wie es die Kritik am mutmaßlichen ›Deskilling‹ durch eine Gefährdung disziplinären Wissens, allem voran dem der Kunstgeschichte (s. Kap. V.6), befürchtet (Alpers et al. 1996). Vielmehr geht es gerade um eine Differenzierung und Spezifizierung von Untersuchungen zu Bildern und damit verbundenen Bildkonzepten. Die aus diesem Verständnis resultierende grundsätzliche Gleichbehandlung etwa von abstrakter Malerei, historischer Dokumentaufnahme und Satellitenbild (s. Kap. V.9) bedeutet nicht, dass hier keine Unterschiede in Bezug auf Materialität, Medialität oder Ästhetik reflektiert würden. Es bedeutet aber, dass diese Unterschiede deswegen interessant für eine kritische Analyse werden, weil sie Ausdruck einer Geschichte von kulturellen Konstruktionen und damit verbundenen sozialen Distinktionen sind. Damit wird die tradierte Grenzziehung zwischen sogenannter angewandter und autonomer Kunst als eine ideologische Praxis kultureller Auf- und Abwertungsstrategien erkennbar und eine klare Unterscheidbarkeit von inneren (mental) und äußeren (konkreten) Bildern fragwürdig.

Deutlich und analytisch relevant werden diese Verschiebungen etwa, wenn in der Geschlechter- und Rassismusforschung die Zusammenhänge zwischen Bildkörper und Körperbild untersucht werden. Das haben in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren die kunsthistorischen Argumentationen zum Mythos des ›Ganzen Körpers‹ (Sigrid Schade 1987) und zum Status der ›Frau als