

Einleitung:
Die Spur der Hand im Bild
oder: was und wie Bilder unsichtbar machen

VON
PHILIPP STOELGER

1. Acheiropoieta – in Religion und Wissenschaft

Bilder sind Artefakte, visuelle oder perzeptive Artefakte, für die Wahrnehmung gemacht, verkürzt gesagt: für die Augen. Artefakte sind handgemacht, trivialerweise. Nur eben diese Gemachtheit wurde und wird immer wieder vergessen gemacht. Klassisch zeigen das die Acheiropoieta: die nicht von Menschenhand gemachten Kultbilder, seien es antike und altorientalische Götterstatuen oder die ‚heiligen Bilder‘ der christlichen Tradition, Ikonen, Veronikas oder Reliquien. Es sind Relikte, ewige Formen oder Abdrücke, die entweder nicht *gemacht*, sondern auf geheimnisvolle Weise geworden sein sollen; oder aber es sind von Gott oder Göttern gemachte Artefakte. In beiden Fällen wird ihre Artifizialität verkannt (oder ‚verkennen und vergessen gemacht‘). Insofern sind es verdoppelte Artefakte, zweifach ‚gemacht‘: Sowohl das Bild als auch dessen Legende sollen die Deutungsmacht des Bildes steigern. Sie lassen und machen *so* sehen, als seien sie *nicht* gemacht, sondern geworden, göttlich gegeben und darin unendlich geheimnisvoll.

Acheiropoieta sind gemacht als nicht gemacht. Die Hand des Machenden wird verschleiert, auf dass sie angebetet oder verehrt werden können, weil sie außerordentlich sind, *extra ordinem*. Ihre Funktion als Kultbilder, als Medien heiliger Kommunikation, ‚haben‘ sie kraft dieser Ursprungsfiktionen die zugleich Autorisierungsfiktionen sind. Dazu muss die ‚Hand im Bild‘ unsichtbar gemacht werden, und die Spuren müssen getilgt werden, damit sie nicht doch als menschengemacht erscheinen.

Acheiropoieta sind Bilder ohne Hand, deren Spuren verwischt wurden. Und das gilt nicht nur für ‚heilige Bilder‘, sondern auch für Naturwissenschaftsbilder. Die bildgebenden Verfahren visualisieren Messdaten, Schaltpläne veranschaulichen Regeln, Mikroskope sammeln Photonen, Satelliten selektieren und senden Daten – und was immer daraus gemacht wird, es sind *gemachte* Bilder. Nur werden die ausgegeben als reines Abbild, Spiegel der Natur, als Abdruck

der Wirklichkeit, als infallible Spur des Beobachteten, als Diagramm und Zahlbild. Die bildgebenden Verfahren der Naturwissenschaften und Technik produzieren Acheiropoieta. So jedenfalls erscheint die legendarische Aufladung der entsprechenden Bilder: sie sind nicht gemacht, möglichst ohne jeden Eingriff geworden, ohne Hand im Bild, das sie fälschen könnte. Und wo gefälscht wurde, sind die Bilder ‚falsch‘, weil sie durch Eingriffe verfälscht wurden. Aber ‚eigentlich‘ sind diese Bilder keine Bilder, sondern ‚nur‘ Visualisierte Daten oder Regeln und Gesetze. Index, Abdruck und Spur des Wirklichen stehen nicht (so schnell) unter Täuschungsverdacht.

Darin konvergieren Kult- und Wissenschaftsbild: in der Präention auf Acheiropoieta. Und dazu muss alles unsichtbar gemacht werden, was das Gemachtsein der Bilder zeigt. Dann überrascht auch nicht mehr ganz so sehr, dass die Naturwissenschaftsbilder zu Verehrungsobjekten werden: Satellitenbild als ‚view from nowhere‘ und ‚God’s eye view‘, Hirnscans als Blick *interior intimo meo*, der das Innerste, die ‚Seele‘ mit ihren Passionen schaut und zeigt, Mikroskope die sehen lassen, was das innerste Geheimnis des Lebens sei – und so weiter. Technik und Naturwissenschaft offenbaren, was keiner je gesehen hat – es sei denn mit ihrer Hilfe. So werden die bildgebenden Verfahren zu Offenbarungsmedien, die moderne Kultbilder produzieren – und das Gemachtsein, das Design und ihre optischen Manipulationen latent halten müssen.

Religiöse Kultbilder geraten immer wieder unter Priesterbetrugsverdacht. Die Hermeneutik des Verdachts konnte in ihnen nur Verführung und Fälschung erkennen. Das dürfte zu schlicht geurteilt sein. Aber wenn Kultbilder Betrugsmedien sein könnten, oder genauer: Täuschungs-, auch Selbsttäuschungsmedien – was wären dann die glorreichen Produkte bildgebender Verfahren? Das Bildbegehren von Produzenten wie Rezipienten kann auch sie zu glänzend funktionierenden Selbsttäuschungsmedien machen.

Was geschieht, wenn Wissenschaften mit Bildern etwas in die Welt setzen, was nur Mittel zum Zweck sein soll – sich aber von dieser funktionalen Zuordnung emanzipiert. Bilder haben ihre eigene ‚Bildlogik‘ (Boehm), sie agieren möglicherweise sogar (Bredekamp), jedenfalls wirken sie mit der ihnen eigenen ‚ikonischen Energie und Performanz‘. Die Bilder, die er rief, der Naturwissenschaftler, wird er nicht mehr los – und es werden immer mehr und mehr. Man kann fast fragen, ob die Mittel zum Zweck geworden sind, mit einem Anspruch darauf, endlich Selbstzweck zu werden, wie es Bilder der Kunst meist beanspruchen. Auch die Bilder der Naturwissenschaften sind anspruchsvoll, nicht nur, weil sie Voraussetzungen haben, sondern auch, weil sie Ansprüche stellen, die über die ‚reine Funktion‘ hinausgehen. Medientheoretisch würden manche die Maximalthese vertreten, es seien eigentlich die Verfahren und ihre Bilder – die den Ton angeben. Nicht Wissen bedient sich der Bilder als Mittel zum Zweck – sondern die vermeintlichen Mittel sind die Träger und Dominanten in diesen Prozessen. Soweit muss man nicht gehen – aber es wirft eine latente Machtfrage auf: Wer herrscht hier eigentlich? Wenn Naturwissenschaften Deutungsmacht beanspruchen – über das was Natur, was ‚der Fall‘ oder was ‚die Zelle‘ ist, werden die Machtmittel der Deutung, die Bilder, wichtiger, als gedacht. Die

regieren mit – bis dahin, dass die Deuter ohne ihre Bilder mit seltsam leeren Händen dastünden.

Sind manche Bilder der Naturwissenschaft und Technik mit dem Anspruch aufgeladen, nicht gemacht, sondern geworden zu sein, nicht auf Eingriffe und Manipulation zurückzugehen, sondern vom beobachteten Objekt gemacht zu sein, wie ein Spiegelbild, kurzum: nicht von Menschenhand gemacht zu sein, sondern von der Sache selbst, oder zumindest unter neutraler Beteiligung der Geräte und Maschinen – dann bedarf es der Bildkritik. Denn Bildkritik versucht die Spuren der Hand im Bild zu entdecken, und die Arten und Weisen der Eingriffe zu sehen und zu reflektieren.

Das führte in alten Zeiten zur Bildzerstörung: Weil es handgemacht war, konnte es nicht wahr sein. Manipulation, Priesterbetrug und schlechter Schein waren die Vorwürfe der Ikonoklasten. Solch eine übertriebene Kritik wird verständlich, wenn *geleugnet* würde, dass die Hand im Spiel der Bilder ist. Bilder sind nicht nur theoriebeladen, sie sind auch technisch imprägniert, funktional manipuliert – mit der Hand gemacht. Das an Maschinen zu delegieren, ändert nichts an der Manipulation. Nur sollte man bei Manipulation nicht gleich an Täuschung und Betrug denken. Es sind Formen des Eingriffs und der Gestaltung, die nur der verschweigen müsste, der einem arg in die Jahre gekommenen Objektivitätsideal huldigt. Wer diesem alten Glauben anhängt, wahr und objektiv sei das, was im ‚Acheiropoieton‘ erscheint, der dürfte unruhig werden, wenn man auf die Bildgebung als akademische Handarbeit verweist. Für andere ist das kein Grund zur Sorge – sondern eher zur Sorgfältigkeit im Analysieren solcher Bilder.

Die ‚Hand‘ im Bild oder die ‚getilgte Spur der Hand‘ sind leicht erkennbar Metaphern für ein Problem, das in den folgenden Beiträgen vielfach variiert untersucht wird: die Unsichtbarmachung durch Bilder, Bildpraktiken und –gebrauchsweisen. Darin begegnen sich Theologie, Kunst- und Kulturwissenschaft bis in Wissenschafts- und Technikgeschichte. Die Hand im Bild – als Metapher für die invisibilisierte Gemachtheit – und die Techniken der Unsichtbarmachung. Selbstredend muss nicht die Hand eines ‚Täters‘, eines Artifex gesucht werden, als stünde hinter jedem Bild ein kleiner Künstler. An seine Stelle ist auch in der Kunst, wie der ‚no hands art‘ längst anderes getreten: der getilgte Künstler, der die Produktion Maschinen oder anderen Delegierten überlässt; der Prozess oder die Eigendynamik der Medien. Und das reflektiert am Ort der Kunst was die Wissenschaften mit ihren Bildgebungen praktizieren (wollen): maschinengemachte oder durch sich selbst ‚gemachte‘ Bilder, die darum ohne Produzent und Trägersubjekt auskommen, nicht mehr täuschungsanfällig oder ‚Ausdruck‘ eines Bildwillens seien. Dass die Produkte des einen wie des anderen stets ‚manipuliert‘ werden, artifiziert überformt und designt, ist zu erwarten und am Einzelfall auch meist auszumachen. Nur das bedarf dann der Spurensuche, um die verwischten Spuren des Machens dieser Bilder zu finden und zu ‚lesen‘, auf dass die Ermächtigungsstrategien kenntlich werden. Dann geht es in den folgenden Studien zur Bildkritik, um das, was sich nicht zeigt: um die Unsichtbarmachung durch Bilder.

2. Was können Bilder zeigen und was nicht?

Bilder werden verstanden als Medien der Visibilisierung – in der Regel. Damit erscheinen sie eminent kompetent, weil sie sichtbar machen, was zuvor unsichtbar ist. Oder sie erscheinen als inkompetent für alles, was unsichtbar ist und bleibt. Oder ist dann bloß das Unsichtbare inkompetent sichtbar zu werden? Wenn man beispielsweise die Medientheorie oder Mediengeschichtsphilosophie Jochen Hörischs nimmt, wird das nachvollziehbar. Zu seinen brisanten Thesen gehört die der ‚Konvertibilität‘: Was im Verlauf der Mediengeschichte sich nicht in Anschluss- oder Folgemedien konvertieren lasse, bleibe auf der Strecke. Das hieße, dass ‚Inhalte‘ oder ‚Medienformate‘, die nicht in die AV-Medien konvertibel sind, im Orkus der Mediengeschichte verschwinden werden.¹ Wenn das Konvertibilitätsaxiom (hypothetisch) angenommen wird, hieße das: Alles, was sich nicht in Film oder Audiofile konvertieren lässt, geht verloren. Sein oder Nichtsein wird zur Frage der Konversion in AV-Medien. Wie steht es dann mit den Paulusbriefen und Kants Kritiken? Sie sind nicht zu visibilisieren (es gibt Jesusfilme, aber keine Verfilmung der paulinischen Briefe oder Kants). Es gibt ebensowenig Bilder, die vor Augen führen könnten, was Paulus traktiert und wie. Ergo: Das genuin Unanschauliche der paulinischen oder kantischen Ausführungen ist nicht zu visibilisieren.

Können Bilder das Unsichtbare *zeigen*? Ein Beispiel dafür sind Porträts, sofern sie mehr zeigen, als man *prima facie* sieht, und zwar mehr zeigen sowohl von dem Dargestellten als auch von der Sichtweise des Darstellenden (und ggf. von der Sichtweise des Sehenden). Das heißt: Sie können zeigen, nicht nur wie jemand oder etwas aussieht, sondern wie er erscheint, wie er gesehen wird und wirkt, und mehr noch: wie sein ‚Selbstverhältnis‘, seine Differenzidentität beschaffen ist (bzw. genauer: was in ihm gesehen und ihm zugeschrieben wird).

In den Naturwissenschaften sind Bilder Sichtbarmachung des Unsichtbaren in anderem Sinne: z. B. von Kleinstem, vom Nächsten und von Fernstem, Fixierungs- und Abbildungsmittel: Fernrohre produzieren Abbilder des Fernsten, und der ältesten Vergangenheit des Universums (räumlich, zeitlich). Hirnscanner produzieren Abbilder des uns Nächsten, der Hirnaktivität. Mikroskope produzieren Abbilder des Kleinsten, seinen es Lichtmikroskope (Excell) oder Elektronenmikroskope (Nanostrukturen). Oder im Teilchenbeschleuniger unter Genf werden Bilder gemacht von Atomkollisionen – so klein und schnell wie möglich.

Wenn man in diesem Sinne Wissenschaft bestimmt (und entsprechend fördert), ist klar, dass ‚bildgebende Verfahren‘ der für alle maßgebende Ausweis werden. Die (hoch fiktiven und fingierbaren) ‚Bilder‘ dieser Verfahren zeigen

¹ Ob das stimmt ist fraglich. Denn damit wird ein Stufenmodell als Abfolge von Medien unterstellt, nicht als Aufstufung und Kopräsenz verschiedener Medien. Handschriftliche Notizen werden weiter gemacht und bleiben präsent, auch wenn immer mehr auf dem Computer geschrieben wird. Handschrift wie Keilschrift ist aber auch konvertibel: als optische files.

unheimlich klar, wie erfolgreich und maßgeblich solch ein Setzen auf Visibilisierung ist. Die Visibilisierungstechniken – und die entsprechenden Wissenschaftler als Visibilisierungstechniker – versprechen viel: sichtbar zu machen, was unsichtbar war. Wo Dunkel war, werde Licht. Und so wird mit Farbenspiel sichtbar gemacht, was man meint sehen zu können im Hirn. Licht ins Dunkel der Gedanken zu bringen, ist ein alter Aufklärungsgestus. Es ist auch ein Offenbarungsgestus: Endlich geht ein Licht auf, das die nebulösen Gedanken klärt und erleuchtet. Im Zeichen der Visibilisierung verbaut man Milliarden, um im Genfer Cern das Higgs-Boson nachzuweisen (an seinen sichtbaren Effekten). Und deswegen ist das Libet-Experiment so vieldiskutiert, weil es beansprucht, *zeigt* zu haben, dass wir nur unfrei das wollen, was wir tun (und nicht das tun, was wir frei wollen).

Es gilt: Das Wirkliche muss sichtbar gemacht werden (können). Was ist, muss sichtbar sein, gezeigt werden können, sonst ist es nicht. Visibilisierung wird zur Seinsgrundvergewisserung. Die (nicht nur) triviale Konsequenz dessen ist der spätneuzeitliche Cartesianismus: Ich bin im Fernsehen, also bin ich. Und bin ich nicht im Fernsehen, bin ich nicht. Nicht das Sehen, sondern das *Gesehenwerden* wird zur Seinsvergewisserung. Neigt der Mensch zu einer Sichtbarkeitsucht? Zumindest der spätmoderne Mensch, der sich nicht mehr allgegenwärtig unter den Augen Gottes geborgen weiß?

Diese Karikaturen des ungeheuren Drangs zur Sichtbarkeit zeigen nur verzerrt, was sich anscheinend mittlerweile von selbst versteht: Das Wahre muss sichtbar sein, sonst kann es nichts Wahres sein. Neigt der Mensch zur Sichtbarkeitsucht? Zumindest der spätmoderne Mensch, der sich nicht mehr allgegenwärtig unter den Augen Gottes geborgen weiß? Der Mensch lebt – *nolens volens* – *zwischen* Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Je mehr Sichtbarkeit, desto mehr Sein, ist die eine Intuition. Aber wem die Sichtbarkeit unbehaglich wird, der wird die Unsichtbarkeit als menschlichen Rückzugsraum wahrnehmen. Die Höhlen des Daseins sind nicht zuletzt deswegen so behaglich, weil man nicht ständig dem Blick der Anderen exponiert ist.

3. Was nicht zeigt

Luther notierte einst lakonisch: „homo est manifestus, deus autem invisibilis“². Beides ist so gängig, dass man es trivial nennen könnte, wenn es nicht untriviale Voraussetzungen und Konsequenzen hätte. Geht doch seit Vorzeiten das Begehren auf Sichtbarkeit des Unsichtbaren, erst recht, wenn Gott die bedeutsamste aller Unsichtbarkeiten sei. Diese Unsichtbarkeit ist biblisch selbstverständlich. Selbst Moses auf dem Sinai konnte Gott nicht sehen, sonst wäre er vergangen. Daher konnte der johanneische Christus erklären ‚Keiner hat ihn je gesehen‘ – außer mir. Gott bleibt wesentlich unsichtbar, in Ewigkeit. Daraus entsteht der Offenbarungsbedarf, oder besser: das unstillbare Offenbarungsbegehren. Denn

² WA 3, 302

erst in ihr *zeigt er sich*, wie auch immer. Würde er sich nicht zeigen, wäre er nur *supra nos, nihil ad nos* – nur verborgen und dann nicht der Rede wert. Unsichtbar zeigt er sich – mit der Folge, was ist das, was sich dort zeigt? Unproblematisch wäre, wenn er *etwas* von sich zeigt, oder wenn er *etwas* zeigt, etwa seinen Willen im Gesetz. Aber dass er *sich selbst zeigt* – das kann nur paradox werden. Wenn er *sich* zeigt in der Person Christi, gilt plötzlich und unerwartet: Jeder hat ihn nun gesehen, in ihm. Lakonisch lateinisch: *deus est manifestus, deushomo est visibilis*.

Kierkegaard meinte: „Denn die wahre Religiosität ist, gleichwie Gottes Allgegenwart an der Unsichtbarkeit kenntlich ist, eben an der Unsichtbarkeit kenntlich, d.h. sie ist nicht zu sehen.“³

Bultmann schloss sich dem an: „Der Glaube ist in seinem eigenen Sinne als das Dasein umgestaltend nicht wahrnehmbar, er ist als das Ergreifen Gottes und *als rechtfertigender Glaube kein Phänomen des Daseins*. Die Glaubensgerechtigkeit ist im Dasein nicht aufweisbar“⁴. Aber: Wenn Gott sich in Christus zeigt (d. h. offenbart), kann er kaum nur an der Unsichtbarkeit kenntlich sein. Ist die These der Unsichtbarkeit der wahren Religiosität doketismusanfällig? Als wäre das Sichtbare nur schlechter Schein und das wahre Sein auf ewig unsichtbar, der Phänomenalität dieser Welt entzogen? Wäre es dann noch ‚in dieser Welt‘? Was ‚an der Unsichtbarkeit *kenntlich*‘ ist, das kann nicht bloß unsichtbar sein.

Wie es ‚gute‘ und ‚schlechte‘ Unendlichkeit gibt, könnte es auch ‚gute‘ und ‚schlechte‘ Unsichtbarkeit geben. Die schlechte wäre bloße Negation der Sichtbarkeit. Was kein Auge je gesehen hat und sehen wird. Das ist unendlich viel. Alles, was sich nicht dem Auge zeigt. Gute Unsichtbarkeit hingegen wäre die, die vielleicht *sich* nicht zeigt, aber sich vielleicht doch an Spuren zeigt. Wenn Kierkegaard von der Kenntlichkeit des Unsichtbaren spricht, lässt er erwarten, dass es sich ‚erkennlich‘ zeigt. Es ist irgendwie erkennbar, sei es an Spuren und Anzeichen, sei es daran, sich wie indirekt auch immer zu zeigen. ‚Indirekte Sichtbarkeit‘ wäre eine mögliche Kenntlichkeit des Unsichtbaren. Die *posteriora Dei*, sein Abglanz etwa im Angesicht Moses, als er vom Berg stieg, wären solch eine indirekte Sichtbarkeit. Dort zeigt er sich, an seinen Spuren.

‚Der Mensch ist sichtbar‘, so lautet der bemerkenswert triviale Grundsatz von Hans Blumenbergs Anthropologie.⁵ ‚Gott ist sichtbar‘ wäre der untriviale Grundsatz christlicher Theologie. Wenn Gott unsichtbar gewesen wäre, ist er es nicht geblieben. *Ecce homo* wird zum *ecce Deus*. – Wenn es denn so einfach wäre. Paulus jedenfalls sprach von „uns, die wir nicht sehen auf das Sichtbare, sondern auf das Unsichtbare [τὰ γὰρ βλέπομενα πρόσκαιρα, τὰ δὲ μὴ βλέπομενα αἰώνια]. Denn was sichtbar ist, das ist zeitlich; was aber unsichtbar ist, das ist ewig“ (2 Kor 4,18).

³ Søren Kierkegaard, Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken, Gütersloh 1982, II, S. 183.

⁴ Rudolf Bultmann, Das Problem der ‚Natürlichen Theologie‘. In: ders., Glauben und Verstehen Bd. I, Tübingen ⁸1980, S. 294–312, 311.

⁵ Vgl. Hans Blumenberg, Beschreibung des Menschen, Frankfurt am Main 2006.

Wie aber sieht man auf das Unsichtbare? Indem man auf das schaut, was sich *nicht* zeigt? Indem man den Invisibilisierungen nachgeht? Etwa so wie der Engel Rafael, der von sich sagte: „ich genieße eine unsichtbare Speise und einen Trank, den kein Mensch sehen kann“ (Tob 12,19)? Wer könnte davon satt werden, außer Engeln. Kaum hatte er das gesagt, „verschwand er vor ihren Augen, und sie konnten ihn nicht mehr sehen“ (Tob 12,21). Das Unsichtbare scheint unheimliche Risiken und Nebenwirkungen zu haben. Denen etwas auf die Spur zu kommen, mögen die folgenden Fallstudien etwas beitragen. Auf dass die unsichtbaren Leser darin etwas entdecken und einsehen mögen. *Ecce homo est manifestus*.

4. Vorläufige Thesen

Zur Orientierung in Lektüre und Kritik der folgenden Studien mögen folgende Thesen dienen, auf dass sie Grund genug zum Ein- und Widerspruch geben:

1. Jedes Bild verdeckt anderes, ist ein Ausschnitt, gestaltet und begrenzt. Daher ist die Selektivität eines Bildes stets eine Frage der Wahl mit dem Preis des Verlustes.
2. Der gewaltige Mainstream der Visibilisierung setzt auf Anschauung und Evidenz, statt auf Lektüre, Begriff und Diskurs. Das ist zwar stark und macht Eindruck, verliert aber, was für die Textwissenschaften grundlegend ist.
3. Wenn das Bild statt des Begriffs exponiert wird, wenn *dieses* Bild statt eines anderen präferiert wird, dann ist das zu verantworten und kritisch darüber Rechenschaft abzugeben. Das gilt für Produzenten wie Rezipienten. Bildkritik und Bildethik sind unvermeidlich.
4. Bilder invisibilisieren gern ihre Kontingenz wie ihren Preis, und Bilder machen leicht sprachlos, weil sie so ‚evident‘ sind. Es ist daher eine Aufgabe der Arbeit am Bild, sprachfähig zu werden angesichts von Bildern (Bildkompetenz).
5. Was Bilder unsichtbar machen, zeigen zum Beispiel die Bilder Gottes: Den Unsichtbaren sichtbar zu machen, geht leicht auf Kosten Gottes – oder aber auf Kosten des Menschen, der dann divinisiert werden muss. Einfacher gefragt: Wenn Christus als Mensch dargestellt wird, wie kann dann seine Göttlichkeit sichtbar werden? Wenn Christus als Gott dargestellt wird, wie kann dann seine Menschlichkeit gewahrt werden?
6. Bilder suggerieren leichte Fassbarkeit, schnelle Auffassung, unmittelbares Verstehen – und täuschen damit über die Arbeit des Verstehens hinweg (pädagogische Ambivalenz).
7. Wissenschaft, die auf Bilder setzt, kann zur Halbwissenschaft werden, indem sie zeigt, was erst noch gesagt und verstanden werden muss.
8. Wissenschaft, die auf Bilder verzichtet, kann ebenso zur Halbwissenschaft werden. Sie verkürzt sich auf Diskurs und Begriff und unterschreitet die Aufgabe, zu zeigen und evident werden zu lassen, was sie sagt.

9. Das Erkenntnismodell der unmittelbaren Evidenz im Augenblick, der unmittelbaren Schau (*visio*) stammt für uns aus dem (platonisierten) Christentum: Offenbarung ist die erfüllte Anschauung Gottes in seiner sichtbaren Präsenz. Offenbarung ist Gotteserkenntnis im (vermeintlich) Offensichtlichen. Damit wird das Sehen Gottes zum Ursprung aller Erkenntnis und Erkenntnis durch dieses Offenbarungsmodell bestimmt – im Unterschied zur Schau *ex post*, des Vorübergegangenen, bei Moses auf dem Sinai; auch im Unterschied zur Negation des Blicks in die Sonne bei Plato.
10. Der ‚Preis‘ dieses maßlosen Versprechens auf Sichtbarkeit – am Ort der Religion wie am Ort der bildgebenden Wissenschaften – kann sehr hoch sein: entweder die Verkürzung des Wirklichen und Wahren auf das Sichtbare (wie die ‚visible unity‘, die Institution); oder aber ein neuer Nihilismus im Scheitern des Sinnversprechens durch Bild und Sinnlichkeit.

5. Zusammenfassungen

Die erste Hälfte des Bandes untersuchte Formen und Figurationen des Unsichtbaren im Sichtbaren – im Horizont einer Transzendenzwette: Wenn Gott gegeben wäre, wie erscheint dann der Unsichtbare im Sichtbaren, ohne das Sichtbare zu *sein* (oder vorübergehend doch zu werden?). Die zweite Hälfte handelt vom Sichtbaren – das unter Transzendenzverdacht geraten kann, zumindest an den Rissen und Spalten der Immanenz. Und beiden Teilen gemeinsam bleibt die invisible oder invisibilisierte ‚Hand im Bild‘, die Spur des Gemachtseins und des abwesenden ‚Machers‘, Schöpfers oder Künstlers. Das reicht bis dahin, dass die alten Acheiropoieta der christlichen Tradition verkannte Verwandte finden in solchen Naturwissenschaftsbildern, die sich nicht als ‚gemacht‘ verstehen und ausgeben, sondern als Spur, Abdruck bzw. Index ‚der Wirklichkeit‘ – und die darum wahre Erkenntnis der Wirklichkeit vermitteln, weil sie anscheinend infallibel selbige präsentieren.

Eckart Reinmuth (Neues Testament, Rostock) handelt über „(Un-)Sichtbares in der Johannesapokalypse“ unter dem Titel „Parodien der Macht“. Ausgehend von dem Streit um Navid Kermanis Kritik der Kreuzigung Jesu als Gotteslästerung (und kirchlichen Erwidern des Vorwurfs) entfaltet er Sinn und Funktion von Blasphemievorwürfen. Dabei zeigt er am Beispiel George Grosz' obrigkeitskritischen Zeichnungen wie Blasphemie und Parodie ineinander greifen. In der als Blasphemie angegriffenen Parodie werden Machtverhältnisse vorgeführt, variiert und parodiert. Die Parodie ist Wiederholung, in der eine komische oder entlarvende Differenz gemacht wird – um *sichtbar* zu machen, was sonst unsichtbar gemacht und als Latenz geschützt wird.

Auf dem Hintergrund dieser Klärung untersucht Reinmuth das Spiel der Sichtbarmachung in den „Parodien der Macht in der Johannesapokalypse“, die den römischen Kaiserkult der Blasphemie bezichtigt. Die Visibilisierung führt die „politische Macht als Parodie des Religiöse“ vor, exemplarisch in 2Thess

2 und Offb 13. Gegenüber der ‚wahren Macht‘ Gottes erscheint die religiös überhöhte politische Macht als Parodie. Dazu dient zentral die literarische Operation der ‚Vision‘(-sschilderung), mit der Gottes höchste Macht imaginiert und dargestellt wird. Die Thronsaalvision der Apokalypse nimmt gängige Repräsentationsformen politischer Macht auf – und unterläuft sie parodistisch.

Nur geht es dabei nicht um eine Überbietung der höchsten Macht im Rekurs auf eine Gottesvision, sondern in katachrestischer Weise wird die „abstoßende Hässlichkeit des Kreuzestodes Jesu ins visuelle Zentrum gestellt“ – und der Gekreuzigte tritt als Repräsentant der Macht Gottes auf. Das konnte nur als skuril, wenn nicht blasphemisch aufgefasst werden im hellenistischen Kontext. Der grundstürzende ‚Witz‘ dieser Parodie zeigt sich, wenn die unüberbietbare Ohnmacht des Gekreuzigten als die tatsächliche Macht Gottes dargestellt wird: Die Sichtbarmachung im Gekreuzigten und Unsichtbarkeit der Macht kreuzen sich hier auf stuppende Weise. Das könnte man auch Umwertung aller Werte nennen – in christologischer Perspektive. „Die Vision erblickt die Parodie der Macht in den Händen des tatsächlich Mächtigen, dessen Macht indessen unsichtbar bleibt. Das geschlachtete Lamm jedoch verweist zurück in die Welt der Ansichtigkeit; an der sichtlichen und unüberbietbaren Ohnmacht des Gekreuzigten sieht der Glaubende die tatsächliche Macht Gottes.“ Das Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit wird perspektivisch invertiert und semantisch umbesetzt. Auf diesem Hintergrund erscheint Offb 13 dann als Parodie der religiös überhöhten politischen Macht, bis dahin, dass dem Kaiserkult der Vorwurf der Blasphemie gemacht wird, wie Reinmuth an den imaginären ‚Tieren‘ der Apokalypse ausführt.

Das führt er weiter im Horizont poststrukturalistischer Machtanalyse, mit Foucault, Laclau und Butler. Denn das Tier (der parodierte Kaiser) der Apokalypse wird so visibilisiert, dass es sich als alternativlos präsentiert und Anbetung wie freiwillige Unterwerfung fordert. Die Apokalypse ist Machtanalyse und –parodie – mit den Mitteln imaginärer Visibilisierung. (Eine offene Frage wäre nur, ob die Er- und Entmächtigungspraxis der Apokalypse selber mit einer Invisibilisierung operiert: Sie hält als Latenz geschützt die ultimative Ermächtigungsthese, dass in dem ohnmächtigen Gekreuzigten die höchste Macht Gottes ansichtig werde. Gilt dann, bei noch so großer Ohnmacht eine immer noch größere Macht als Rekursgrund?)

Joar Haga (Kirchengeschichte, Trondheim) untersucht die In/visibilisierungspraktiken in der Anthropologie Luthers im Kontext der Renaissance. Dazu interpretiert er Dürers Selbstbildnisse, um sie als Visibilisierung von anthropologischen Grundideen der Renaissance zu begreifen. Die vergleicht er mit denen der Reformation, vor allem anhand des Altarbildes „Gesetz und Evangelium“ von Lucas Cranach d.Ä.

In den frühen Selbstdarstellungen Dürers nimmt Haga eine besondere Unruhe wahr. Das Bild sei nicht, wie die mittelalterliche Ikonen, ein ruhiges Gesicht in einer Welt der Harmonie. Die Unruhe werde durch die melancholische Position Dürers bedingt, einem affektiven Zustand, der von ihm anders als im Mit-

telalter gedeutet wurde: Melancholie galt ihm nicht mehr gefährlich, sondern bezeichnet eine kreative Periode des Schöpfers (mit Umbesetzung der *akedia* durch die aristotelische Melancholie). Die Umwandlung der Gefahr der Sünde zu dem entscheidenden Moment der Schöpfung bezeichnet eine Verschiebung von *miseria* zur *dignitas* des Menschen, die in der Renaissance stattfindet. In der berühmten „Melencolia“ von Dürer sehe man – so Haga – eine Feier des menschlichen Vermögens, wo man an den (möglichen) schöpferischen Anfang eine Teilhabe der göttlichen Eigenschaften sich vorstellen könnte.

Dann überrascht es Haga nicht, dass Dürer in seinem berühmten Selbstporträt von 1500 sich selbst als Christus darstellen konnte. Darin zeigt sich nicht nur der Aufstieg der ‚Klasse‘ der Künstler, sondern auch ein ‚neuer Ada‘, ein neues Menschenbild, in der Selbstgestalt der Renaissance-Maler. Die Selbstsichtbarmachung von ‚eigener Hand‘ (die im Bild symbolisch prägnant gezeigt wird) ruft die Christusikonographie auf – um sie umzubesetzen. Dadurch wurde nicht mehr nur eine gläubige Teilhabe des Menschen im Göttlichen visualisiert, sondern die Plastizität und Selbstbestimmung des Menschen im Bild als Bild sichtbar gemacht. Die ehemalige Unruhe Dürers war nicht nur eine Bewegung zwischen den metaphysischen Korrelaten Mensch und Gott, sondern führte in die praktische Aufgabe der Erfüllung eigener Möglichkeit. Der Mensch war nicht mehr Objekt göttlichen Handelns, auch nicht nur Subjekt, sondern zugleich Objekt seines eigenen Handelns.

Obwohl sich die Reformation als Teil derselben Geschichte einer Abkehr vom Mittelalter deuten lasse, seien wichtige Verschiebungen zu beobachten. In Luthers *Disputatio de Homine* wurde der Mensch definiert als „bloßer Stoff [materia] für das Leben in seiner zukünftigen Gestalt [forma]“. Die Unruhe bestehe bei Luther eher in einer Bewegung temporaler Natur, zwischen dieser und der kommenden Zeit; aber die aristotelische Begrifflichkeit deutet einen passiven Aspekt des Erleidens an. Statt einer schöpferischen Aktivität, wurde die eigentliche menschliche Aufgabe eher als Erfahrung des von Außen kommenden Schöpfers begriffen.

Die sakramentale und liturgische Einbindung dieser Passivitätserfahrung macht Haga am Bild von Cranach sichtbar. Es zeigt eine physikalische Stofflichkeit, die sehr oft übersehen wird: dass das Wort, Taufe und Abendmahl selbst *ästhetische* Elemente seien. Die unsichtbare Wirksamkeit Gottes in den sichtbaren Sakramenten lässt Unsichtbares sichtbar werden. Nur wird die *Sichtbarkeit* des Sichtbaren vergessen, wogegen sich die Visibilisierung des Bildes wendet: Im Bild *als* Bild wird sichtbar und erfahrbar, dass hier ein *sinnlicher* Sinn dargestellt und mitvollziehbar wird. Sichtbarmachung des Unsichtbaren wird zum Bildereignis. (Weiterführend wäre zu fragen, ob damit zwischen Bild und Sakrament Konvergenz, Supplementierung oder möglicherweise Konkurrenz entsteht, wenn das Bild *als* Bild sakramental wirkt und wird? Wenn sich die Autonomie der ästhetischen Visibilisierung emanzipiert, wird sie dann zur ‚Aufhebung‘ oder ‚Nachfolge‘ der sakramentalen Praxis? Oder wird die Sinnlichkeit der Sichtbarkeit ‚autonom‘, auch bei Cranach?)

Jens Wolff (Kirchengeschichte, Rostock) sucht Spuren der Hand des Unsichtbaren in der „Perikopenlyrik und kasuellen Individuallyrik im Barock“. Für das Unsichtbare interessieren sich diverse universitäre Fächer. Auch (Kirchen-), (Theologie-) und (Dogmen-)Geschichte sind in erheblichem Ausmaß durch Phänomene des Unsichtbaren geprägt: Quellen bleiben häufig unsichtbar, bis sie ediert sind und gedruckt zugänglich werden. Selbst das Zugänglichmachen im Druck bedeutet aber häufig keine Offenlegung der Quellen, wenn das edierte und kommentierte Werk die Handschrift des Autors verschleiert oder invisibilisiert. Die Invisibilisierung frühneuzeitlicher Editorik beginnt in sehr basaler Hinsicht bereits bei den handschriftlichen Quellen: Dem modernen Leser wird die handschriftliche Hinterlassenschaft eines Autors in der Regel nicht in Gänze repräsentiert. Daher werden im Druck stets lediglich Kostproben der ansonsten ‚unsichtbaren‘ Handschrift geboten. Sie verblassen damit zum Dekor des gedruckten Editionstextes, dem Leser unzugänglich. Unzugänglichkeit und Unsichtbarkeit gelten auch für Handschriften des Barocklyrikers und Dichtertheologen Sigmund von Birken (1626–1681). Sie sind in ihrer archivalischen Vollständigkeit ein singulärer Fall barocker Überlieferung.

In der literaturwissenschaftlichen oder neugermanistischen Barock-Editorik geht man bisher von Werkzentrik aus: Am Ende muss für den modernen Leser das gedruckte Werk stehen. Die als unrepräsentierbar angesehene Handschrift des Autors wird deshalb in der Regel invisibilisiert bzw. dem Leser vorenthalten. Sie werden bisher nicht durch neue mediale Möglichkeiten zugänglich gemacht (z. B. Open Access, Digital Humanities). Von Birken kooperierte bei der Publikation seiner Lyrik eng mit dem Nürnberger Stadtprediger und Theologieprofessor Johann Michael Dilherr (1604–1669) und dem Kupferstecher und Emblemkünstler Jacob von Sandrart (1630–1708). Das Zusammenspiel der drei Beteiligten war von wechselndem Engagement geprägt. Es lässt sich abgesehen von den philologischen Details hermeneutisch anhand der Leitfrage nach der Hand des göttlichen bzw. menschlichen Schöpfers analysieren. Der Vergleich zwischen Birkens Handschriften und den gedruckten Emblemen zeigt, dass Gottes und des Menschen Hand bildlich präsent sind und zugleich verborgen werden. In Birkens handschriftlicher Spätlyrik kam es zur Revisibilisierung der invisibilisierten bzw. während des Druckprozesses unsichtbar gewordenen göttlichen Hand. Das Vertrauen auf diese Hand, die zum konventionellen Emblem wird, steht am Ende des Lebens eines Lyrikers zwischen Blindheit und Einsicht. Als Quellen dienen zwei Handschriften Sigmund von Birkens sowie die im Druck unter dem Namen von Johann Michael Dilherr erschienene „Hertz= und Seelen=Speise/ Oder Emblematische Haus= und Reise=Postill“ (1663).

Markus Firchow (Systematische Theologie, Hamburg) behandelt „Die unsichtbare Hand in der Schöpfung“ mit „Überlegungen zur (Un-)Sichtbarkeit von Gott und Chaos“. Er setzt ein mit einer unglücklichen Alternative Hannah Arendts, nach der eine erfundene Geschichte wie jedes Kunstwerk auf einen dahinter stehenden Verfasser verweise, der dabei nie *in* der Geschichte (oder dem Werk) auftauche. Die *wirkliche* Geschichte hingegen verweise *nicht* auf solch

einen unsichtbar bleibenden Verfasser. Eben diese Alternative führe theologisch in die Irre. Stattdessen will er Schöpfungslehre nicht als Suche nach dem Autor begreifen, sondern als „eine *Hermeneutik der Lebenswelt*“. Dabei geht es nicht um theologische Besetzung von deutbaren „Leerstellen“ durch kosmologische Spekulation, sondern um die theologische Reflexion von „unmittelbar Gegebenem“ wie dem Abhängigkeitsgefühl.

Dazu nimmt er zwei biblische Topoi auf: die Sichtbarkeit des unsichtbaren Gottes (Röm 1,20) und das vorweltliche Chaos. Was für eine Art Sehen sei das Sehen des Unsichtbaren im Sichtbaren, ohne das mit dem Unsichtbaren zu identifizieren? Wird hier auf ein ‚Jemand‘ hinter seinem Werk oder in ihm geschlossen? So nicht, aber wie dann? Gott werde erkennbar, so Paulus, im Modus des ‚Hinsehens‘, also, so Firchow, in *ästhetisch* begriffener Wahrnehmung. Damit gehe es nicht um eine schlicht sichtbare Qualität der Natur (als Gottes Werk), sondern um den Blick des Betrachters, der das Sichtbare transzendiere auf das Unsichtbare hin. (Das wäre ein platonisch vertrautes Modell; aber bleibt dann die Sichtbarkeit des Sichtbaren ‚auf der Strecke‘?). Dann muss Firchow den Projektionsverdacht ausschließen und auf eine nicht objektivistische Objektivität rekurrieren. Das deutet er mit Heideggers Kunstwerk-Aufsatz an, um dann mit Schleiermacher die Welt als „göttliches Kunstwerk“ zu interpretieren. In der Kunst selber (oder strikt in deren Bewusstseinsbezug?) zeige sich etwas darüber Hinausweisendes, sodass Firchow die Transzendenzbewegung mit Schleiermacher ins Kunstwerk bzw. die Welt verlagert. „In der Kunst findet sich ein Moment der Indifferenz von Gott und Welt, von Transzendenz und Immanenz, von Unendlichkeit und Endlichkeit.“ In gewisser Weise ‚mit Platon über ihn hinaus‘ vertritt Firchow (ähnlich wie in Hagas Interpretation von Cranach): „Das Urbild ist Urbild nur dann, wenn es auch Bild ist“, sodass die Bildlichkeit eigens relevant wird. Das Werk sei nicht mehr bloß Abbild, sondern „*Medium* des Urbildes“, in dessen Wahrnehmung Produktion und Rezeption indifferent würden.

Die damit einhergehende Verständnis des Menschen als Künstlers und nicht-abbildlichen Bildes Gottes wird allerdings in der Kontrasterfahrung der Negativität problematisch. Das „Unerträgliche“ motiviert daher den Übergang Firchows zur „Unsichtbarkeit des Chaotischen“ als des destruktiven Rests. Theologisch verdichtet gesagt hat Gottes Schöpferhandeln als Sichtbarmachung der Welt die Kehrseite der Unsichtbarmachung des Chaos. Zunächst aber ist der Sintflutmythos das Gegenbild zur Schöpfung, mit dem eine Lebensweltdestruktion vorstellig wird als Ausdruck basaler Angst. Das Chaos bilde den ursprünglichen „Unbestimmtheitsgrund“ aller Religion. Nur sei es allein symbolisch darstellbar, bzw. das *rein* Chaotische dem Subjekt verschlossen. Es wird sichtbar nur im ordnenden Blick, in dem die Unbestimmtheit relativ bestimmt wird, aufgrund der Ordnungen des Sehens (mit B. Waldenfels). (Sichtbarmachung des Chaos ist dessen relative Unsichtbarmachung, wäre die entsprechende These.) Das exemplifiziert Firchow an den beiden Sintflut-Gemälden William Turners, die an der ästhetischen „Integration des Unbestimmten“ arbeiten. Darin sieht er seine Leitthese bestätigt: „das Phänomen des Unsichtbaren

bedinge die geschöpfliche Wirklichkeit in doppelter Weise – als konstituierend in der Figur des unsichtbaren Gottes und als bedrohend in der Figur des unsichtbaren Chaos“. Folglich bleibe das Unsichtbare theologisch ambivalent, als Ermöglichung und Vernichtung. Das könne dualistisch oder monistisch reduziert werden, wohingegen die Spannung von *deus absconditus* und *revelatus* diese Spannung *in Gott* zu denken aufbe.

Martina Kumlehn (Religionspädagogik, Rostock) und *Thomas Klie* (Praktische Theologie, Rostock) gehen den „Seh- und Spielarten der Dynamik des Unsichtbaren als Impulse (religiöser) Bildungsprozesse“ nach. Zunächst erörtert Kumlehn die gegenüber dem ‚Schwarzsehen‘ angesichts aktueller Bildungsprogramme das „Hellsehen“ in Visionen und Leitbildern nötig sei, um nicht eine Unsichtbarmachung von Bildung zu befördern. Quer zu den Fragen von Bildungspessimismus oder -optimismus hingegen stünden Bilder der Avantgarde wie Malewitsch Schwarzes und Weißes Quadrat, als Metonymien des Schwarz- wie Hellsehens. Alles Gegenständliche wird dem Blick entzogen, um ihn in Freiheit auf sich zurückzuwerfen. Malerei führe auf einen „Nullpunkt“, an dem das Subjekt die „grundsätzliche Deutungsbedürftigkeit von Leben, Welt und Selbst“ erkenne. Hier kreuzt Kumlehn die Kunst- mit der Bildungserfahrung, die von Widerfahrnissen aus in den „unendliche[n] Prozess der Interpretation von Selbst und Welt“ geführt werde. „Durch das Sichtbarmachen des Unsichtbaren in seiner prinzipiellen Unsichtbarkeit wird zugleich der Entzug von konventionellen Formen humanen Selbstaudrucks mitunter so schmerzlich vor Augen geführt, dass die Frage nach dem Menschen, seinem Wesen und seinen Abgründen sich unausweichlich einstellt.“ (Dass sich diese Frage unausweichlich einstelle, wäre allerdings eigens zu erörtern).

In einem zweiten Teil klärt Kumlehn die Genese des Bildungsbegriffs aus der Mystik Meister Eckarts und Humboldts, um die biblische und mystische Bildmetaphorik „als Wurzel neuzeitlicher Bildungssemantik“ darzustellen. Wenn im dritten Teil davon ausgegangen wird, Religion sei eine „Kultur des Sich-Verhaltens zum Unverfügbaren“ (mit H. Lübbe), gelte es, für die Kontingenzerfahrungen eigene Ausdrucks- und Darstellungs Kompetenzen zu entwickeln. Damit ist die Funktion der ästhetischen Erfahrung für die Religionspädagogik grundgelegt. Grundsätzlich ist dann das „Ineinander von Form und Inhalt“ der Bildungsprozesse besonderer Aufmerksamkeit wert. Und für diese Gestaltungs- wie Reflexionsaufgabe wird Kunst hier paradigmatisch: „Kunst befördert den Aufbau eines tragfähigen Selbst- und Weltverhältnisses, indem sie in Perspektivenwechsel einübt, die Wirklichkeit immer neu konstituieren und damit neu sichtbar machen.“ An Kunst wird sichtbar, was für alle Deutungsprozesse gilt, maßgeblich hier für Bildungsprozesse. (Nur – was wird dabei invisibilisiert und wie? Vielleicht, dass Kunst nicht basal *Bildung* intendiert, möglicherweise nicht einmal immer Sinn? Die Analogisierung von Kunst und Religion, in Hinsicht auf Bildung, bringt der Religionspädagogik einen merklichen Gewinn – aber was kostet er die Kunst?) Die These Kumlehns passt gut zu Arnulf Rainers Übermalungen mit ihrem Ikonoklasmus als „Liebe zum Unsichtbaren“. Nur

tritt darin zugleich *eminent* die Hand ins Bild, die Hand des Übermalenden, der sich so (nicht gewaltfrei) einschreibt ins Bild. Was hieße das für den Umgang mit Texten?

Thomas Klie schließt an *Kumlehn* an mit einer dementsprechenden „Lehrkunst des Imaginierens“. Die Deutungsbedürftigkeit von Welt, Selbst und Leben wie das „Sichtbarmachen des Unsichtbaren in seiner prinzipiellen Unsichtbarkeit“ führt er im Blick auf die „Performanz flüchtiger Bilder“ weiter. Er fragt, was Bilder unsichtbar machen, wenn sie im Kontext eines szenischen Arrangements auftreten. Dazu skizziert er eine *imaginierte* Religionsunterrichtsstunde, in der ein schwarz verhülltes Bild im Zentrum steht – und unenthüllt bleibt, aber grob beschrieben wird: Es zeige einen sehr traurigen Mann. Die Schüler sollen den so benannten Bildinhalt in Szene setzen, ohne ihre Standbilder mit dem verhüllten Bild abgleichen zu können. „Nur“ durch die so eingeübten „Perspektivenwechsel“ werde eine Weltsicht als „*Modellierung* von Welt transparent“ (was zu begründen wäre). Für die Invisibilisierungsfrage relevant ist, dass die performativen Gestaltungen und szenischen Experimente stets das „jeweils Absente, als das Nicht-Dargestellte“ präsentieren – was zu denken gebe. Die „Spannung von Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit“ werde „zum Schauplatz einer Figurati-on“ in ihrer Veränderlichkeit. Damit wird die *Zeitlichkeit* szenischer Bilder zum Horizont des Spiels von Sichtbar- und Unsichtbarmachung.

Nadine Söll (Kunstgeschichte, Rostock) eröffnet den ästhetisch angelegten Reigen mit ihrem Blick auf „Risse in der Decke“ zu „(In)Visibilisierungsstrategien im Werk des Künstlers Banks Violette“. Sie beschreibt eine Installation von 2006 (Maureen Paley, London), in der die Spuren eines vorübergegangenen Eröffnungsereignisses präsentiert werden, mit einer Geräuschkulisse aus verborgenen Quellen. Zu sehen sind nur „Überreste“ der Performance und Risse in der Betondecke, die sich durch die Lautstärke bei der Eröffnung gebildet hatten. All das weckt das Interesse am „Dahinter“, an den Inszenierungsstrategien, die unsichtbar bleiben, aber durch die sichtbaren Spuren sinnfällig und thematisch werden. „Mit Hilfe dieser Transparenzstrategien gelingt es ihm, bestimmte Dinge und Vorgänge, die sonst im Verborgenen stattfinden, offen zu legen. Zugleich spielen die Arbeiten mit der Metapher des Indirekten oder Verborgenen, was einen Widerspruch zu der eben angedeuteten Transparenz darstellt. Man muss daher Violettes Vorgehen differenzierter als komplexes Zusammenspiel von Transparenz/Sichtbarmachung und Verbergen verstehen.“

Nur wie und was ist dann zu verstehen? Und wird hier wirklich ‚Transparenz‘ dar- oder hergestellt? Wohin führt der Verweis in ein (fiktives?) ‚Dahinter‘? Es kann jedenfalls dahin führen, die mehr oder minder opake „Heavy Metal Kultur“ zu entzaubern und als Kulturfabrikationsprozess sehen zu lassen. ‚Performance‘ wird dann nicht als erhabene Inszenierung oder als schönes Spiel erkenntlich, sondern als geschachtelter Produktionszusammenhang, der final auf Entschränkung zielt. „Im Sichtbarmachen und dem Erschaffen von Transparenz wendet er sich gegen die Blendung der Inszenierungsmacht der Kunst bzw.

Musikwelt und ihrer Medien und Ereignisse und verfolgt gewissermaßen eine Entzauberung ihrer Macht“. (Nur bleibt auch die Macht der Entzauberung begrenzt. Dass dabei die Position Violettes entzogen bleibt (a/moralisch?) – führt in eine verschachtelte Wiederholung des thematischen Geflechts. So kann auch dessen Inszenierung sich nicht der Komplikation des Thematisierten entziehen. In der Visibilisierung wiederholt sich die Invisibilisierung auf anderer Ebene.)

Jennifer Daubenger (Kunstwissenschaft, Karlsruhe) handelt über „Die Ambivalenz der Tätowierung. Verschleierung des Körperlichen, Betonung des Körperlichen“, also von (weitgehend) entzogenen Bildern, die im Spiel von Verbergung und Enthüllung die Komplikationen der Un/Sichtbarmachung untersuchen lassen. Zur Orientierung gibt sie zunächst eine Einführung in die Geschichte der Tätowierung, in der sie eine bildanthropologische Perspektive einnimmt und entfaltet (wobei die Wahl ihrer Untersuchungsperspektive unthematisch bleibt, aber gleichwohl deutlich ausgewiesen wird, als von Hans Belting inspiriert).

Das führt sie weiter in die Alternative (?) von natürlichem und kulturalisiertem Körper (mit auffällig platonisierenden oder dualistisch klingenden Thesen zu Leib, Körper und Seele). Im Kern geht es um die Körpermodifikationen, in denen er zum Trägermedium von Bildern wird bis dazu, dass er selbst in ein Bild verwandelt werde. Der natürliche Körper wird zugunsten des Bildes (teilweise) invisibilisiert (wie der Grund des Bildes zugunsten des Zeigens im Bild als Bild). Dadurch wird der ikonisch signierte Körper zum Kommunikationsmittel, in der sich die soziale Performanz seiner Bildlichkeit manifestiert. Dem zugrunde und dahinter liege das invisibel werdende, die „Haut“ und der „Schmerz“. Angesichts der symbolischen Bedeutungen der Haut wird die schmerzhaft Tätowierung um so bedeutsamer, etwa als Exposition an den „penetrierenden Blick“ der anderen. Als ‚Spiegel der Seele‘ scheint sie makellos sein zu sollen. Der Schmerz wird dann als besondere Sinnggebung deutbar. Dass dabei die Haut wie der Körper so exponiert wie indirekt invisibilisiert wird, die Tätowierung daher ein besonders prägnanter Fall von Un/sichtbarmachung ist, wird so klar – wie anschlussfähig für weitere bildwissenschaftliche Reflexionen.

Arne Klawitter (Literaturwissenschaft, Tokyo) geht in dieser Richtung merklich weiter mit seinem Beitrag „Sichtbare Bilder des unsichtbaren Denkens. Betrachtungen zu Velázquez, Manet und Magritte“. Magritte schrieb nach der Lektüre von *Les mots et les choses* an Foucault die Vermutung, Velázquez' Meninas seien „das sichtbare Bild des unsichtbaren Denkens“ – was Klawitter fragen lässt, wie das Verhältnis von Sichtbarem und Unsichtbarem sowie Denken und Ungedachtem (nicht ‚Undenkbar‘?) bei den gewählten Künstlern verhandelt werde.

Zunächst wendet er sich Foucaults Interpretation von Las Meninas zu, in der die klassische Repräsentationslogik an ihre Grenzen getrieben werde. Das Spiel mit Unsichtbarkeiten in diesem Bild wird erörtert, um die Frage nach der

Betrachterposition aufzuwerfen. Im Spiegel als Reflexionsmetapher verdichtet und bricht sich das Repräsentationsspiel – und bricht sich, sofern hier Leere und Verschwinden inszeniert werden. Las Meninas wird zum (unmöglichen) Bild des ‚blinden Flecks‘ (wobei von Klawitter einige Unstimmigkeiten der Interpretation Foucaults benannt werden). (Ist dann Las Meninas eine Sichtbarmachung des von der Repräsentationslogik unsichtbar Gemachten und Gehaltene? Oder ist es selber mit einer Unsichtbarmachung der Aufklärungslogik belastete Enthüllungsinterpretation?)

Klawitter wendet sich folgend Foucaults Manetinterpretation zu, in der „die Indikation der Unsichtbarkeit“ entfaltet wird anhand der Materialität der Leinwand, ihrer Begrenzung und dem durch fehlendes Licht konstruierten Tiefenraum, des Spiels der Blicke und den Übergängen von Hell und Dunkel zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem. Mit Foucault: „Die Leinwand zeigt und benennt im Grunde nur das Unsichtbare, es gibt durch die entgegengesetzten Blickrichtungen lediglich einen Hinweis auf etwas Unsichtbares – sowohl vor, als auch hinter der Leinwand.“ Anders operiert Manet in *Le balcon* wenn Licht und Dunkel die Räumlichkeiten von Sichtbarem und Unsichtbarem scheiden – als Grenze zwischen Leben und Tod. Das spitzt sich zu in *Un bar aux Folies-Bergère*, in dessen Unmöglichkeiten die Position des Subjekts (des Kunden, des Malers) dekonstruiert und Perspektive außer Kraft gesetzt werde. In diesen Unmöglichkeiten wird ein ‚normalerweise‘ unmöglicher Raum eröffnet und sichtbar: ein nicht-normativer Raum. „Wenn also Velázquez mit seiner raffinierten Selbstreflexion der Darstellung die epistemische Unsichtbarkeit des Repräsentierenden im Vorgang der Repräsentation sichtbar macht, wird bei Manet eine epistemische Sichtbarkeit – nämlich des Subjekts der Darstellung – unsichtbar gemacht“.

Im dritten Teil wendet sich Klawitter (in Foucaults ‚Perspektive‘!) Magritte zu, dessen Bilderwelt voller Erkundungen des Verhältnisses von Un/Sichtbarkeit sind. Vor allem trete an Stelle der Taxonomie der Ähnlichkeit bei Magritte die *Gleichartigkeit*, wodurch Repräsentation und Wiederholung auseinandertreten oder eine Behauptung und plurale Affirmationen. (Nur – von wo aus wird diese Alternative konstruiert – und für wen?) „Magrittes Malerei ist ein gigantisches Simulakrum, das sehen lässt, was eigentlich unsichtbar sein müsste und umgekehrt, unsichtbar werden lässt, was eigentlich sichtbar sein sollte.“ Vor allem das ‚moderne Subjekt‘ werde gezielt invisibilisiert und dekonstruiert – sodass Klawitter fragt, was mit dem Betrachter passiert, wenn er blickend solche Bildräume betrete. Er werde „in bezug zu sich selbst verschoben“, über die Grenze des modernen Subjekt Denkens hinaus (was mit Foucaults ‚Ästhetik der Existenz‘ noch weiterzuführen wäre).

Gloria Meynen (Medientheorie, Friedrichshafen), untersucht „Kulturtechniken der Anpassung“, indem sie „Über das Prothesenproblem und den Medienbegriff von Marshall McLuhan“ handelt. Der weitere Horizont des Beitrags ist eine „Mediengeschichte der Medientheorie“. Näherhin fragt ihr Beitrag danach, wie McLuhan in den ‚Magischen Kanälen‘ „Körper und Medien“ ins

Verhältnis setzt und welcher „Praktiken und Techniken“ er sich dabei bedient. Auf diesem Hintergrund erörtert Meynen die „Logik der Erweiterung“ des Körpers am Beispiel des Arbeitswissenschaftlers Fritz Giese und dessen Prothesenforschung, um das Verhältnis von Hand und Werkzeug näher zu bestimmen.

Bei McLuhan galt die Hand als Erweiterung des Werkzeugs, wie des Bogens oder Gewehrs. Was aber geschieht und bleibt, „wenn der Bogen die Hand ablöst, das Gewehr das Auge ersetzt oder ein Satellit die Funktionen des Nervensystems übernimmt?“ Im Hintergrund McLuhans findet sie Hans Selyes Krankheitstheorie, der zufolge die Anpassung im Krankheitsfall final zur „Amputation oder Absonderung des kränkenden Organs“ führe. Hier sei der Ort, an dem Erfindungen entstehen: „Wenn das Rad den Fuß ersetzt, entstehen neue Medien.“ Die Logik der Ersetzung bestimme bei McLuhan die Mediengeschichte. Medien sind nicht Körpererweiterungen, sondern Ersetzungen von Amputiertem. „Die Medien entstehen als amputierte Glieder“, sodass (immens expandiert) *jede* Technik eine „Selbstamputation“ sei und wahrnehmungsverändernd wirke.

Das untersucht Meynen exemplarisch am „Prothesenproblem“. Fritz Giese betrachtet die Hand aus der Perspektive ihres Fehlens und *ex post* von der Prothese her, sodass die Hand strikt funktional definiert wird. Infolgedessen werde fraglich, „ob die Hand das Abbild des Werkzeugs sei oder umgekehrt das Werkzeug die Hand imitiere“. Das führt Meynen bei Giese weiter zur Frage, ob ein Werkzeug nicht immer schon Prothese sei. McLuhans Antwort ist schlicht: „Jedes Medium hat ein anderes Medium zum Inhalt“, sodass man sich in einer unendlichen Kette der Medien vorfindet. Daher folgt die These, dass alle Techniken „Ausweitungen unserer Körperorgane und unseres Nervensystems“ seien. Daraus ergibt sich dann die (unendliche) Aufgabe, stets ein neues „Gleichgewicht“ von Körper und dessen Ausweitung zu finden. Meynens These für die latente Logik dieser Medientheorie ist: „McLuhan liest die Medien physiologisch, und den Körper medial. Seine Metapher der Homöostase operiert am Ende genauso homöostatisch wie die Phänomene, die sie zu beschreiben sucht.“ Die Entsprechung dazu findet sie in M.E. Clynes und N.S. Klines Theorie des Cyborgs, der als Lösung für eine unspezifische Anpassung an fremde Welten konzipiert ist. Das sei das „Versprechen“, die „Dichotomie von Körper und Maschine durch Selbstreferenz“ zu unterlaufen. Als Konsequenz dessen versteht Meynen schließlich Thomas Machos Begriff der Kulturtechnik als Selbstbezug bzw. Rekursion. Und ‚theorietechnisch‘ eröffnet das innovative Möglichkeiten: „Mit einem kulturtechnischen Ansatz könnte man aber nicht nur nach der Geschichte von Medien fragen. Man kann selbst nach den Medien der Geschichte fragen. Dann wäre der Inhalt von Mediengeschichte nicht nur Medien. Der Blick fiel auf die Techniken, Praktiken und Symbolsysteme, mit denen wir Technik- und Mediengeschichten schreiben.“ Ein Versuch dazu, der bei Meynen (noch) nicht auftaucht, wäre Hans Blumenbergs ‚Geistesgeschichte der Technik‘ mit der Hintergrundthese der liminalen Technisierung jeder Lebenswelt. Nur – in diesen ungeheuren Expansionen geht das Basisphänomen fast verloren: Die von Meynen fokussierte ‚Hand‘ und deren Expansion (oder

umgekehrt) scheint marginal zu werden – obwohl sie zentral war. Die Hand kommt zum Verschwinden. Die Sichtbarmachung der Urimpression am Beispiel ‚der Hand‘ mit ihren Prothesen wird von Meynen sichtbar gemacht, um final wieder zu vergehen im Meer der Medien und ihrer Geschichte.

Robert Dennhardt (Kulturwissenschaft, Berlin) erörtert „Die ‚unsichtbare Hand‘ der Technologie“ am technikgeschichtlichen Beispiel des elektronischen Schaltplans und seines „Eigenlebens“. Im 19. Jh. mit Beginn der ‚Epoche der Elektronik‘ wird die „Bildlichkeit des Schaltplans“ erfunden und entfaltet. Anfangs geschah das in sehr anschaulichen Zeichnungen, wie in physiologischen Experimentalanordnungen in zunehmender (selbst ikonisch experimenteller) Reduktion bis zur maximalen, dann standardisierten Symbolen in den 30 Jahren des 20. Jahrhunderts. Die Entwicklung erscheint wie eine zunehmende Anikonisierung zugunsten symbolischer Abkürzungen – in denen sich gleichwohl noch graphische Reste finden (wie „der hartnäckige Halbkreis der Drahtspirale“). Die technologische Diagrammatik zielt auf Invisibilisierung des Zeichners und Exklusion der personalen Perspektive – bleibt aber doch gezeichnet von jemandem für jemandem und bestimmt von unanschaulich gemachten Anschauungshintergründen. Die ‚Hand‘ wie deren Person bleiben appräsent, aber doch nicht spurlos. Die sukzessive Reduktion diente einerseits der Redundanzminimierung – hintergründig vermutlich auch der Härtung einer strikten Taxonomie der Darstellung. Darin zeigt sich die Funktion und Restriktivität einer Repräsentationslogik – wie sie bei Foucault vorgeführt wurde. Die diagrammatischen Reste in Schaltplänen können dann als Spuren des Subjekts verstanden werden, das sich nicht eliminieren lässt und noch in der Eigendynamik des Diagramms manifestiert. Exemplifiziert wird das von Dennhardt am Flipflop-Binärspeicher und seiner (doppeldeutigen) ‚Legende‘.

Der Beitrag von *Annette Jael Lehmann* (Bild-, Kunst und Medienwissenschaft, Berlin) „Der Blick von Oben. Fernerkundung als Visualisierungsstrategie“ wendet sich den seit den 1960er Jahren entstehenden Blicken von Oben auf die Erde zu, die in das kulturelle Bildgedächtnis eingegangen sind, popularisiert wurden und auch zu künstlerischen Auseinandersetzungen führten. Exemplarisch dafür wählt sie *The Powers of Ten*, dem Kurzfilm von Charles und Ray Eames von 1968, in dem von Kleinsten und Nächsten bis zum Fernsten die Skala des üblicherweise Unsichtbaren sichtbar gemacht wird im spektakulären Zoom vom Sattelliten bis zum Elektronenmikroskop. Mit optischer Hochtechnologie wird teils edukativ, teils unterhaltend und in beiden Funktionen zum Lob technologischen Fortschritts Sichtbarmachung machtvoll demonstriert. „*The Powers of Ten* ist ein Paradebeispiel für ein Projekt der Visualisierung von Unsichtbarem durch den Einsatz optischer Hochtechnologie und für technisch erzeugte Aufnahmen, die popularisiert werden sollen.“ Der technologisch hochgerüstete Blick demonstriert eindrücklich die Macht der Perspektive und deren maximale Expansion (wie mit Foucault bei Klawitter problematisiert und bei Meynen im Hintergrund stehend). Die Kamera wird zum allsehenden Blick –

an dem nun der Betrachter partizipieren kann. So unthematisch wie invisibel bleibt dabei aber ein „normatives Präjudiz“, das „Vertrauen in die technologischen Beobachtungs- und Aufzeichnungsmethoden“ (und darüber hinaus in die Logik der Machtdemonstration des ‚God’s eye view‘).

Lehmann führt diese Blickregime zurück auf die Technik der Fernerkundung, aus der Höhe in die Ferne zu blicken, die in der Industrialisierung technisch elaboriert wurde. Im 1. wie 2. Weltkrieg wurde diese Technologie dann militärisch relevant, später auch für geographische Zwecke verwendet, bis hin zur Totale auf die Erde mit Satelliten. Das Maximum an Immanenzsynopse wird sichtbar und darstellbar – wie in den Geobildern von Meteosat – und prägt sich nachhaltig dem kollektiven Bildgedächtnis ein. Dass diese Bilder ‚nur‘ sekundäre Visualisierungen von Messdaten sind, ist bemerkenswert. Daher notiert Lehmann mit Mersch „das Visuelle in wissenschaftlichen Diskursen tendiert zur Mathematikförmigkeit.“ (Was also wird sichtbar gemacht und dabei zugleich unsichtbar: Es wird Sichtbarkeit der Immanenz von einem invisiblen Transzendenzstandpunkt aus insinuiert, wobei es sich um den Schein der visualisierten Daten handelt. Dass dabei theoretisch wie praktisch die *ästhetisch erforschten durchdachten* Logiken von Repräsentation und Perspektive *unterschriften* werden, ist deutlich). Aber die invisiblen ‚Hände‘ dieser Konstruktionen zeigen sich vielfach, wie in der Farbgebung der Visualisierungen oder dem Oberflächendesign des Dargestellten. Suggestiert wird dabei eine Augenzeugenschaft der Betrachter (die so ermächtigt werden) im Zeichen einer „astronautischen Ästhetik“ mit ihrem imaginären Erhabenen.

In dieser Tradition steht auch Y. Arthus-Bertrands Projekt *Die Erde von oben* (seit 1995) und sein Kinofilm *Home* (von 2009). Panoptik und Selbstermächtigung des Menschen (bzw. Adressaten) indizieren das technische Dispositiv dieser Bildpraktiken – die zugleich eine neue ökologische Verantwortung für das Inszenierte evozieren. Der Lust an der Erhabenheit des göttlichen Blicks korrespondiert ggf. auch eine Verantwortung für das in Zerstörung Begriffene. ‚Sichtbarmachung im Dienste der Rettung der Welt‘ ist die semantische Oberfläche – die *erzeugt* wird durch Ikonotechnik. Lehmann geht diesen Bildpraktiken ebenso in der Webkultur nach (wie Google Earth), die final bis ins Private reichen, wie in ästhetischen Wendungen etwa bei M. Aden (Room Portraits). „In der Metapher der Vogelperspektive schwingt im zeitgenössischen Kontext stets eine Verfügbarkeitserfahrung mit, die sowohl eine naturbezogene wie auch eine religiös-mythologische Dimension weit hinter sich gelassen zu haben scheint. Und dabei handelt es sich um alles andere als etwa die in der antiken Philosophie bei Platon formulierte Vorstellung der Loslösung vom irdischen Dasein, um den Traum der Transzendenz von irdischen Bedingtheiten.“