

Bild und Tod

Grundfragen der Bildanthropologie

Band I

herausgegeben von

Philipp Stoellger und Jens Wolff

Mohr Siebeck

Digitaler Sonderdruck des Autors mit Genehmigung des Verlags

PHILIPP STOELLGER, geboren 1967; Studium der Ev.Theologie und Philosophie in Göttingen, Tübingen und Frankfurt a.M.; 1999 Promotion; 2006 Habilitation; 2007 Lehrstuhl für Systematische Theologie und Religionsphilosophie der Theologischen Fakultät der Universität Rostock; seit 2015 Lehrstuhl für Systematische Theologie: Dogmatik und Religionsphilosophie der Theologischen Fakultät der Universität Heidelberg.

JENS WOLFF, geboren 1968; Studium der Ev.Theologie in Bielefeld, Tübingen, Halle/Saale und München; 2003 Promotion; diverse DFG-Projekte; 2015 Habilitation; Privatdozent an der Universität Rostock.

Gedruckt mit Unterstützung der Fritz Thyssen-Stiftung.

ISBN 978-3-16-154233-6

ISSN 0440-7180 (Hermeneutische Untersuchungen zur Theologie)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2016 Mohr Siebeck Tübingen. www.mohr.de

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

Das Buch wurde von Gulde Druck in Tübingen auf alterungsbeständiges Werkdruckpapier gedruckt und gebunden.

Digitaler Sonderdruck des Autors mit Genehmigung des Verlags

Inhalt

Band I

PHILIPP STOELLGER Zur Einleitung: Spuren des Todes im Bild oder: vom Todbild zum Bildtod und zurück	1
---	---

I. Relikte und Figuren des Vorübergegangenen

JAN ASSMANN Bild und Tod im Alten Ägypten	83
--	----

CHRISTOPH MARKSCHIES Warum gibt es keine christlichen Mumienporträts? Oder: Bemerkungen zur Differenz von paganen und christlichen Bildern Verstorbener in der Antike	99
--	----

STEPHAN SCHAEDE Von der figura zur transfiguratio. Einige theologische Beobachtungen zum Tod dies- und jenseits des Abendmahls	121
---	-----

JOHANN ANSELM STEIGER <i>fractio et transitus.</i> Antimortale Ikonografie auf Grabmälern der Frühen Neuzeit	145
--	-----

II. Un/Gestalten, Spiegel und Fragmente

PABLO SCHNEIDER Der Selbstmord der Lucretia und die Ikonologie des Augenblicks	177
--	-----

Inhalt

IRIS DÄRMANN Sterbende und mitsterbende Tiere. Oudry, Buffon, Rousseau	199
MICHAEL MEYER-BLANCK Meer – Nacht – Schatten. Romantische Ansichten	219
MONIKA LEISCH-KIESL <i>No se puede mirar/Man kann es nicht ansehen.</i> »Bild und Tod« in den <i>Desastres de la Guerra</i> von Francisco Goya	233
KATRIN WELEDA Ent- und Resakralisierung des abgetrennten Kopfes in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts	263
STEPHANIE WODIANKA Spiegelbilder. Der dritte Ort des Todes bei Baudelaire	281
ISABEL RICHTER Phantasien und Bilder vom Lebensende im 19. und 20. Jahrhundert	299
HANS DIETER HUBER Kristallisation und Stoffwechsel. Der Lebenskreislauf bei Edvard Munch	317
BRIGITTE BOOTHE Man hat sein Totenkleid immer an. Psychoanalyse der Todesbilder	333
ALEXANDER POLZIN »Welch ein Wagnis ...« – der Tod in (meinen) Bildwelten	357

III. Film- und Foto-Shooting

ALEIDA ASSMANN Fotografien und Geister in der Gegenwartskunst. Treichel, Boltanski und Leibovitz	369
LEANDER SCHOLZ Sich selbst sterben sehen. Jean Baudrillard und der Absturz der Tupolew 144	387
VERENA STRAUB Lebende Tote? Die (Selbst)-Inszenierungen der palästinensischen Selbstmordattäterinnen	401
JÖRG TREMPER »Je suis médusé!« – Tod und Versteinerung in der zeitgenössischen Mediengesellschaft	425
KRISTIN MAREK Die Leichen anderer im Buch betrachten. Parabildliche Rahmungen und Rezeptionsmodellierung in Christoph Bangerts Fotobuch <i>War Porn</i>	437

IV. Vergehen zwischen Bild und Ton

JOCHEN HÖRISCH Zugrundegehen oder Die Lust am Verlust – Wagners Todesbilder	455
DIETER MERSCH Der Tod des Bildes. Bilderverbot und Bildlosigkeit in Arnold Schönbergs <i>Moses und Aron</i>	481
MAURICIO SOTELO Si después de morir	501

Inhalt

NOTGER SLENCZKA
Die Todesmelodie des Bildes.
Beobachtungen zur Zeitlichkeit des Porträts 507

Band II

V. Spuren und Verschiebungen

ANDREA DE SANTIS
Die Fassung des Vergehenden.
Zur Verflechtung von Bild und Tod 535

BERNHARD WALDENFELS
Zeitverschiebung und Bildverschiebung –
Ungleichzeitigkeiten des Lebens 549

CHRISTIANE VOSS
Zum Verhältnis von ästhetischer Lebendigkeit
und Sterblichkeit 567

GEORG W. BERTRAM
Spuren von Spuren.
Über Leben und Tod im ästhetischen Bild 581

JENS WOLFF
Fabeln der Finalfiguren.
Porträtkunst der Gegenwart – mit Immendorff,
dem Wanderer/seinem Schatten und Houellebecq 597

VI. Negationen und Apophatik

BURKHARD LIEBSCH
Im Vorübergehen.
Tod(e) und Bild(er): Diachronie des Anderen
und Regimes des Sichtbaren 665

Inhalt

FLORIAN BRUCKMANN Und nichts dahinter. Zur Bildhaftigkeit des Seins und dem Schleier des Todes	697
ARNE GRØN Unanschaulich. Tod, Zeit, Antlitz	727
PHILIPP STOELLGER Zwischen Schatten und Transfiguration. Konstellationen von Bild und Tod im Blick auf eine apophatische Bildtheorie	745
<h3>VII. Kreuzigung und Defiguration</h3>	
DIRK WESTERKAMP Das gelotheologische Bilderverbot	793
REINHARD HOEPS »Sie werden auf den schauen, den sie durchbohrten« (Joh 19,37). Das Kreuz Jesu als Ursprung der christlichen Kunst	805
GÜNTER BADER Das Bild des Gekreuzigten als Text und als Bild. Ein Versuch	823
MARKUS MÜHLING Der Tod des Bildes und der Tod des Bildes des unsichtbaren Gottes	847
PHILIPP STOELLGER Macht und Ohnmacht des Bildes angesichts des Todes. Figurationen des Todes bei Luther, Holbein, Bruegel und Hirst	865
Autorenhinweise	937
Namensregister	961
Begriffsregister	982

Zur Einleitung:
Spuren des Todes im Bild
oder: vom Todbild zum Bildtod und zurück

PHILIPP STOELLGER

I. Allgegenwärtige Spuren des Todes im Bild¹

Tod *im* Bild ist allgegenwärtig. ›Nachrichten‹ sind dafür ein triviales Beispiel, das zugleich völlig untrivial einer unmöglichen Sichtbarmachung dient: der *Sichtbarkeit der Toten*. Es werden ›Ungestalten‹ vorgeführt und ausgestellt in einer Hülle und Fülle, dass einem Hören und Sehen vergehen, wenn man denn noch ernsthaft zu sehen versucht. Was zum Gegenstand wird, sind ›Ungegenstände‹: Personen und Tod – die beide nicht im Bild aufgehen können. ›Ein Bild‹ (wie ›die Nachricht‹) vermag die Infinität der Person ebensowenig zu fassen wie die absolute Finität des Todes. Die Paradoxien und Unmöglichkeiten der Konstellation von ›Bild und Tod‹ sind manifest, so evident wie unausdenkbar.

Darauf reflektieren ästhetisch anspruchsvollere Bildpraktiken, die am Ort der Kunst visuelle Experimente mit Person und Tod treiben. Künstlerische Forschung ist der Raum ästhetischen Denkens, das nicht nur ein Denken ›über‹ Bilder, sondern in Form von Bildern ist. »Death portraits shared around the world« – mit dieser Schlagzeile meldete die britische Tageszeitung *The Guardian*, den größten Ansturm von Internet-Usern seit Beginn der Verlagsgeschichte. Ausgelöst wurde er durch Fotos sterbender Hospizbewohner. Die ab 1. April 2008 auf der Homepage dieser Zeitung und in einer gedruckten Beilage gezeigten Bilder wurden binnen dreier Tage etwa zwei Millionen Mal angeklickt. Im gleichen Jahr machten sich anlässlich der *Triennale der Photographie* etwa 10.000 Besucher zum Kunsthaus Hamburg auf, um dieselben künstlerischen Fotoarbeiten zu sehen. Die großformatigen Museumsexponate gehen zurück auf eine mehrfach ausgezeichnete Gemeinschaftspublikation des Fotografen Walter Schels und der Spiegel-Wissenschaftsredakteurin Beate Lakotta. Sie führte Interviews mit den fünfundzwanzig ›Porträtierten‹. Die Schwarz-Weiß-Fotografien, die in Hamburger und Berliner Hospiz- bzw. Sterbehäusern aufgenom-

¹ Für sehr hilfreiche Hinweise, Einwände und Recherchen danke ich herzlich Jens Wolff.

men wurden, entstanden mit dem Einverständnis der Sterbenden und dem ihrer Angehörigen. Die Gesichter der unheilbar Kranken wandelten sich fotografisch inszeniert zu Totenmasken.² Die in Dresden, Wien, Lissabon, Haifa, Berlin, Hamburg und Rostock gezeigte Wanderausstellung ist ein Symptom einer florierenden Sichtbarkeit als Sichtbarmachung der Toten³.

Dergleichen floriert nicht nur in audiovisuellen oder Printmedien oder im Internet, sondern auch im Bildungsbereich bis hin zu der »sensationalen« Platinatausstellung *Körperwelten*, die laut Angaben der Veranstalter von bis zu zwanzig Millionen Menschen gesehen worden sein soll.⁴ Das hat Tradition, nicht zuletzt die des Totentanzes, der nichts an ästhetischer Faszinations- und Imaginationskraft eingebüßt zu haben scheint. *In extremis* imaginiert und *de profundis* visualisiert der Totentanz Zeit *nach* dem Tod und *mit* dem Tod in einer unheimlichen Gemeinschaft, im unmöglichen Reigen.⁵ Die Bildwirkungen solcher Inszenierungen sind so komplex wie klärungsbedürftig – und fordern *Bildwirkungsforschung*. Bildwirkungen haben ihren Sitz im Leben in Leid und Leidenschaften, Lust wie Angst.⁶ Solche Effekte auf Affekte kann man *Bildpathik* nennen, die medial eminent bewirtschaftet wird, nicht nur im Kontext von Religionen. *Thriller*, Michael Jacksons mit 110 Millionen weltweit bisher am meisten verkaufte Album der Musikgeschichte, inszeniert den Spaziergang eines Paares zum Friedhof. Im Musikvideo *Thriller* erwachen Kadaver zum Leben, entsteigen den Gräbern und beginnen zu tanzen. Im Reigen reiht sich der Sänger

² Vgl. ERNST BENKARD, Das ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken. Mit einem Geleitwort von Georg Kolbe, Berlin 1926. Vgl. die lateinisch-französische Ausgabe von [GILLES CORROZET], Les simulachres & HISTORIEES FACES DE LA MORT, AVTANT ELEgamment pourtraictes, que artificiellement imaginées, Lyon 1538.

³ Vgl. als Hintergrundinformationen der Ausstellungsmacher BEATE LAKOTTA/WALTER SCHELS/THOMAS MACHO im Gespräch: Noch mal Leben vor dem Tod, in: THOMAS MACHO/KRISTIN MAREK (Hg.), Die neue Sichtbarkeit des Todes, München 2007, 185–208.

⁴ Vgl. ANDREAS PESCH, Die Auferstehung des hautnackten Leibes. Legitimationsstrategien der Ausstellung »Körperwelten«, in: MACHO/MAREK, Sichtbarkeit (s. Anm. 3), 371–395.

⁵ Vgl. MATTHIAS CLAUDIUS, Der Tod und das Mädchen, in: Göttinger Musenalmanach. Poetische Blumenlese auf das Jahr 1775, hg. v. JOHANN HEINRICH VOSS, Göttingen 1774, 157 (Erstdruck). Vgl. ELFRIEDE JELINEK, Der Tod und das Mädchen I – V. Prinzessinnendramen, Berlin 2004. Vgl. GEORGES DIDI-HUBERMAN, Der Tod und das Mädchen. Literatur und Ähnlichkeit nach Maurice Blanchot, Trajekte Nr. 9, Oktober 2004, 27–37, 29. Das kulturgeschichtlich variante Motiv »Tod und Mädchen« gehört zum Standardrepertoire konventioneller Ikonografie. Vgl. als ein Beispiel [ANONYM], Der todtten dantz mit figuren und schrifftten/ Clag und antwort von allen ständen der welt, München ca. 1520, fol. D IVr.

⁶ MAURICE BLANCHOT, Die wesentliche Einsamkeit, Berlin 1963, 27f.

unter die tanzenden Untoten ein. Man braucht nicht nur nach ›Sinn‹ fragen, sondern auch, was da überhaupt geschieht: was *zeigt* sich da?

Der Tod erscheint nicht, sondern ›geistert‹ auf verschiedenen Ebenen ›herum‹: als mehrdeutiges Thema, in Distanz des Bildes und Nähe seiner pathischen Wirkung, im Hintergrund als starkes Imaginäres wie im Vordergrund als so oder so gestaltete Figur. ›Der Tod‹ ist bekanntlich kein ›Gegenstand erfüllter Anschauung‹ oder ›der Erfahrung‹. Darum zieht er traditionell Geschichten und Metaphern auf sich, die ›Todesmetaphern‹ etwa (Th. Macho)⁷. In Sprachbildlichkeit kompliziert sich das im Verhältnis von Vor- und Darstellungen. Und im hermeneutischen Hintergrund geht es um ein Imaginäres, über das hinaus Abgründigeres nicht gefürchtet und gedacht werden kann. In dem, was vor Augen geführt wird (mit *enargeia*), geht es um das, was nie ›vor Augen steht‹, sondern sich dem Blick entzieht: in größter Distanz (*superior summo meo*) und bedrängender Nähe (*interior intimo meo*). Der jedem Blick entzogene Tod wird metaphorisch oder metonymisch sichtbar – und bleibt doch unsichtbar. Insofern reflektiert das Verhältnis von *Bild und Tod* den dunklen Widerpart des Verhältnisses von *Gott und Bild*.

Bilder der Toten leben im Leben der Noch-Lebenden. Imaginär ›überwindet‹ das Leben des Bildes die Grenze des Todes, wenn es Sterbende oder Gestorbene zeigt. Hier ist an Régis Debrays These zu erinnern, die er in *Vie et mort de l'image* formulierte: »Die Geburt des Bildes ist in besonderem Maße mit dem Tod verbunden. Denn das archaische Bild entsprang dem Grab, weil es dem Nichts zu entgehen und das Leben zu verlängern versuchte. Die bildliche Darstellung ist ein domestizierter Schrecken«⁸. Diese (von Vico vertraute) *Distanzierung* dessen, was Angst macht, in Mythos, Metapher, Geschichten und Bildern gilt für die ›artifizielle‹⁹ Präsentation des Todes, die (wie die Tragödie) Distanz gewährt und die Affektion reguliert. Aber die ›Gnade‹ des Artifiziellen, der ästhetisch gestalteten Darstellung und entsprechender Vorstellung, ist nicht alles, was der ›Tod im Bild‹ ist.

Das öffentliche, das ›mediale‹ Sterben ›Anderer‹ bis hin zu Exekutionen, Terroranschlägen und –videos oder Massengräbern ist (bei aller Gestaltung, die auch darin liegt), nicht ästhetisch, sondern ›anästhetisch‹.¹⁰ Bilder des Todes brennen sich in die Erinnerung ein – im *worst case* als Traumata

⁷ THOMAS H. MACHO, *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*, Frankfurt a.M. 1987.

⁸ RÉGIS DEBRAY, *Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland*, Berlin 2007, 15.

⁹ Vgl. LAMBERT WIESING, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt a. M. 2005.

¹⁰ JOHN TAYLOR, *Foreign bodies*, in: DERS., *Body Horror. Photojournalism, catastrophe, and war*, Manchester 1998, 129–156.

des Unausprechlichen mit lebenslangen Folgen.¹¹ Traumatisierte sind der Macht des Bildes schutzlos preisgegeben.

Zu differenzieren ist daher zwischen medialen Todesdarstellungen, die nicht selten Unterhaltungswert haben, und Bildern des Todes, die dem Betrachter auf den Leib rücken, ihn affektiv gefangen nehmen, zu *keiner* Katharsis führen und stellvertretendes Sehen, Lesen oder Erleben gewalt-
sam ›abtöten‹, ›ikonografisch‹ verdichtet im *iconoclashing* als *bodyclashing*. Der amerikanische Schriftsteller Don DeLillo arbeitet an der Grenze von Tod und Bild zwischen Fiktivem, Imaginärem und Realem, und beschreibt den *American Way of Life* während und nach dem Einsturz des World Trade Center am 11. September 2001 als *American Way of Death* in seinem fiktiven, von einem Foto ausgehenden Doku-Roman *Falling Man*¹² – einer Ikone wider Willen, in der alles Mögliche gesehen werden kann. Aber der Tod als Bild?

II. Vom gezeigten Tod zum Sichzeigen und Nichtzeigen

Kann man den Tod zeigen? Walter Schels und Beate Lakotta haben das auf ihre Weise versucht: *ante* und *post mortem* Hospizbewohner als Nochlebende und Schontote zu fotografieren.¹³ Totenporträts, ›letzte Bilder‹¹⁴ und die Inszenierungen der Toten bis zu ihrer Präparation als Reliquien etc., all das ›geht‹ natürlich und es floriert, ob kultisch oder ästhetisch differenziert. Bild und Tod können ›zündend‹ und der Bildkult wie die Totenlust können sich befördern. Schels und Lakotta können mit ihrem Projekt *auch* in den

¹¹ Das Trauma-Konzept ist nicht willkürlich auf alle möglichen kulturellen Phänomene zu applizieren, sondern distinkt zu verwenden unter der Leitfrage, wann ›tödliche‹ Bilder traumatisierend wirken. Vgl. WULF KANSTEINER, Menschheitstrauma, Holocausttrauma, kulturelles Trauma: Eine kritische Genealogie der philosophischen, psychologischen und kulturwissenschaftlichen Traumaforschung seit 1945, in: FRIEDRICH JÄGER/JÖRN RÜSEN (Hg.), Handbuch der Kulturwissenschaften. Themen und Tendenzen, Stuttgart/Weimar 2004, 109–138. Vgl. geschichtstheoretisch JÖRN RÜSEN, Auschwitz – die Symbolik der Authentizität, in: DERS., Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte, Köln 2001, 181–215.

¹² Die deutsche Ausgabe zeigt auf dem Titelblatt eine aus Schrägperspektive geschossene Fotomontage, auf der die Buchstaben des Autorennamens und des Buchtitels von einem Wolkenkratzer herabzufallen scheinen. Vgl. DON DELILLO, *Falling Man*, München 2009. Vgl. auch JOHN MAXWELL COETZEE, Nachtrag, in: DERS., Elisabeth Costello, Frankfurt a. M. 2004, 280–285.

¹³ WALTER SCHELS/BEATE LAKOTTA, Noch mal leben vor dem Tod. Wenn Menschen sterben, München 2004 (mit 71 Duotone-Abbildungen).

¹⁴ Vgl. PETER GEIMER, Das Letzte, in: MACHO/MAREK, Sichtbarkeit (s. Anm. 3), 463–474; DERS., Vorlaufen in den Tod. Robert Capas letztes Bild, Zeitschrift für Ideengeschichte, Heft IV/3 Herbst 2010, 79–91.

Ökonomien der Sensation ihren Ort finden und die eminente Aufmerksamkeit kann mit dem Bedürfnis oder Begehren zu tun haben, »das Letzte« zu schauen, um zu schaudern.

Tote zu zeigen, kann geschmacklos oder pietätlos sein, Würdeverletzung oder dagegen auch Würdigung und Heiligung. Wie auch immer, zeigt man einen Toten, *zeigt man ihn*, intentional transitiv. Er wird zum Schauobjekt. Die tiefen Ambivalenzen dessen wurden manifest, als im Juni 2015 das *Zentrum für politische Schönheit* im Mittelmeer umgekommene Flüchtlinge vor dem Kanzleramt bestatten wollte.¹⁵ Juristisch, ethisch, politisch, ästhetisch, religiös – wie auch immer man hier fragt, wird es schräg und mehr als nur ambivalent. Denn in jedem Fall wird mit Toten Kunst gemacht, nicht ohne mehrdeutige Gesten der Fremd- und indirekten Selbstermächtigung in den Ökonomien der Sichtbarkeit.

Schels und Lakotta dagegen sind deutlich diskreter, aber dennoch nicht ohne Ambivalenz. Es werden für das Foto »präparierte« Tote gezeigt, als könnte man Tote als Tote zeigen. Trivialerweise »geht« das; aber was geht da? Ein Plakat zur Ausstellung zeigt Heiner Schmitz, geboren 1951, gestorben 2003. Die Art der postumen Darstellung läßt erst im Kontext be-



Abb. 1: Walter Schels/Beate Lakotta, Nochmal leben, 2015.

¹⁵ Vgl. <http://www.tagesschau.de/inland/tote-kanzleramt-101.html> (20.6.2015). Vgl. <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/zentrum-fuer-politische-schoenheit-aktion-vor-dem-reichstag-a-1039980.html> (22.6.2015).

merken, dass hier ein Toter dargestellt wird, seltsam lebendig, so nah noch dem Tod, dass man die liminale Differenz erst auf den zweiten Blick merkt – oder im Kontrast zum Blick des Lebenden.¹⁶ In der Onlinepräsentation des Projekts (Abb.1) sind beide Aufnahmen vereint im Schwarz des Hintergrundes. Nicht nur ein Nochlebender und ein Geradetoter werden abgebildet, sondern das Schwarz als klassische Anzeige des Todes gibt den Hintergrund, auf dem man beide sieht. Hier verdoppelt sich ›der Tod‹ in den Toten und dem Hintergrund (und die Fotografie als eine Mortifizierung – oder Reanimierung?). Der gezeigte Tote ist vom gezeigten Hintergrund der Figur unterscheidbar. Aber auch das Schwarz ist noch ein transitiver Akt des Zeigens, eine ästhetische Entscheidung mit der Konsequenz, beiden Figuren einen gemeinsamen Hintergrund zu geben. Die Vanitas grüßt aus dem Grund des Bildes.

Anders und anderes zeigt sich hingegen, wenn man die Ausstellungspräsentation der beiden Fotografien in den Blick nimmt. Im Kontext der Ausstellung wurden bei allen fotografierten Personen zwei großformatige Porträts auf Augenhöhe nebeneinander gehängt – mit einem signifikanten Spalt und Abstand dazwischen. Dieser Spalt mag *prima vista* übersehen werden. Kunstwissenschaftlich oder -historisch wird er auch kaum die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Bildtheoretisch hingegen sind dieses Außen des Bildes und die Differenz zwischen den beiden kontrastierenden Bildern durchaus von Interesse. Denn hier zeigt sich, was nicht gezeigt werden kann: der Riss von *ante* und *post mortem*.¹⁷ »Der Leichnam ist immer noch der gleiche Körper, aber doch nicht mehr derselbe, wie dieser als Lebender«. ¹⁸ Das ist einerseits trivial. Der Tote ist nicht mehr der Lebende. Aber es ist *gleichzeitig* alles andere als trivial, denn hier treten ›der gleiche‹ und ›derselbe‹ auseinander, so wie ›der‹ und ›gleiche‹ durch eine Leerstelle getrennt sind.

Nicht, dass darin ›der Tod‹ gezeigt werden könnte. Gerade nicht. Aber es wird in der Inszenierung das Unzeigbare als Unzeigbares sichtbar. Zeigt sich hier reflexiv und nichtintentional ›der Tod‹? Ich wäre vorsichtiger in der Besprechung. Es zeigt sich (nolens oder volens), was nicht gezeigt werden kann: die Grenze von Zeigen und Darstellung. Aber als Grenze zeigt sie sich, ohne dass man mit Hegel präntendieren müsste, die erkannte Grenze sei bereits die überschrittene oder aufgehobene. Gerade nicht.

¹⁶ Vgl. LAKOTTA/SCHELS, Noch mal leben (s. Anm. 13), 115–126.

¹⁷ Vgl. PHILIPP STOELLGER, Im Anfang war der Riss ... An den Bruchlinien des Ikonotops, in: KATHARINA ALSEN/NINA HEINSOHN (Hg.), Bruch – Schnitt – Riss. Deutungspotenziale von Trennungsmetaphorik in den Wissenschaften und Künsten, Münster 2015, 185–224.

¹⁸ KRISTIN MAREK, Der Leichnam als Bild – der Leichnam im Bild. »Der Leichnam Christi im Grabe« von Hans Holbein d.J. und seine modernen Derivate, in: DIES./MACHO (s. Anm. 3), 299.



Abb. 2: Walter Schels/Beate Lakotta, Nochmal leben, 2015.

Der sichtbare Spalt, das Übersehbare, wird signifikant als ikonischer ›Nullsignifikant‹. Ästhetisch anscheinend uninteressant, kunsthistorisch irrelevant, wird bildwissenschaftlich bemerkenswert, dass im Spalt das Unzeigbare sich zeigt, ohne sich darin ›tatsächlich‹ zu zeigen. Realabsenz provoziert Imaginärpräsenz, oder anders: das Nichts zeigt sich nicht. Aber im Nichtzeigen kann man eine Spur des Unzeigbaren wahrnehmen – muss es aber nicht. Diese Deutung geht von einer Andeutung aus, die zur Andeutung gemacht worden ist im deutenden Blick. Ob man dem Ansinnen solcher Deutung folgt, bleibt freigestellt. Der schlichte Unterschied aber vom Gezeigten zum Sichzeigen des Todes oder vorsichtiger zum Nichtzeigen und den Spuren des Unzeigbaren, kann hier deutlich werden.

Diese Differenz läßt sich vielfach exemplifizieren, vom Gezeigten auf das Zeigen überzugehen (wie im iconic turn vom Dargestellten auf die Darstellung). Und stets läßt sich noch weiter differenzieren vom intentionalen Zeigen zum nicht/intentionalen Sichzeigen und schließlich zum Nichtzeigen und seinen Spuren. Was sich nicht zeigt, ist von eigener Materialität und Präsenz (um es gegenüber Dieter Mersch zu kontrastieren).¹⁹

Ein *prima vista* gängiges Beispiel dafür sind die abgründig ›großartigen‹ *Pinturas negras*, die Wandgemälde, die Goya in seinem Landhaus Quinta del Sordo zwischen 1820 und 1823 auf dem Putz der Wände malte (1860 abgenommen, auf Leinwand konserviert und heute im Prado zu sehen).²⁰

¹⁹ Vgl. DIETER MERSCH, Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis, München 2009.

²⁰ Vgl. WERNER HOFMANN, Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, München 2003, 231–246; JUTTA HELD, Goya. Neue Forschungen. Das internationale Symposium 1991 in Osnabrück, Berlin 1994; JAQUELINE GUILLAUD/MAURICE GUILLAUD, Goya. Die

Eines der beliebtesten dieser Bilder ist *El perro*, Der Hund: Ein Hundekopf, der hinter einer dunkelbraunen Fläche (einem Hügel?) hervorschaut nach rechts oben. Der Kopf erhebt sich zwischen den beiden bildbeherrschenden Flächen in Dunkelbraun und Ocker. Eigentlich dominant ist die ungeheure ›Oberfläche‹ des ockerfarbenen Hintergrundes (zumal angesichts des Formats von 134 x 80cm). Was hier zu sehen ist, ist aufgrund seiner ikonischen Dichte ebenso deutungsfähig wie -bedürftig und hat daher auch unendliche Deutungsgeschichten auf sich gezogen. Eine oder vielleicht *die* dominante Frage ist immer wieder der ›Hundeblick‹: Schräg nach oben scheint er Angst zu zeigen oder ähnliches. Sähe man das so, fragt sich: wovor und warum?

Um ein Beispiel der Deutungsgeschichte zu geben: W. Floeck verwies auf die Technik des Gemäldes, »das einen Hundekopf zeigt, der aus einem dunklen Hang (einer Sanddüne?) hervorschaut und wie verloren oder verzweifelt in einen vom Sandsturm (?) verdunkelten Himmel schaut. Der Hund ist Sinnbild der sozialen Isolierung und existenziellen Einsamkeit des modernen Menschen, dem die Sinnhaftigkeit seines eigenen Daseins abhanden gekommen zu sein scheint.«²¹ Und er zitiert dafür L. Földényi: »In Goyas Hund ist die ›condition humaine‹ so stark komprimiert, dass sie die Gestalt eines Tieres annahm.«²²

Die ungegenständliche Fläche, der braune Himmel über dem Hund, gibt keinen ersichtlichen Grund einer Figur, als wäre es die ›Leere‹, die ihm Angst macht. Es wird jedenfalls nichts (offensichtliches) gezeigt, so dass man sich fragt, was sich dort zeigen mag in der gestaltlosen Fläche. Der Blick sucht nach Figur und Grund, findet aber keine Figur, auch keine Defiguration. Es sei denn, man hat das Original vor Augen und kann mit entsprechender Bewaffnung und Beleuchtung in der Gestaltlosigkeit eine Ungestalt entdecken, oder wenigstens eine halbe:

Die rechte obere Hälfte *kann* man als Andeutung einer Figur sehen, die sich auf dem Ockergrund abzuheben beginnt, je länger man schaut, um so klarer – in aller Undeutlichkeit. Die obskure und konfuse perceptio *kann* allmählich etwas identifizieren im Ungefähr: eine Ungestalt, ein Schemen – das noch klarer hervortritt, wenn man sich eine kunstwissenschaftliche

phantastischen Visionen, Stuttgart 1988; PRISCILLA MUELLER, Goyas ›black‹ paintings. Truth and reason in light and liberty. The Hispanic Society of America, New York 1984; JOSÉ MANUEL ARNAIZ, Las pinturas negras de Goya, Madrid 1996; VALERIANO BOZAL, ›Pinturas negras‹ de Goya, Madrid 1997; NIGEL GLENDINNING, The Strange Translation of Goya's Black Paintings, The Burlington Magazine, CXVII, 868, 1975; DERS., The Interpretation of Goya's Black Paintings, London 1977.

²¹ WILFRIED FLOECK, Goya und die Aufklärung, Gießener Universitätsblätter 42, 2009, 27–38, 37.

²² LÁSZLÓ F. FÖLDÉNYI, Goyas Hund, Neue Rundschau 112, 2001, FET 2, 11–21, 21.



Abb. 3: El perro/Der Hund, Pinturas negras, 1820–1823.

Unmöglichkeit erlaubt: *Spiegelt* man die rechte Hälfte des Bildes – wird aus dem halben Schemen ein ganzer. Mit dunklen Augenhöhlen, einer toten-schädelgleichen ›Nase‹ und hell sich andeutenden ›Händen‹.

Solch ein unmöglicher Eingriff ist ebenso unprofessionell – wie er ›trotz allem‹ etwas sehen lässt, das zuvor m. W. ungesehen blieb, nämlich *dass* die rechte obere Hälfte des Bildgrundes in aller Undeutlichkeit einen halben Schemen erscheinen lässt, der als Grund der Angst des Hundes ersichtlich werden mag, eher als Ab- oder Ungrund, denn als identifizierbarer Grund. Unter der Frage nach ›Bild und Tod‹ könnte man noch weitergehen und hier eine Spur der Ungestalt aller Ungestalten sehen. Das muss man keineswegs, könnte es aber. Und wenn Deutungen in dem Maße sinnvoll sind, wie sie sehen lassen und machen, ergibt sich jedenfalls ein Wahrnehmungsgewinn, der nicht a limine zu untersagen ist.



Abb. 4: El perro/Der Hund, Pinturas negras, nachbearbeitet 2015.

Damit wird etwas riskiert und etwas gewonnen: Durch einen kunstwissenschaftlich illegitimen Eingriff in das Bild wird etwas sichtbar, das sich andeutungsweise im Bild zeigt, ein Übergang von Grund zu Figur, ein Übergangswesen oder eher -unwesen. Durch diesen Eingriff zeigt sich ein Schattenwesen, ein εἶδωλον, das an der Grenze von Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit nur andeutungsweise erscheint und erst durch solch einen Eingriff zur Figur gemacht wird. Diese durchaus gewaltsame Sichtbarmachung kann man Deutungsgewalt nennen; aber wenn sie etwas sehen lässt, das sonst übersehen würde?

Zunächst ist im Bild diese Figur nicht ein Gezeigtes, zumindest nicht *prima vista*. Aber dem verweilenden Blick kann *sich* dort etwas andeutungsweise zeigen, eine Spur, die man als Andeutung eines Unzeigbaren sehen kann, die sich als Schemen abzeichnet. Versucht man daraufhin zu zeigen

(um zu sagen), was sich einem dort zeigt, *kann* man in das Bild manipulativ eingreifen, um das klarer werden zu lassen: im verspäteten technischen Zeigen wird klarer, was sich der interpretativen Wahrnehmung zeigen *kann* – nicht muss. An dieser Grenze dessen, was sich nicht zeigt oder andeutungsweise doch, so dass es verdeutlichend gezeigt werden kann – wird die Materialität des Grundes zum Präsenzereignis, wenn sich ein Schema aus diesem Grund erhebt und zur Ungestalt wird. Kann man das als Bildfindung für die prekäre Präsenz des Todes deuten? Könnte hier eine Präsenz im Entzug andeuten, was nicht als Figur gezeigt werden kann (oder soll): das εἶδωλον des Todes? Kann man noch weitergehend zu sagen wagen, dass dieses Bild ein Bild über die Grenzen des Bildes ist: ein εἶδωλον als ›entry‹ des Bildes im Bild? Dann wäre dieses Bild insofern selbstreflexiv, als es die Grenzen des Zeigens reflektiert und die Genese einer Figur auf dem Grund des Bildes *als Schattenwesen* vor Augen führt, so liminal wie subtil.

Bei einer Gestaltungs- und Bildfindungskompetenz, einer produktiven Einbildungs- und Darstellungskraft wie der Goyas könnte man es für plausibel halten, dass er hier derart subtil und raffiniert andeutet und sehen lässt, was die Grenzen des Zeigbaren überschreitet – aber sich doch andeuten kann. Der Übergang von der Formlosigkeit in Form, dem Grund zur Figur: ein Schatten im Bild als Bildereignis. Ob ›Goya‹ das zuzuschreiben ist oder hermeneutisch diskreter ›dem Bild als Bild‹, oder noch vorsichtiger *einer* möglichen produktiven Wahrnehmungskraft, mag hier offen bleiben. Deutungsbedarf ermöglicht Deutung, ohne dass dafür Notwendigkeit zu beanspruchen wäre. Von einer *Sichtbarkeit* ›des Todes‹ vor diesem Bild zu sprechen, würde ihm zuviel zuschreiben. Aber eine Bildreflexion auf den *Übergang* von Grund zu Figur und auf die *Schattenhaftigkeit* des Bildes als εἶδωλον (im Unterschied zum εἶδος, zur εἰκών oder zum ἄγαλμα wird man hier entdecken können – wenn man will.

III. Vom Zeigen zum Unzeigbaren

Du *sollst* Gott nicht im Bild darstellen, so die Regel der Bildkritik als Fremdreligionskritik in Israel. Du *kannst* Gott nicht im Bild darstellen, so die Bildkritik im Geiste griechischer Religionskritik. Analog wäre zu sagen: Du sollst den Tod nicht im Bild darstellen, denn das ist entwürdigend für die tote Person, oder aber es provoziert Totenkult und Heiligenverehrung. Das wäre eine Regel der Bildkritik, die den Toten vor der Exposition schützen soll und die Exposition vor Totenverehrung. Du *kannst* den Tod nicht im Bild darstellen, denn *der Tod ist unsichtbar. Das Bild ist sichtbar*. Das wäre eine Regel der Bildkritik, die die Grenzen des Zeigens betrifft: Was *kann* ein Bild? Wieweit reicht seine Deutungsmacht und Darstellungspotenz? Sichtbarmachung des Unsichtbaren kann sc. Allegorien, Symbo-

le und Personifizierungen bemühen, aber den Tod als Tod könnte man höchstens in Spuren, Schemen und Andeutungen *sich* zeigen lassen – wenn man denn subtil an den Grenzen des Bildes arbeitete, wie Goya. Dass all unsere Erkenntnis des Todes ›bloß symbolisch‹ sei, trifft dann wie für Gott, so auch für das Bild nicht mehr ganz: Sie kann auch an den Grenzen der Wahrnehmung zum Ereignis werden, wenn denn diese Grenzen berührt, angetastet und liminal verschoben werden.

Bei Gott mag man streiten, ob er Erfahrungsgegenstand werden kann oder nicht. Beim Tod kaum. *Der Tod ist unerfahrbar. Das Bild ist erfahrbar.* Der Tod ist der Kollaps aller Erfahrungsfähigkeit (wie die Akedie). Er ist nicht zu fassen, der eigene ebenso wenig wie der des Anderen. Man kann ihn fürchten oder hassen, aber keiner hat ihn je gesehen oder erfahren (auch wenn Nahtodphantasien dergleichen bezeugen wollen). Wenn der Tod unsichtbar ist und unerfahrbar, ist er *undarstellbar*. Er zeigt sich nicht und kann daher nicht gezeigt werden im Bild? Gilt dann: *imago non capax mortis*? Das Bild vermag den Tod nicht zu fassen, nicht zu zeigen, sichtbar oder gar erfahrbar zu machen?

Das scheint schnell widerlegbar, wie eingangs exemplarisch angedeutet. Ist doch die Welt der Bilder voll von Tod. ›Der Tod im Bild‹, also Darstellungen des Todes gibt es in Hülle und Fülle. Aber ist das, was man da sieht, ›der Tod‹? Sind es nicht vielmehr Symbolisierungen, Figuren, Vorahnungen und Visionen, Spuren und Anzeichen des Todes – aber nicht der Tod? Totes und Tote mag man zeigen (Stilleben und Kreuzigungen), Spuren des Todes ja – aber ›den Tod‹?

›Der Tod‹ ist unsichtbar. Das Bild ist sichtbar. Der Tod ist ein Nichts. Das Bild ist *nicht* Nichts. Was also haben die beiden miteinander zu tun? Begehrt das Bild nicht die Sichtbarmachung des Unsichtbaren? Was es nicht zu fassen vermag, reizt es umso mehr. Wie der Tod, so auch Gott, abgründig Übles wie überhell Gutes, Ängste wie Hoffnungen. Der Tod *reizt* das Bild auf verschiedenste Weisen. Er juckt oder lockt, provoziert, schockiert oder traumatisiert, stört oder fasziniert. Der Tod ist ein *mysterium fascinosum* und *tremendum* für das Bild – als das Imaginäre, das je ne sais quoi par excellence. Mag er zum Gegenstand des Bildes werden, ist er doch immer schon sein Woher und Wogegen? Das Unsichtbare des Bildes – sein Grund, Ab- oder Ungrund?

Nun gilt für Gott und Bild: *Das Bild ist nicht Gott, und Gott nicht das Bild.* Gleiches scheint für Bild und Tod zu gelten: *Der Tod ist nicht Bild, und das Bild nicht der Tod.* Sichtbar und unsichtbar treten auseinander, widereinander und daher gegeneinander an. Kann man sagen, das Bild riskiert den Wettstreit, den Kampf mit dem Tod? Wie könnte es? Das Bild müsste irgendwie lebendig sein, bewegend und bewegt, beseelt vielleicht oder animiert und animierend? Das scheint die verlockende Wette aufs Bild zu sein: Das Bild lebt und belebt. Fast als wäre es ein kleiner Schöpfer und

Versöhner. Können Bilder lebendig machen? Beleben, am Leben halten oder gar erwecken und auferwecken? Sind Bilder derart lebendig, dass sie unsterblich sind? Die Potenz des Bildes wäre seine Lebenskraft. Zeigt sich nicht in ihrem unendlichen Nachleben noch ihre Unsterblichkeit?

Es gibt Gott im Bild – aber das Bild ist nicht Gott (von *dem* Kultbild, der Hostie einmal abgesehen). Es gibt den Tod im Bild (Spuren, Symbolisierungen) – aber das Bild ist nicht der Tod. Selbst dann nicht, wenn Bilder aus Totem gemacht sind: aus Knochen oder der Asche des Vaters, aus toten Fliegen oder Fischen. Fast scheint es, dass die tote Materie, aus der Bilder gemacht sind – unvermeidlich lebendig wird in der Bildwerdung. Kann das Bild nicht anders, als zu beleben, zu animieren: Totes lebendig zu machen – aus dem Nichtsein ins Sein zu malen? Kann zumindest der Blick auf das Bild nicht anders? Ist das Bild (nolens oder volens) so stark, das Tote nicht tot bleiben zu lassen, sondern neu zu erschaffen, aufzuerwecken? Ist das Bild ›stark wie der Tod‹? Dann wäre das Bild am Ende der Tod des Todes: seine Überwindung? So stark wie Gott?

Spätestens hier drängt sich die *Gegenthese* auf. Das Bild *ist nicht* der Tod und zeigt ihn nicht, sondern *das Bild ist tot*: nur ein totes Ding. Bewegt und bewegend vielleicht, aber nicht sich-selbst-bewegend. Es hat keine Seele. Es kann weder hin- noch weglafen. Was wir sehen, mag uns anblicken – sieht uns aber nicht. Denn es ist blind. Ist es nur ein Schattenwesen, ein Hauch des Hades? Tote Materie? Der unheimliche Anfang dessen wäre ein Toter: Ist der in gespenstischer Ähnlichkeit das Bild des Verstorbenen? Die Leiche als das erste Bild? Und Bestattung dann als erste Bildkritik – als Ikonoklasmus? Immerhin galt in Israel (dem Talmud zufolge): Der Gehenkte dürfe nicht über Nacht am Holz hängen, weil da sonst ein Bild hängen würde, *horribile dictu*.

Nach dem *Verhältnis* von Bild und Tod zu fragen, provoziert zwei divergente, wenn nicht agonale Weisen der Antwort: Man kann *erstens* den dargestellten Tod suchen (als Figur, symbolische Individuen, Masse u.a.), also Todesvor- und -darstellungen untersuchen. Aber, den Tod im Bild zu suchen, als symbolisierten, gezeigten, dargestellten – kann das beim ›Tod‹ zum Erfolg führen? Man kann Tote sichtbar machen, aber den ›Augenblick‹ des Todes oder gar ›den Tod selber‹? Das scheint ebenso aussichtslos wie ›Gott selber‹ oder den ›Glauben selber‹ sichtbar zu machen. Bis auf weiteres scheint es treffender davon auszugehen, dass ›der Tod selber‹ undarstellbar und unsichtbar bleibt, weder ein Gegenstand möglicher Erfahrung noch ›zu zeigen‹.

Die zweite Antwort wäre, den Tod als *terminus a quo* und *contra quem* der Bilder zu begreifen und Bilder damit als Arbeit *gegen* den Tod, sei es als Erinnerung, als Repräsentation des Abwesenden oder als Präsenz des Toten, maximal des Toten als noch oder wieder Lebenden, als ›neues‹ Leben im

Bild. In der Arbeit des Bildes gegen den Tod wäre die maximale Präention: die Tötung des Todes, seine Überwindung.

Hans Belting schrieb in seiner Bildanthropologie:

»Das Bild eines Toten ist [...] keine Anomalie, sondern geradezu der Ursinn dessen, was ein Bild ohnehin ist [...]. Der Tote ist immer schon ein Abwesender, der Tod eine unerträgliche Abwesenheit, die man mit einem Bild füllen wollte, um sie zu ertragen. Deshalb haben die Menschen ihre Toten, die nirgendwo sind, an einen ausgewählten Ort (das Grab) gebannt und ihnen im Bild einen *unsterblichen Körper* gegeben: einen *symbolischen Körper*, mit dem sie resozialisiert werden, während sich ihr *sterblicher Körper* in Nichts auflöst. Auf diese Weise wird ein Bild, das einen Toten verkörpert, zum Gegensinn jenes anderen Bildes, als welcher sich der Leichnam selber präsentiert«²³.

Plötzlich erscheint das Bild *verdoppelt*: als das Bild, das einen Toten nicht nur repräsentiert, sondern verkörpert. Das Bild gegen den Tod (als unsterblicher Körper); und das Bild, das der Leichnam selber ist. Ein lebendes gegen ein totes Bild? Das oder der Tote als erstes Bild, als das schlechthin Leblose, oder das antimortale Bild als ›Nachleben‹ oder Fortleben des Toten, und damit als das (wie auch immer) Lebende gegenüber dem Toten? Treten hier zwei Bilder gegeneinander an, zwei Bildbegriffe und daher auch zwei Bildtheorien? Die eine wäre der Regelfall: das Bild als Lebensform, so wie die Inkarnation, mit der Konsequenz einer *kataphatischen* Bildtheorie. Die andere wäre der gegenläufig orientiert: der Tote als Bild seiner selbst, so wie der Gekreuzigte. Führt das in eine *apophatische* Bildtheorie, negativistisch vom Riss wie vom Kreuz aus?

IV. Warum ist das Bild und nicht vielmehr nicht?

›Warum ist überhaupt etwas und nicht vielmehr nichts?‹ war Leibniz Seinsgrundfrage. Warum ist das Bild und nicht vielmehr nicht? Warum ist nicht nur Tod, sondern auch Bild? Gibt es Bilder, weil es den Tod gibt? Weil es dem Tod etwas entgegensetzen gilt? Um ihm nicht das letzte Wort und das letzte Bild überlassen? Um dem Toten, der zum Bild geworden ist, eine Maske vorzuhalten? Weil der Tod so unerträglich ist wie der Tote: ein unerträglicher Anblick, dem andere Bilder entgegengehalten werden müssen? Das Bild, stark wie der Tod – stärker gar, stark wie Gott? Oder ohnmächtig, tot, bloß ein lebloses Ding? Und der Tod als Ursprung des Bildes? Als imaginäres Woher, das noch jedes Bild durchzieht – als Riss, Unsägliches und Unsichtbares? Das alles klingt nach Übertreibung, nach spekulativem Überschwang. Aber seltsamerweise sind es gerade die Bildkritiker, die Ikonoklasten (jüdisch, christlich und muslimisch), die dem

²³ HANS BELTING, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2011, 144.

Bild die Augen ausstechen. Es scheint ihnen zu lebendig zu sein. Das Bild gehört enthauptet, beseitigt und beerdigt, oder zermahlen und getrunken, wie das goldene Kalb am Sinai. So geht man nur mit etwas um, das einem unheimlich lebendig erscheint.

»Die Frage lautet, welche Rolle der Tod bei dem Entschluß gespielt hat, Bilder aufzustellen, die die Menschen gemacht haben, also Bilder von Toten und solche von Göttern, denen sie die Toten anvertrauten«, meinte Hans Belting.²⁴ Der Titel der bildanthropologischen Studie, der das Zitat entstammt, ist bezeichnend vielsagend: *Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen*, als träten Bilder aus diesem Schatten heraus, stünden stets in demselben oder als wären sie selber dieser Schatten des Todes. Diese Mehrdeutigkeit weckt Deutungs- und Differenzierungsbedarf, dem im Folgenden nachgegangen wird. Bilder sind Arbeit am Tod und gegen den Tod – der darin seinerseits an der Arbeit ist. Der Tod mag der Ursprung des Bildes sein, wie Belting meinte. Ist er auch das Unsichtbare des Sichtbaren? Ein imaginärer Gegner des Bildes, der es provoziert, durchzieht und seine Spuren im Bild hinterlässt? Und – ist das Bild dann *medium mortis* – oder das *remedium* (gar *medium salutis*)? Form des ewigen Lebens?

Das *Zeigen* des Bildes ist *zeitlich*, »auch wenn es eine außerweltliche oder weltlose Ewigkeit evoziert«, meinte Gottfried Boehm.²⁵ Wenn er vertritt, das »Bildwerk ist die dialektische Reaktion auf die Faszination und die Namenlosigkeit des Todes«²⁶, wird damit eine kulturtheoretische These formuliert: Bilder sind Arbeit gegen den Tod (wie wohl alle Kultur), und darin Antwort auf den Tod, die dem Tod nicht das letzte ›Wort‹ überlassen, sondern ›Bilder trotz allem«²⁷ sind, die dem Tod ›trotzen‹. Dass sie damit in gewagte Nähe zur Auferweckung geraten, ist schwer zu übersehen. Ist die *mors mortis* am Kreuz, die Todesüberwindung, erschlossen in den ›Ostererfahrungen‹, dann ein *Bildereignis*, oder zumindest so *auch* zu verstehen, zumal wenn man die ›Visionen‹ in Erinnerung ruft? Hieße das, der Tote selber, der Gekreuzigte wäre das ›Urbild‹, oder aber indem der Tote auferweckt wird, wird er zum Bild des Gekreuzigten, das im ›Wort vom Kreuz‹ vor Augen gemalt wird und in seinem ewigen Nachleben immer wieder gemalt und gezeigt wird? Auch hier treten Bild und Tod gegeneinander an – oder miteinander.

Belting und Boehm aufnehmend und weiterführend geht es im vorliegenden Projekt um die semantischen, pragmatischen und vor allem *ikonischen*

²⁴ DERS., *Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen*, in: CONSTANTIN VON BARLOEWEN (Hg.), *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*, München 1996, 92–136, 92.

²⁵ GOTTFRIED BOEHM, »Repräsentation – Präsentation – Präsenz. Auf den Spuren des homo pictor«, in: DERS. (Hg.), *Homo Pictor*, Leipzig 2001, 3–13, 7.

²⁶ Im Blick auf Grabmäler.

²⁷ Vgl. GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Bilder trotz allem*, München 2007.

schen Interferenzen von Bild und Tod, nicht allein in den historischen ›Anfängen‹, sondern syn- und diachron ›kreuz und quer‹ durch die Kulturtraditionen, in denen ›wir‹ leben. Der dezidiert weite Horizont von ›Bild und Tod‹ würde unabsehbar, wenn nicht die Ausgangskonstellation durch eine Forschungsfrage fokussiert würde. Die Grundfrage ist, inwiefern ›der Tod‹ nicht nur *kausal* oder *historisch* von Bedeutung ist für den ›Entschluss‹, Bilder zu machen, und auch nicht allein *Thema* oder *Gegenstand* von Bildern, sondern inwiefern ›der Tod‹ bedeutsam wird als *Woher* und *Wogegen*, *Worin* und *Womit* der Bilder – die daher selber zu oszillieren beginnen *zwischen* Tod und Leben, mortal oder antimortal. Deutungsfiguren der Konstellationen von Bild und Tod sind exemplarisch, den Tod zu verstehen als:

- *Ursprung* der Bilder, sei er *terminus a quo* oder *contra quem* (H. Beltings Bildanthropologie zufolge²⁸),
- *terminus in quo* und *per quem* (vgl. G. Didi-Huberman, Th. Macho/K. Marek²⁹),
- starkes *Imaginäres* im Sinne M. Blanchots,
- liminale *Bruchlinie* der Bilderfahrung (im Anschluss an B. Waldenfels) oder pathische *Widerfahrung*³⁰,
- die Bilder durchziehende oder durchschneidende *Grundfigur* bzw. als struktureller *Riss* (wie bei D. Mersch und G. Didi-Huberman³¹),
- *Strukturprinzip* von Bildlichkeit (jüdisch im Sinne von Levinas' Bild als Schatten oder platonisch im Sinne des εἶδωλον³²),
- *punctum* statt *studium*, oder schärfer als *negativum* und *vacuum*: als *der* Entzug, aus und in dem die prekäre Präsenz des Bildes entsteht und lebt.³³

Mit der Verschiebung des Blicks *vom Gezeigten auf das Zeigen* oder vom Dargestellten auf die Darstellungsformen soll nicht ausgeschlossen wer-

²⁸ BELTING, Bild-Anthropologie (s. Anm. 23), 143–188.

²⁹ MAURICE BLANCHOT, Die zwei Fassungen des Bildlichen, in: MACHO/MAREK, Sichtbarkeit (s. Anm. 3), 25–36. Zuerst erschien Blanchots Text unter dem Titel: Le deux versions de l'imaginaire, Cahiers de la Pléiade, Nr. 12, printemps-été 1951, 115–125.

³⁰ BERNHARD WALDENFELS, Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie – Psychoanalyse – Phänomenotechnik, Frankfurt a. M. 2002.

³¹ Vgl. DIETER MERSCH, Negative Präsenz, ARNO BÖHLER/SUSANNE GRANZER (Hg.), Ereignis Denken. TheatRealität – Performanz – Ereignis, Wien 2009, 99–117. Vgl. GEORGES DIDI-HUBERMAN, Das Bild als Riß und der Tod des Fleisch gewordenen Gottes, in: DERS., Vor einem Bild München 2000, 146–234.

³² EMMANUEL LEVINAS, La réalité et son ombre, Les Temps Modernes 38 (1948), 769–789, 779. Wiederveröffentlicht in DERS., Les imprévus de l'histoire, Montpellier 1994, 123–148. Deutsche Übersetzung, DERS.: Die Wirklichkeit und ihr Schatten, in: DERS., Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte, Freiburg 2005, 105–124.

³³ Vgl. PHILIPP STOELLGER/THOMAS KLIE (Hg.), Präsenz im Entzug, Tübingen 2011.

den, diese Grundfrage auch an *Darstellungen* ›des Todes‹ zu erörtern – etwa Personifizierungen, individuellen oder kollektiven Symbolisierungen, wie z.B. P. Bruegels d.Ä. ›Triumph des Todes‹ –, zumal die alten wie ›neuen Sichtbarkeiten des Todes‹ (Macho/Marek) als Symptome (Warburg/Di-di-Huberman) einer Präsenz (Stoellger/Klie) des vermeintlich zuvor aus der öffentlichen Kultur Verdrängten von neuem zu denken geben.

Dabei sind naheliegende Generalisierungen und mögliche Trivialisierungen des Themas zu markieren und zu vermeiden, um nicht nur auf den *dargestellten* Tod bzw. *gezeigte* Tote und Tode abzuheben. Denn ›der Tod‹ *entzieht* sich den Visibilisierungstechniken (sowohl als Imaginäres wie als Reales). ›Tote‹ können gezeigt werden, Sterbende auch, aber der Riss dazwischen bleibt undarstellbar und daher eine Herausforderung für die ›Macht des Bildes‹, bzw. seine Ohnmacht. So gesehen ist der Tod nicht eigentlich ›Gegenstand‹ von Bild und Bildgebung, sondern latent, implizit und invisibel in aller Visibilisierung mitgesetzt.

Unter dieser *Hypothese* wäre ›der Tod‹ ein strukturelles oder prinzipielles ›je ne sais quoi‹ des Bildes, etwa als sein initiales, finales oder liminales fascinosum und tremendum. Bildanthropologisch formuliert erscheint der Tod als dunkle Version des ›Heiligen‹³⁴ oder gar ›Gottes‹, der in analoger Weise nicht in der Gegenständlichkeit eines Bildes aufgeht. Dass hier ein gravierender Bedarf an ›Thanatologie‹ entsteht, an Todesforschung und -differenzierung, ist klar – wäre aber ein eigenes Projekt. Wenigstens Andeutungen dazu werden hier noch gegeben werden.

Auf das Bild fokussiert besteht unter der genannten Hypothese die Gefahr der Konstruktion einer hermeneutischen ›Tiefe‹ oder ›Hinterwelt‹, mit der den Bildern zugeschrieben wird, was das Projekt fragt und Interpretieren erwarten oder ›wollen‹. Es würde zur Fremdbestimmung und Übertreibung, wenn allzu generalisierend von ›dem Bild‹ behauptet wird, es bearbeite ›immer‹ ›den Tod‹. Um entsprechend naheliegende *Einwände* gegen die Forschungsfrage des Projekts vorab zu konzedieren und darauf zu antworten sei in einiger Verkürzung Folgendes notiert:

1. Die Hypothese, dass jedes Bild auf die Frage nach dem Tod bezogen werden kann, erscheint so generell, dass es trivial werden kann. Denn ›selbstredend‹ kann man die gesamte Kultur z.B. mit Cassirer oder Blumenberg als Inbegriff der Techniken kultureller Selbsterhaltung des Menschen und damit als Arbeit gegen den Tod verstehen, in der der Tod selber ›an der Arbeit‹ ist. Einerseits sind solche Generalisierungen die unvermeidbare Aufgabe *systematischer* Fragen der Bildtheorie, zumal in theologischer oder philosophischer Perspektive. Andererseits läuft man dabei Gefahr, wie

³⁴ Vgl. PHILIPP STOELLGER, Das heilige Bild als Artefakt. Die Latenz in der Produktion von Präsenz, in: CHRISTOPH DOHMEN/CHRISTOPH WAGNER (Hg.), Religion als Bild – Bild als Religion, Regensburg 2012, 179–215.

etwa im Anschluss an Heidegger wie Agamben *alles* auf diese existentielle Grenzfrage ›des Todes‹ zu beziehen. Dagegen hilft historische, kulturhermeneutische und materiale Differenzierung. Allerdings sollte nicht die anthropologische, hermeneutische und phänomenologische Problemstellung an die historische Arbeit am Material delegiert werden. Auch in diesem Projekt (wie in ›Präsenz und Entzug‹) werden daher *historische und systematische* Kompetenzen kombiniert.

2. Es wäre aus bereits genannten Gründen eine Verflachung, die Frage allein anhand von Vergegenständlichungen zu bearbeiten in Beschränkung auf solche Bilder, in denen der Tod eigens dargestellt wird. Dagegen hilft materialiter die Einbeziehung solcher Bilder, die *prima vista* nichts mit dem Thema zu tun haben, wie etwa Goyas ›Hund‹ oder Hirsts *Black Sun*: Sie zeigen nicht den Tod oder stellen ihn da, sondern in ihnen zeigen sich seine Spuren, womöglich als Woher und Woegen des Bildes.

3. Dabei kann es leicht als pathetische Überhöhung wirken, *alles* auf den *Tod* zu beziehen. Zeitgenössische Kunst und Medienpraktiken spielen mit Form, Farbe, Materialität in unendlichen Selbstbeziehungen und -reflexionen, in denen es um alles Mögliche gehen kann, aber nicht ›immer‹ um das Unmögliche namens ›Tod‹ geht. Es *kann* als Überhöhung und Fremdzuschreibung erscheinen, die Frage nach ›Bild und Tod‹ aufzuwerfen, *muss* es aber nicht. Das zeigt sich erst in der Arbeit am jeweiligen Bild. Daher sollte die hier leitende Forschungsfrage ›trotz allem‹ erlaubt sein.

4. Die Frage nach ›dem Tod‹ vor einem Bild zu stellen, ist nicht als *die* Frage zu behaupten, womöglich gar exklusiv. Sie ist vielmehr eine *Metonymie*: ein concretum pro abstracto, so wie es in ›Riss‹, Schnitt, ›failure‹ oder Differenz und ähnlichen Sprach- und Denkfiguren *noch* genereller formuliert wird. Die Metaphorik der Negativität in Bild- und Medientheorien wäre eigener Untersuchung wert. Denn sie ist so pervasiv wie operativ und selten eigens thematisch. ›Bild und *Tod*‹ ist angesichts dessen eine existentielle oder anthropologische Weise zu fragen und zu sehen. Und das ist keineswegs auf Perspektiven im Gefolge Heideggers zu reduzieren, sondern etwa im Gefolge von Kierkegaard, Levinas oder Ricœur ebenso verständlich, wie es bildanthropologisch und theologisch passend ist. So zu fragen sollte daher nicht virtuos überspielt oder abgewiesen werden als ›gar zu existentiell‹. Es mag den einen als ›zu eigentlich‹ erscheinen; aber ›vor einem Bild‹ lässt sich die Frage nach dem Tod nicht immer und nicht auf Dauer vermeiden – ›trotz allem‹.

V. Thanatologie: Tod als primum movens von Bildlichkeit

Der Tod ist das Unmögliche der Vermittlung schlechthin – und darum das starke Imaginäre, das Medialität provoziert wie wohl nichts sonst. Der Tod

als das absolut Unmögliche der Vermittlung *kann* nicht vermittelt werden. Als Vermittelter wäre er nicht mehr was er ›ist‹. Es wird getötet, trivialerweise. Mag man das so seltsam benennen wie ›den Tod geben‹. Es gibt Tötungstechniken, mit denen der ›gewünschte Effekt‹ erzielt wird. Aber dabei wird nicht ›der Tod vermittelt‹ oder ›gegeben‹, sondern es geht um tödliche Medienpraktiken. ›Was‹ dabei vermittelt wird, vermag das Medium nicht zu fassen. Das Medium vermag das Immediate nicht zu fassen – und dem Immediaten ist das Medium fremd und unzugänglich. Das gilt vor und nach allem vom Tod als dem tremendum schlechthin, dem Unfassbaren und Unvermittelbaren.

›Der Tod‹ ist *die* Figur der Hyperbolik, dunkle Transzendenz, Jenseits der Sprache wie des Bildes: als genannter nie gebannt, aber doch besprochen und beschworen. Spricht man vom Tod, spricht man vom Tod nicht mehr – und tut es trotzdem. Er ist das absolut *Unvermittelbare*, das einen gleichwohl *unmittelbar* trifft als Tod des Anderen – wie dereinst auch als der eigene, unvertretbar selber zu erleidende. Tod ist wie Leben ein absoluter Begriff. Weil von ihm gilt, ›definiri nequit‹, zieht er absolute Metaphern an und Bilder im besonderen. Sie kreisen um dieses *nihil negativum*, dieses ›schwarze Loch‹ aller Medialität. Sie stellen ihn aus und vermögen ihn doch nicht zu fassen.

Er ist einerseits affektiv ›gegeben‹ in der Angst, andererseits entzogen im undenkbaren eigenen Tod und ›eigentlich‹ schockierend wie traumatisch widerfahrend im Tod des Anderen, sofern er nicht in Todesindifferenz kaltgestellt wird. Den Tod auf diese Weise ›ursprünglich‹ zu verstehen, folgt *nicht* Heidegger und seiner ontologisierenden These eines Daseins zum Tode,³⁵ sondern wenn, dann eher Levinas³⁶ und Ricœur³⁷. Nicht der eigene Tod als Ursprung des Denkens wie der Sorge, auch nicht das Ergreifen des Todes als höchste Möglichkeit, nicht der Tod letztlich als humane Selbstbehauptung – sondern der Tod als undenkbare Unmöglichkeit ist die leitende Figur dieser finalen Defiguration.³⁸ Die Alternative zur ontologisierenden Absolutsetzung des Todes wie bei Heidegger wäre, dass die Eigendynamik

³⁵ Vgl. ›Das mögliche Ganzsein des Daseins und das Sein zum Tode‹ bei MARTIN HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Tübingen 2006, 235–267 (§§ 46–53). Vgl. kritisch bereits DOLF STERNBERGER, *Der verstandene Tod. Eine Untersuchung zu Martin Heideggers Existenzialontologie*, Leipzig 1934. Vgl. IRIS DÄRMANN, *Die Auferweckung des eigenen Todes. Heidegger und Freud*, in: CORNELIA KLINGER (Hg.), *Perspektiven des Todes in der modernen Gesellschaft*, Wien/Köln/Weimar 2009, 75–97.

³⁶ Diese Differenz entfaltet hat die letzte Vorlesung von EMMANUEL LEVINAS, *Gott, der Tod und die Zeit*, Wien 1996.

³⁷ PAUL RICŒUR, *Lebendig bis in den Tod. Fragmente aus dem Nachlass*, Hamburg 2011.

³⁸ Vgl. PHILIPP STOELLGER, *Passivität aus Passion. Zur Problemgeschichte einer ›categoria non grata‹*, Tübingen 2010, 7.

der Imagination oder passender gesagt der Medialität Formen und Figuren zeitigt. So verstanden ist Medialität *Antwort* auf ein Problem, einen Riss, einen Sprung oder Anspruch. Die entsprechende Konsequenz ist dann, dass diese Responsorik auf das Entzogene in *aller* Medialität ihre Spuren hinterlässt.

Lässt sich dieser Riss schließen oder ›vermitteln‹, auf dass der Tod im Wort oder im Bild ›gefasst‹ wird? Wenn bestimmte Bilder ›Heil‹ versprechen oder wenigstens Erhöhung oder Verklärung und Rettung, ist das nicht weniger prekär. Ebenso wie im Begehren nach erfüllter Anschauung oder realer Gegenwart geht es darin um das Begehren, das Unmögliche nicht nur möglich, sondern wirklich werden zu lassen.³⁹ Die Verwirklichung des Unmöglichen darf aber nicht ›realistisch‹ missverstanden werden, sondern ist die Maximalfigur von Medialität. Literatur und fiktive Welten sind dafür ebenso eine kulturelle Grundform wie Technik. Unmögliches zu ermöglichen oder gar zu verwirklichen, ist die modale Formulierung für die Macht von Medialität. Ob diese Präntention auch wirklich wird, ist völlig offen. Auf das Bild bezogen: Ist tatsächlich denkbar (möglich) und erfahrbar (wirklich), dass Bilder den Tod ›überwinden‹? Gegenüber der Maximalfrage ist die schwächere und wohl auch plausiblere Ausgangsthese, ›den Tod‹ metonymisch als ›terminus a quo‹ von Medialität zu verstehen. Das bleibt eine Metaabduktion, die ›unbeweisbar und unwiderlegbar‹ ist, dem Mythos oder absoluten Metaphern ähnlich. Die Frage ist nicht, ›ob es so ist‹, sondern was diese Hypothese an Wahrnehmungs-, Sprach- und Deutungsgewinn ermöglicht.

Die Konstellationen des Todes zwischen Medialität und Unmittelbarkeit können funktional differenziert werden. Nächstliegend ist die Funktion der Medialität als:

a) *Todesüberwindung* und darüber hinaus potentiell Vermittlung ewigen Lebens. Das theologische Grundmodell wäre christologisch pointiert das Abendmahl als Unsterblichkeitsmedizin. In Tradition der Imitation ginge es auch um Heilige und Flagellanten, die durch Leiden und Christusnachfolge ewiges Leben zu erlangen trachten (*annihilatio sui*) und deren Relikte als Reliquien daran teilgeben können. Institutionalisiert wäre das Klosterleben als *vita contemplativa* mit flankierenden Meditationsformen auch ein Kandidat entsprechender Welt- wie Todesüberwindung. Alle diese Religionstechniken sind auf die eine oder andere Weise humane Selbstbehauptung gegen den ›Absolutismus‹ des Todes, wie dies auf andere Weise die alten Ägypter mit der Präparation von Mumien und dem Bau von Py-

³⁹ Analoge Entzugsphänomene für Begehren nach Sichentziehendem wären Eros und Macht. Vgl. KARIN LEICH, Herrschaft und Sexualität in Franz Kafkas Romanen ›Der Proceß‹ und ›Das Schloß‹, Marburg 2003 (Diss.). Vgl. zur Kritik VITTORIO HÖSLE, Moral und Politik. Grundlagen einer politischen Ethik für das 21. Jahrhundert, München 1997, 390–544.

ramiden intendierten. Todesüberwindende *Thanatotechniken* können sich in Schrift, Text, Bild, bildlichen Artefakten oder Theoriebildungsprozessen manifestieren, beispielsweise mittels der ›unsterblichen Seele‹.

b) Die gegenläufige Funktion ist die *Todessuche*, weitergehend die Todessehnsucht oder -sucht, wie sie von Märtyrern, manchen Mystikern oder angehenden Heiligen und Heroen verkörpert wird. Den Tod als höchste Möglichkeit zu ergreifen, steht in dieser Problemgeschichte. Deren Sublimierung ist dann, die Todessuche als Desillusionierung des menschlichen Unsterblichkeitsnarzissmus zu betreiben und die eigene Endlichkeit soweit möglich ›anzunehmen‹ (Psychoanalyse). Todesüberwindung und Todessuche sind Strategien der Depotenzierung des Todes, der Arbeit gegen seine Macht, die sich phänomenal als Ethos-, Logos- oder Pathos-Strategien zeigen.

c) Die weitergehende politische ›Alternative‹ zu Todesüberwindung und Todessehnsucht wäre, *sich dem Machtbereich des Todes anzudienen*, sich mit ihm zu verbünden, um an seiner sichtbaren Macht zu partizipieren: Beschwörung des Todes oder seiner Sichtbarkeiten, in der Hoffnung darauf, an der Macht des Todes teilzuhaben. Wie ein neuer Orpheus, der ins Totenreich zurückblickt als ›Urszene‹ der Dichtung und Bildgebung. Okkultismus, Satanismus und Todesverehrung werden dann getragen von der Hoffnung auf Anerkennung seiner Macht und der Illusion, ohne den Preis des Lebens an ihm partizipieren zu können. Sind Totenkult und Ahnenverehrung, sublimiert auch Bestattungsriten und Trauerzeremonien oder das touristische Begehen von Tatorten solch eine Suche nach Nähe der Toten, um sich mit ihnen zu verbünden, an ihrer Stärke, Weisheit und Kraft teilzuhaben und gleichsam ›mit‹ den Toten oder Untoten zu leben?⁴⁰ Wie beim Totentanz, wenn der Tod und die Toten wie Dämonen wiederkehren?⁴¹

Text und historische Wissenschaften leben damit und davon, ›Tote zu kontaktieren‹, sie aufzuwecken oder ihre Totenruhe zu stören.⁴² Das ist

⁴⁰ HANS-MARTIN GUTMANN, *Mit den Toten leben – eine evangelische Perspektive*, Gütersloh 2002. Vgl. DERS., *Zwei Tigerenten und der Tod*. Markus Baders vierter Fall, Hamburg 2010.

⁴¹ Vgl. IRIS DÄRMANN, *Fremde Monde der Vernunft. Die ethnologische Provokation der Philosophie*, München 2005, 511ff.

⁴² Orphische Figurationen können sich zu veritablen literarischen oder philosophischen Positionen verdichten. Vgl. OLIVER SCHELSKE, *Orpheus in der Spätantike. Studien und Kommentar zu den Argonautika des Orpheus. Ein literarisches, religiöses und philosophisches Zeugnis*, Berlin 2011; MIGUEL HERRERO DE JÁUREGUI, *Orphism and Christianity in late antiquity*, Berlin 2010; vgl. JOHANNA J. S. AULICH, *Orphische Weltanschauung der Antike und ihr Erbe bei den Dichtern Nietzsche, Hölderlin, Novalis und Rilke*, Frankfurt a. M. 1998; WOLFRAM HOGREBE, *Orphische Bezüge. Abschiedsvorlesung an der Friedrich-Schiller-Universität zu Jena am 5.2.1997*, Erlangen 1997; STEFAN WINTER, *Die Geschichtlichkeit der symbolischen Ordnung. Von Orpheus bis zu Husserl*, Würzburg 2009.

nicht ›archivarisch‹, sondern immer wieder eine ›wunderbare Wandlung‹, in der Vergessenes erinnert, Abwesendes anwesend gemacht, Totes lebendig wird (wenn es gut geht und Transfiguration gelingt). Nur – es ist auch eine wissenschaftliche Wiederkehr der Totenerweckung, nicht ohne Hoffnung, an Größe und Stärke, Macht und Gewalt der Toten zu partizipieren. Ein anerkannter Totenkult⁴³, vorsichtiger formuliert: Sorge, aber nicht *cura sui*, sondern Sorge um die Anderen. Das Unheimliche daran ist, wenn der lebende Historiker den Toten seine Stimme leiht, wer spricht dann, wenn er spricht? Wird er zum Medium, durch den der Tote spricht? Oder spricht doch der Historiker, mit dem Anspruch, was er sagt, sei die Stimme der Toten? Wenn der Paulusexeget spricht, wird er beanspruchen, es spreche der Herr (Paulus). Das wäre der Anspruch des Mediums einer hermeneutischen Séance. Wenn hingegen der Historiker den Toten nur seine eigenen Worte in den Mund legte, würden die zu Marionetten (seiner Lesart, zum Nutzen der Gegenwart?). Diese Ambiguität erfordert methodisches Differenzbewusstsein. Das ist hermeneutisch gängig. Nur eine Auflösung dieser Problemlage, eine Erlösung von der prekären Doppelrolle des Historikers oder Systematikers, ist damit nicht in Sicht.⁴⁴

Sich mit dem Tod zu verbünden, um an seiner Macht teilzuhaben, ist eine kultisch magisch klingende Bestimmung. Es geht auch schlichter bzw. ›entmythologisierend‹: Arbeit am Tod geschieht, *erstens* um an ihn zu erinnern und zu mahnen im Register der Moral, wie die *ars moriendi* und ihr Motto *memento mori*; *zweitens* um ihn durchzuarbeiten, letztlich um ihn anzunehmen mit dem Ziel der Gelassenheit oder Gesundheit (Stoa, Psychoanalyse etc.); *drittens*, um ihn zu instrumentalisieren, etwa die Angst vor dem Tod für Heilsversprechen nutzbar zu machen (religiöse wie medizinische ›Bewirtschaftung‹ des weiten Feldes des Todes haben hier ihren Sitz im Leben bis in die Pharmakologie); *viertens*, um ihn vergessen zu lassen: in Lebensfreude, Lust und Glück, statt *memento mori* dem *carpe diem* zu leben; *fünftens*, um ihn zu verlachen in Karneval oder Komödie und darin zu depotenzieren, mit dem Ziel der Entängstigung (Bachtin⁴⁵); *sechstens*, um ihn zu disseminieren und zu vervielfältigen und ihn beispielsweise wie Augustin in leiblichen, seelischen und ewigen Tod auseinanderzulegen; *siebtens* ihn zu (re)metaphorisieren in der *mortificatio sui*, um der Welt zu sterben und möglichst ein für alle Mal den Tod zu töten; *achtens* ihn zu erleiden bzw. erlitten zu haben in piktoral-dokumentarischer Darstellungs-

⁴³ HANS-PETER HASENFRATZ, Der moderne nordamerikanische Totenkult als religionsgeschichtliches Problem, *Numen* 24 (1977), 60–71.

⁴⁴ Dies zeigt beispielhaft OLAF BREIDBACH, Radikale Historisierung. Kulturelle Selbstversicherung im Postdarwinismus, Frankfurt a. M. 2011.

⁴⁵ MICHAEL M. BACHTIN, Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, Frankfurt a. M. 1990.

ordnung (Lakotta/Schels)⁴⁶; *neuntens*, einen bestimmten Tod zu feiern als Überwindung des Todes in Taufe, Abendmahl und Gottesdienst (Günter Bader⁴⁷) und *zehntens* ihn zu verstehen als unmögliche Möglichkeit, als Widerfahrnis, als ultimative Passivität. – All solche Umgangsformen mit dem Tod oder Techniken der Arbeit am Tod sind Möglichkeiten, mit dem Unmöglichen umzugehen. Die Geschichte humaner Kultur wäre am Leitfaden solcher Umgangsformen zu schreiben und zu zeigen – *ad infinitum*.

VI. Homo pictor als homo necans

Hans Jonas' These vom *homo pictor*⁴⁸ ist eine bildtheoretische Reformulierung des *animal symbolicum* Cassirers und des *animal metaphoricum* Blumenbergs. Seinen eigenen Ernst findet Jonas' These, wenn der *homo pictor* als *homo necans*⁴⁹ verstanden wird. Walter Burkerts *homo necans* produziert ebenso Opfer wie Bilder, Opferbilder kraft des Todes. Und derselbe wird als Toter Bild seiner selbst. Der Hinweis auf die Genealogie des Bildes aus seiner Bildpraxis wirft Bildtheorie auf die Anfänge des Verstehens zurück. Bilder, auch solche Figuren des unvordenklichen Anfangs wie der *homo pictor* als *homo necans*, sind von historischer Tiefenschärfe. Beltings Bildanthropologie findet darin ihren Sinn, nach den Anfängen zu fragen: »welche Rolle der Tod ganz allgemein bei dem Entschluss gespielt hat, Bilder aufzustellen«; bzw. nach der »Analogie zwischen Bild und Tod, die so alt scheint wie das Bildermachen selbst«, und »so führen uns die Bilder zu der großen Abwesenheit hin, die der Tod ist«⁵⁰. Am deutlichsten in der These: »Der Widerspruch zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, den wir auch heute noch an den Bildern feststellen, besitzt seine Wurzeln in der Erfahrung des Todes der anderen. Man hat die Bilder vor Augen, so wie man Tote vor Augen hat, die dennoch nicht da sind«⁵¹. Wenn manchen die Kunsterfahrung als Transzendenzerfahrung gilt, so dass ästhetische und religiöse Erfahrung zum Verwechseln ähnlich werden, weist Belting auf eine ›vorästhetische‹, wenn nicht ›anästhetische‹ Situation hin – früher, ursprünglicher: *Bilderfahrung sei der Todeserfahrung analog*. Wer dann noch

⁴⁶ SCHELS/LAKOTTA, Noch mal leben (s. Anm. 13).

⁴⁷ GÜNTER BADER, Die Abendmahlsfeier. Liturgik, Ökonomik, Symbolik, Tübingen 1993.

⁴⁸ Vgl. HANS JONAS, Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildens, in: DERS., Organismus und Freiheit. Ansätze zu einer philosophischen Biologie, Göttingen 1973, 226–257.

⁴⁹ Vgl. WALTER BURKERT, Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferrieten und Mythen, Berlin 1972.

⁵⁰ BELTING, Bild-Anthropologie (s. Anm. 23), 143.

⁵¹ Ebd.

Kunsterfahrung als Aufhebung und Vollendung der religiösen Erfahrung überhöht, hat diese dunkle Seite gründlich vergessen.

Warum und was heißt Beltings These? Zunächst ganz schlicht: Das Bild lässt Abwesendes anwesend erscheinen; aber dies ist immer das Anwesen eines Abwesenden. Insofern ist auch die Wahrnehmung des toten Anderen Anschauung eines anwesend Abwesenden. Die paradoxe Erfahrung des Seins des Nichtseienden oder der Anwesenheit des Abwesenden teilen die Wahrnehmung des Bildes und des toten Anderen: »Das Bild eines Toten ist also keine Anomalie, sondern geradezu der Ursinn dessen, was ein Bild ohnehin ist.«⁵² Soweit wären sie analog. Das kann man bekanntlich mit Roland Barthes derart generalisieren, dass ein Foto (der toten Mutter) *immer* eine Maske sei, wie eine Totenmaske die Anschauung des Toten. »So ist die PHOTOGRAPHIE doch eine Art urtümlichen Theaters, eine Art von ›Lebendem Bild‹: die bildliche Darstellung des reglosen, geschminkten Gesichtes, in der wir die Toten sehen.«⁵³ Auf dieser Ebene ist man am Ursprung derjenigen Bilder, in Abwesenden gespenstisch anwesend werden, bis dahin, dass in jedem Bild die Spur des Todes entdeckt wird. Bilder der einst Lebenden werden zu Bildern von Toten. Aus dieser Trivialität entsteht Unheimliches, wenn die permanente Diachronie dazu führt, dass mit dem Fallbeil des ›Verschlusses‹ der Kamera der Augenblick abgetrennt und ebenso verewigt wie getötet wird. Weniger dramatisch heißt das, jedes Bild ist Bild des Vorübergegangenen (oder dessen, was nie Gegenwart war?).

Frühformen dessen sind die *effigies*, Totenmasken oder artifiziell gestaltete Totenschädel, z.B. solche von der melanesischen Insel Neuirland⁵⁴ oder aus Jericho⁵⁵. Es sind kulturhistorisch so pristine wie persistente Bildpraktiken zur Evokation des Vergangenen gegen das Vergehen. Sie fungieren kataphatisch, sofern in ihnen die Präsenz trotz allem dominiert, mit mehr oder minder sichtbarer materieller Konstanz von Bild und dem Toten. Die materielle Konstanz (des Schädels, der Knochen etc.) impliziert einen ›ontologischen‹ Anspruch dieser visuellen Artefakte, die nicht nur Repräsentation, sondern Präsenz prästendieren. Diese Präsenz ist aber so prekär wie die Materialität des toten Körpers. Damit berührt man eine pristine Ebene, auf der es unheimlich werden kann. Denn nicht erst Belting, sondern schon Maurice Blanchot warf die Frage danach auf, was denn eigentlich

⁵² Ebd., 144.

⁵³ ROLAND BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a. M. 2008, 41.

⁵⁴ Vgl. die Abbildung in PHILIPP STOELLGER, Die prekäre Präsenzpotenz des Bildes und das Visuelle als Entzugserscheinung, in: DERS./KLIE (s. Anm. 33), 221–253, 226.

⁵⁵ Der Schädel aus Jericho ist zu datieren auf 7000 v. Chr. Vgl. die Abbildung bei BELTING, Bild-Anthropologie (s. Anm. 23), 146.

der Leichnam sei und gab auch gleich die Antwort: dass »der Leichnam sein eigenes Bild ist«⁵⁶.

Das lässt sich allerdings nachholen und dabei präzisieren und vertiefen: Der Tod ist in Blanchots Poetologie und Sprachphilosophie »wie bei Orpheus«⁵⁷ der Inbegriff des Imaginären, ein Unmögliches, das nie von seiner Symbolisierung gefasst wird und es dennoch heimsucht und umtreibt⁵⁸. Didi-Huberman zieht aus Blanchots orphischer Konstellation von Sprache und Tod Konsequenzen für das Verhältnis von Bild und Tod. So sieht er »eine genaue Proportionalität zwischen der Verfestigung des Bildes und der Auflösung des Lebens«⁵⁹. Das Werk entfalte sich »grundsätzlich im »Raum des Todes«⁶⁰, so Didi-Huberman. Das liege an der Dynamik der Differenz in der Ähnlichkeit des Toten mit seinem Bild. Die Ähnlichkeit

»spaltet das Sein. Sie erzwingt den Abstand genau in dem Augenblick, da sie den Kontakt anbietet [...]. Man muss dann die Ähnlichkeit verstehen als das, was das Gesicht von seinem Leben enteint. Distanz schaffen, Unheimlichkeit schaffen –, das konstituiert letztlich in den Augen Blanchots die Charakterisierung des Bildes selbst: »Es könnte sein, dass die Befremdlichkeit des Leichnams auch die des Bildes ist«⁶¹.

Da ist etwas »vor uns, das weder der Lebende in Person noch irgendeine Wirklichkeit ist, noch der Gleiche, der lebte, noch ein anderer, noch etwas anderes [...] Die leichenhafte Präsenz schafft eine Beziehung zwischen hier und nirgends [...], unerträgliches Bild und Figur des Einmaligen, der zum Beliebigen wird.«⁶²

Wenn man diese unheimliche Un/Ähnlichkeit wahrnimmt im Leichnam, in der gespenstischen Nähe und Ferne des Toten zum Lebenden, dann ist das eine extrem verstörende *Fremdheit der Vertrautheit*: ein unfaßbarer Ursprung des Bildes im Tod. Unter der Zwischenüberschrift *Die Ähnlichkeit des Leichnams* heißt es in der bei Macho und Marek gebotenen Übersetzung Blanchots:

»Auffallend, wenn dieser Moment gekommen ist, in dem die sterbliche Hülle zugleich in der Befremdlichkeit ihrer Einsamkeit als das erscheint, was sich schmäählich von uns zurückgezogen hat, in diesem Moment, wo eine zwischenmenschliche Beziehung zerbricht, wo unsere Trauer, unsere Fürsorge und das Vorrecht unserer alten Leidenschaften nicht mehr zu erkennen vermögen, worauf sie zielen, an uns zurückfallen, auf uns zurückkommen, in diesem Moment, wo die Gegenwärtigkeit des Leichnams vor

⁵⁶ Ebd., 145.

⁵⁷ Vgl. MAURICE BLANCHOT, Der Blick des Orpheus, in: DERS., Der literarische Raum, hg. v. MARCO GUTJAHR/JONAS HOCK, Zürich 2012, 177–182.

⁵⁸ Die Nähen zu JACQUES DERRIDA, Adieu. Nachruf auf Emmanuel Levinas, München 1999 und LEVINAS, Gott, der Tod (s. Anm. 36) sind merklich und wären eigens zu untersuchen.

⁵⁹ Vgl. DIDI-HUBERMAN, Der Tod und das Mädchen (s. Anm. 5), 27–37, 33.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd., 33f.

uns die des Unbekannten ist, da beginnt nun auch der bedauerliche Verstorbene *sich selbst zu ähneln*⁶³.

Hier von Ähnlichkeit zu sprechen ist deutungsbedürftig. Denn zunächst wäre optische wie substantielle Identität zu erwarten, nicht nur ›Ähnlichkeit‹. Dementsprechend versuchen Totenmasken mit ihrem Abdruck die im Verfallenen begriffene faciale Identität zu konservieren. Mir scheint *Ähnlichkeit* hier ihre Pointe erst in der mitgesagten *Unähnlichkeit* zu finden (wie in der Metapher mit ihrem ›ist und ist nicht‹ die bleibende Unähnlichkeit die eigentliche Spannung bildet). Die ikonische Spannung, der *twist* und die unheimliche Torsion ergibt sich erst in dem In- und Wiedereinander von Ähnlichkeit *und* Unähnlichkeit: Bei noch so großer Ähnlichkeit eine immer noch größere Unähnlichkeit – und *zugleich* bei noch so großer Unähnlichkeit eine immer noch größere Ähnlichkeit? Zumindest diese gespenstische Ähnlichkeit vergeht mit der Zeit und an ihre Stelle tritt die ästhetische Differenz in der Gestaltung und Überformung. Die *ästhetische* Differenz kann darin der diachronen Differenz entsprechen und dem vorübergegangenen Sein Vergangensein gewähren. Dass gerade artifizielle Praktiken (bis zu Wachfiguren) dagegen angehen, sei unbestritten; mit dem Hinweis allerdings, dass die Simulation körperlicher Präsenz zugleich Deutungsmacht inszeniert (Mao, Lenin) wie deren Vergeblichkeit.

»Der Leichnam ist sein eigenes Bild«⁶⁴ – so Blanchots Kernthese (wobei ›sein eigenes‹ abwegig klingt). Eingeleitet wird die These in Form einer Vermutung: »Auf den ersten Blick ähnelt das Bild nicht dem Leichnam, doch es könnte sein, dass die Befremdlichkeit des Leichnams auch die des Bildes ist«⁶⁵ – im Sinne der ›sterblichen Hülle‹, einer Metapher für den Körper, den Toten wie möglicherweise auch des Bildes. Es geht um den (absolut imaginären, nie als solchem sichtbaren) ›Moment oder Augenblick des Todes‹, der bei Blanchot wie bei Symbolisten und Orphikern immer wieder beschworen wird. In diesem Augenblick ereignet sich sc. etwas Unheimliches (*fascinosum et tremendum*): ein Lebender wird ein Toter – so banal wie abgründig unverstündlich (auch weil es nie möglicher Gegenstand von Erfahrung sein kann). Für dieses Passivitätsereignis gibt es traditionelle Schemata: die Seele ist weg; oder medizinisch: die Hirntätigkeit ist weg; aristotelisch gesagt: der Atem fehlt. Die Todesdefinitionen umkreisen diese Differenz, die sie stets zu spät indexikalisch und ikonisch oder metaphorisch und metonymisch anzeigen, mehr nicht.

Die von Blanchot insinuierte These ist einerseits schlicht: Aus dem lebenden Leib wird der tote Körper. Die Konsequenz ist alles andere als schlicht:

⁶³ BLANCHOT, Die zwei Fassungen (s. Anm. 29), 28f.

⁶⁴ Ebd., 29. ›Sein eigenes‹ ist nochmal seltsam: denn ist er Bild ›seiner selbst‹? Genauer wäre wohl, Bild des *vergangenen Selbst*.

⁶⁵ Ebd., 27.

Der Körper wird zum Bild des Lebenden. So gesehen wird der Augenblick des Todes zum Ursprung des Bildes. Dieses Bild (der Tote) ist üblicherweise ›nicht von Menschenhand gemacht‹, sondern eben ›nicht gemacht‹. Oder aber, wenn es um die Tötung von Feinden oder Tieren geht, gehört das Töten zur ursprünglichen Bildproduktion. Der *homo necans* ist der *homo pictor*. Ist der Tötende der Bildende, dann produziert der Jäger in der Tötung ein bildliches Artefakt, ein Schauobjekt: das Getötete als Trophäe. Die sublimierte Spätform dessen ist das Opfer, die Aufnahme und Inversion dessen das ›Selbstopfer‹ Christi als Sprengmetapher oder iconoclash.

Der Leichnam oder auch das tote Tier als Bild sind deutlich zu unterscheiden *erstens* von Bildern gegen den Tod, die gewissermaßen dem Tod entgegengehalten werden als Formen des Noch- oder Weiter- und Wieder-Lebens (Luther, Sermon von der Bereitung zum Sterben); *zweitens* von den anschließenden artifiziellen Präparationen toter Körper (Jericho- und melanesische Neuirland-Schädel und weitere Köpfe über Mao, Lenin und die Körper von Päpsten und Heiligen, Schleiermacher- oder Lutherbüsten); *drittens* von der medialen und instrumentellen Supplementierung dessen, wie beispielsweise in Opferinszenierungen, in Nachrichten oder in Film und Videospiel. Der Tod wird zum Bildereignis bis in die Kriegsführung und deren ›Berichterstattung‹.

Der Tod als Ursprung des Bildes ist eine Urimpression, die Folgen hat: Das ist der Grund für Blanchot zu behaupten, »dass ein Utensil, beschädigt, sein *Bild* wird«⁶⁶. Das *désœuvrement* oder die *inoperativeness* wird zur (an Bartleby erinnernden) Grundmetapher für eine symptomatische *Passivität*, in der die ultimative Passivität des Todes nachklingt:

»Das nicht mehr in seinem Gebrauch verschwindende Utensil erscheint in diesem Fall. Dieses Erscheinen des Gegenstands ist das der Ähnlichkeit und der Widerspiegelung: wenn man will, seines Doppelgängers [...]. Es erscheint nur das, was sich ans Bild ausgeliefert hat, und alles, was erscheint, ist in diesem Sinne bildlich«⁶⁷.

Die Beschädigung ist hier Pendant des Todes – und damit der Grund für das *désœuvrement*, das außer Kraft, außer Gebrauch, außer Funktion-Geraten des Dings. Wird das zur ästhetischen Strategie, ist es das Außer-Funktion-Gesetztwerden des Dings, wie in Duchamps Pissoir oder Magrittes Pfeife, die außer Kraft eben keine Pfeife mehr ist kraft der ästhetischen Differenz (die darin der Differenz von Leben und Tod nahesteht). *Désœuvrement* wird zur ›Epoché‹, in der das Ding entselbstverständlich und aus seinem normalen Zusammenhang (der Zuhandenheit) genommen wird. Es wird vom Gebrauchsobjekt zum Objekt der Anschauung und ästhetischen Gestaltung.

⁶⁶ Ebd., 30.

⁶⁷ Ebd.

VII. Spuren und Figuren der Defiguration

Hier und im Folgenden ist nie ›der Tod‹ in wortlos machender Generalität aufzufassen, sondern die ›Gegebenheitsweise‹ und daher die Thematisierungsweise sind *Spuren* des Todes, seiner *Präsenz im Entzug wie im Entzug der Präsenz*. Das Vorübergegangene wird präsent als (ikonisch real) Imaginäres, als Realentzug oder in Symptomen, Symbolen und Indizes der Defiguration.

Im Konkreten werden die Spuren des Todes im Bild unabsehbar vielfältig. In der Materialität sind es Pigmente als ›zermahlenes Leben‹ wie Purpurpigment oder Hirsts tote Tiere; die Symbolik der Farbe wie alle Nuancen von Braun und Schwarz; Riss und Naht des *velum* (wie Velazquez' Kopf von einer Naht durchschnitten wird in *Las Meninas*); die Alterung des Artefakts in Patina, Vergilben und Zerfall, also in Gebrauchs-, Verbrauchs- und auch Zerstörungsspuren. Es sind Spuren des Vorübergegangenen bis zum Vorübergehen der Spur. Dass ›der Tod‹ ohne ein ›als‹ unthematisch bleibt, sei wenigstens angemerkt.

Wollte man das ansatzweise differenzieren, könnte man folgende Reihe aufnehmen und fortführen: *Erstens* erscheint Tod als Spur in Substrat und Materialität, *zweitens* als Resultat und als Mittel zum Zweck, *drittens* als Überwundener, *viertens* als Thema und Gegenstand der Medialität, *fünftens* als (imaginärer) Ungegenstand, Invisibles bzw. Visuelles, und *sechstens* als Agon des Bildes wie der Medialität. Dass dabei stets der Tod *als* etwas bestimmt wird, im Grunde also Todesmetaphorik und -theorie betrieben wird, ist hermeneutisch evident. Dass anders nicht von ihm zu sprechen wäre, wohl ebenso.

Wie verhält sich das Bild zum ›Tod‹, bzw. welche Bild- und Todesverständnisse bedingen welche Bildpraktiken? Als Grundunterscheidung kann dienen, dass das Bild entweder als *tot*, als *lebendig*, oder als ein *Drittes* zwischen oder jenseits der Differenz gelten kann.

1. Zu unterscheiden ist der *Tod als Spur in Substrat und Materialität*: Köpfe, Knochen und Pigmente. Die artifiziellen Umformungen von Toten oder deren Körperteilen wird dem, der ›Außen‹ steht (später, andere Religion, Wissenschaftler) wie eine Verewigung des Toten erscheinen. Das Nichtlassen-Können vom Vergangenen manifestiert sich im sublimierten Festhalten, in einer mehr oder minder geschmackvollen Fetischisierung.⁶⁸ Von innen kann das auch anders erscheinen: als Fort- oder Nachleben des Toten, als dessen Erhöhung, Auferweckung und ewiges Leben in Gestalt der artifiziellen Überformung. Die implizite Wette ist dann: bestimmte, meist kultisch geregelte Medialität ist die wunderbare Wandlung von Totem in

⁶⁸ Vgl. HARTMUT BÖHME, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Hamburg 2006.

ewig Lebendes. Medialität leistet, was traditionell Gott zugeschrieben wurde (oder ist ›Gott‹ das Metamedium, in dem alle medientheoretischen Fragen bereits reflektiert und praktiziert wurden?). Etwas vorsichtiger formuliert: der Glaube (an bestimmte Medialisierungen) leistet diese wunderbare Wandlung. Glaube ist auch Glaube an die Wirksamkeit von Medienpraktiken wie Wort und Bild.

2. *Tod als Resultat* erscheint als *Mittel zum Zweck*. Heroen, die ihr Leben geben für ein anderes Individuum oder ein Kollektiv,⁶⁹ Märtyrer ›nach dem Bilde‹ Christi oder für eine politischen Idee, wie Selbstmordattentäter und apokalyptische Suizid-Sekten.⁷⁰ Alchemistische Experimente, in denen man den Tod kosten muss, weil Tod durch Tod überwunden wird (so die dunkle Wiederkehr des christologischen *mors mortis*), Raster-Elektronenmikroskopie, die töten muss, was sie sichtbar macht, Fernsehen als unbemerktes ›Warten auf den Tod‹ in ewiger Wiederkehr des Gleichen. Wenn der Tod dergestalt ›medialisiert‹ wird, dass er als probates Mittel zum Zweck erscheint, wird er funktionalisiert. Problematischerweise kann als Urszene dessen ebenso das Opfer wie Christus aufgerufen werden, oder schon der platonische Sokrates. In beiden wurde *ex post* der Tod des leidenden Gerechten als Heilsereignis dargestellt (in gefährlicher Verkürzung). Dann können Todesmetaphern zu Heilsmetaphern werden (*mortificatio* als Buße, tägliches Sterben zum täglichen Auferstehen). *Solche* Vermittlung des Unvermittelbaren lässt den Tod dann suchen – bis zur Sucht und Sehnsucht. Deswegen war schon in der Alten Kirche die Mahnung präsent, man solle nicht Märtyrer werden *wollen* und den Tod suchen. Das wäre ebenso heilsegoistisch wie christologischer Unsinn. Sollte doch einer für alle ein für allemal gestorben sein, auf dass das Ende des Opfers nicht zu dessen Neuanfang und ewiger Wiederkehr wird. Theologisch ist mit diesem ἐφάπαξ eine Medienregel formuliert: dass der Tod (weder der eigene noch der der Anderen) nicht zum Mittel werden darf, schon gar nicht zum Heilsmedium. Heilsmedialität für Christus zu reservieren (*solus Christus*), exkludiert alle anderen Tode von dieser Überladung, indem nach augustinischer Überlieferung *sacramentum* und *exemplum* unterschieden werden.

3. *Der Tod als Überwundener*, nicht als Überwinder. Dem überwundenen Tod korrespondiert die Theorie von der unsterblichen Seele. Zu den Techniken der Unsterblichkeit gehört die Erzählung von Figuren, die gegen die Defiguration antreten, z.B. Sisyphos, sakramentale Praxis wie bei Mithras oder dem als Auferstehungsmittel verstandenen christlichen Abendmahl, oder die Kryonik, die Organ- und Körperkonservierung für zukünftige Zeiten.

⁶⁹ MARTIN DISSELKAMP, Barockheroismus. Konzeptionen ›politischer‹ Größe in Literatur und Traktatistik des 17. Jahrhunderts, Tübingen 2002.

⁷⁰ SILVIA HORSCH/MARTIN TREML (Hg.), Grenzgänger der Religionskulturen. Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Gegenwart und Geschichte der Märtyrer, München 2011.

Praktiken der (vermeintlichen) Unsterblichkeitsgenerierung sind nicht zuletzt in der Textwerdung zu beobachten: Bleiben durch Schreiben, prominent seit Horaz und seinen ägyptischen Vorläufern und dem berühmten poetologischen Motto des *aere perennius*, das literarisch zu großer Wirkmächtigkeit gelangte. Gelten ähnliche Todesüberwindungsregeln auch für produktive Bildwerdung? Für Gemälde, Filme, das *worldwide web* oder die Maskensammlung *facebook*? Jenseitsdarstellungen, die über den Tod hinaus den Tod verbildlichen, sind ebenfalls vermeintlich ›todesüberwindend‹. Das ließe sich zeigen an Visionen des Paradieses und der Hölle (Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel, Lucas Cranach). Der Tod lässt sich nicht zuletzt ›besiegen‹ durch das Sicheinprägen in die *memoria* oder *imaginatio* der (Kunst-) Gattung.

4. *Tod als Thema und Gegenstand der Medialität* wie in Totentänzen, in Emblematik, Poetik und Lyrik des Todes sowie Christus- und Heiligenbildern. Diese Gegenständlichkeit ist sc. so plural wie nur möglich, zum Beispiel ganz verschieden in den Totentänzen bei Matthias Claudius oder Elfriede Jelinek.⁷¹ Es ist eine Bildtopik, an der sich quer durch die Zeiten heterogene Perspektiven in einem Reigen versammeln, in den sich noch jeder früher oder später einreicht. Aber ›Vergegenständlichung‹ ist auch Veräußerlichung, mit einem Gewinn an Distanz.

5. *Tod als Ungegenständliches und Invisibles wie Visuelles*. Was kein möglicher ›Gegenstand‹, sondern stets ›Uding‹ bleibt, entzieht sich der Sichtbarkeit wie Sichtbarmachung und ist deswegen absolut ›invisibel‹ zu nennen. Um sich dabei nicht einfach dem Dual von sichtbar/unsichtbar anzuschließen, kann mit G. Didi-Huberman vom ›Visuellen‹ gesprochen werden. Es ist ein Drittes zu sichtbar versus unsichtbar, so wie das Imaginäre, das sich in Spuren und Symptomen zeigt. Auf diese Problemlage antworten ›seit jeher‹ Umgangsformen mit Toten zur Unsichtbarmachung. Kulturgeschichtlich basal sind artifizielle Gestaltungen der Toten seit den frühesten Grablegungen. Wenn und sofern Bildpraktiken im Umgang mit ›dem Tod‹ entstanden, sind Grabkulturen bereits Bildkulturen. Das könnte hypothetisch ›Tote als Bild‹ genannt werden, sofern hier ein weiterer Bildbegriff vorauszusetzen wäre (i.S. von Leon Battista Alberti⁷² und

⁷¹ Vgl. oben Anm. 5.

⁷² Vgl. pikoraltheoretisch zur Präsenzenergie von Totenbildern LEON BATTISTA ALBERTI, *Della Pittura – Über die Malkunst*, hg. v. OSKAR BÄTSCHMANN/SANDRA GIANFREDA, Darmstadt 2010, 100: ›Tiene in sé la pittura forza divina non solo quanto si dice dell'amicizia, quale fa gli uomini assenti essere presenti, ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta ammirazione dell'artefice e con molta volontà si riconoscono‹. Übersetzt ebd., 101: ›Die Malerei birgt in sich eine göttliche Kraft und leistet nicht nur, was man der Freundschaft nachsagt, die abwesende Menschen gegenwärtig macht; vielmehr läßt sie die Verstorbenen nach vielen Jahrhunderten noch

Horst Bredekamp⁷³). Grablegung entzieht die Toten dem Blick als *unsichtbar machende* Bildpraxis. Der bis in die Gegenwart juristisch bestehende Friedhofs- bzw. Bestattungszwang erlaubt keine Verwesung auf der Erdoberfläche. Der jedem Blick entzogene Tote wird aber metaphorisch oder metonymisch sichtbar – und bleibt doch unsichtbar. Denn ›der Tod‹ *entzieht* sich den Visibilisierungstechniken (sowohl als Imaginäres wie als Reales). ›Tote‹ können gezeigt werden, Sterbende auch, aber der Riss dazwischen bleibt undarstellbar und daher eine Herausforderung für die ›Macht des Bildes‹, bzw. seiner Ohnmacht.

6. *Tod als Agon im Kräfteressen mit dem Tod*, wenn das Bild als Figur des *Lebens* (nach dem Tod) auftritt, des Nachlebens oder als Figur des *Dritten zwischen ›Leben und Tod‹*. Der Agon provoziert je verschiedene ›Bildsorgen‹: von der Verehrung bis zur Verteufelung, weil ein Bild zutiefst verunsichern kann darüber, ob man es mit Lebendem oder Totem zu tun hat oder einem seltsamen Dritten, Untoten oder ewig Lebenden. Es geht darin stets um die *ikonische Energie* im Agon von Bild und Tod.

›*Bilder gegen den Tod*‹, als Gestalt des *Fortlebens* oder *ewigen Lebens* fungieren als gestalterisch sublimierte und erhöhende Präsenz. Dazu zählen unterschiedliche Formen der Kultbildlichkeit exemplarisch in Ägypten, Griechenland oder Rom. Hier bewährt sich die ausgearbeitete Differenz von *Präsenz und Entzug*. Denn mit Belting ist zu unterscheiden, ob die Bilder der Toten Präsenz prä tendieren (Double, effigies) oder ›nur‹ Repräsentation (Maske, *persona*, wie in Rom), oder auch ›nur‹ *memoria* (bis in erodierende, vergehende Memorialformen von heutigen Gräbern oder Fotografien). Hier werden Probleme einer *Bildontologie* berührt, die nötig ist, um die Seinsgrade zu differenzieren. Im hiesigen Kontext wird das als ein ›mehr oder weniger Leben‹ des Bildes thematisch werden.

Im christlichen Kontext finden sich dominant ›*Bilder gegen den Tod*‹, allerdings nicht als kontinuierliches Fortleben, sondern als Gestalt der *Auf-erweckung* und des ewigen Lebens (im christlichen Sinn). Den radikalen Riss (also den Gantod von Leib *und* Seele) vorausgesetzt, sind diese Bildpraktiken nicht als Kontinuierung des irdischen Lebens zu verstehen, sondern als ›Neuschöpfung‹, in der erst das eigentlich *ewig* zu nennende Leben anfängt. Hier wird merklich, dass die Differenz im Todesverständnis (der Anthropologie von ›Leib und Seele‹, je nach Explikationshintergrund) das Bildverständnis verändert.

Deutlich anders sind die Bildsorgen, wenn es im Grunde selber *als nur ›Totes‹* gilt, nur als εἶδωλον. In (nicht ganz) profaner Weise kehren archai-

wie lebend erscheinen, sodass sie mit großer Bewunderung für den Künstler und mit vielen Genuss wiedererkannt werden.

⁷³ HORST BREDEKAMP, *Theorie des Bildakts*. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Berlin 2010.

sche wie v.a. jüdische Bildpraktiken variiert wieder, wenn von Blanchot der *Tote als Bild seiner selbst* verstanden wurde. Die *Neue Sichtbarkeit des Todes* von Th. Macho und K. Marek hat diese Sicht ausgearbeitet bis zur These vom Bild *als verdoppeltem* Tod (K. Marek) oder als Panoptikum der ›Untoten‹ (P. Geimer, B. Siegert)⁷⁴. Das Unheimliche, Gruselige daran ist ein Grundzug ›des Bildes‹, wenn es als kulturelle Arbeit gegen den Tod verstanden wird, in der der Tod ›an der Arbeit‹ ist, also präsent bleibt.

Platon nicht so fern wie zu erwarten meinte auch Levinas, das Bild sei nur der Schatten der Wirklichkeit, εἶδωλον im Hades. Daher passt es in jüdischer Perspektive auffällig dazu, wenn es nach dem babylonischen Talmud verboten war, einen Gehenkten am nächsten Tag noch sichtbar bleiben zu lassen, weil (vermutlich) der Tote zum Bild des vordem Lebenden wird in visueller Exposition.⁷⁵ Das Bild als gefährliches *Idol*, womit nicht nur der Totenkult, sondern auch eine Wahrnehmung des Bildes als besonders lebendig ausgeschlossen wird. Diese Kritik des Idols bewegt nicht nur die reformierten, sondern auch christliche Bildkritiker wie Jean-Luc Marion.⁷⁶ Diese Bildphobie ist nolens volens *auch* ein Bilderglaube, ein Glaube an die Macht des Bildes – nur in schwarz. Selbst bei Martin Bucer kommt solch ein Bildglaube zum Ausdruck, wenn er Bilder für ›Teufelszeug‹ erklärt: »Der Teufel hat die Bilder in der Absicht erfunden, als würde durch sie das Gedenken und Verehren Gottes gefördert, doch hat er durch die Bilder ein wahres Gottvergessen und Unehre herbeigeführt.«⁷⁷ Es

⁷⁴ PETER GEIMER (Hg.), *Undead. Relations between the Living and the Lifeless/ Untot. Verhältnisse von Leben und Leblosigkeit*, Berlin 2003. Vgl. BERNHARD SIEGERT, *Die Leiche als Wachfigur. Ein Krisentopos der Repräsentation zwischen Kunst, Wissenschaft und Medien*, ebd., 53ff.

⁷⁵ Im babylonischen Talmud (Sanhedrin 46a^{ff}) wird über das Henken und den Umgang mit dem Gehenkten gehandelt: warum und wie er gehenkt wird und was mit ihm danach zu tun sei. Eine der Bestimmungen lautet, dass er nicht über Nacht bzw. am nächsten Tag noch dort hängen darf – weil (so mit Dank an Gerhard Langer) er zum Bild werde. Denn – so kann man konjizieren – der Tote wird zum Bild, das dem Bilderverbot widerspreche. Eine Szene aus dem Zusammenhang zur Verdeutlichung: »Es wird gelehrt: R. Meir sagte ein Gleichnis: Einst waren zwei Zwillingbrüder in einer Stadt, einer wurde zum Könige eingesetzt und einer wurde Straßenräuber. Da befahl der König, und man henkte ihn. Wer ihn aber sah, sagte: Da hängt der König. Da befahl der König und man nahm ihn herunter.« (46b; VIII, 645). Angemerkt wird (von Goldschmidt) dazu: »Wegen ihrer Ähnlichkeit, ebenso ist auch der Mensch ein Ebenbild Gottes.« (ebd.). Das heißt, es geht nicht nur um die narzisstische Kränkung des Königs durch sein ›Ebenbild‹, den Zwillingbruder. Sondern die ›Kreuzesabnahme‹ des Gehenkten hat auch den (theologischen) Sinn, ein Bild zu beerdigen, um nicht zu sagen zu beseitigen. Baldige Bestattung kommt der Bildwerdung des Toten zuvor oder wirkt ihr entgegen.

⁷⁶ Vgl. JEAN-LUC MARION, *God without Being*, Chicago 1991.

⁷⁷ MARTIN BUCER, *Das einigerlei Bild*, in: DERS., *Deutsche Schriften*, IV, Gütersloh/Paris 1975, 167.

scheint, als wäre die Bilderphobie nicht nur Bildglaube in schwarz, sondern auch indirekt eine Bekenntnis zur Existenz und Präsenz fremdgöttlicher Mächte. So sind Ikonoklasten, die das Bild zu ›töten‹ suchen, immer auch Bildergläubige, denen aber das Tote oder Tödliche des Bildes ein Anstoß ist, der zur Destruktion motiviert. Im Unterschied zu destruktiven sind konstruktive Negativisten (wie D. Mersch) auf andere Weise bildgläubig, wenn im Bild eine Aura Ereignis wird, die anders nicht lebendig erscheint.

Die Unterscheidung von Idol und *Ikone* (wie bei Marion) eröffnet eine Differenz, mit der ein *anderes* Bildverständnis als das allein legitime und ›eigentliche‹ ausgezeichnet wird. Die Ikone markiert dann *das* Bildverständnis, in der der Tote zum Kultbild wird, ohne darin Totes zu verehren oder ein Bild als Bild zu verehren. Die Ikone scheint die Bildgestalt der Transparenz des Heiligen oder Zugänglichkeit Gottes, eine *Transfiguration* oder *Erhöhung* zu sein, in der weder Tot noch Bild, sondern der Heilige ›selbst‹ verehrt wird.

Die Weiterung ist dann, das Bild als der unverwesliche Leib, der *ewig* lebt (σῶμα πνευματικόν). Drastischstes Beispiel ist ›das berühmteste Gemälde der Welt‹, Raffaels Transfiguration, genauer: ihre (angebliche) Präsentation bei seiner Beerdigung.⁷⁸ Wenn hinter dem Sarg, einem Altarretabel gleich, die Transfiguration stand, wird nicht nur der im Sarg Liegende zum ›Altarinhalt‹, zum Heiligen. Es wird auch sein Werk zu einem Altarretabel, bis dahin, dass das Bild als Bild zum Auferstehungsleib des Toten zu werden scheint. Das Bild selbst wird zur Transfiguration, die es zeigt – aber zur Transfiguration Raffaels (im doppelten Sinn des Genitivus objectivus und subjectivus).

Diese religions- bzw. christentumsgeschichtlichen Konstellationen stehen auch in aktuellen Diskursen um Bild und Tod im Hintergrund, die trotzdem deutlich davon zu unterscheiden sind *si per impossibile Deus non esset*. Weder Idol noch Ikone sind diejenigen Bilder *gegen* den Tod, die im Bild eine Gestalt des *Lebens* sehen. Auch wenn vom *Bildakt* gesprochen wird, gilt das Bild als *lebendig*. Es agiert mit einem (immer wieder bestrittenen) Eigenleben. Ein Bild entfaltet dann einen beinahe unwiderstehlichen Drang zur Lebendigkeit, zur Animation und Bewegung. Mit Bredekamps

⁷⁸ Vgl. GREGOR BERNHART-KÖNIGSTEIN, Raffaels Weltverklärung. Das berühmteste Gemälde der Welt, Petersberg 2007; ANDREAS HENNING, Raffaels Transfiguration und der Wettstreit um die Farbe. Koloritgeschichtliche Untersuchung zur römischen Hochrenaissance, München/Berlin 2005; MARGRIET VAN EIKEMA HOMMES, Discoloration or chiaroscuro? An interpretation of the dark areas in Raphael's Transfiguration of Christ, *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art*, 28, No. 1/2 (2000–2001), 4–43; MARTIN FRANZ MÄNTELE, Die Gesten im malerischen und zeichnerischen Werk Raffaels, Tübingen 2010; RUDOLF PREIMESBERGER, Tragische Motive in Raffaels ›Transfiguration‹, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50 (1987), 88–115. Vgl. zu RAFFAEL LOUIS MARIN, Von den Mächten des Bildes, Berlin 2007, 281ff.

Bildakttheorie formuliert sind schematische, substitutiver und intrinsischer Bildakt zu unterscheiden. Der *schematische* Bildakt simuliert ein Eigenleben des Bildes. Er »geschieht durch eine in Körperkompositionen, Automaten und Biobildwerken unmittelbar wirksame oder instrumentell eingesetzte Verlebendigung des Bildes.«⁷⁹ Der *substitutive* Bildakt (wie die effigies) vertauscht toten Körper und Bild, so dass das Bild zum Fortleben des Toten wird. Kommunikative Substitutionen können als Gabentausch inszeniert werden in Medien, Naturwissenschaften, im Krieg oder durch Ikonoklasmus. Und drittens der *intrinsische* Bildakt (wie in Boehms ›starken Bildern‹) lässt die Aktivität, die latente Eigendynamik des Bildes *als Bild* manifest werden, der sich »aus der Kraft der gestalteten Form als Form«⁸⁰ entzündet. Alle drei Bildtypen sind bei Bredekamp (ähnlich wie bei Erwin Panofsky) an den Formbegriff gekoppelt, und insbesondere im intrinsischen Bildakt erhält die Form »eine selbstreflexive Konsequenz, die eine von innen kommende Wirkung erlaubt«⁸¹.

Anscheinend kann das Bild sogar in seiner Spätform als *Bildtheorie* die Überschreitung des Todes nicht vermeiden. Als ginge es um *den* großen Agon: ›Stark wie der Tod ist das Bild‹. Blickt man mit dem Modell des substitutiven Bildakts auf ein Bild, gibt es nicht nur einen Agon des Bildes, das Leben nachzuahmen oder gar Präsenz zu intensivieren (Gottfried Boehm⁸²), sondern erst recht einen Agon gegen den Tod: Das Abgebildete mag tot sein, der Urheber auch, aber das Bild lebt auf ewig (bis in die Antiagingtechnologien der Restauratoren, oder in der Gestalt der entmaterialisierten Abbildung des Bildes in der Digitalisierung oder in der Bilderinnerung). Agonale Dynamiken, wie sie von der Antike bis zur Neuzeit ausgetragen wurden und werden, erscheinen als Kräftemessen mit dem Tod. Das unsterbliche Bild ›überlebt‹ seinen sterblichen Urheber.

Wenn dem so wäre, würde verständlich, warum es dem Medium ›Bild‹ so schwer fällt, Totes tot bleiben zu lassen. Als würde durch die Medialität des Bildes eine unvermeidliche wunderbare Wandlung sich ereignen: Was ins Bild kommt, wird wieder lebendig – und sei es nur durch die Animation im Blick der Betrachter. Die These Barthes oder die Frage Marie-José Mondzains »Können Bilder töten?«⁸³ entfalten ihre Pointe erst auf der Üblichkeit im Hintergrund: dass Bilder lebendig halten oder lebendig machen – dass sie verklären, verwandeln, animieren oder gar auferwecken. Daher ist es eine gravierend bildkritische Frage, ob oder wie Bilder dieser Animationskraft, dieser Reanimierungspotenz widerstehen können.

⁷⁹ BREDEKAMP, Theorie des Bildakts (s. Anm. 73), 52f.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd., 53.

⁸² BOEHM, Repräsentation (s. Anm. 25), bes. 4, 5, 8, 13.

⁸³ MARIE-JOSÉ MONDZAIN, Können Bilder töten?, Zürich/Berlin 2006.

Die Hypothese ist, Bilder sind Medientechniken, die üblicherweise gegen den Tod angehen und ihn zu überwinden suchen: ob als Lebenserhaltung und -steigerung, ob als Fort- oder Nachleben, als Wiederbelebung oder ewiges Leben, ist jeweils zu klären. Die Folge dieser Hypothese ist, den Bildern bleibt eingezeichnet, woher sie stammen und wogegen sie angehen. Dann ist ›der Tod‹ nicht nur (ein!) *Ursprung* des Bildes (andere Ursprünge und damit Bestimmungen des Bildes bleiben unvergesslich: Geburt, Leben, Transfiguration, Erhöhung, Auferweckung, ewiges Leben), sondern auch *Strukturmerkmal* des Bildes bzw. von Bildlichkeit.

Ihre komplizierten Präsenzpräntionen bleiben von dem Entzug gezeichnet, der sich im Tod verdichtet. Der Tod ist daher nicht primär Gegenstand, sondern latentes Antithema aller Bilder, das nicht nur gelegentlich auch manifest wird. Wird der Tod zum ›Gegenstand‹, geht es nicht eigentlich um den Tod, sondern um das *alter ego* des Bildes (mit Christian Kiening⁸⁴) oder seinen starken Anderen, die ultimative Fremdheit. Dabei bleibt der Tod unsichtbar, oder umspielt indirekt das Visuelle des Bildes. Überspitzt gesagt: Bilder suchen den Tod zu invisibilisieren, vergessen zu machen, nicht zu zeigen. Wenn sie ihn dennoch zeigen, zeigen sie in der Regel seine Überwindung oder die Ängste der Lebenden. Was sie dabei nicht zeigen, ist das *liminale Movens des Bildes: der initiale und finale Entzug*.⁸⁵

VIII. Ikonische Energie zwischen Apophatik und Kataphatik

Die *phänomenale* Gemengelage, die unter der Leitfrage in den Blick genommen werden kann, ist beunruhigend überkomplex und provoziert Deutungsbedarf: von den ältesten Gräbern mit Grabbeigaben und der Gestaltung der Toten bis zu den jüngsten Hirnbildern oder kommenden Bildern der Hoffnung, kreuz und quer über den Globus, syn- wie diachron, vom Allerrealsten zum Imaginären bis zum jüngsten Tag. Es gibt kaum eine human- und kultur- oder geisteswissenschaftliche Perspektive, in der Tod und Tote *nicht* thematisch werden könnten. In Zeiten der ›visual cultures‹ und der Omnipräsenz visueller Medien geht es dabei stets auch um den Tod *im* oder *als* Bild, mit der Rückfrage, wie sich ein Bild zum Tod verhält. Genauer wäre zu fragen, wie sich welches Bild wann und wo zu welchem Tod verhält, indem sich Bildverwender zu beiden verhalten. Schon die Differenzierung macht deutlich, es geht nicht ›nur‹ um eine ma-

⁸⁴ CHRISTIAN KIENING, *Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit*, München 2003.

⁸⁵ Daher sind hier solche Bilder von besonderem Interesse, die dem Drang zur Reanimation widerstehen. Wobei die kritische Frage ist: *Wer* vermag dem Übergang in die Reanimation nicht zu widerstehen? Der Maler, das Bild – oder der Betrachter und der Interpret?

teriale und historische Frage, sondern um hermeneutische, methodische und kategoriale Fragen. Die *theoretischen* Entwürfe zur Bearbeitung der so vielfältigen Befunde sind erwartbar und unabsehbar plural, in Konvergenz, Konkurrenz oder Differenz.

Um nicht in den Abgründen der ›Arbeit am Tod‹⁸⁶ unterzugehen, wird die Grundfrage des Folgenden stark zugespitzt: auf die *ikonische Energie ›des Todes‹* und die *ikonische Energie der ›Bilder trotz allem‹*, also auf den *Agon* von Bild und Tod, in dem Bilder stark wie der Tod erscheinen können oder der Tod immer noch stärker. Bilder mögen antimortal entstehen, als Präventionen, den Tod zu überwinden, und bleiben dabei doch stets von dem gezeichnet, gegen den sie antreten. Diese agonalen, wenn nicht antagonistischen ›Energien‹ werden manifest in den artifiziellen Gestaltungen von ›Totem‹, sind aber latent stets präsent, potentiell in ›jedem‹ Bild.

Wenn denn ›der Tod‹ eine derart basale Bedeutung für die Bildproduktion, -genese, -akte und -wirkungen hat, wie nicht allein Hans Belting vertritt, ist damit eine bildtheoretisch *systematische* Einsicht gewonnen, die *jedes* Bild mit der Frage konfrontiert: ›Wie hältst Du's mit dem Tod?‹ *Hermeneutisch* gewendet *kann* das jeder Betrachter oder Interpret fragen, auch wenn er es nicht *muss*. Die Grundfrage ist daher, lohnt es sich gelegentlich, so zu fragen? Oder sollte man das stets im Sinn haben? Für die *Bildtheorie* ermöglicht diese Frage einen Gewinn an Prägnanz und Tiefenschärfe. Dem *kann* man ausweichen, sollte es aber nicht. Für die *Theologie* formuliert ist (mit Luthers Invocavitpredigten) im Tod jeder für sich selbst gefordert. Denn der eigene Tod ist nicht delegierbar. Dann ist weiterführend zu sagen, dass auch ›vor einem Bild‹ jeder für sich selbst gefordert ist – Antwort zu geben und es so oder so zu sehen. Mit eigener Stimme zu sprechen vor einem Bild ist kein Tod, aber von analoger Unvertretbarkeit.

Philosophisch formuliert ist unvermeidlich, an Heideggers These zu erinnern, erst angesichts des eigenen Todes werde man letztlich zur *Eigentlichkeit* gerufen, in eigener Entscheidung die eigene Existenz zu übernehmen (was doch stets die eigenen Möglichkeiten unendlich überfordert und daher eine *Unmöglichkeit* bleibt). Der bereits antike Chiasmus von ›Erkenne Dich selbst!‹ und ›Memento mori!‹ lässt den eigenen Tod als *eigentlichkeitsproduktiv* erscheinen. Dieser dunklen Zuspitzung einer fast soteriologischen Deutung ›des Todes‹ muss man nicht folgen – wenig ebenso der Behauptung, dass erst angesichts des eigenen Todes Sprache und Denken ihren Ursprung entdecken. Was angesichts des Todes Christi in religiösen Bildpraktiken möglich und wirklich werden mag, muss (und theologisch:

⁸⁶ Die neueren Diskurse um ›den Tod‹ aktuell auszuloten wird Aufgabe eines eigenen Projekts werden müssen, das nicht allein ethisch oder medizinisch, sondern theologisch und hermeneutisch dringend geraten scheint. Vgl. dazu JENS WOLFF, »Als ob ich stürbe«. Fragmente einer negativen Hermeneutik des Todes, Habil. masch. Rostock 2014/15.

sollte) nicht derart generalisiert werden, dass die Todesmeditation zum Ursprung wahren Daseins werde. In *diesem* Sinn wäre die existentielle und anthropologische Dimension der Frage nach ›Bild und Tod‹ enggeführt. Es geht nicht um eine ›Fundamentalbildontologie‹, auch wenn das möglich wäre. Hermeneutisch und anthropologisch zu fragen, muss nicht auf ›Heidegger‹ verpflichtet werden, um erhellend zu sein. Denn auch Cassirer und Blumenberg, Poetik und Hermeneutik oder eben die von Husserl, Ricœur und Waldenfels angezeigten Phänomenologien können nach Bild und Tod fragen lassen, und zwar ohne Heideggers Idiosynkrasien zu teilen.

In den Antworten auf die Frage nach Bild und Tod macht es entscheidende Unterschiede, *welcher* Tod, welcher Todesbegriff, welches Phänomen hier im Sinn ist. Ist es der ›eigene‹ oder der des Anderen, der Christi oder der des Nächsten oder Fremden? Ist der Tod als Singuläres oder Generelles im Sinn; als heroisches oder als abgründiges Widerfahrnis? Wenn der Tod als symbolische Verkörperung auftritt, als individuelles Ereignis, als Gewaltakt oder ›natürliches‹ Phänomen, als Ursprung von ›Furcht und Zittern‹, zeigt dies, dass die Frage nach ›Tod und Bild‹ eigene Klärungen des Ungeklärten erfordert.

Anvisiert wird *hier* aus theologischer Initiative (mit hermeneutischer, phänomenologischer und religionsphilosophischer Prägung) nur *ein* Beitrag zur *interdisziplinären Bildanthropologie* (mit H. Belting) und zur Ausdifferenzierung der *Bildkritik* (mit G. Boehm). Phänomenologisch steht im Hintergrund die Hypothese im Anschluss an B. Waldenfels, dass Bilder an den ›Bruchlinien der Erfahrung‹ entstehen und selber solche Bruchlinien *zeigen* und *sind*. Ein Bild ist, was immer es zeigt, Antwort auf das ultimative ›Pathosereignis‹ des Todes, auf eine reale bzw. imaginäre Widerfahrung. Wie ein Bild darauf antwortet, erschließt einiges über das Bild wie die Bildkultur, die sich in ihm exemplarisch manifestiert. Die Bildanthropologie wäre in theologischer Perspektive weiter zu differenzieren in *Bildchristologie* sowie in Bild-Schöpfungs-, Sünden- und Versöhnungslehre. Die *Bildkritik* und -hermeneutik wäre entsprechend zu verorten zwischen Bildpolemik bzw. -verbot und Bilderkult bzw. -verehrung. Wieweit beide Präzisierungen interdisziplinär zur Differenzkompetenz im Umgang mit Bildern beitragen können, wird zu erörtern sein.

Die *Alternativen* zu der zugespitzten Hypothese wie der verdichteten Grundfrage sind so bekannt wie plausibel: Das Bild *nicht* vom Tod her zu verstehen, sondern von *Geburt* (wie Inkarnation⁸⁷) und *Leben*⁸⁸ her (Bild, das ›wir‹ sind; Verkörperung Bildakt⁸⁹, Lebendigkeit des Bildes), als Gestalt

⁸⁷ Wie seit JOHANNES DAMASZENUS, De fide orthodoxa II,12.

⁸⁸ Wie seit Pygmalion, vgl. OVID, Metamorphosen 10,243–297.

⁸⁹ Vgl. JOHN MICHAEL KROIS, Für Bilder braucht man keine Augen. Zur Verkörperungstheorie des Ikonischen, in: DERS./NORBERT MEUTER (Hg.), Kulturelle Existenz

der *Transsubstantiation*⁹⁰, der *Transfiguration*⁹¹, der *Erhöhung*, *Auferstehung* oder des *ewigen Lebens* (im Bild als Bild): Es sind (bildtheoretisch vielfach aufgerufene) *inkarnatorische, sakramentale bzw. christologische* ›Paradigmen‹ des Bildverstehens, in denen sich das theoretische Nachleben der bildtheoretischen Dimensionen der Theologie zeigt. Weniger theologisch gesehen als vielmehr antik oder pagan, können Bilder auch als Figuren der Unsterblichkeit oder des Nachlebens auftreten, etwas schräger auch als Untote oder Wiedergänger. Gemeinsam wäre diesen verschiedenen Alternativen, das Bild *gegen* den Tod auftreten zu lassen als Figur des Lebens, so oder so.

Um es auf drei Versionen systematisch zu reduzieren: Das Bild als Figur des 1. *Lebens* (nach dem Tod) zu verstehen, des Nachlebens, oder doch des 2. *Todes*, oder aber 3. als Figur des Dritten *zwischen Leben und Tod* – sind systematisch verdichtet drei grundverschiedene Weisen zu sehen und ein Bild zu deuten. Alle drei Versionen des Bildverstehens, besonders wohl das seltsame ›Zwischen‹ Leben und Tod, provozieren verschiedene ›Bildsorgen‹ und Bildpraktiken: von der Verehrung des Bildes (als Auferstehungsleib oder Transfiguration) bis zur Verteufelung (als Totes oder Gespenstisches), weil ein Bild zutiefst verunsichern kann darüber, ob man es mit Lebendem oder Totem zu tun hat oder einem seltsamen Dritten (Untoten oder ewig Lebenden).

Diese starken Alternativen sind nicht zu vergessen oder gering zu schätzen. Nur sollte angesichts ihrer Stärke und Helle, ihrer Evidenz und Erschließungskraft nicht ihr ›dunkles Anderes‹ im Schatten vergessen werden. Denn die Vermutung ist, dass in, mit und unter aller Lebendigkeit des Bildes der *Tod* als Antagonist wirksam präsent ist und bleibt – als Spur des Entzogenen oder des ultimativen Entzugs. Die ›Macht‹ des Bildes begegnet der Macht des Todes – und die Ausgänge dieses Agons sind sehr verschieden, wie sie sich in Angst, Furcht und Zittern zeigt oder in Vision, Verzückung und Verehrung. Wäre das übliche Bildbegehren ein Begehren der Macht zur *Todesüberwindung*, im Hoffen auf ein Leben nach dem physischen Tod, würde das Bild von solchem Begehren ebenso gefordert wie übertrieben und zu einem Versprechen gedrängt, was es nie wird halten können.

Protestantisch pointiert ist für solches Bildbegehren ebenso wie für seine Kritik die Szene der *Kreuzigung* zentral, die *formosa deformitas* oder Defiguration, die als (nicht platonisch zu begreifendes) Urbild oder Urszene gilt. Mit ›dem Gekreuzigten‹ ist nolens volens ein *Bild* präsent, das seit Paulus mit ›enargeia‹ und ›energeia‹ vor Augen gemalt wird, auf dass es die religiöse Rede und Praxis ebenso leite wie es die Theologie orientiere. Die

und symbolische Form. Philosophische Essays zu Kultur und Medien, Berlin 2006, 167–190.

⁹⁰ Seit Augustins Abendmahlslehre im Zeichen der *figura*, bzw. seit der Transsubstantiationslehre 1215.

⁹¹ Vgl. MARIN, Von den Mächten (s. Anm. 78), 257ff.; zu Raffael ebd., 281ff.

Bildszene der Kreuzigung fungiert dann als ein *ikonisches Regulativ*, das kritisch (gegen andere Bilder, gegen bestimmte Bildverehrungspraktiken) und konstruktiv (wie im Abendmahl, Kirchenbau oder Skulptur und Malerei) gewendet werden kann. Ein *singulärer* Tod wird zum Urbild der Todesüberwindung, so dass in diesem Bild Tod und Auferweckung koinzidieren (zumindest johanneisch verstanden).

Mag das ›normale‹ Bildbegehren ewiges Leben wie Auferweckung suchen und das Bild als Medium des Antimortalen geltend machen, ist es um so nötiger, an die dunkle Seite von ›Bild und Tod‹ zu erinnern: das Bild als Spur des Todes, als tot oder als mortifizierend. Denn die *Bildpolemik* greift in topischer Regelmäßigkeit auf die These zurück, das Bild sei ›tot‹, Bild von Totem und selber nur ein Schatten oder Totes, wenn nicht sogar tödend und tödlich. In dieser ›Übertreibung‹ (wie sie bei Levinas in jüdischer Tradition zu finden ist) wird eine dunkle Dimension des Bildes erkannt, wenn auch vereinselt.

Diese Differenz einer Zuspitzung des Bildes als tot gegen die (nicht nur antike) These, es sei lebendig oder ein ›anderes Leben‹, ist nicht parallel, sondern zu kreuzen mit zwei Weisen des Denkens und Sprechens vor einem Bild: einer *kataphatischen* oder *apophatischen* Bildtheorie (der entsprechenden Theologiedifferenz eingedenk). Auf diesem Hintergrund richtet sich die Aufmerksamkeit des hiesigen Projekts auf letztere, d.h. auf negative oder negativistische Traditionen. *Daher ist hier nach Bild und Tod zu fragen.* Nach Bild und *Leben* zu fragen, auch nach *lebenden* Bildern oder Formen der Lebendigkeit im Bild als Bild, wäre ein anderes Projekt.

Wenn Christus ›das wahre Bild Gottes‹ sei, dann wird Christologie zur Bildtheorie (und umgekehrt?), zumeist zu einer ikonophilen wie kataphatischen Bildtheorie. Die Frage ist nur: Was ist der Grund der Bilder, ihr Ursprung, ihre Urimpression? Üblich ist die Denkgewohnheit: Inkarnation sei die Lizenz zum Bild. Aber – das kann man vielleicht auch anders sehen. Im Christentum ist das Bild der Bilder erst verspätet ›die Inkarnation‹. Es ist immer schon vorgängig und entzogen eine Szene, die die Urimpression des Christentums bildet: Die Kreuzigungsszene, die abgekürzt werden konnte im Kreuzessymbol. Das ist äußerste *ikonische Prägnanz*: eine anschauliche Verdichtung, eine Ultrakurzgeschichte im Bild als Bild. Um eine gewagte Vermutung zu nennen: das Kreuz ist Ursprung des Bildes (in einer apophatischen Bildtheorie), und der Gekreuzigte wird daher zum Bild seiner selbst, ursprünglich am Kreuz, abgeleitet in der Inkorporation als Kruzifix.

Sind Bilder immer Bilder des Toten, Vorübergegangenen, Entzogenen? Vielleicht nicht immer, aber sie so zu sehen ist eine Weise, ihr Woher und Wogegen zu verstehen. 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 (und die Acheiropoieta, maßgeblich die westlich-substantiell geladenen, supplementieren das). Später (nach den Ostererfahrungen) werden die Bilder des Gekreuzigten zu Symbolen der Todesüberwindung. Nur wenn man in diesem Toten den sieht, der lebt, trotz und gegen den Tod – sind sie mehr als grässlich oder Opferverherrlichung.

Was sich (einem) hier zeigt, zeigt, wie man wahrnimmt. Vor diesem Bild wird der eigene Horizont manifest, und hier widerstreiten die Perspektiven ›vor diesem Bild‹. Es ist daher wie ein hermeneutischer Lackmuestest: ein Bild, das die eigene Perspektive provoziert. Wenn dies das Bild der Urimpression des Christentums ist – dann sind nicht Inkarnation oder Auferstehung der Ursprung des Bildes. Sondern: der Tod, genauer: der Tote am Kreuz.

Unterscheidet man bildtheoretische Apophatik von der Kataphatik, legt sich die Möglichkeit einer Aufhebung der Differenz nahe, sei es dialektisch, chiasmatisch oder paradoxierend. Denn das Bild von ›Tod oder Leben‹ her zu verstehen, provoziert die Einwände, es sei *weder* dies *noch* jenes, oder aber *sowohl* dies *als auch* jenes – und damit eine *Figur des Dritten* zu Leben und Tod. Damit wäre (vielleicht *zu* leicht) überzugehen in die Vermutung, das Bild als Bild sei *sowohl* dies, *als auch* jenes: *sowohl* ›weder –noch‹, *als auch* ›sowohl als auch‹, etwa in der Figur der Auferstehung, Transfiguration des Nachlebens oder ewigen Lebens. So käme man zur These, das Bild sei die ›Verbindung von Verbindung und Nichtverbindung‹, also die sinnliche Gestalt des Hegelschen Begriffs. Auch das wäre einen bildtheoretischen Versuch wert, nicht vom absoluten Begriff her, sondern vom absoluten Bild (analog zur absoluten Metapher). Nur ist der Sinn solches ›Absoluten‹ dann grundverschieden – wenn man auf die sinnliche Gewissheit in aller Ungewissheit setzte. Wenn man indes (mit Ricoeur) auf Hegel zu ›verzichten‹ sucht, bleibt es schwieriger, prekärer und komplizierter – vielleicht auch unbefriedigender oder unglücklicher.

Der theologische Horizontvorgriff, der sich mit der so fokussierten Frage nach Bild und Tod verbindet, lautet, ob ein *theologisches Bildverständnis* möglich ist, das nicht allein oder vor allem bei der Inkarnation oder der Auferweckung als Grundfigur einsetzt, sondern im Tod Jesu am Kreuz. Das ist in protestantischer Perspektive um so naheliegender, als dann eine *kreuzestheologische Bildtheorie* möglich werden könnte, die zugleich die *Kreuzestheologie um ihre Bildlichkeit erweitert*, und damit auch die Worttheologie wie die Sprach- und Texthermeneutik um die des Bildes. *Die zweite Hälfte* der Religionspraktiken steht auf dem Spiel, nicht nur das Sagen, sondern auch das Zeigen in all seinen Versionen zu verstehen; und damit auch die zweite Hälfte der Theologie, die dann nicht ›allein‹ mit Wort, Sprache und Text befasst wäre, sondern mit allen möglichen Formen visueller Kommunikation von Religion.

IX. Systematisierung der Konstellationen von Bild und Tod

Zur Orientierung und methodischen Differenzierung kann man einige Grundfiguren des Verhältnisses von Bild und Tod systematisch voneinander unterscheiden: 1. Das Bild lebt, 2. das Bild ist tot, 3. Totes ist Bild, 4. Lebendes ist Bild, 5. das Bild ist weder tot, noch lebt es, sondern ist, wie auch immer, dies- oder jenseits dieser Alternativen, sei es mehr als lebendig oder weniger als tot, oder aber dazwischen, etwa ›untot‹.

1. *Das Bild lebt.* Das hieße, es hat ein Eigenleben, sei es aus sich heraus oder kraft Anderer, die es beleben. Wie Medien ihre Eigendynamik haben oder ›Kraft‹, kann das Bild aus sich heraus lebendig wirken und zugleich von Betrachtern und Verwendern ›animiert‹ werden. Will man die Alternative von Belebung durch Andere und Eigenleben vermeiden, ist vermittelnd sagbar: Bildpraktiken (und -pathiken) sind die Potenzen, Dynamiken und Leben(sformen) der Bilder. Wenn dem Bild als Bild diese Potenz (δύναμις und Deutungsmacht) zu eigen wäre, ist es ›kreativ‹ (in Konkurrenz zu seinem oder dem Schöpfer?). Dann kann es (oder man mit ihm) Welten erzeugen (Goodman), Leben schaffen oder auch Geschichte und Politik machen (Bredenkamp). Das Bild wäre nicht εἶδωλον, sondern εἶδος, εἰκόν, oder ἄγαλμα (als lebendes Götterbild).

Ist es dann *remedium mortis*? Stark wie der Tod (und damit schon stärker, sofern ein ›Patt‹ hieße, das Bild könnte nicht vom Tod überwältigt werden)? Wäre es so stark und mächtig (wie die Liebe), ist es dann nicht nur schöpferisch, sondern Schöpfer (Gott ›eigentlich‹ Bild oder Bild Gott)? Wäre es so stark, wäre sein Leben dann sterblich oder unsterblich? Können Bilder sterben? Ist das Bild, das lebt, Leben ›gibt‹, so stark, dass es den Tod nicht fassen kann, sondern nur ›überwinden‹? Das *remedium mortis* wäre *incapax mortis*. Die spekulativ klingende Übertreibung ist nicht komplett abwegig: Wenn das so potente Bild mit Tod (und Totem) zu tun bekommt, könnte es nicht anders, als zu (re)animieren, zu beleben. Es könnte das Tote nicht tot bleiben lassen: *imago non capax mortis*. Wenn es (wie ein apathischer Gott) *non capax mortis* wäre, wäre es potentiell auch ein Hoffnungsgut: ein ›nicht tot zu kriegendes‹ Medium (ewigen?) Lebens.⁹²

2. *Das Bild ist tot* (und lebt nicht). In platonischer wie auf andere Weise auch in jüdischer Tradition gilt das Bild vor allem als tot, tote Materie, schlechter Schein, Schatten und Hadesbewohner, wie das εἶδωλον von ἀπόλλυμι stammt. Das Wort wie der Geist seien lebendig, das Bild aber tot

⁹² Wechselt man das Metaphernregister von Leben/Tod zu sichtbar/unsichtbar wiederholt sich die Frage mutatis mutandis: Der Tod ist unsichtbar (auch wenn er als figürlich, symbolisch, individuell dargestellt werden kann). Das Bild aber ist sichtbar. *Visibilia capax invisibilis*, oder *non capax*? Wäre die Welt ›gleichnisfähig‹ für Gott, wäre sie *capax infiniti*. Wie zeigt sich das Unsichtbare im Sichtbaren, wenn das denn möglich wäre: in Spur, Riss, Bruch, Materialität?

und geistlos. Die These so zuzuspitzen streut bereits Zweifel an der Impotenz oder Leblosigkeit des Bildes. In dieser Bildbestreitung zeigt sich, was bestritten wird: ein bestrittenes Leben des Bildes wie seiner Macht.

Man kann sich fragen, was ›eigentlich‹ der Grund dieser Bestreitung sein mag? Angst? Ein Medienagon oder –polemos von Wort versus Bild, oder das ›Hüten der rechten Lehre‹, oder Religions- und Kulturdifferenzen? Ob das Bild als Bild ›lebt‹ oder ›tot‹ sei, seine Eigendynamik und Potenz scheint am ehesten Angst und Wut zu provozieren. Aber – das bleiben sc. Abduktionen. Die Beispiele einer ›Belebung‹ des Bildes (die ägyptische ›Mundöffnung‹⁹³, Gen 1 und 2; Pygmalion oder der Golem) erscheinen als die sagenhafte, unheimliche und außerordentliche Ausnahme, die von der Regel lebt, das Bild sei *nicht* lebendig. Noch im Sagenhaften zeigt sich die Angst oder Hoffnung auf ein lebendes Bild bzw. Leben des Bildes (und neues oder Fortleben im Bild als Bild?).

Die naheliegende Auffassung, das Bild sei ›*nicht lebendig*‹ lässt sich unterscheiden von der weitergehenden These, es sei *tot*, nur Materie, ohne Seele und Bewegungsenergie, nur Lehm oder Staub, so fern vom Wahren und Guten oder Gott so zuwider, wie nur möglich. Die dezidierte Bestreitung zeigt indirekt das Gewahrsein des Befürchteten: dass die normale Unterstellung, es sei nicht lebendig, zur Bestätigung noch der Steigerung bedarf – und darin kommt ein Problem oder eine Unsicherheit zum Ausdruck. In Bildern wie Bildpraktiken manifestiert sich gleichwohl immer wieder ein Eigenleben des Mediums. Nur *wie und woher* dieses Eigenleben stammt, ist strittig. Die pauschale Bestreitung umgeht diesen Klärungsbedarf, statt ihm nachzugehen. Ob philosophisch oder theologisch begründet klingt diese Bestreitung zunächst trivial, aber *als* Bestreitung ist sie untrivial: Sie nimmt etwas als gefährlich oder sinnlos wahr, das beherrscht und bestritten werden soll, nur dabei zugleich bestätigt wird.

Die Ikonoklasmen sind daher Ausdruck eines Bildglaubens *ex negativo*. Und die ›Tötungen‹ des (anscheinend doch nicht so) toten Bildes sind indirekte Belebungen. Sofern das nicht nur unglückliches Bildbewusstsein wäre, ist es Ausdruck einer Impotenz dem Bild gegenüber (wie ›des Sagens‹ gegenüber ›dem Zeigen‹): das ›Anarchische‹ des Bildes wird im Namen von Arché und Logos bestritten, geordnet oder zerstört. Die These ›das Bild ist tot‹ (im untrivialen Sinn) ist daher ein Programm oder Fanal: ein Aufruf zur Tötung oder ein Totsagen dessen, was so tot anscheinend doch nicht ist. Sonst wäre die These so überflüssig wie trivial.

3. *Totes ist Bild* (seiner selbst). Wenn das Bild als tot gilt oder als bloßer Schatten – legt sich die Inversion und Generalisierung nahe: Totes und Schatten als Ur- oder Grundform des Bildes zu verstehen: die ›Tieferlegung‹, dass Totes Bild ist. Der Leichnam als lebloses Bild des Verstorbenen,

⁹³ Vgl. JAN ASSMANN, *Tod und Jenseits im Alten Ägypten*, München 2001, 428.

so dass in der Bildlichkeit des Toten bereits ein befremdlicher Sinn von ›Bild‹ zeigt. Aufbahrungspraktiken – prominent der öffentlich anschauliche Leichnam Johannes Paul II. – demonstrieren das ebenso wie die Mumifizierungs- und Expositionspraktiken von Diktatoren: der Tote fungiert als Bild seiner selbst. Davon ist aber zu unterscheiden die postume ›Arbeit an Toten‹, wenn der Tote zum visuellen Artefakt ›gestylt‹ wird, das als (stets vergebliches) Präsenz-Bild des Toten fungieren soll. Die jeweiligen Pilgerer beugen ihr Knie und verneigen ihr Haupt vor einem artifiziiell präparierten Körper, der ikonische oder Reliquienqualität hat. Analoges demonstrieren auch monströse Praktiken, wenn getötete ›Häretiker‹ exponiert werden, um als Sieges- und Machtdemonstrationen zu dienen. Der Tote (ob nun ein Tier oder ein Mensch) ist ›sich selbst‹, dem nicht mehr Lebenden, ›leichenhaft ähnlich‹: der Tote ist dem zuvor Lebenden ähnlich, aber doch nicht identisch. Als wäre die Leiche die erste Skulptur des Verstorbenen. Maurice Blanchot hat diese These berühmt gemacht.⁹⁴ Wie es Georges Didi-Huberman formulierte: »Man muß dann die Ähnlichkeit verstehen als das, was das Gesicht von seinem Leben enteint.«⁹⁵ Diese abgründige Abduktion ist nicht nur selber unheimlich, sie ist auch unheimlich generell – und deswegen auch ›nur‹ eine von verschiedenen Grundfiguren des Bildverstehens. Aber doch eine gravierende und unheimlich plausible.⁹⁶ Wenn dem so wäre, wird verständlich warum sich Tote derart oft dazu ›eignen‹, an ihnen das Verhältnis der Überlebenden zu den Toten auszuagieren. So wird mit ›erlegten Feinden‹ umgegangen, wenn ihre Körper als Bilder der Besiegten präsentiert werden. Die Macht bedarf zu ihrer Demonstration der Deutungsmacht des Bildes, das heißt hier: der Toten in ihrer Bildlichkeit. Wenn Bild alles genannt wird, was ›manipulierte Natur‹ ist (Alberti), ist die Präsentation von Toten auch eine Bildpraxis. Nicht der Tote ›an sich‹ (wie ein Ding an sich), sondern die *Exposition* und der *Blick* lassen Totes zum Bild ›seiner selbst‹ werden. Der Tote als Bild (seiner selbst), macht zwei Anschlüsse möglich: das Bild als Bild sei wirklich tot, weil der Ursinn des Bildes der Tote sei. Oder aber die Bildlichkeit noch des Toten zeigt die Potenz des Bildes, seine Präsenz ›trotz allem‹.

Was würde folgen, wenn man in der Kreuzigung dann die Urstiftung des Bildes sähe? Die Aufrichtung des Gekreuzigten als Erhöhung und Exposition: zunächst als Machtdemonstration Roms; in kreativer Übernahme aber als Urbild und Urszene des Christentums? *Im Anfang war das Bild – und Gott war das Bild?* Dieses Bild, der Gekreuzigte, ist der Tote, nicht das friedliche Krippenkind. Könnte daraus eine apophatische Bildtheolo-

⁹⁴ MAURICE BLANCHOT, *Das Todesurteil*, Basel 2007. Dazu DIDI-HUBERMAN, *Der Tod und das Mädchen* (s. Anm. 5), 31.

⁹⁵ Ebd., 33.

⁹⁶ Ebd., 33f.

gie folgen: Bildtheorie im Zeichen des Kreuzes? Theologische Bildtheorie von *ganz* unten: vom Gekreuzigten als Urbild des Christentums? Könnte dieses Bild dann sogar ›Heilsmedium‹ sein? Oder wäre das ein ›Unding‹, ein ›Unbild‹? Nicht eine *visio salutis*, sondern ein blindes Bild, unsäglich oder unsehbar?

4. *Lebendes ist Bild* (nur seiner selbst?). Was Blanchot als ›unerhört‹ starkes Imaginäres aufrief, die ›leichenhafte Ähnlichkeit‹ des Toten mit dem Verstorbenen, also die Bildlichkeit des Toten, lässt sich nicht weniger plausibel gleichsam im Rückblick von allem Lebenden sagen, vielleicht in nicht weniger unheimlicher Weise. Ob das für den Löwen gilt (wäre er ungestaltete Natur) oder erst für Menschen (stets gestaltete), mag man streiten. Aber für Menschen jedenfalls ist diese Differenz von ›Selbstsein‹ und ›Bildsein‹ (Bild seiner selbst sein) unvermeidlich. Exemplarisch ›der Mensch‹ ist stets dem Blick der Anderen ausgesetzt, exponiert, und darin immer *auch* Bild seiner selbst, in ähnlich befremdlicher Ähnlichkeit.

Plessner konnte daher den Mensch als ›Schauspieler‹ verstehen bzw. vom Schauspieler her ›den Menschen‹: »Als das Verhältnis seiner selbst zu sich selbst ist er die Person seiner Rolle, für sich und für den Zuschauer.«⁹⁷ Das ist nicht nur skeptisch zu hören, sondern – zumal theologisch – vom kultischen ›Spiel‹ her begründet mit Folgen für Liturgie und die Lebensform des Pfarrers bis heute. Die Soziologie der ›Rollen‹ findet hier ihre anthropologische Grundierung: »Von der schauspielerischen Aktion her verstehen wir menschliches Leben schließlich als Verkörperung einer Rolle nach einem mehr oder weniger feststehenden *Bildentwurf*«⁹⁸. Das kann man weiterführen als *mediale Anthropologie*, sofern der Mensch medial als Figur ›figuriert‹ wird oder sich figuriert.⁹⁹

Von der harten Hyperbolik des Toten als Bild seiner selbst her erschließt sich auch der Lebende in seiner Bildlichkeit: der Pfarrer, die Gemeinde, der belebte Kirchenraum, die Liturgie bis zu den Lebensformen von Religion, so oder so, sind lebendige Bildpraktiken (und -pathiken). Es scheint, ›der‹ Protestantismus vollziehe in Fragen des Bildes eine Umbesetzung gegenüber dem Katholizismus, und zwar eine Umbesetzung, die dem Judentum nahe kommt: An die Stelle der ›toten‹ Bilder (an der Wand) treten die ›lebenden‹ Bilder (in persona: Gemeinde, Pfarrer, neue Heilige). Das Leben des Bildes geht von den ›Wandbildern‹ über auf die ›wandelnden Bilder‹ in Person und Gemeinschaft. Die üblichen Bilder (an der Wand, Statu-

⁹⁷ HELMUTH PLESSNER, Zur Anthropologie des Schauspielers (1948), in: DERS., Gesammelte Schriften VII, Ausdruck und menschliche Natur, Frankfurt a.M. 1982, 399–418, 411.

⁹⁸ Ebd., 414.

⁹⁹ Vgl. PHILIPP STOELLGER, Figuration und Funktion ›un/heiligen Personals‹. Zur Figurenlehre medialer Anthropologie, in: CHRISTIANE VOSS/LORENZ ENGELL (Hg.), Mediale Anthropologie, München 2015, 201–250.

en) werden abgehängt oder marginalisiert. Ihnen wird ihre Eigendynamik und Lebendigkeit bestritten; aber was am üblichen Bild bestritten wird, kehrt (verstärkt?) wieder in der visuellen Repräsentanz und Präsenz der Protestanten: Gottesdienst inszenieren, Rituale feiern, Gemeinde sichtbar machen, protestantisches Profil zeigen etc. Es sind viel weniger ›Kunstabilder‹, die für den Protestantismus tragend sind, als vielmehr ›lebende Bilder‹ und gelebte Bilder: visuelle Medialisierungen von Körper, Gesten, Rituale, Lebensformen, die nicht als Bild an der Wand hängen, sondern als Bild präsent sind im und als Leben.

In dem Sinne kann auch Christus als Bild Gottes verstanden werden: als Zeigen des ›Wesens‹ Gottes, als Verkörperung seines Willens, das *ex post* als *Sichzeigen* Gottes erschlossen wird, das heißt als erfahrene Offenbarung. Wenn der Mensch dann ›Bild‹ Gottes genannt wird, wenn im Leben etwas gezeigt wird und *sich* zeigt (ein Gottes- im Selbst- und Fremdverhältnis: Nächstenliebe), wenn darin etwas *verkörpert* wird, sind das Bildformen als Lebensformen des Zeigens und Sichzeigens. »Die Nachahmung [...] weist auf eine *Bildbedingtheit* der Äußerungsmöglichkeiten, welche den Nachahmenden innerlich mit umformen. Er wird durch seine veränderte Haltung ein Anderer. [...] Er wird durch den Anderen er selbst«¹⁰⁰, notierte Plessner. Mimesis ist (zumindest stets *auch*) Poiesis und damit eine Bildpraxis. – Dass hier dann einiges an Forschungs- und Differenzierungsarbeit ansteht, ist klar. ›Lebende Bilder‹ wie die Bildlichkeit von Lebensformen (und umgekehrt) zu bearbeiten, wäre ein anderes Projekt.

5. *Bilder sind jenseits oder diesseits von Leben und Tod.*

a) *Bilder sind weniger als lebendig, aber mehr als bloß tot.* Die Differenz von ›Leben und Tod‹ ist sc. reduktiv und kann den Verstand verhexen. Denn gerade bei Artefakten ist der *Zwischenraum* von Leben und Tod zu erörtern. Ein Beispiel für die Zwischenlagen von Leben und Tod ist ›untot‹, wie es medial immer wieder von neuem wiederholt und inszeniert wird.¹⁰¹ Die Tradition der ›lebendigen‹ Bilder seit Pygmalion wie dem Golem, der Schatten, Puppen, Marionetten und Hüllen spielt stets *auch* in der gespenstischen Atmosphäre der Untoten, nicht Toten, aber auch nicht ›richtig‹ oder ›zu recht‹ Lebenden. Die Relikte von Luthers Wachsfigur in Halle an der Saale sind dafür ein drastisches Beispiel.

¹⁰⁰ PLESSNER, Anthropologie des Schauspielers (s. Anm. 97), 415; vgl. DERS., Zur Anthropologie der Nachahmung (1948), ebd., 389–398.

¹⁰¹ Vgl. PETER GEIMER (Hg.), Untot. Existenzen zwischen Leben und Lebloigkeit, Berlin 2014; BERNHARD SIEGERT, Die Leiche in der Wachsfigur. Exzesse der Mimesis in Kunst, Wissenschaft und Medien, ebd., 116–135, 228–231; DERS., Beseelte Statuen – zuckende Leichen. Medien der Verlebendigung vor und nach Guillaume-Benjamin Duchenne (zusammen mit H.-C. VON HERRMANN), Kaleidoskopien Heft 3/2000, 66–103.

Die Rhetorik des ›Untoten‹ wie Gespenstischen etc. ist einerseits so vielfältig wie andererseits meist pejorativ besetzt: als *illegitime* Lebendigkeit, leere Präntion oder gefährlich, sei es gegen Gott, gegen den Menschen oder gegen die Natur. Andererseits sind genau solche Zwischenlagen von Leben und Tod für die Frage nach dem Bild eigens relevant. Denn Leben oder Tod trifft es stets ›nur‹ mit gewisser Übertreibung, einer Hyperbolik in der Metaphorik, derer man sich stets sprachkritisch bewusst zu bleiben hat.

b) *Bilder sind weniger als tot oder mehr als lebendig*. Die notwendige Sprachkritik im Reden vom Bild gilt auch und gerade für mögliche Steigerungen der Metaphorik von Leben und Tod. Denn die Bestreitung oder Überschreitung der Alternative kann auch besagen: Bilder sind mehr als lebendig oder weniger als tot. Sie können mehr als Leben sein oder geben, wenn sie als Figuren der *Erhöhung*, *Verklärung* wie *Transfiguration*, des *ewigen Lebens* oder der *Auferweckung* gesehen werden und fungieren können. Wer manche Bilder als Heilsmedien auffasst und entsprechend gebraucht (sei es religiös oder profan), wird von ihnen nicht ›nur Leben‹, sondern *mehr als Leben* erwarten und erhoffen. Dieses ›Mehr‹ kann Selbststeigerung sein oder aber ein ›anderes Leben‹, das ›heilk‹ sein soll. Heilserwartungen hoffen auf ein kommendes Leben, das die alte Alternative von Tod und Leben überschreitet, wie auch immer.

Dem ›Mehr‹ widersprechend und entsprechend ist der Gegenpol, Bilder für *weniger* als tot zu halten, genauer für tödlich oder Medien des Teufels, so dass in ihnen der ›ewige Tod‹ droht, Verdammnis und deren Verwandte. Nicht nur tot, sondern ›nichts‹ wird von dem ›Nichts‹ namens Götzenbild befürchtet. Das *Jenseits* von Leben und Tod ist mehr als Leben; das *Diesseits* weniger als Tod: infernal, ein ›Greuk‹, widergöttlich, infektiös, oder religiös lebensgefährlich.

c) *Das Bild ist weder tot, noch lebt es*. ›Leben und Tod‹ auf ›das Bild‹ zu übertragen, etwa in der Frage, inwiefern das Bild ›selber‹ ›tot oder lebendig‹ ist, sei metaphysisch generell oder ›magisch‹ und ›animistisch‹. Man kann diese Rede *beim Wort genommen* leicht zurückweisen, wenn man ihre Metaphorizität verkennt. Den Knoten der Komplikationen so zu zerschlagen, scheint aber allzu leicht. Zunächst geht es dabei um *unvermeidliche* Metaphorik der Bildtheorie wie -deutung, die auch am Ort der Theorie und Reflexion auf Dauer nicht zu vermeiden ist (ohne das hier eigens zu begründen).¹⁰² Als Experiment möge man bildwissenschaftliche Texte durchmustern – und dabei Deutungen und Hypothesen finden, die nie ohne Metaphern auskommen. Sagen, was sich zeigt, ist bereits eine Übertragung, die nicht bei schierer Wörtlichkeit bleiben kann, selbst wenn sie historisch, empirisch

¹⁰² Vgl. PHILIPP STOELLGER, *Metapher und Lebenswelt*. Hans Blumenbergs Metaphorologie als Lebenswelthermeneutik und ihr religionsphänomenologischer Horizont, Tübingen 2000.

oder ›rein begrifflich‹ ansetzt. Wie von Gott reden heißt vom Bild zu reden, in *absoluter* Weise (i.S. Blumenbergs) metaphorisch zu reden (nicht allein deskriptiv oder historisch). Das dürfte daran liegen, dass die semantische Dichte und ikonische Prägnanz zwar methodisch bearbeitet werden können – aber unvermeidlich in ein *Mehr* als Methode führt: in *Deutungen*.

›Deutung‹ tritt auf als *lebensweltliche* (vorwissenschaftliche, etwa religiöse) Praxis im Unterschied zur methodischen Interpretation der Wissenschaften. In deren Kontext tritt wieder Deutung auf, sofern über den Gegenstand und die methodische Sicherung hinausgehend, etwa abduktiv oder ›transmethodisch‹, mehr gesagt wird, als von den Methoden allein legitimiert, wie bei (über-)komplexen Themen (Gott, Mensch etc.). Von Deutung im Unterschied zu methodisch kontrollierter Interpretation ist dann zu sprechen, wenn es um komplexe Größen geht wie ›Leben‹ und ›Welt‹, oder um unerfahrbare Größen wie ›Tod‹ und ›Jenseits‹, oder um ›Undinge‹, ›Ungegenständliches‹ und ›Unanschauliches‹ wie Gott, Sünde oder Glaube. Gedeutet wird, wo Deutungsbedarf, –fähigkeit oder Mehrdeutigkeit vorliegt. – Und das ist paradigmatisch ›vor einem Bild‹ der Fall. Wer hier meint, rein begrifflich, nur historisch deskriptiv oder empirisch sprechen zu können, wird sich nicht nur pragmatisch schnell widersprechen. Er wird auch den Anspruch des ›Gegenübers‹ unterschreiten, den man als Anspruch auf Antwort phänomenologisch schematisieren kann: im Antwortgeben gilt es, in unvertretbar eigener Stimme zu sagen, was sich einem zeigt. Bilder selber deuten – und in Antwort auf sie – kann man Deutung nicht vermeiden.

Das Bilder selber *deuten*, vom Zeigen her verstanden,¹⁰³ ist der Grund ihrer Deutungsmacht, als die dem Sagen und Zeigen *eigene* Macht (potentia), die Wortmacht (nicht primär das Machtwort), die Bildmacht (nicht primär das Machtbild). Das heißt, im Sagen und Zeigen etwas hören und sehen lassen, und zwar *so* sehen lassen, wie gesagt, auf dass die Adressaten es auch *so* sehen. Das zielt im Grenzwert darauf, sie auch *so* sehen zu *machen* (etwa Christus als Gekreuzigten sehen zu machen), bis dahin, die Hörer auch *so* handeln, fühlen, denken und leben zu machen. Die abgründige Frage ist dann, ob die Deutungsmacht des Wortes soweit gehen kann, auch glauben zu lassen, gar Glauben zu machen?

Das Bild kann glauben machen, es sei nicht nur tot, sondern durchaus lebendig, für manche so potent, dass es Leben *geben* könne, womöglich sogar Heil. Das gründet in einer ›Animationspotenz‹ des Bildes *als Bild*: Das Bild als Bild ›gibt Form‹, *forma corporis* oder *materiae*. Wie ›formlos‹ oder abstrakt auch immer, es ist *als Bild* ›Formation‹ wie ›Figuration‹ und das ist klassisch formuliert eine Weise der Beseelung. Was für Menschen die begehrte Aus-

¹⁰³ Vgl. DERS. (Hg.), Deutungsmacht. Religion und belief systems in Deutungsmachtkonflikten, Tübingen 2014.

nahme bildet (Auferweckung zum ewigen Leben), ist das unvermeidliche Schicksal jedes Pigments, wie etwa Damien Hirst mit seinen Bildern aus toten Tieren zeigt¹⁰⁴ – und damit die Reliquienkultpraxis ebenso thematisiert wie das ›Wesen‹ der Malerei, aus toten Pigmenten ›lebende‹ Bilder zu produzieren.

Ob es ›eigentlich‹ nicht das Bild als Bild, die autonome Form der Materialität ›ist‹, sondern der Blick, die (gestalttheoretisch explikable) Formation kraft der Wahrnehmung – ist je nach Theoriesetting strittig. Ob das Eigenleben des Bildes nur prätendiert wird oder auch von Adressaten ratifiziert, ist offen. *Wenn* sie aber ratifiziert wird, etwa im Kultgebrauch, dann *wird* das Bild zu einer ›Lebensform‹. Es entwickelt kraft der Animationspotenz der Medienpraxis ein Eigenleben. Dass solch eine Potenz dem Bild *zugeschrieben* wird oder ›angesehen‹, also von Bildpraktiken und -pathiken abkünftig, ist leicht zu konzедieren. Interessant wird es, wenn diese ›Animationen‹ schon vorgängig sind und einem die Bilder der Anderen, Früheren, als keineswegs leblos begegnen. *Dass* ist der Grund für die Rhetorik des ›Gespenstischen‹ und ihrer Verwandten – oder für die Verehrung von ›weinenden Madonnen‹ und *ihren* Verwandten. Hyperbolisch formuliert: Das Bild als Bild ›kann nicht anders‹, als die Materialität ›zum Leben zu erwecken‹. Weniger hyperbolisch gesagt: Im Umgang mit dem Bild gibt es einen ›Trieb‹ nicht nur zur Metaphernbildung, sondern zur Bildbelebung, in der dem Gegenüber Alterität zugeschrieben wird.

Die Theoriemetaphorik von ›Leben versus Tod‹ ist demnach nicht einfach wörtlich zu nehmen (was Magie, Mythos oder Metaphysik provozieren kann), sondern es ist auf ihre Metaphorizität zu achten. Das ermöglicht es, stets ein ›Ist und Ist nicht‹ in den Zuschreibungen zu wahren – also zu differenzieren. Daher ist die Differenz nicht sinnvoll als *Alternative* zuzuspitzen, sondern als *dynamische Polarität*, die ein Mehr oder Weniger, also Zwischenbestimmungen ermöglicht. Inwiefern ist dieses Bild in welchem Kontext und für wen wann eher lebendig als tot und umgekehrt?¹⁰⁵ Die Frage wird sich angesichts des ›Materials‹ differenzieren. Um das zu tun, ist allerdings die kategoriale, sprachliche und methodische Differenzierung sinnvoll und nötig, die hier entworfen wurde – in aller Vorläufigkeit. Ihr Wert kann sich nur am Wahrnehmungs- und Sprachgewinn vor einem Bild zeigen.

¹⁰⁴ S.u. im Beitrag von Philipp Stoellger, Macht und Ohnmacht des Bildes angesichts des Todes, 865ff.

¹⁰⁵ Vgl. JENS WOLFF, Metapher und Kreuz. Studien zu Luthers Christusbild, Tübingen 2005.

X. Ausblick und Zusammenfassung der Beiträge¹⁰⁶

1. Jan Assmann (Ägyptologie, Heidelberg) setzt in »Bild und Tod im Alten Ägypten« mit der apokryphen Weisheit Salomos ein. Er zeigt, dass Tod und Herrschaft am Ursprung des Bildermachens stehen. Das ist im Weisheitsbuch polemisch und abgrenzend gemeint, weil Tod und Bild in Israel Inbegriff des Verabscheuten sind. Tod und Herrschaft im Alten Ägypten erscheinen hingegen als Urquellen des Heiligen und Urszenen von Transzendenz. Götter- bzw. Königs- ist dort Totenkult. Paradoxerweise beruhen beide, die altägyptische und die jüdische Bildkonzeption, auf der Einschätzung, Bilder seien heilig und lebenshaltig. Zwischen Israel und Ägypten, jüdischer Ikonophobie und ägyptischer Idolatrie, kommt es aber letztlich zu konträren Einschätzungen des Bildes. In Ägypten ist Götter- zugleich Toten- und Königskult. Konträr akzentuiert die alttestamentliche Sapiaientia Salomonis, ›Tod‹ und ›Herrschaft‹ erforderten Reinigungsrituale und seien im Sinne tyrannischer Autokratie Inbegriff des Ekels (Sap.Sal. 14,8–12). Hebräisch bilden Tod und Totenreich – die Scheol – den äußersten Gegensatz zu Gott und Heiligkeit. Wahrscheinlich im selben Milieu wie die Sapiaientia Salomonis entstand in Alexandrien auch der Traktat *Asclepius* des *Corpus Hermeticum* (23. Kap.), der den Menschen bildanthropologisch nicht nur zum *homo pictor*, sondern sogar zum *factor deorum*, zum Götterbildner erklärt (vgl. in der Renaissancephilosophie erneut Pico della Mirandola). Nach ägyptischer Auffassung ist ein Bild ein Leib, dem die Gottheit oder auch ein »verklärter Toter« temporär einwohnt. Der Kultleib ist Verkörperung von Totenkult. In ägyptischen Totenliturgien wird die Einwohnung des Gottes im Kultbild rituell zelebriert als Umarmung (*amplexus*), beispielsweise zwischen Horus und Osiris. Das Bild ist generell selbst Körper des Toten bzw. Gottes. Ägyptische Grabplastiken haben die Funktion, dem Verstorbenen einen unvergänglichen Körper zu schaffen. Die Schabti-Figurinen sichern dem Verstorbenen weiterhin seine Präsenz im Diesseits.

Abschließend behandelt Assmann das in sechs Sequenzen strukturierbare Mundöffnungsritual, dem Kultbilder unterzogen werden, in denen die Gottheit wohnen soll: Vorbereitung durch Reinigung, dann als Kern des Rituals eine Trance, in der der Priester den Sohn des Verstorbenen spielt (oder umgekehrt), drittens die eigentliche Mundöffnung, wenn der Priester der Statue den Schenkel eines Stiers entgegenhält als eigentliches Instrument der Öffnung, viertens die Einführung des ›Sohnes, der liebt‹ ins Innere des Grabes, wobei der ›liebende Sohn‹ als Mund- und Augenöffner in Aktion tritt, um die Statue im Grab zum Reden zu bewegen, dann erneut die Wiederholung der Mundöffnung in der fünften Sequenz mit dem

¹⁰⁶ Die folgenden Zusammenfassungen wurden unter so tatkräftiger wie dankenswerter Mithilfe von Jens Wolff verfasst.

frisch geschlachteten Rinderschenkel und zuletzt als Abschluss die Salbung der Grabstatue, damit der Körper lebendig und beseelt werde: Kultgastro-
nomie auf höchstem Niveau, ein Blutvergießen zum Zweck beglückender
Kultgemeinschaft.

2. *Christoph Markschies* (Kirchengeschichte/Antikes Christentum, Berlin) fragt »Warum gibt es keine christlichen Mumienporträts?« und entwickelt in seinem Beitrag »Bemerkungen zur Differenz von paganen und christlichen Bildern Verstorbener in der Antike«. Zunächst klärt er, was »Mumienporträts« sind und erhebt den Befund, *dass* es dergleichen im christlichen Kontext nicht gab. Es handelt sich um naturalistische Porträts, die auf die Gesichter der Toten (Mumien) gelegt wurden, bekannt besonders aus dem Bereich der Oase Fayyum und Alexandrias. Diese Bilder dienten (mit Seemann) vermutlich der »lebensechten Vergegenwärtigung« der Verstorbenen, die mumifiziert und mit dem Bild geschmückt bis zu mehreren Monaten in einem Ahnenzimmer aufbewahrt wurden, um mit ihnen zu kommunizieren in Form von Totenmahlzeiten. Markschies formuliert im Anschluss an Belting: »Der tote Körper wurde durch das Bild in einen lebendigen Menschen verwandelt, damit nicht nur seine Existenz in der Gegenwart als Leiche dementiert, sondern zugleich auch kontrafaktisch eine andere Wirklichkeit bildlich präsent gemacht«. Demnach fungierten die Bilder *antimortal*, und zwar nicht nur als Repräsentation, sondern als Präsenz des Toten im Bild als Bild: als Präsenz des Vergangenen, das mit dem Bild ebenso verschleiert wie sublimiert vergegenwärtigt wurde.

Der historische Kontext dieser Praxis war die römische Kultur nach ihrer Durchsetzung in Ägypten (ab Tiberius) bis ca. ins dritte Jh. Die Forschungsfrage ist daher, ob der Niedergang dieser Bildpraxis mit dem Aufkommen des Christentums zusammenhing bzw. ob es christliche Mumienporträts gab. Obwohl im koptischen Christentum Mumifizierung und Totenopfer wie -mahl belegt ist, gab es *keine* Totenporträts oder -masken. Ein erster möglicher Grund dafür ist Markschies zufolge, dass die pagane Totenpräsentationspraxis christlicherseits polemisch zurückgewiesen wurde, der Bestattung Jesu entsprechend (wenn Athanasius, wie Markschies belegt, gegen die einschlägige Praxis der sog. Melitianer polemisiert, bleibt indes die Frage, ob das *nur* häresiologische Übertreibung ist oder vielleicht ein indirektes Indiz für eben solche Bildpraxis.) Als zweiten Grund reflektiert Markschies die Vorstellungen über den Stand der Toten zwischen Tod und Auferstehung als *refrigerium interim*, denen eine bildliche Präsentation widersprochen hätte.

Allerdings – erwägt Markschies zum Schluss, ob nicht die byzantinischen Ikonen, insbesondere die Christusikone des Katharinenklosters, mit den Mumienporträts zusammenhängen, wenn Christus als Lebender vor Augen geführt wird: »wenn Christus und bestimmte seiner Heiligen schon jetzt mit Leib und Seele im Himmel leben, dann ist ihre Darstellung auf

Ikonen und ihre kultische Verehrung dem Umgang mit jenen ›lebenden Toten‹ vergleichbar, der wahrscheinlich im Hintergrund der paganen Mumienportraits stand.« Die Präsenz des *Entzogenen* (hier: des Erhöhten bzw. Auferstandenen) ist dann im Bild als Bild möglich und wünschenswert aufgrund der ebenso ikonischen Identität wie ontologischen Differenz des Bildes mit Christus. – Sofern der Tote nicht mehr tot, sondern auferweckt ist, kann das Bild zum Medium seiner Präsenz werden, kann man weiterführend schließen. Kein Tod im Bild also, sondern auferweckt ewig Lebende als Bild wäre die bildproduktive Regel hinter dieser Praxis – was für heutige Bildpraktiken in verschiedenen Christentümern hermeneutisch aufschlussreich werden kann.

3. *Stephan Schaede* (Systematische Theologie, Loccum) »Von der *figura* zur *transfiguratio*. Einige theologische Beobachtungen zum Tod dies- und jenseits des Abendmahls« erörtert die Konstellation von Bild und Tod an der zugespitzten Frage nach *figura* und Abendmahl. Es geht ihm um die ikonische Qualität der Abendmahlsfeier, genauer: »Wie zeigt sich der Tod im Abendmahl?«. Dazu benennt er zunächst acht bildtheoretische Schwierigkeiten: Was als der ›Bildkörper‹ des Abendmahls zu identifizieren sei; dass dieses Bild dynamisch und prozedural sei; dass es durch Sprechakte mitkonstituiert sei; worin sein Bildthema bestehe (Tod des Todes?); die doppelschichtige Repräsentanz, in der die repräsentierende Stellvertretung zur medialen Substitution führe; die spezifische Zeitlichkeit; die Problematik der Erschließung seiner Bedeutung; und die Frage seiner Bildwirkung.

Zur historischen Tiefenschärfung der Frage untersucht Schaede das Motiv der *figura* als Interpretament des Abendmahls und damit die (zu unrecht meist vergessene) Alternative zum Substanzmodell. Die Spuren dieser Alternative verfolgt er von Tertullian über Augustin zu Paschasius Radbertus und Ratramnus, der für das Motiv der *figura* argumentierte (mit Rhabanus Maurus und Johannes Scotus Eriugena), was später sowohl von Berengar von Tours als auch von Bonaventura, Duns Scotus und Wilhelm von Ockham wieder aufgegriffen wurde. Dass auch Luther das Figuramotiv für »notwendig« hielt, um das Abendmahl zu deuten, wird gegenüber einer zu einfachen Realpräsenzthese von Schaede nachdrücklich in Erinnerung gebracht.

Exemplarisch klärt Schaede, wie die *figura* als »sachgerechte Deutung der Todespartizipation im Abendmahl« zwischen Radbertus und Ratramnus entdeckt und präzisiert wurde. Die *similitudo* von Abendmahl und Passion konzipierte Ratramnus als *repraesentatio* kraft der *imago rei*, in der die *veritas rei* präsent sei. Das führt zur bildtheoretischen These: »Die Bildkraft, die die geistliche Wahrheit des Todes Christi präsent werden lässt, ist abhängig vom Wirken des Heiligen Geistes im Glauben.« Diese spezifische Bildlichkeit begreift Ratramnus als *figura*, in der sich mit gewisser Verschattung und Verschleierung zeige, was gemeint sei. Bei aller Differenz kreuzt sich diese

Bildtheorie der *figura* mit Radbertus, wenn er meint, der Glaubende werde im Abendmahl in den Leib der Liebe Christi »transfiguriert«. Schaede entdeckt in diesem Disput »eine Figurationslehre der Todesmeditation im geistlichen Schmecken der Abendmahlsikone«.

Bonaventura führte das weiter im Begriff der Sakramente als *figurae futuri*, die bewirken, was sie figurieren, und zwar ebenso intellektuell wie affektiv und leiblich. Die *figura* des Menschen werde mit der *figura Christi* durch die *figura* des Abendmahls in Entsprechung gebracht (*configuratio*). Luther schließlich rekurrierte seinerseits affirmativ auf die *figura* zur Explikation des Abendmahls geschehens, sofern er sie als »Entdeckungsort der Präsenz« dessen begriff, worauf sie verweise (im Anschluss an Tertullian und Augustin). *Figura* sei »eine Gestalt« der »heilsamen Wirkung«, die sich in der Transfiguration der Glaubenden entfalte.

4. *Anselm Steiger* (Kirchen- und Dogmengeschichte, Hamburg) »*fractio et transitus*. Antimortale Ikonografie auf Grabmälern der Frühen Neuzeit« erläutert einleitend, dass der frühneuzeitliche Tod in Totentänzen, Kupferstichserien, Andachtsbildern, Grabmälern, Epitaphien etc. repräsentiert und visualisiert werde. Das Bild selbst sei nie tot, sondern eher lebendig: es sei in der Regel »Material« eines Antimortalismus, der ins Bild gebracht werde oder skulptural erscheine. Der Tod ist vor allem regionalgeschichtliches Ereignis, denn »antimortale geistliche Bildmotive gibt es in der Frühen Neuzeit zuhauf«. Die antimortale Materialanhäufung durchdringt Steiger analytisch und hermeneutisch, zunächst mit dem lutherisch-protestantischen Bildtypus, wie er bei Lucas Cranach d. Ä. und seiner Werkstatt im Bild (oder Abbild?) »Gesetz und Gnade« vorliegt. Ein unbekannter Dresdener Hofmaler aus dem Umkreis Lucas Cranachs d. J. illustriert dann mit seiner Allegorie auf den Naumburger Vertrag von 1561, dass die Realpräsenz Christi im Abendmahl das ewige Leben stiftende und »mithin« den Tod tötende Valenz habe. Christus wird (wie bei Bonaventura) expressive Figur der Todesüberwindung (vgl. Schaede). Trotz des überall abgebildeten Todes sei die Souveränität eines visuellen und illustrativ vermittelten Antimortalismus maßgeblich für die Frühe Neuzeit. Konkret: Sigmund von Birkens Regional-Grabmal auf dem Nürnberger St. Johannis-Kirchhof sei ebenso zentral wie antimortal. Das pagan-ethisierende *memento mori*-Motto und die christliche Auferstehungshoffnung seien miteinander kompatibel.

Das wird zuletzt noch einmal reproduziert für das 18. Jh. anhand des regionalen Grabmals der Maria Magdalena Langhans. Es stammt von Johann August Nahl d. Ä. und findet sich bis heute in der Kirche zu Hindelbank (Nähe Bern). Der dortige Pfarrer Georg Langhans ließ es für seine im Kindbett verstorbene Ehefrau errichten. Der beobachtete Antimortalismus lebe dann nicht nur privatistisch weiter in der Aufklärungszeit 1751: Steiger demonstriert das illustrativ/simulativ (?) direkt am Barock-Material: es zeige in ikonografischer Eindeutigkeit die leibliche Integrität und Vitalität

der Auferstehenden zu Beginn der *resurrectio* (vgl. Walter Künneht). *Fractio* meine in diesem Sinne, dass nicht nur die Todesmacht, sondern auch die Materialität der Bestattungsarchitektur aufgehoben bzw. »durchbrochen« werde. Der Riss in der Grabarchitektur könne als *transitus* ins ewige Leben verstanden werden: er werde in der puren Materialität der Grabplatte sichtbar abgebildet.

5. *Pablo Schneider* (Kunst- und Bildgeschichte, Berlin) »Der Selbstmord der Lucretia und die Ikonologie des Augenblicks« entfaltet und präzisiert den Rahmen von Bild und Tod zu Bild und Suizid anhand kunsthistorischer Beispiele. Altdorfers Darstellung der *Susanna im Bade* ist insgeheim eine Auslegung des Danielbuches, das die Schaulust der beiden Alten als geiles Blicken in die Irre beschreibt (Dan 13,9): Das Bild zeigt keine Lebenssituation, sondern eine exemplarische *historia*, die bereits als bekannt vorauszusetzen ist. Wie Trempler im Blick auf das Bild des Terrors ist Schneider im Blick auf Nacktheit der Auffassung, es gebe keinen »unschuldigen Blick«. Der Blick des Begehrens sei unethisch und soll im Erblicken des Begehrten ethisch werden. Dass »sex and crime« in der Frühen Neuzeit aufeinander verweisen, zeigt Schneiders Übergang zur verlorenen Ehre der Lucretia und der ihres Ehemannes: die Vergewaltigung durch Tarquinius ist nach diesem Verständnis nicht nur eine tief traumatisierende Erfahrung, sondern noch mehr als Ehrverlust zu deuten, d.h. als Demontage der sozialen Stellung der Betroffenen. Er ende dann »folgerichtig« im Suizid der Vergewaltigten – aus Scham. Tintoretts Darstellung des Verbrechens an Lucretia verstrickt den Betrachter raffiniert in die Bildgeschichte der eigenen Schaulust und dem bösen Ende der anscheinend lustvoll beginnenden Vergewaltigungsszene, deren späteres Resultat der Betrachter als tödlich imaginieren kann. Cranach d. Ä. und Dürer dann erheben die suizidale Nacktheit der Lucretia-Figur zum bildbestimmenden Einzelmotiv: gleichsam absolutistisch im Rahmen repräsentiert. Das arbeitet Schneider minutiös im komparatistischen Kontemplieren dreier Aktdarstellungen heraus: zweimal deutet er die Lucretia von Cranach und Dürer (mit Wunde und Passionsblutstrahl) und einmal eine nackte Venus von Cranach (ohne Selbstmordinstrumente). Schneider interpretiert diese Darstellungen vor dem Horizont einer Ikonologie des Augenblicks, auf Warburgs Konzept der Pathosformel rekurrierend. Die Beispiele sind nicht *Bildpathik* (wie Freuds Sicht auf *matrem nudam*), sondern als Ausdruck von *Bildethos* interpretierbar, das an den frommen Dezisionismus des Betrachteten appelliert.

6. *Iris Därmann* (Kulturwissenschaftliche Ästhetik, Berlin) untersucht in aufgeklärt-ethnologischer und zoologischer Fortschreibung der Fabeln Aesops »Sterbende und mitsterbende Tiere. Oudry, Buffon, Rousseau«. Den Ausgang der Untersuchung bildet eine spannungsreiche Doppelthese, die an zwei Denkern gewonnen wird (vgl. Waldenfels): Descartes meinte, Tiere

seien empfindungs-, leidenschafts- und seelenlose Maschinen und in ihrer Makellosigkeit weit vom Menschen entfernt. Montaigne dagegen postulierte eine enge (Wesens-)Verwandschaft zwischen Tier und Mensch. Erst Jeremy Bentham verband beide Denkfiguren und spitzte das auf die Frage zu, ob Tiere tatsächlich leiden könnten. Därmann analysiert als konkrete Arbeit an ›Bild und Tod‹ drei Figuren: Oudry, Buffon, Rousseau. Dementsprechend zerlegt Därmann ihren Beitrag in drei Teile: *erstens* analysiert sie die Tierseelenmalerei Jean-Baptiste Oudrys im 18. Jh., dann untersucht sie Georges-Louis Leclerc Buffons Tiergeschichten und *drittens* erinnert sie an Jean-Jacques Rousseaus Tierpassionen. Bereits letzterer untersuchte in seiner Abhandlung über den Ursprung der Ungleichheit die Frage der Leidensfähigkeit von Tieren. Er nahm entsprechende Passagen aus Buffons *Histoire naturelle* auf. Oudry, der Hofmaler Ludwigs XV., visualisierte dann das empfindsame Tier in seiner emotionsbetonten Tiermalerei. Er fertigte sie anlässlich der Darstellung von Jagdgesellschaften des Königs. Die Jagdhunde wurden vor allem dadurch angefeuert, dass sie selbst Anteil an der Beute bekamen: beispielsweise wurden die Eingeweide eines erlegten Hirsches hochgehalten und dann der Meute zum Fraß vorgeworfen. Oudrys Obsession mit der Jagd manifestierte sich in zahlreichen Jagdbildern. Oudrys Bild »Der sterbende Hirsch« dramatisiert die Einsamkeit und die Verlassenheit eines Sterbenden an dunklem Ort. Fazit: Tiere können leiden und sterben. Oudrys punktuelle Zusammenarbeit mit Buffon zeigt, dass Tiere zu jener Zeit durchaus als leidensfähig angesehen wurden. Zwei seiner Stiche erschienen in Buffons *Histoire naturelle*, darunter das Rhinoceros Clara. Für Rousseau markiert das authentische Empfindungsvermögen in seiner mythischen Naturzustandserzählung einen neuen Übergang zwischen Menschen und Tieren. Diese Spur nimmt schließlich Jacques Derrida auf, wenn er herausstellt, dass das Nichtkönnen, die Passivität des Leidens und die Leidensfähigkeit des Menschen, mit menschlichem Können und Vermögen chiasmatisch miteinander verschränkt seien. »Leiden- und Sterbenkönnen« sei »ein Können ohne Können, eine Passivität ohne Macht und Vermögen«.

7. Michael Meyer-Blanck (Religionspädagogik, Bonn) handelt von »Meer – Nacht – Schatten. Romantische Ansichten«. Zur Frage, ob das Bild stark wie der Tod sei, vertritt er die bildtheoretische These, jedes Bild appräsentiere sein eigenes Vergangensein wie Vergehen. In dem Sinne könne es stark wie der Tod sein, wenn die Liebe jene inneren Bilder ermögliche, die dem Betrachter sowohl seine Zerrissenheit wie den Horizont des zu Hoffenden erschließen. In diese Dynamik zeichnet Meyer-Blanck die deutsche Romantik ein als selbstreflexive Regression. Das führt er am Beispiel der Ausstellung »De l'Allemagne. De Friedrich à Beckmann« (2013) aus unter der These: »Der Tod ist mit im Bild, auch – und gerade dort – wo er selbst nicht dargestellt wird.«

Exemplarisch interpretiert er zunächst das verschollene Gemälde *Doge und Dogaresse* von Carl Wilhelm Kolbe (1807/1816) in der Erzählung von E.T.A. Hoffmann, also ein *erzähltes* und in der Erzählung *entzogenes* Bild. Hier werde nicht nur der Tod nicht dargestellt, sondern der Riss zeige sich in der Erzählebene und in der Rezeption als inneres Bild des Lesers. Die genannte Ausstellung lasse die deutsche Romantik als Neuaufnahme des ›media vita in morte sumus‹ verstehen, wie er mit dem zeitgenössischen Künstler Pierre Wat ausführt. Vor allem in der Motivik von ›Nacht‹ und ›Schatten‹ werden die Ungründe der Aufklärung wie das Sehen des Nichtsehens thematisch. Diese Motivik kann man als Spuren des Todes begreifen. So werde in Caspar David Friedrichs *Mädchen mit Leuchter* (1825) eine ›doppelte Blindheit‹ inszeniert, der Begehren und Vergeblichkeit in eins fallen lasse. Anders wird in Caspar David Friedrichs *Klosterfriedhof im Schnee* (1819) das Umfeld des Todes nicht nur dargestellt, sondern ›media morte in morte sumus‹ der Betrachter in die Szene hineingezogen. Hier könnte man vom Immersionspotential des Bildes sprechen, in der Evokation der Todesszenerie den Tod spürbar werden zu lassen (wenn das denn möglich wäre). Kälte, Erstarrung, Dunkelheit und Depression seien die Evokationen des Bildes im (von Meyer-Blanck imaginierten) Rezipienten. Ernst Ferdinand Oehme hingegen verzichtet in seinem Gemälde *Dom im Winter* (1821) auf Todessymbolik zugunsten einer Regression in die mittelalterliche Frömmigkeit. Nicht ohne Bildkritik notiert Meyer-Blanck, dass ›der Riss im Bild auch des Risses im Riss bedarf‹. Das Subversive der romantischen Spiritualität sieht er darin, dass sie ›die Regression als eine untergründige Progression umcodiert‹. Das deutet er mit Luther als Wendung in das ›media morte in vita sumus‹.

8. *Monika Leisch-Kiesel* (Kunstwissenschaft und Ästhetik, Linz) bearbeitet unter dem Titel »No se puede mirar/Man kann es nicht ansehen« den Zusammenhang von »Bild und Tod« in den *Desastres de la Guerra* von Francisco Goya«. Das titelgebende Bild *Los Desastres 26* ist für Leisch-Kiesel paradigmatisch, zum einen, weil es eine kunstgeschichtlich bedeutsam innovative Darstellung des Tötens sei, zum anderen das Paradox des Sehens und Nichtsehenkönnens thematisiere. Das entfaltet sie im Durchgang durch die *Desastres*, die als Bilder des Tötens wie Bilder von Toten zu sehen seien. Sie seien eher Realismus als Fiktion, im direkten Zugriff auf Kriegssituationen, in der Goya Augenzeugenschaft beanspruche, die in den Blättern verkörpert werde. Das Bildparadox kreise um das »Zeigen des Todes«. Das Töten als bevorstehender Tod und die Toten als vorbeigegangener Tod könnten gezeigt werden – aber »Der Tod selbst entzieht sich dem Bild – ?« Einerseits gelte in der Tat, dass der Tod als das »Nichts per se« sich jeder bildlichen Präsenz entziehe (gänzlich?). Leisch-Kiesel findet aber in manchen *Desastres* »sehr wohl Momente einer bildlichen Präsenz des Todes«. Dafür konstitutiv seien die Zeitlichkeit der Darstellung des Tötens sowie der im-

plizite Rezeptionshorizont: »im Bild lauert der Tod«, so ihre Formulierung für die Spur und Präsenz des Todes im Bild als Bild. Der Betrachter werde mit der Situation des Todes konfrontiert, die ihn den Tod als das Nichts per se »erfahren lassen«. Der nahende Tod werde fühlbar. Mit Didi-Huberman nennt sie solche Rezeption ein tastendes Sehen, man könnte auch sagen eine pathische Wahrnehmung (vgl. Bruckmann und Waldenfels). Als Fragmente des Grauens werden die *Desastres* zu Bildern des Todes.

9. *Katrin Weleda* (Kunstgeschichte, Siegen) behandelt die »Ent- und Resakralisierung des abgetrennten Kopfes in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts«. Die biblischen und mythologischen Szenen der Enthauptung wurden in der französischen Revolution reaktiviert, als in der Zeit des Terreur 1794 der abgetrennte Kopf zu *dem* Revolutionsmotiv wurde. Seit der Enthauptung Ludwigs XVI. wird die Guillotine zum Bildproduzenten, wie Weleda an zwei Radierungen zeigt. Ihre bildtheoretische These im Hintergrund ist der ›Tod als Bruchlinie von Bilderfahrung‹, die sie zwischen Julia Kristevas Theorie des Abjekten¹⁰⁷ und der Analyse der ›Macht Medusas in der Gewalt der Bilder‹ entfaltet.

Dazu erörtert sie zunächst die Guillotine als ›Regierungsmaschine‹ (mit D. Arasse), die als Enthauptungsapparat zu einer ›Porträtmaschine‹ und so auch bildlich vorgeführt werde. Das weiterführend geht sie den Guillotiniertenbildern nach, die einen eigenen ikonografischen Typus darstellen. Ent- und Resakralisierung sieht sie darin, dass der Körper des Delinquenten durch die Enthauptung ›gereinigt‹ werde und (sein Kopf) zu einem auratischen Symbol aufgeladen werde. K. Sykora sprach hier davon, dass der »Kopf des Königs zur Hostie« werde. Der Körper werde in der Enthauptung zum »Ort der Wahrheit«, die ritualisiert inszeniert werde. Tötung als Reinigung mit erlösender Wirkung erscheint als Sinn dieser Performance. Mit Klaus Krüger werde das Guillotiniertenporträt dann zum Bildzeichen ihrer Auslöschung, bzw. zum Tod als Bild und Bild als Tod.

Deutlich anders werden abgetrennte Köpfe hingegen von Théodore Géricault in seinen *Têtes coupées* dargestellt: es sind Köpfe zu Tode Gemarterter. Mit medizinischem Blick werde Realismus präntendiert, um die Zeichen des Todes zu demonstrieren. Natur soll Kunst werden, als ginge es darum, möglichst lebendig den Toten als Toten vor Augen zu führen. Weleda ruft hier Kristevas Theorem des Abjekts auf, um Géricaults Darstellungspraxis zu deuten. Der Tod werde hier nicht signifiziert, sondern das Bild werde zum ›Bild des Todes‹. Weledas revolutionsikonografische Beispiele zeigen ein Zugleich von Ent- und Resakralisierung, die sie als symbolischen Transfer und Übertragung von Macht begreift (bzw. Deutungsmacht). Das Bild ist insofern sakral geladen, als ein außerreligiöses Motiv gleichsam sakrosankt werde.

¹⁰⁷ JULIA KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris 1980.

10. *Stephanie Wodianka* (Französische und italienische Literaturwissenschaft, Rostock), »Spiegelbilder. Der dritte Ort des Todes bei Baudelaire« geht aus von dessen kunstkritischer Schrift *Salon de 1859*, den sie als Referenz wählt für seine Konstellationen von ›Bild und Tod‹ in den Gedichten *Au Lecteur*, *Les Ténèbres* und *Le Portrait*. In Weiterführung der Debatte von Paul de Man und Hans Robert Jauß um Repräsentation und Verweis klärt Wodianka das Imaginationskonzept Baudelaires. In der Interpretation der Spiegelstrukturen wird von ihr im Vergleich von Baudelaire mit Goyas Capricho *Hasta la muerte* der dritte Ort des Todes sondiert. Imagination sei für Baudelaire gegenüber dem Realismus wie der Fotografie die Königin des Wahren. Der Künstler vereine das »Potential imaginativer Entgrenzung«, wie bei Rubens oder da Vinci und Rembrandt. Imagination werde zum Verweis auf das nicht Abbildbare, das weder durch Deixis oder Mimesis zugänglich werde. Vor allem das Sonett *Le Portrait* zeige Baudelaires Positionsbestimmungen zu Bild und Tod. Der titelgebende ›dritte Ort des Todes‹ liege bei Baudelaire nicht *in* der Poesie oder *im* Bild, sondern werde durch beide allererst imaginierbar. »Nicht Schattenbilder der Wirklichkeit werden über das Licht von außen an die Höhlenwand projiziert, sondern die innere Imagination des lyrischen Ich ist die Quelle der auf die Finsternis gemalten Bildergalerie.«

11. *Isabel Richter* (Geschichtswissenschaft, Berlin) fragt mit dem Schwerpunkt der historischen Anthropologie in kulturwissenschaftlicher Perspektive nach »Phantasien und Bildern vom Lebensende im 19. und 20. Jahrhundert«. Die Erfahrung des Todes wird vor diesem Horizont als Sinnbildungsprozess interpretiert, allerdings mit der Einschränkung, dass dieser Prozess nicht vollendet werden kann, zumal der Tod sich sprachlicher Symbolisierung entzieht. Die ›eigene Abwesenheit‹ könne nur phantasiert werden. Daher werde die Unvorstellbarkeit des Todes erfahren und kulturproduktiv verarbeitet. Die Geschichte des Todes sei daher ein ›Kulturgenerator‹, wie sich in kulturellen Phantasien zeige. In Verflechtung der historischen mit der Bildanthropologie sei nicht das Wie der Darstellung des Todes entscheidend, sondern wann, warum welche Bilder überhaupt entstünden in der Auseinandersetzung mit dem Tod.

Richter erörtert exemplarisch Leichen-Aufbahrung, Leichenbett- und Post-mortem-Fotografien sowie sogenannte Kalotypien, d.h. Abzüge von Salzpapiernegativen in Brauntönen. Im Medium der Fotografie werde versucht, »Tote verlebendigt zu inszenieren«, sei es als Schlafende oder im Wohnraum sitzend, als wären sie nicht tot. Richter erwägt, ob sich darin die Hoffnung auf Machbarkeit und technische Wiederbelebung Ausdruck verschaffe. Sie bringt diese Bildinszenierungen in historischen Sinnzusammenhang mit der frühneuzeitlichen Effigies-Tradition und den Totenmasken des (frühen) Bürgertums als Memorialkultpraktik. Die Post-mortem-Fotografie bedeutete nach Richters Interpretation des 19. Jh.s eine

Privatisierung der Trauer. Wie das Projekt ›Noch mal leben vor dem Tod‹ von Walter Schels und Beate Lakotta zeige, das in Großstadt-Hospizen aufgenommen wurde, ist die Post-mortem-Fotografie keineswegs allein ein historisches, sondern ein aktuelles Phänomen: Ästhetisierung der Noch-Lebenden und dann Toten als Bildpaar jeweils eines einzigen Porträtierten. In der Kontrastierung von Noch-Lebendem und Totem (wie schlafend) werde die »Grenze zwischen eben-noch-lebendig und jetzt-gerade-schon-tot« in den Blick genommen. Den Toten als Schlafenden darzustellen, diene der ›Entängstigung‹ (so Schels) wie der Verlebendigung (so Richter).

12. *Hans Dieter Huber* (Kunstgeschichte der Gegenwart, Stuttgart) handelt von »Kristallisation und Stoffwechsel. Der Lebenskreislauf bei Edvard Munch«, und zwar anhand von Skizzen und Gemälden des norwegischen Dichtermalers und Expressionisten. Munch stellt mit seiner visuellen und literarischen Bildproduktion Tod und Leben als Paar ins Zentrum: teils durchgeführt an Motiven wie Adam und Eva, teils gesteigert in visueller *ars combinatoria*. Biografisch setzt die Beschäftigung mit dem Tod *erstmal*s ein anlässlich des Todes seines Vaters. *Zweitens* führt sein Parisaufenthalt 1896/97 zur Entwicklung des Bildkonzepts der ›Kristallisation‹ als Veranschaulichung des Lebens nach dem Tod in Erstarrung oder Vollendung – produziert in engem Kontakt mit August Strindberg. Eine dritte Phase zu ›Tod‹ geht aus von dem ›Lebensphilosophen‹ Friedrich Nietzsche und einem Extrem-Nihilismus, wonach Nichts ewig sei. In der *vierten* und letzten Phase ist Munchs Grafikprojekt zum Tod *Der Baum der Erkenntnis im Guten und im Bösen*. Ikonografisch ist es neben der Kristallisation das ›surrealistische‹ Motiv der Alraune, d.h. der Blutblume. Sie wächst aus dem Körper der Toten und lässt neues Leben keimen: Ein Sinnbild des Künstlers. Die Alraune verband Munch zwischen Melancholie und Metapher mit seinem Leiden als Künstler am Leben: das Herzblut des sterbenden Künstlers bringe neues Leben hervor. Dieses Paradigma einer Weltanschauung des ewigen Zyklus des Lebens im Kreislauf der Natur wird von Munch zu einer ›Stoffwechseltheorie‹ der Gesellschaft ausgedehnt. Exemplarisch dafür ist Munchs Idee der Vereinigten Staaten von Europa, die sich in Form einer jungen Frau aus einem Berg von Toten erheben. So evident ›das Bild‹ bei Munch somit antimortal auftritt, ist es doch zugleich mortal, vom Tod gezeichnet als *terminus a quo* und *contra quem*, allerdings auch *per quem*. Denn die Bildpraxis wird hier zur Form des Lebens *aus* dem Tod und mit ihm.

13. *Brigitte Boothe* (Klinische Psychologie, Psychotherapie und Psychoanalyse, Zürich) behandelt die »Psychoanalyse der Todesbilder« unter dem Titel »Man hat sein Totenkleid immer an«. Eine dem *memento mori* entsprechende Bilderflut führe permanent den Tod vor Augen in allen medialen Formaten. Hier werde der Tod als Bild anschaulich, wie schon seit den Totentänzen oder literarisch in Hebels Erzählung *Unverhofftes Wiedersehen* (1811). Freud hingegen hielt das vehemente Todesbewusstsein für

verdächtig und unaufrichtig, genauer für eine kulturelle Illusion. Werde der eigene Tod doch vielmehr verdrängt, denn: »Im Unbewussten sei jeder von uns von seiner Unsterblichkeit überzeugt«. Boothes weiterführende These ist daher, dass lediglich der Sprachgebrauch reflektiert werde, wenn der Zustand des Totseins sich der Vorstellung entziehe. Mit Thomas Nagel zeigt sie, wie viele Leib-Seele-Theorien die Perspektive der ersten Person verkennen. Angesichts dessen erscheint Freuds These trivial, denn die Perspektive eines Toten ist unvorstellbar, weil inexistent. Der Leichnam sei nur noch Bild dessen, der gelebt hat.

Unsterblichkeitsimaginationen seien psychoanalytisch gesehen dem Bewusstsein unzugänglich, aber als unbewusstes Relikt der Kindheit zu begreifen. Das Unbewusste sei eine Figur des Entzugs, das wirksam sei, ohne zugänglich zu sein. Es zeige sich nur in Spuren wie im Traum oder Symptom. Zu Freuds These des Unsterblichkeitsglaubens passe die unversehrte Leiblichkeit als Bildprogramm, die in der frühkindlichen Entwicklung angelegt sei. Gerade angesichts von Bedrohungen werden vom Kind dann Vorstellungen der Grandiosität und Unverwundbarkeit beschworen. Die »Vorstellung ewiger phallischer Intaktheit und Unversehrtheit« bilde den Hintergrund von Freuds These. Damit wird zugleich die These, jeder sei von seiner Unsterblichkeit überzeugt, als Kompensationsfigur ersichtlich – Kompensationen der Todesverfallenheit.

Im Kontrast zu Hebels Erzählung *Unverhofftes Wiedersehen* sei Freuds These, dass es die Identifikation mit dem verstorbenen Anderen den Trauernden ermögliche, den eigenen Tod zu gewärtigen. Das sei allerdings nicht ambivalenzfrei, sondern führe in verfolgende Bilder, die einen nicht loslassen. Im Grunde setzen Bilder des Lebens Bilder des Todes voraus. Hier argumentiert Boothe mit Lacan: dass gerade die Todesgewissheit die Möglichkeit gebe, das eigene Gewordensein zu akzeptieren und im Ungewissen handlungsfähig zu werden. Freud weiterführend erörtert Boothe das unklare Verhältnis von Unsterblichkeitsüberzeugung und Todestrieb, der sich der Bildlichkeit entziehe. Erst sekundär, so Freud, werde die Autoaggression nach außen gewendet, so dass Angriffsziele und mit ihnen Feindbilder produziert werden. Damit entwirft sie eine psychoanalytische Grundierung der Bildhermeneutik und -kritik solcher Bildproduktion und -politik.

14. Alexander Polzin (bildender Künstler und Bildhauer, Berlin) »Welch ein Wagnis ... < – der Tod in (meinen) Bildwelten« eröffnet mit einem Odyssee-Zitat seine Arbeit an »Bildern entschlafener Menschen«. Er stellt vier eigene Werke vor: Grabskulpturen für den Theaterregisseur George Tabori († 2007) und den Schriftsteller Thomas Brasch († 2001), beide auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof in Berlin, die Skulpturengruppe *Requiem* für den ungarischen Komponisten György Kurtág (*1926), und zuletzt eine Arbeit, die einen Bezug zu Rostock aufweist: *Fünf Masken für*

die Nacht. Sie entstand unter Verwendung von *Halbschlaf*, ein Widmungs-gedichts von Thomas Brasch, das dieser dem ehemaligen Rostocker Uwe Johnson († 1984) dedizierte. Minutiös und literaturwissenschaftlich ver-siert arbeitet Polzin den Intermedialitätsaspekt heraus, wonach Brasch sein Gedicht vor Johnsons Ableben als Nachvollzug eines langsamen Sterbens auf Raten in der FAZ abdrucken ließ. Nach Johnsons Tod fand man diesen Gedichtausschnitt über seinem Schreibtisch hängend in Sheerness-on-Sea auf der Insel Sheppey in Kent, Johnsons letztem Wohnhaus. Für Polzin war das eine gewisse Inspiration für seine Skulptureninstallation *Fünf Masken für die Nacht*. Auf jeder der zerbrochenen Masken ist auf der Rücksei-te eine Strophe von Braschs Widmungs-gedicht für Johnson eingraviert. Die Gravuren werden durch Spiegel reflektiert, die hinter den Masken an der Wand angebracht sind. Sie verwickeln den wandelnden Betrachter in ein Labyrinth des Sehens zwischen Lexis und Deixis, in dem die Zei-len, Verse und Einzelbuchstaben in Spiegelschrift oder verzerrt erscheinen: ein präsentisches Verwirrspiel schwankender Sichtbarkeit (wie Schwalben als Schriftzeichen am Himmel?) Das Problem der Maske beschäftigte den Bildhauer schon während seiner Arbeit an der Grabstele für den Thea-terregisseur George Tabori. Sie besteht aus drei Außenmasken: der tra-gisch-weinenden, der komischen und der satyrischen. Gesteigert erscheint das Maskenproblem dann noch einmal als *Requiem* in der Figurengruppe für den Komponisten György Kurtág: deformierte Gesichter gerinnen zu mundlosen Masken. Die Köpfe erscheinen nur noch als Fragmente.

15. *Aleida Assmann* (Englische Literatur und Allgemeine Literaturwissen-schaft, Konstanz) bearbeitet »Fotografien und Geister in der Gegenwarts-kunst« anhand von drei Protagonisten der bildenden Kunst: dem Schrift-steller Hans-Ulrich Treichel, dem Installationskünstler Christian Boltanski und der Fotografin Annie Leibovitz. Fotografien, so Assmann einleitend, könnten als *memory icons* dokumentarische und memoriale Funktion ein-nehmen: Sie seien im kulturellen oder privaten Gedächtnis verankert, maßgeblich durch Evidenz und Affektivität geprägt und ermöglichten neben Aufmerksamkeitsfokussierung Andacht und Erinnerung. Das kul-turelle Gedächtnis der Fotografie sei generationell zu differenzieren: die Abgebildeten sind erst Zeitgenossen, später werde dieses Erfahrungsge-dächtnis durch Erweiterung und Verschiebung durch nachfolgende Gene-rationen modifiziert. Der Übergang zur zweiten Generation sei mit Ma-rienne Hirschs Konzeption des *post memory* terminologisierbar. Dieses sei vor allem durch Imagination gekennzeichnet. Die Fotos wandeln sich für die Spätergeborenen von Repräsentanzen zu Bildern und zu Gespenstern. Sie werden tote Ikonen, in Erzählungen präsent, besonders, wenn die Fa-milienmitglieder gewaltsam ums Leben kam wie bei den Nachfahren von Holocaust-Opfern: Die Getöteten sitzen noch mit am Tisch und trau-matisieren die nächste Generation. Hirschs Konzeption des traumatischen

post memory, das sie induktiv an den Nachfahren von Holocaust-Opfern gewann, wäre also transferierbar auf das Schicksal einer Vertriebenen-Familie, wie es Hans Ulrich Treichel in seinem Roman *Der Verlorene* darstellt: Auf der Flucht aus dem Osten kommt gewaltsam ein Kind ums Leben, dem die Familie in der Nachkriegszeit nachtrauert, als wäre sie auf der Suche nach dem verlorenen Sohn.

Bei dem französischen Installationskünstler Boltanski dann werden Fotos als Familienerinnerungen generell dekontextualisiert. Es gibt für sie keinen Rahmen mehr. Das Foto wird, wie mit Siegfried Kracauer deutbar, zur Mumie, d.h. zur äußerlichen Hülle der Person. Damit entsteht ein Archiv, das keines ist und nichts listet, katalogisiert oder bewahrt. Die Ordnungen des Archivs sind zerstört. Es entsteht ein künstlerisches Nach-Gedächtnis (*post-post-memory*), das verstörend wirkt. Annie Leibovitz nahm Fotos der krebserkrankten und sterbenden Fototheoretikerin Susan Sontag auf, ihrer Lebenspartnerin – auch das wirkt auf die spätere Betrachterin, die keine emotionale Beziehung zu den Bildern der Verstorbenen aufbauen kann, verstörend, weil etwas gezeigt wird, auf das sie kein Anrecht habe und das sie in die Rolle des Voyeurs dränge. – Fotografien als Eingriffe in die Ökonomie des Erinnerns und Vergessens stützen einerseits die Erinnerung, reduzieren sie indes auch. Die besonderen Bilder von Sontag bekämen in ihrer Zirkulation etwas Gespenstisches: 1. durch die Kommunikations-Lücke zwischen den Generationen; 2. als Markierungen des Nicht-vorstellbaren und -darstellbaren; und 3. durch den affektiven Charakter bzw. das *punctum*. »Das Bild der Toten konfrontiert uns [...] mit der Erfahrung eines absoluten Risses zwischen Tod und Leben und stellt dabei diese schockartige Einsicht in die irreversible Trennung auf Dauer.« So zeigt und bezeugt Assmann die prekäre Lage von Bildern *zwischen* Tod und Leben, die Züge des Untoten haben.

16. Leander Scholz (Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie, Weimar) beleuchtet aus kultur- und medienphilosophischer Perspektive, wie es aussieht, »Sich selbst sterben [zu] sehen« mit »Jean Baudrillard und de[m] Absturz der Tupolew 144«. Dieses russische Flugzeug, ein Konkurrenzprojekt zur »Concorde«, sollte auf einer französischen Luftfahrtschau reüssieren, brach aber vor aller Augen in der Luft auseinander und ging in den Sturzflug. Alle Passagiere kamen ums Leben. Scholz geht medientheoretisch den imaginären Überschüssen und Deutungen dieser Katastrophe nach. Der Medientheoretiker *Jean Baudrillard* rekurrierte in »Der symbolische Tausch und der Tod« wiederholt auf diese Katastrophe. Baudrillard verortete den Absturz kybernetisch im »Hyperraum der Repräsentation«, in dem die Piloten durch technische Selbstbeobachtung zum Zuschauer des eigenen Todes werden konnten und so gleichzeitig Subjekt und Objekt des Sterbens sind, wenn sie im Cockpit sterbend die Fluginstrumente und Bildschirme ablesen bis an ihr Ende. Der Tod der Piloten wird zum

Abbruch einer Feedback-Schleufe: er wird zum Ereignis im medialen Hyperraum. Er interpretiert den Absturz der Tupolew nach dem Perspektivenschema von maximaler Nähe *und* gleichzeitig maximaler Distanz, als ob sich die Zuschauer entweder ganz mit den sterbenden Piloten identifizieren könnten und ihnen dann nahe seien, oder als ob Medien ein Maximum an Distanz erzeugten, indem sie das Absturzgeschehen bloß medial reproduzieren. Tod wird Bild- bzw. Medienereignis, nicht i.S. der massenmedialen Repräsentation allein, sondern in Form eines »kybernetischen Schicksal[s]« am Ort medialer Selbst/Beobachtung. Aber wie verhalten sich letztlich Ereignis und Reproduktion zueinander? Bleibt das Ereignis wirklich Ereignis?

Luhmanns Theorie sozialer Systeme operiert medial ebenfalls mit der Metapher des Flugzeugs, um eine Beobachter-Position (auf den Tod) zu favorisieren und zu plausibilisieren. Der Tod ist aus einer Beobachterposition systemtheoretisch schlicht der Abbruch von Kommunikations- bzw. Reproduktionsmöglichkeiten. Und Todesbewusstsein heiße lediglich das Wissen um diese Möglichkeit, die nie ergriffen werden könnte (sondern »geschieht«). Radikaler dagegen argumentiert Baudrillard: er sieht schon die mediale Möglichkeit zur Reproduktion selbst als etwas Starres, Erstarrtes bzw. Totes, aus dem es keinen Ausweg gibt: eine Welt als mediales Reproduktionssystem sei »eine tote Welt«. Hier tritt die These des mortalen und mortifizierenden Bildes zutage. Das nimmt indirekt Bezug auf Kojèves These der Selbstähnlichkeit der medialen Welt, die die Toten der Vergangenheit konserviert. Und es gehöre in die Genealogie der Selbstdeutung der Spätmoderne als »mediale Welt«, sei es idealistisch oder materialistisch bedingt. In solch einer Welt geschehe nichts mehr in Kojèves Sinne. Sie sei letztlich die Selbstähnlichkeit, in der die Toten der Vergangenheit aufbewahrt würden und ewig wiederkehren, und ihnen werde das gegenwärtige Leben für mediale Reproduktion geopfert. Bei Baudrillard wird daraus die kämpferische These, es gelte das »System heraus[zufordern durch eine Gabe, auf die es nicht antworten kann, es sei denn durch seinen eigenen Tod und Zusammenbruch.« Die mortale und mortifizierende Medialität führt zu einer Auffassung »postmoderner Politik«, in der anscheinend nur noch die Überschreitung des medialen Raums als »Fluchtweg« denkbar sei. Scholz dagegen deutet an, dass die mediale Kondition von Politik auch Einflussnahme allein in diesem Horizont ermögliche. Wenn das Mediale aber derart omnipräsent und alternativlos geworden ist, wie wäre dessen Mortalität noch zu kritisieren, ohne es zu reproduzieren?

17. Verena Straub (Kunst- und Bildgeschichte, Berlin) arbeitet über »Lebende Tote? Die (Selbst)-Inszenierungen der palästinensischen Selbstmordattentäterinnen«. Sie geht aus von einem Foto einer palästinensischen Frau, die in die Kamera lächelt und ihre dreijährige Tochter auf dem Arm hat, die spielerisch eine Handgranate umklammert. Dass diese Frau sich

später in die Luft sprengte, um israelische Soldaten zu töten, gibt den abgründig morbiden Hintergrund diese Madonneninszenierung. Straubs Leitfrage ist: »Manifestiert sich der (eigene und fremde) Tod, welcher der Produktion dieser Bilder scheinbar unausweichlich nachfolgt, bereits in diesen Bildern selbst?«. »Der Selbstmordattentäter als Märtyrer-Ikone« ist die erste These, die zunächst historisch eingebettet wird, um dann in der zweiten Intifada (2000–2005) genauer untersucht zu werden. Poster und Videos von Selbstmordattentäterinnen bilden einen eigenen Bildtypus, der von Straub genau analysiert wird. »Zwischen Schleier, Mutterschaft und Maschinengewehr. Die Bilder der Selbstmordattentäterinnen der zweiten Intifada« führt das exemplarisch aus im Vergleich mit älteren Inszenierungen männlicher Märtyrer. Während Videos verhältnismäßig weitgehend die bestehenden Formen übernehmen, werden in Fotos männliche Rollen und Stereotypen umbesetzt, so dass eine eigene »Ikonografie des weiblichen Widerstands« entstehe. Die »Verschränkung von Militanz und Mutterschaft« ist nach Straub dafür signifikant. Der Frauenkörper werde nicht nur als »Märtyrermutter« inszeniert oder als »Männer-Produktionsmaschine«, sondern selber als Waffe. Im Schlussteil »Lebende Tote?« geht Straub den Performances nach, die in diesen Bildern aufgeführt werden: die künftige Attentäterin schlüpfe bereits in ihren neuen Körper, ihre neue Identität als Märtyrerin, so dass sie zum Zeitpunkt der Aufnahme »lebende Märtyrerin« sei. Es sind antizipierende Inszenierungen, die (mit Barthes und Belting) die Dargestellten im Moment der Aufnahme in »lebende Tote« verwandeln. Mit Bredekamps Bildakt wird hier das Bild zum Todesurteil, das eine Märtyrerin erzeugt. Dass hier Zeugenschaft und Bildevidenz zusammenkommen, wird dadurch gesteigert, dass erst postum die Bilder überhaupt zur Zirkulation freigegeben werden.

18. Jörg Trempler (Allgemeine Kunstgeschichte, Berlin) untersucht, wie schnell sich das Gift des Terrors in sozialen und anderen Netzwerken ausbreitet unter dem ebenso antikisierenden wie modernen Motto »Je suis médusé! Tod und Versteinering in der zeitgenössischen Mediengesellschaft«. Beltings These, dass der Körper im Tod zum Bild seiner selbst werde, bezieht er weiterführend auf die Zuspitzung im gewaltsamen Tod und seiner bildlichen Dokumentation: Er fokussiert den Terroranschlag auf Charlie Hebdo in Paris 2015: als *demonstrative* Exekution und deren gefilterte Inszenierung durch Nachrichten(agenturen). Er entdeckt hier die Kreuzung von zwei Pfaden der Bildgeschichte: die Bildpraxis sozialer Medien und den Medusamythos. Der Betrachter der Schockbilder wird unfreiwillig nicht nur Teilhaber des Terrors, sondern, meint Trempler, sogar »zum ungewollten Täter«, was ihn, so die französische Redewendung, versteinert und zuschauend zum Opfer einer neuen Medusa werden lässt: »Je suis médusé«.

Trempler zieht in seiner Arbeit am Mythos auf die *Medialisierung* der Medusa, deren Blicke töten oder versteinern konnten, und er führt aus, die gegenwärtigen Opfer der Medusa seien tatsächlich im antiken Bildmythos präfiguriert. Im Mythos konnte Medusa erst durch Gegengewalt unschädlich gemacht werden, indem man sie *nicht* ansah und ihr als Trick einen Spiegel vorhielt. So wurde ihre Enthauptung durch Perseus möglich und die Instrumentalisierung dieses ›Hauptes‹. Ein mortales Bild kann mortifizieren. Kracauer bezog den Mythos auf die Filmtheorie, Trempler auf die neuen Medien. Denn entscheidend sei, *was* die Bilder des Pariser Anschlags *seien*. Das ›Berührtsein‹ durch sie zeige eine »Wirkungsfähigkeit von Darstellungen«, die Bildern vielfach abgesprochen würden, etwa wenn Baudrillard die Bilderwelt nur als Täuschung kritisierte. Das Wirkungspotential von Bildern belegt Trempler mit dem ›asymmetrischen Bilderkrieg‹ der Enthauptungsvideos und mit der Smartphone-Attacke auf soziale Netzwerke, die Rabih Mroué 2012 ästhetisch inszenierte. Auf diesem Hintergrund beurteilt er die zirkulierenden Bilder des Pariser Anschlags als »das Gift, das sie in die digitalen Kanäle fließen lassen« und den Betrachter ebenso involvieren wie versteinern. Hier ruft er die ästhetische Differenz auf: denn Karikaturen distanzieren und gewähren Distanz, was Zeugenvideos nicht ermöglichen.

19. *Kristin Marek* (Kunstwissenschaften und Medientheorie, Karlsruhe) betrachtet, wie Fotokonsumenten »die Leichen anderer im Buch betrachten«. Sie interpretiert damit »parabildliche Rahmungen und Rezeptionsmodellierung« in Christoph Bangerts Fotobuch *War Porn*. Das Kunstprojekt dieses Fotobuches reagiert auf die vielen Filter, die Nachrichtenbilder von Tod und Sterben durchlaufen und macht den Voyeurismus der Kriegsbilder zum Thema. Schon der Aneignungsakt der Fotografie hat eine Dimension der Gewaltsamkeit gegenüber den Toten: es wird ›geschossen‹. Mit *War Porn* wird die Konstellation hegemonialer Bildpraxis und Schaulust reflektiert, die unter der Oberfläche der Information spielen. Marek verweist zur Interpretation dessen auf Sontags ›Das Leiden anderer betrachten‹, um die Ambivalenzen solcher Medialisierung zu explizieren. Dennoch sei, so Bangert, der Fotojournalismus unverzichtbar, seiner Vereinnahmung zum Trotz. Marek schließt sich der vereinheitlichenden und entdifferenzierenden Bildinterpretation Bangerts an: die Bilderläuterungen geben jeweils zwar sehr präzise an, ob es sich um Erdbebenopfer, Ertrunkene aus Flutkatastrophen, Folteropfer von Gewaltverbrechen oder Kriegstote handelt – visuell eigentlich interessant ist aber, dass alle Verstorbenen als Spur des Todes ein *starkes* Bild von sich hinterlassen. Durch die vereinheitlichende Anordnung, die nach dem Topos »Tod im Bild« fragt, werden die Verstorbenen trotz der differenzierten Bilderläuterungen in gewisser Weise dekontextualisiert: die höchst unterschiedlichen Todesursachen werden visuell zum *starken* Bild verallgemeinert.

Das ›Buch‹ als Medium ist bereits eine Entscheidung gegen Web und TV, um eine bestimmte Langsamkeit und Materialität zu demonstrieren. Es wird zum Totenbuch, wenn die Toten hier ins Buch kommen in parabolischer Rahmung. Dieser Rahmung geht Marek eigens nach, weil sie fragil und offen gestaltet ist, worin sie Verletzlichkeit zum Ausdruck gebracht sieht. Dem entsprechen die Schreibmaschinentypografie und weitere paratextuelle Merkmale wie Tiefdruck und Graupappe. Die Bilder selber werden wie Fenster montiert (mit Bezug auf Alberti), hier allerdings in der thematischen Ambivalenz von Bildevidenz und markierter Distanz. Der Anspruch auf Zeugenschaft wird durch begleitende Beglaubigungen gestützt – und zeigt damit zugleich, wie prekär dieser Anspruch ist. Darin geht es stets um die Reflexivität auf die Bedingungen dieser Bilder, etwa indem unaufgeschnittene Seiten die Frage der Zugänglichkeit aufwerfen. Ohne Gewalt wird diese Bildgewalt nicht sichtbar. Das Buch wird so als »(Un-)Sichtbarkeitsmodus« konzipiert, in der die Perzeption sich faltet und entfalten kann. Im Bild als Bild wird der Tod ineins un/sichtbar. Als Merkwürdigkeit des Buches von Bangert (von Marek nicht thematisiert) ist erwähnenswert, dass der Fotograf mit *War Porn* Biografiearbeit an seinem eigenen Selbst leisten will. Das lässt den Anspruch auf Zeugenschaft abermals als hochambivalent erscheinen: der Großvater des Fotografen, Dr. Adolf Bangert, diente als Militärarzt der Wehrmacht. Seine Erzählungen aus Russland waren, obwohl er anderes gesehen haben musste, Idyllen, in denen er immer nur von Malinki, seinem Pferd, erzählte. Bangert, der Enkel, versteht seine Foto-Mission in Abgrenzung zu seinem Großvater, der den Tod immer nur verschleiert habe. Es zeigt sich, wie prekär der Anspruch auf Zeugenschaft ist, wenn es sich um nachträglich montierte Fotos von Verstorbenen handelt. Die Vielfalt der Todessituationen und deren konkreter Sitz im Tod erscheint visuell homogenisiert, als wären Saddam Husseins Tod durch Strang und Tsunami-Opfer im Verwesungsstadium drei Wochen nach der Welle miteinander ›vergleichbar‹.

20. Jochen Hörisch (Neuere deutsche Literatur und qualitative Medienanalyse, Mannheim) behandelt das »Zugrundegehen oder Die Lust am Verlust – Wagners Todesbilder«. Zentral dafür ist die bildtheoretisch geladene These Wagners, dass sein Musikdrama *Der Ring des Nibelungen* ein Gedicht sei, das etwas ›zeigt‹, als Bühnenwerk und Gesamtkunstwerk. Hinzu tritt die These über das Wesen seiner Dichtung: ihr verborgenes Geheimnis sei »schlechthin das des Todes«, was er zeigt, wenn er aus Totenstille tönendes Schweigen wandelt – in »Kommunikation mit dem Tod«. Isoldes Liebestod sei dafür symptomatisch, und Kleists Penthesilea paradigmatisch. Bei Wagner werde daraus die ›Nicht-Inkarnation‹ des Todes in Gestalt der Toten. Hörisch zeigt, wie darin Orpheus und Euridice antreten, die Negation des Todes zu negieren, »Thanatos im Namen von Eros zu verwerfen«. Zum Oxyoron wird dann, wenn Isolde im Schlussgesang in Ekstase mit einem

Toten kommuniziert (der Kunst ist nichts unmöglich). Tristan wie Isolde sind an- und abwesend zugleich in der Schwellenerfahrung von Tod und Liebe. In anderer Weise tritt Brünnhilde als Kommunikationsmedium in Erscheinung, wenn sie sich *nur* Todgeweihten zu erkennen gibt – während Siegmund prätendiert, der Tod stehe zur Disposition. Der Agon beider inszeniert das Mortale gegen das Antimortale, mit der Frage, was wohl stärker sei als der Tod. Aber, wie Hörisch lakonisch notiert: »Der Tod lässt sich nicht besiegen«. – Hier verweist er auf den sogenannten Jahrhundert-Ring von Patrice Chéreau und Richard Peduzzi (1976–80), in der die Thanatos-Ambivalenzen besonders wirkungsvoll inszeniert wurden, im Rückgriff auf Böcklins *Die Toteninsel* (ein Gemälde, das 1933 in seiner dritten Version von Hitler gekauft wurde): »Böcklin wird gelebt haben, er wird in und mit diesem Bild überleben«. Peduzzis Bühnenbild nimmt diese Vorlage auf und – lässt letztendlich Eros über Thanatos triumphieren, indem sie den Tod jubilierend akzeptieren. Diese Liebes- und Todesekstasen zeigen Wagners »Kunst der Zweideutigkeiten« – in denen Bild und Tod, Gesamtkunstwerk und Gesamtod sich verschränken und eskalieren.

21. Dieter Mersch (Theorie der Gestaltung und Kunst, Zürich) handelt vom »Tod des Bildes. Bilderverbot und Bildlosigkeit in Arnold Schönbergs *Moses und Aron*«. Der Grundkonflikt von Mose und Aaron sei, dass sich das Unendliche dem endlichen Bild entziehe. Die *via negativa* führe in das höchste denkbare (!) Paradox: in der Gottsuche Gott zu binden an »Bild und Gebärde« (so mit Rilke). Das Göttliche werde im Bild konstitutiv »entstellt« und zum Verstummen gebracht, könne also nur im Medium der »Entstellung« gedacht werden. Reden von Gott befinde sich ohnehin an der Grenze zum Verstummen. Mersch entdeckt hier in Schönberg einen negativistischen Bildtheoretiker (wieder). *Moses und Aron* sei »rigoristische Kunstreflexion«, deren Darstellungskritik kompositorisch zur Entwicklung der Atonalität führe. Kunst im Zeichen eines absoluten Wahrheitsgebotes entspreche einem rigorosen Monotheismus oder der Idee des verborgenen Gottes. Ästhetisch wie theologisch sei das letztlich »terroristisch«. Benjamins Aufgabe der Übersetzung verwandt, suche Schönberg mit *Moses und Aron* eine »wahre Sprache« angesichts des Darstellungsverbot und »trotz allem«. »Indem damit die Musik zum Medium des Bilderverbots sich erhebt, verdirbt sie es: Sie muss selbst noch versinnlichen, was sich der Versinnlichung entzieht.«

Auf den Bahnen negativer Theologie wird die musikalische Avantgarde zur Zwölftonpredigt: die Dodekaphonie als kompositorische Reihentechnik erscheint als neue Dogmatik vollendet mit einer einzigen Zwölftonreihe in Arnold Schönbergs Oper *Moses und Aron*, das Problem der Undarstellbarkeit Gottes in Atonalität überführend. Theodor Adorno deutete diesen Schönberg als neuen Moses, der eine neue Absolutheit durch Musik anstrebt, gefangen im Paradox des Bildes des Bildlosen. Dodekaphonie

ist in den Artifizialitätskonflikt verwickelt, wie sie für die Apriorität des Medialen kennzeichnend ist: das dargestellte Undarstellbare, das die Dodekaphonie dem Tod entrissen hat, mortifiziert das Entrissene erneut im zweiten, dritten bzw. unendlichen Tod des Bildes. An diesem Punkt geraten Zimzum, die Negativität des Nichts und die Kunst der Kenosis musikalisch in bedrängende Nähe. Dodekaphonie bleibt nach dieser paradoxen Deutung Transzendenzgenerator: sie sei letztlich von ähnlicher Klarheit wie mathematische Syntax. Das Ziel wäre final die Überwindung des Medialen im Ästhetischen – im Bewusstsein der eigenen Vergeblichkeit, dem Bilderverbot zutiefst verpflichtet.

Mersch geht von einem doppelten Ursprung des Bildes aus, der Herrschaftsrepräsentation und der Überwindung des Todes, um am Leitfaden der Schönberginterpretation indirekt dessen Bildtheorie zu entdecken in Gestalt der ästhetischen Episteme von *Moses und Aron*. Bildkritik, Sprachkritik und Medienkritik werden in der Ikonologik des Bilderverbots reflektiert – das in seinem Rigorismus unmöglich wird. »Kein Bilderverbot ist darum konsistent zu halten, weil in ihm schon eine Ontologie des Bildes angelegt ist, die seiner Aussetzung widersteht.« Schönberg seinerseits betreibe am Ort der Komposition Medienkritik im Namen der Kunst wie zugleich Kunstkritik in Form der Medienreflexion. Dass im Zuge dessen (von Mersch) die Figuren des ›Zimzum‹ wie der ›Kenosis‹ aufgerufen werden, zeigt die theologische Figuration dieser Problemlage und deren Deutung.

22. *Mauricio Sotelo* (Komposition, Barcelona/Berlin) widmet mit »Si después de morir ...«, seinem Freund, dem verstorbenen spanischen Dichter José Ángel Valente († 2001), eine musikalische Komposition für Flamenco-Sänger und Sinfonie-Orchester als Klanggedächtnis, die er schreibend erneut einholt. Die Avantgarde-Komposition ist (wie die Arbeiten des Bildhauers Alexander Polzin) intermedial. Sotelo zeigt das in drei Schritten: *erstens* im Hinweis auf biografische Wege zu diesem Werk, die auf die Erstbegegnung mit Valentés Lyrik während seines Wiener Musikstudiums zurückdatieren, *zweitens* mit dem späteren Entstehen eines persönlichen Kontakts zu dem bedeutenden spanischen Schriftsteller, und *drittens* in der allmählich wachsenden Überzeugung, dass der Heilige, wie der Talmud zeigt, in den Buchstaben ›wohnt‹ und sich nur im Wort offenbart, das spricht, vibriert, singt. Schrift als Lyrik und Buchstabe sind synästhetisch und erscheinen als Klang. Sotelo verdichtet das in seiner Komposition *Si después de morir ...* auf genuine Weise als Vertonung von Valentés gleichnamiger fragmentarischer Elegie – nach dessen Tod: die Klangwelt als Transposition der Lyrik. Die kompositorischen Möglichkeiten werden merklich erweitert, indem Sotelo durch computer-gestützte Sonogramm-Analysen des Flamenco-Gesangs ein neues Klanguniversum erschafft. Valentés Dichtung erzählt von einer Stimme, die aus dem Dunk-

len entspringt und zum Dunklen hinabsteigt. Dunkel, finster sei ihr Licht, betonte der Dichter. Sotelos »Flamenco-Spektrale« lässt Bild, Tod und Ton erscheinen und vergehen, erklingen und verklingen.

23. *Notger Slenczka* (Systematische Theologie/Schwerpunkt Dogmatik, Berlin/Leipzig?) handelt über »Die Todesmelodie des Bildes. Beobachtungen zur Zeitlichkeit des Porträts«. Mit Hans Belting setzt er die These voraus, dass das Bild seinen Ursprung in der Erfahrung des Todes habe und als Bild antimortal fungiere in Masken oder Figuren. Mit diesem Hintergrund bearbeitet er gewichtige Beispiele, in denen er von den Todessymbolisierungen zur Zeitstruktur des Porträts übergeht, das von einer ›Todesmelodie‹ begleitet sei. *Die Gesandten* von Hans Holbein d.J. bearbeiten zunächst die eigentümliche Symbolik, im besonderen die Anamorphose des Todes im Bild und deren Mehrdeutbarkeit. Erst dem vom Bild bewegten Betrachter erschließt sich das Anamorphicum. Daraus formuliert Slenczka das bildhermeneutische Prinzip seiner folgenden Ausführungen: dass die gewählten Gemälde »die Perspektive eines künftigen Betrachters einbeziehen, mit der Zukunft rechnen, in der die dargestellte Situation Vergangenheit geworden sein wird«. Die intrinsische Zeitlichkeit des Bildes als Bild und seiner Antizipation diachroner Rezeption führen auf die Spuren des Todes.

In Annibale Carraccis *Selbstporträt auf der Staffelei* ist der Maler unsichtbar anwesend im anamorphen Schatten im Hintergrund. Darin erkennt Slenczka, dass der Künstler »endgültig abgetreten« ist und das Bild sein Vorübergegangensein zeigt. Der ›Schatten‹ im Bild reflektiert zugleich, was ein Bild ist. »Das Bild als Bild hat eine Todesmelodie«, die im Vorklang des Todes und dem Verklingen des Vergehenden wahrnehmbar wird. Nur zu passend ist, wenn Slenczka noch auf Diego Velázquez' *Las Meninas* eingeht, näherhin auf die Spiegelung von König und Gemahlin im Bild, allerdings ohne das hochberühmte Gemälde als Anamorphicum zu deuten. Es stelle dar, »wie die Dargestellten sich im Betrachter reflektieren«. Parmigianinos Selbstbildnis im konvexen Spiegel inszeniert auf einfachere Weise, wie »jedes Selbstporträt« die Zukunft und deren Betrachter antizipiert, womit eine Selbstreflexion des Künstlers in seiner Vergänglichkeit einher geht. So komme »der Tod ins Bild«, in dem es selber bleibt, der Künstler aber vorübergeht. Zwei von Picassos späten Selbstporträts reflektieren in besonderer Drastik das »Abtreten des Künstlers« und das Bild als diachrones Supplement. Diese Dialektik der Diachronie expliziert Slenczka schließlich im Rückgang auf Augustins *Confessiones* als Form der Selbstreflexion individueller Subjektivität.

24. *Andrea de Santis* (Philosophie, Rom) behandelt »Die Fassung des Vergehenden. Zur Verflechtung von Bild und Tod«. Dazu geht er zurück auf den Hintergrund der Frage, »das Fließen des Lebens selbst«, aus dessen Not und Freiheit sowohl Bild wie Tod entstünden, die deshalb miteinander

verwoben seien. Auf diesem Grunde sei aus der Grenze des Todes eine Form des Lebens zu gestalten. Das sei eine Selbstbildung, in der zugleich ein Bild des Lebens entworfen werde, um das Vergehende, das man selber sei, »gewissermaßen vor sich selbst zu retten«. Diese antimortale Funktion bestimmt das Bild als Erinnerung, Vertretung und Gegenwart sogar des Göttlichen wie des Unvergänglichen im Vergehenden. Lebendes als solches könne dann nicht im Bild zu fassen sein, sondern seine Fixierung sei eine Art Tod. »Das Bild entsteht also in dieser Hinsicht aus dem Tod seiner eigenen Vorbedingungen«. Aber – im Bild könnte auch das wahrhaft Seiende erscheinen, wenn man es nicht nur auf sein Nichtsein, sondern sein Sein hin betrachte: was es zur Erscheinung bringe. Es *ist und ist nicht* das Urbild. Daher gehöre der Ikonoklasmus zum Bild selber, um in seiner Selbstverneinung dialektisch das Sein erscheinen zu lassen. In der finalen Schau ereigne sich dann die unmittelbare Gegenwart des Erscheinenden (mit G. Wohlfart). Diesem »Wechselspiel zwischen Sein und Nichtsein, Möglichem und Wirklichem, Realem und Idealem« geht de Santis an Beispielen nach: an Homers Helena, dem Schild wie dem Traum des Achilles, Odysseus im Hades und an dem Traum.

Im Christentum wurden diese Traditionen aufgenommen in der Idee der Inkarnation und Selbstoffenbarung Gottes in Menschengestalt. Daher sei der christliche Gott »Gott und Bild Gottes zugleich, er ist Gott im Bilde seiner selbst«. Offenbarung erscheint daher als Bildwerdung, die mit dem Tod verwoben sei. Gott im Bild Gottes setze sich doppelt dem Tode aus: in der Menschwerdung wie in dem Sichaussetzen an die Anerkennung des Menschen. »Dieser Gott, der als Mensch zum Bild Gottes und zum Urbild des Menschen wird, setzt sich also *dem eigenen Tod als Mensch und dem Tode des Menschen* aus.« Exemplarisch führt de Santis das an der Szene Maria Magdalenas am Grabe aus und schließt mit einem Ausblick auf die Gottschau bei Dante.

25. Bernhard Waldenfels (Praktische Philosophie, Bochum) behandelt »Zeitverschiebung und Bildverschiebung – Ungleichzeitigkeiten des Lebens«. Angesichts der Verflechtungen von »Bild und Tod« werde der gängige Kontrast von ästhetischer Distanz und existentieller Nähe unterlaufen. Waldenfels wählt aus diesem komplexen Feld das Zeitmotiv, um der Gebrochenheit von Erfahrung nachzudenken. Dazu entfaltet er 1. »Paradigmen der Zeitlichkeit«: lineare, zentrische und diastatische Zeit, in der »die eigene Erfahrung sich als Antwort auf einen fremden Affekt oder Appell selbst vorausgeht«; 2. zeigen sich dann Geburt und Tod in ihrem pathischen Charakter, nicht als Antipoden auf einer Zeitachse. Wie die Geburt immer schon zu früh komme, so der Tod ebenfalls. Er ist nie *actus purus*, sondern der Tod ist die Zeit der Diastase: ein Wovon des Getroffenseins *a fronte*, wie anders auch die Geburt *a tergo*. Metaphorisch von »Advent« zu sprechen, zeigt auf den ankünftigen Charakter von Widerfahrnissen; 3.

»Antworten auf den Tod«. Sie wechseln das Register vom Pathos zur Response. Wenn Kamlah schon den Tod als »pures Widerfahrnis« bestimmte (gegen Heidegger), sei er Pathos, der sich in variante Pathemata, Affektionsweisen differenziere, die ohne Antwort stumm blieben. Die aber sei polar verfasst in Zu- und Abwendung, in einer Ambivalenz, die sich erst sekundär entmischt. In der Antwort werde das Wovon des Getroffenseins in ein bedeutsames oder begehrenswertes Etwas umgesetzt. Dabei entstehen Supplemente, die Abwesendes vertreten und eine Zwischensphäre der Zeichen und Medien eröffnen; 4. »Darstellung und Verschiebung im Bild«. Sie ereignet sich in dieser Zwischensphäre. Hier etabliert Waldenfels eine performative und ikonische Differenz zwischen Bildgehalt und Bildereignis. Als Bildgehalt können Darstellungen des Todes auftreten, die seine Ikonografie eröffnen. Erst wenn der Modus der Darstellung gewichtig werde, werde das Bildereignis bedeutsam: wenn in der Bildwerdung uns Befremdendes widerfährt und aus der Reihe springt. Hier greift Waldenfels auf seine Zeitverschiebung zurück und wendet sie als Bildverschiebung zwischen Bildgehalt und Bildereignis. Diese Verschiebung im Bild als Bild ist für das Verhältnis von Bild und Tod zentral und weiterführend, um die Figuren des Abschiednehmens, Vergehens oder Fremdwerdens nicht nur als Gehalt, sondern als Ereignis zu sehen und zu verstehen. Der Tod im Bild kann im Tod des Bildes sich in das Bildgeschehen eingraben. »Der Entzug, der dem Pathos innewohnt, greift dann über auf den Entzug dessen, was im Bild zur Wirkung kommt.«

Aber sind Abwesenheit und Fremdheit mit dem Tod gleichzusetzen? Sei doch der Tod Gottes nicht gleichzusetzen mit der Abwesenheit Gottes. Hier fragt Waldenfels danach, ob es etwas gebe, »das stark ist wie der Tod«, ihn nicht aufhebt, aber doch auf- oder überwiege. *Geburt* ist sein Topos dafür als Auf-Leben gegenüber dem Ab-Sterben, ein Leben und Fortleben im Anderen. Das führt in das Feld der Hyperphänomene. Und das Bildereignis wird dazu, wenn etwas ins Bild *kommt* – oder das Bild als Bild kommt.

26. *Christiane Voss* (Philosophie Audiovisueller Medien, Weimar) arbeitete »Zum Verhältnis von ästhetischer Lebendigkeit und Sterblichkeit«: Ästhetische Lebendigkeit heiße, dass etwas auf jemanden so wirkt, als ob es lebendig wäre, in Realitätseindruck oder Ausdrucksstärke. »Sterblichkeit« dieser Lebendigkeit erscheint dann kontraintuitiv. Sei doch die Lebendigkeit abhängig von verlebendiger Wahrnehmung (und deren Ausfall dann der Antagonist?). Die seit der Antike bestehende Tradition des Wirkungspotenzials von Kunst als lebendiger Darstellung hat auch evaluativen und normativen Sinn. Eigenschaften »des Lebens« wie Figuration und Verkörperung sowie Autopoiesis und Auslöschung würden auf die Kunst übertragen bis zur gesteigerten Lebendigkeit und Beseelung. Diese Metaphorik sei auch für die Frage nach der Sterblichkeit ästhetischer Le-

bendigkeit brauchbar. »Ästhetisch misslungen sind tote Artefakte und tote Artefakte sind ästhetisch misslungene«, weil sie tot wirken oder auf schiere Materialität reduzierbar seien, ohne Bedeutungsüberschuss oder ›Esprit‹. Lebendigkeitsästhetiker wie die Kants behaupten normativ, dass ein Artefakt, das ästhetisch sei und in Erscheinung treten will, Lebendigkeitseindruck evozieren muss, sonst ist es tot. Mit Adorno wird diese Polarität auf Kunst generell übertragen und auf ihren »immanenten Riss« bezogen, der nicht illusorisch zu versöhnen sei. Um so überraschender ist es, wenn Voss auf Kants ästhetische Verlebendigung als affektive Erregung durch Schein-gebilde verweist – die als Illusionsspiel Adornos Regel zu unterschreiten scheint. Das zeigt sich angesichts von Interventionen wie Schlingensiefels Inszenierung seines Sterbens (BRD 2009–2010) umso deutlicher. Voss zufolge seien es letztlich die ästhetischen Gefühle, die die treibenden Medien ästhetischer Erfahrung seien. Bei Simmel führe das angesichts von Rembrandts Porträt dazu, den Tod als integrativen Teil des Lebens zu verstehen, nicht als Todesdarstellung, sondern (anders formuliert) als Präsenz des Entzugs im Bild. Erst in Formen ästhetischer Bildgebung gelange die »anthropologische Sterblichkeit zur vollen Sichtbarkeit« (wirklich?). Voss' Schlussfolgerung lautet, dass im Ästhetischen und nur dort die vielfältigen Dimensionen der Lebendigkeit *und* die der Sterblichkeit womöglich weniger *transzendiert*, als vielmehr für uns virtuell *vermehrt* werden«. Das sei das »Spiel der Kunst mit dem Leben und dem Sterben«.

27. Georg Bertram (Ästhetik und theoretische Philosophie, Berlin) fragt nach »Spuren von Spuren. Über Leben und Tod im ästhetischen Bild«. Dazu führt er zunächst den Begriff der generischen Konstellation ein. Im Ausgang von Kant und Hegel wird Kunst als Verlebendigung der Orientierungen einer sozialen Praxis begriffen. Das aber sei von den spezifischen Gegenständen und der Auseinandersetzung mit ihnen her zu begreifen. Artikulationen vor dem Werk seien von dessen Konstellationen bewegt. Dieses »Bewegtwerden« der Rezipierenden in ihrer Aktivität ist Bertrams Präzisierung der Verlebendigungsthese. Um das in Ansehung der Gegenstände genauer zu bestimmen, dient der Begriff der generischen Konstellationen (oder Formprinzipien) wie Rhythmus und Fiktionalisierung. Zu dessen Explikation rekurriert Bertram auf Derridas Bestimmung bildlicher Spuren von Spuren. Am Beispiel des Strichs (etwa bei Hokusai) führt er aus, wie der Betrachter für den einzelnen Strich blind werden müsse, um die bildliche Darstellung zu sehen. Der Strich sei Spur, der ihr eigenes Verschwinden innewohne. Als Spur sei sie stets ›Spur von Spuren‹, auf andere Spuren bezogen (anders formuliert ›Präsenz im Entzug‹). Gilt das Bildsehen als *blindes* Sehen, ist es an bestimmte Materialitäten und Zeitlichkeit(en) gebunden, wie Bertram mit Derrida an van Goghs *Schuhen* ausführt. »Das Bild thematisiert seine Spurhaftigkeit als die parergonale Struktur«. Es sei im besonderen die von Derrida so genannte »sakrifizielle Blindheit«, die

von ästhetischen Bildern gefordert sei als genuin andere Sehpraxis, um Spuren in ihrem optischen Verschwinden wahrzunehmen. Bilder konstituieren sich in diesen Spuren, die in ihrer Materialität eine optische Differenzierung provozieren, die Bertram als (neu bestimmte) Verlebendigung begreift. »Leben haben Bilder als solche, die ein herausforderndes Potential und dies im Sinne einer spezifischen generischen Konstellation realisieren.« Scheitert die Verlebendigung, zeigt sich deren prekärer Status. Tod im Bild wäre dann das Scheitern dieses Anspruchs. »Jedem ästhetischen Bild wohnt der Tod inne« aufgrund seiner Unabgesichertheit, die Bertram in der Verfassung menschlicher Praxis begründet sieht.

28. *Jens Wolff* (Systematische Theologie und Religionsphilosophie, Rostock) »Fabeln der Finalfiguren. Porträtkunst der Gegenwart« – zeigt »mit Immendorff, dem Wanderer/seinem Schatten sowie Houellebecq«, dass der Tod in der Gegenwartskunst ›präsent‹ ist. Er setzt ein mit einem Chiasmus-Zitat Derridas und interpretiert dann drei heterogene ›Finalfiguren‹, die er im Titel nennt: den Malervirtuosen Jörg Immendorff († 2007), den Romancier und Bestsellerautor Michel Houellebecq, und, als Allusion, Friedrich Nietzsche. Die Relation von ›Bild und Tod‹ wird erstens gezeigt an Immendorffs Porträt von Altkanzler Gerhard Schröder, das als Dauerleihgabe im Bundeskanzleramt hängt. Wolff legt eine gewagte Bildinterpretation vor: es handele sich recht besehen um ein Doppelporträt, und es zeige Kanzler und Pavian. Er kann minutiös nachweisen, dass das vom Künstler dargestellte Tier eine Figuration des ägyptischen Mondgottes Thot ist. Damit setzt der porträtierende Malervirtuose ein deutliches Bildsignal, gilt doch Thot im Alten Ägypten als Gott der Zeitmessung (eine Art ägyptischer Hermes). Weshalb dann *Nietzsche* mit dem *Wanderer und seinem Schatten* unter die Porträtkunst der *Gegenwart* gerechnet wird, ist nicht auf den ersten Blick ersichtlich. In der Retrospektive wird deutlich, dass dieser Autor über das 19. Jahrhundert hinaus als ›Teilnehmer‹ zeitgenössischer Todesdiskurse ins Gespräch gebracht werden soll, denn gegenwärtig gilt Nietzsche in der Regel als Lebens- nicht als Todesphilosoph. Hier schlägt der Beitrag eine Neuperspektivierung vor. Abschließend wird der 2010 erschienene Roman »Karte und Gebiet« (»Le carte et le Territoire«) von Michel Houellebecq untersucht – wieder mit dem Fokus auf der Frage, wie, wann, wo und von wem »Bild und Tod« fabelnd oder porträtierend thematisiert werden.

29. *Burkhard Liebsch* (Philosophie, Bochum) betitelt seinen Beitrag »Im Vorübergehen. Tod(e) und Bild(er): Diachronie des Anderen und Regimes des Sichtbaren«. Der Tod ist der Repräsentation fundamental fremd und umgekehrt. Daher führe von der Ästhetiktheorie kein Weg zum Tod. Wie ›der Tod‹ eine prekäre Generalisierung sei, so auch Kunst und deren Ästhetik. Sie seien stets »vom Tod her, im Hinblick auf den Tod und gegen den Tod« konzipiert, wogegen Liebsch fragt, ob man deren »Nicht-wahr-ha-

ben-Wollen« ein Ende bereiten würde. Selbst wenn das gelänge, wäre auf Wegen der Ästhetik kaum in die Nähe *des* Todes zu kommen. Das führt Liebsch in einer phänomenologischen Konkretion aus (statt generalisierend im Begriff, um es auf den ›Tod des Anderen‹ zuzuspitzen).

Dementsprechend problematisiert Liebsch die Generalisierung ›das Bild‹. Die florierenden bildlichen Inszenierungen Toter im Rückblick und Vorgriff kreisen um neue Formen der Sichtbarkeit und der neuen Sterblichkeit. Im Rekurs auf Barthes expliziert Liebsch den »*bildlichen Tod* einer *tödlichen Bildlichkeit*, wo das *Bild als Tod* und der *Tod als Bild* erscheint«. Diese Identität bleibt noch von einer Differenz des ›als‹ bestimmt, die die Identität als bildlich vermittelt denkt. In Form der Bildkritik schreibt Barthes der Liebe zu, das ›tödliche Bild‹ aufzuheben. Der Gleichsetzung von Bild und Tod zu widerstehen, provoziere gerade das fotografische Bild.

Liebsch selber setzt ein bei der Figur von Entzug und Abschiedlichkeit, um Vorübergehende zu denken: im Vorübergehen als Diachronie des Anderen. Mit Levinas' *Gott, der Tod und die Zeit* wird die Thanatologie ins Zeichen des Anderen gestellt und umgeschrieben. Hier kommen sich Erfahrung des Todes (!) und des Anderen so überraschend wie gefährlich nahe – ohne dass hier die Ästhetik weiterführen könnte, wenn, dann die (Meta)Ethik. Deswegen geht Liebsch auf Zeugnis und Zeugenschaft ein, mit entsprechender Kritik am Bild als »absolute Stillstellung des Blicks der Anderen«. Es ist daher eine Frage der »*Politik des Bildes*«, um die es bildkritisch zu gehen habe. Mit Didi-Huberman tritt dann (erneut) die Ikone gegen die Idolatrie an. Denn Levinas' Ikonoklasmus führe hier nicht wirklich weiter, wenn sie Bildlichkeit generalisierend unter Verdacht und Verdikt stellt.

Das führt im Rückblick zur These, dass das fotografische Bild (mit Barthes) »*vom Tod her, im Hinblick auf den Tod und gegen den Tod zu denken ist*«. Diese neuartige Sichtbarkeit rufe zugleich neuartige Formen der Sterblichkeit hervor. Das Problem der Nichtrepräsentierbarkeit des Todes sei dann, dass ›wir‹ im abschiedlichen Leben immer schon in der Nähe des Todes seien, zur Zeugenschaft aufgerufen und den sterblichen Anderen gegenüber nicht-indifferent. Die Regimes des Sichtbaren als Machtkonstellationen fabrizierten eine reproduzierbare Bildlichkeit, der entgegen der liebende oder verantwortliche Blick *allein* die Nicht-Indifferenz bezeugen könne. Dieser Blickwechsel führe auf die Spur der Diachronie des Anderen im Kontrast zu nur ›tödlichen‹ Bildern.

30. Florian Bruckmann (Fundamentaltheologie und Dogmatik, Eichstätt-Ingolstadt), »Und nichts dahinter. Zur Bildhaftigkeit des Seins und dem Schleier des Todes« erörtert in hermeneutisch-phänomenologischer Perspektive den ›Schleier‹ im Blick auf Bild und Tod. Dazu klärt er zunächst, wie Bild im Tod und *als* Tod auftreten kann, wenn es den ›Tod bedeutet‹, etwa als Einfrieren einer Situation oder im Schwarz einer Bron-

ze. Im Grunde gehe es bei Bild und Tod um des Menschen Umgang mit Abhängigkeit und Passivität gegenüber dem Heiligen. Religion wie Kunst erscheinen als verwandte Weisen des Umgangs mit Unverfügbarkeit und Unsichtbarkeit. Bild und Tod seien keine Themen, die je einzeln untersucht werden können, und beide stehen für das »Phänomen der Unverfügbarkeit«. Mit Bild und Tod beginne die religiöse Kulturarbeit des Menschen.

Im Rekurs auf Levinas fragt Bruckmann nach der phänomenologischen Reduktion und ethischen Radikalisierung des Themas durch das Bilder- verbot. Das Antlitz des Anderen wird zum Zerstörer der Bilder, die sich einer vom Anderen macht. Bei Levinas wird aus dem Bilderverbot eine Kunstkritik im Namen der Diachronie gegen die Stillstellung der Zeit. Der Tod als absolute Passivität könne in keiner Darstellung gefasst werden. Die Kunst allerdings könnte diesen Riss im Sein aufdecken im Durchbrechen der Bildlichkeit: »Nicht das Bild zu *retten*, sondern zur bildlosen Wirklichkeit *vor* der Welt und *vor* dem Bewusstsein zu gelangen, ist die Aufgabe« (Levinas). Das alternde Subjekt könnte in der Hinwendung zum Anderen dann den Einbruch der Transzendenz erfahren.

Hier nun kommt Bruckmann auf den Schleier zurück als ikonische Metapher des Todes (exemplarisch an der Verspottung Christi mit Maria und Dominikus von Fra Angelico in S. Marco, Florenz). Die *vera icon* deutet Bruckmann dann als Analogie zu Levinas' Antlitz als Einbruch der Transzendenz und Riss im Sein. In der Interpretation von Derrida (Un ver à soie. Ein Seidenwurm [seiner selbst]) wird der Schleier als textiles wie textuelles Motiv entfaltet – letztlich im Blick auf den messianischen Topos des zerreißenen Vorhangs im Tempel. Es geht um die Frage nach finaler Offenbarung als Enthüllung im Augenblick des Todes (des Messias). Gegenüber dem Schleier mit seinem Spiel von Enthüllung und Offenbarung führt Derrida den Tallith an, den Gebetsschal, als Metonymie der Gabe des Gesetzes. Dieses Gewebe (textum) sei über den Tod hinaus tragfähig, nicht als finale Enthüllung, sondern als Lebensform angesichts des Anderen. Auf diesem Hintergrund kommt Bruckmann zur These, der Schleier symbolisiere die Unverfügbarkeit des Anderen wie meiner selbst als Figur der Gottsuche.

31. Arne Grøn (Systematische Theologie und Religionsphilosophie, Kopenhagen) erörtert in seinem Beitrag »Unanschaulich. Tod, Zeit, Antlitz«, was es heißen kann, den Tod vorzustellen und welche Konsequenzen das für den Umgang mit Bildern hat. Er geht aus von Kierkegaards Rede *An einem Grabe* (1845), die vom Ernst des Denkens angesichts des (imaginierten) Todes handelt. Den ›Tod selbst‹ oder ›den Augenblick des Todes‹ können wir nicht denken, nur den ›Gedanken des Todes‹, der darin bestehe, dass eine Zeit kommen werde, in der keine Zeit mehr sei. In dieser Denkbewegung werde der Denkende als Subjekt zum *subiectum*, passiv bewegt und getroffen. Diese Umkehrung führt in die Möglichkeit einer Un-

möglichkeit, im Kontrast zu Heideggers Wendung in die Möglichkeit der ›Selbst-Übernahme‹ des Todes. Die Wendung in die Passivität bei Kierkegaard wird von Heideggers Aktivitätsprimat nicht mehr erfasst. Für Kierkegaard hingegen ist die Wirkung der Denkbewegung eine Wendung des Lebens, ›anders zu leben‹. »Den Gedanken des Todes ernsthaft zu denken ist Umgang mit Passivität.« Das entfaltet Grøn in vier Motiven: Affektivität, Negativität, Wiederholung und Transzendenz.

Hat das Denken mit Sichtbarem zu tun, bekommt es mit dem Anderen und mit der Zeit mit Unsichtbarem zu tun. Die andere Unsichtbarkeit des Todes hingegen kommt auf uns zu – und bleibt un(er)fassbar. Hier geht Grøn zu Levinas über, um die Zeit und den Anderen zu reflektieren (in Kontrast zu Heidegger). Dann entfaltet den Tod zu denken eine Performanz, die Zeit, Leben und Denken grundsätzlich ändert. Das deutet Grøn als ›den Anderen sehen‹ und ›sterblich leben (Nachdenken)‹. Der Andere sei in seiner Sichtbarkeit unsichtbar. Wir sehen nur die ›Spur des Anderen‹, der uns diachron entzogen bleibt. Darin wird unser Blick in Frage gestellt, wie auch das Verstehen. Angesichts des Anderen haben ›wir‹ ein Leben zu leben – angesichts der grundlegenden Passivität des auf uns Zukommenden der Zeit. »Der Tod als Entzug des Lebens bricht in das Leben ein.« Daher greifen alle Vorstellungen und Anschaulichkeiten zu kurz. Daher können wir auch unser Leben nicht einfach ›vorstellen‹, sondern wir sind vor es gestellt als undelegierbare Aufgabe. Diese andere Einstellung zum Leben angesichts des Anderen und des Todes führt Grøn aus an einem Bild von Per Kirkeby mit dem Titel *Fram* (1983). Hier zeigt sich, wie wir im Sehen ›unter Eindruck‹ stehen, wenn das Bild auf uns zukommt.

32. Dirk Westerkamp (Theoretische Philosophie, Kiel) bearbeitet »Das gelotheologische Bilderverbot«. Wurde von Aristoteles her der Mensch als das lachende Tier bestimmt, nahm daran die patristische Theologie Anstoß. Es finde sich daher nirgends das Bild eines lachenden Christus. Das versteht Westerkamp als Ausdruck einer doppelten bildanthropologischen Paradoxie: solch ein Bild sei allein ikonologisch zu konstruieren; und es stehe der Bestimmung des *homo pictor* und der Todesthematik bemerkenswert fern. Die Leitthese ist daher: »Der Tod ist nicht bloß das verborgene Dispositiv des Bildens, sondern zugleich Grund eines *gelotheologischen* Bilderverbots.« Zu deren Entfaltung geht Westerkamp zunächst dem ›gelotheologischen Bilderverbot bzw. seinen Konsequenzen in der Theologie- und Kunstgeschichte nach. Für den Gekreuzigten gab es schlechthin nichts zu lachen. Die Passion wird vielmehr im Paradigma des Erhabenen ausgeführt. Das unterstreichen Kirchenväter wie Ambrosius oder Johannes Chrysostomos. Die kritische ›Außenperspektive‹ des Neuplatonikers Kelsos nach Darstellung des Origenes war, dass höchstens er selbst, Christus, lächerlich sei. Dagegen bot vor allem Origenes die ›Erhabenheit‹ der Passion auf, um den hässlichen Gekreuzigten nicht der Lächerlichkeit preiszugeben. Passion ist

im Paradigma des Erhabenen auszuführen, galt doch das Lachen zumal durch seine Nähe zum Lächerlichen als unpassend. Gegen diesen Vorwurf seitens Celsus trat Origenes an, um die Erscheinung Christi vom Hässlichen und vom Lächerlichen strikt abzugrenzen. Zumal als verklärter sei Christus in Brillanz, wie Johannes Damaskenus erklärte. Auch wenn Clemens Alexandrinus das Lächeln rehabilitiert, als ob es Urbild christlicher Affektbeherrschung wäre, bleibe um so auffälliger, dass eine »christologische Rettung des gütigen Lachens« ausblieb. Den Grund dafür entdeckt Westerkamp in der Gefahr des Doketismus, den es abzuwehren galt. Die Passion musste gegen jeden Komödienverdacht gesichert werden.

Die doketische Inszenierung eines lachenden Christus, der sich seiner eigenen Kreuzigung entzog, war im Zeichen von Passion und *compassio* ebenso unsäglich wie für die Bildgeschichte negatives Präjudiz. »So konnte wohl im Unterschied zum leidenden das Bild des lachenden Christus keine ikonografische Wirklichkeit werden, weil er hier so wenig litt, wie er dort lachte.« Clemens und Origenes sind es schließlich, die Isaaks alttestamentliches Lachen typologisch auf Christus beziehen. Die Idee, Isaaks Nichtopferung als Parallelerzählung zu Christi Nichtleiden am Kreuz auszulegen, wurde primär von Semidoketisten favorisiert. Letztlich, wie Westerkamp bemerkt, ein Passionsverdrängungsversuch. Zu fragen bleibt angesichts der dogmenhistorischen Gemengelage, ob die Grenzen zwischen innerchristlichen Passionsbefürwortern und außerchristlichen Passionsverdrängern wie Gnostikern, Marcionisten und Doketisten tatsächlich so scharf gezogen werden kann (vgl. den Beitrag Günter Baders in diesem Band sowie Christoph Marksches).

33. *Reinhard Hoeps* (Systematische Theologie und ihre Didaktik, Münster) unter der Überschrift »Sie werden auf den schauen, den sie durchbohrten« (Joh 19,37). Das Kreuz Jesu als Ursprung der christlichen Kunst« präzisiert zunächst die These seines Untertitels. Darstellungen des Gekreuzigten entstanden erst in der ersten Hälfte des 5. Jh. Sie demonstrieren seit ihren Anfängen ein Bildproblem: in der Darstellung eines historischen Ereignisses zugleich den Gekreuzigten als Überwindung des Todes ins Bild zu setzen. Erst im 6. Jh. wurden Darstellungen des Gekreuzigten gängig – in einer Hochzeit theologischer Begriffsbildung. Mit Jean Michel Spieser meint Hoeps, basal leitend sei für die christliche Bildfindung und -produktion aber das Bedürfnis nach visueller Repräsentation gewesen, die nicht den begrifflichen Vorgaben folgte und das auch nicht musste. Die Darstellungen des Gekreuzigten entstanden so gesehen, um das Zentrum der Passion »für die visuelle Selbstverständigung des christlichen Glaubens zu erschließen.«

Hoeps fragt allerdings, was denn an der Kreuzigungsdarstellung »so in die Sichtbarkeit« trat, dass sie diese Funktion erfüllen konnte? Zunächst blieb eine eigene Bildlegitimation in Zeiten der christologischen und trinita-

rischen Debatten aus. Zur Legitimation dienten einerseits die Inkarnationstheologie, andererseits die Eucharistie (wenn auch als *einziges* legitimes Bild), deren Mangel an Bildevidenz hingegen ein Makel blieb – für das Bildbegehren. Die *Kreuzigungsbilder* hingegen konnten das Kreuz als Ursprung von Tod und Auferstehung vor Augen führen, die in der Eucharistie begangen und zugeeignet werden. Daher waren die Wunden Jesu in der Darstellung von besonderer Bedeutung. Ab dem Ende des 8. Jh. wurde der Gekreuzigte mit Seitenwunde dargestellt und so als Grund der Eucharistie inszeniert, dezidiert im Gerokreuz (2. Hälfte des 10. Jh.). Ist es der Grund der Eucharistie, wurde es seinerseits durch sie legitimiert. Paradigmatisch im Gerokreuz wurde, so Hoeps, mit genuin bildnerischen Mitteln der Tote dargestellt und als lebendig vor Augen geführt. Nicht die Christologie, sondern die Eucharistielehre sei hier der Horizont und Legitimationsgrund des Bildes. »Das Bild des Gekreuzigten artikuliert eine ausgezeichnete und spezifische Form der Sichtbarkeit für das Sakrament der Eucharistie.«

Daher markiere das Kreuz Jesu »tatsächlich den Ursprung des Bildes im Christentum«, nicht historisch, sondern systematisch verstanden. Denn die Eucharistie fordere »aus theologischem Antrieb das Bild in seiner genuinen Bildlichkeit«. Dass dann die Seitenwunde zur prägnanten Figur dieses Zusammenhangs wurde, ist nur plausibel. Die Ikonografie der Passionsbilder lenkt, so Hoeps, die Aufmerksamkeit auf den Bedeutungskern der Passion, auf Verletzung, Folter, Tod und Wunden Jesu. Die *memoria passionis* werde zum weiteren Horizont und zur Entfaltung der eucharistischen Verdichtung. Das erläutert Hoeps anhand eines Bildfeldes der Gregorsmesse des Meisters des Bartholomäusaltars und Pietro Lorenzetti's *Imago Pietatis*.

Bildtheoretisch formuliert Hoeps, wie aus der religiösen Praxis heraus das imaginative Potential des Glaubens zu genuinen Bildfindungen führte, wie sich im Besonderen in den Bildwerken der *memoria passionis* mit ihrer bildnerischen Selbstreflexivität zeige. Die Motivik des verletzten Körpers sei erst auf diesem Wege in die europäische Kunstgeschichte eingegangen. Damit greifen die christlichen Bilder der Wunde der Moderne vor – wie Hoeps anhand von Goyas *Desastres de la Guerra* zeigt. Verletzung und Wunde werden seit Goya zum Prinzip des bildsprachlichen (!) Ausdrucks. Letztlich aber war es das Bild des Gekreuzigten, das zu einer Entfesselung der Bildsprache führte. Das zu zeigen, rekurriert Hoeps auf Beuys, Rainer, Fontana bis zu Wallingers *Ecce Homo*. Für die interkonfessionelle Verständigung ebenso gravierend wie überzeugend ist, dass Hoeps im Wesentlichen auf »die inkarnatorische Tiefe der *theologia crucis*« verweist als focus (*imaginarius*) der Bildfindungen und -geschichten zwischen Christentum und Moderne.

34. Günter Bader (Systematische Theologie, Bonn) bedenkt »Das Bild des Gekreuzigten als Text und Bild. Ein Versuch«. Seine Grundfrage ist »Wie umgehen mit dem Bild des Gekreuzigten?« angesichts der affektiven

Ambivalenz von Zu- und Abwendung. Seine bildtheoretische Reflexion sucht zu klären, »wie ein Bild *kommt*« und »wieder *geht*«. Sei doch auch das Kreuzigungsbild nicht von Anfang an da, sondern in Latenz bis ins 6. Jh. Das ältere Kreuzeszeichen habe anscheinend den Wunsch nach dem Kreuzigungsbild nicht befriedigt. Ist es erst einmal da, sei es schwer, es noch zu denken, weil man es auch als fortgehend oder gegangen denken müsste. Baders Reflexionsgang bewegt sich auf zwei Ebenen: in der Latenzzeit des Kreuzigungsbildes in der Frage nach dem Bild als Text, und auf der späteren Ebene des Gekreuzigten als Bild.

»Das Bild des Gekreuzigten als Text« geht vom paulinischen ›Wort vom Kreuz‹ aus, das den Gekreuzigten ›vor Augen malt‹. Verlange doch dieser Satz nach einer Theologie des Bildes vom Kreuz, während der Galaterbrief nur Text enthalte. Der Rückverweis auf die Predigt, in der dieses Bild gemalt wurde, verweist auf ein bildloses Bild, das gleichwohl Augenzeugenschaft ermöglichte. Ekphrasis ist der Topos dieser Bildtechnik einer literarischen Gattung. Bei Paulus heiÙe das, »das Zu Hörende als Totes aus dem Zu Sehenden noch einmal gespensterhaft zu beleben«, was Bader »simonideische« Ekphrasis nennt.

In erstaunlicher Verspätung folgte dem erst seit 586 das Kreuzigungsbild als *Bild* – dem die theologische Reflexion nachzudenken habe. Bader folgt hier zunächst Johannes Damaskenus in Bestimmung und Beschreibung: es sei nicht Zeichen, sei im Kult auch *als Bild* erlaubt und damit dem Kult untergeordnet, um es dort auch zu legitimieren – als $\tau\acute{\upsilon}\pi\omicron\varsigma$. Weitergehend als $\pi\rho\acute{\omicron}\sigma\omega\pi\omicron\nu$ bestimmt entfaltet das Bild christologisch wie bildtheoretisch erst seine besondere Prägnanz. Galt doch den Ikonoklasten die göttliche Natur für undarstellbar, weil unsichtbar. Dagegen steht die These der Ikonophilen, gerade die Einheit beider Naturen werde in der Einheit des $\pi\rho\acute{\omicron}\sigma\omega\pi\omicron\nu$ sichtbar. Das erörtert Bader mit dem ältesten datierbaren Kreuzigungsbild im syrischen Rabulas-Codex aus dem Jahr 586. Er bemerkt besonders »das Schrille im Verhältnis von göttlicher und menschlicher Natur Christi am Kreuz«, das als Ausdruck seiner »Unmöglichkeit« aufgefasst werden kann.

Im Unterschied dazu erscheint die *vera icon* als Minimalbild im Ausschnitt des Angesichts. Deren Legitimation ist nicht ohne Paradox, wenn sie bewahrheitet werde durch eine verborgene Tuchreliquie, die letztlich Leerstelle bleibt. Die Abwesenheit des Körpers wird zum negativen Ursprung des Bildes (mit H. Belting). Erst durch Verzicht auf substantielle Kontinuität der Reliquie trete die Imagination an deren Stelle und gebe dem Bild als Bild Raum. »Was sich zeigt, ist die erlösende Kraft des Bildes«, so Bader. Er endet mit drei Fragen als Eröffnung weiterer Bildtheorie im Zeichen des Kreuzes: »1. Wie verhalten sich zueinander Anfang und Ende des Bildes des Gekreuzigten?«, »2. Wie verhalten sich zueinander ikonische Kreuzungsstrukturen des Bildes und Kreuzigung als Bild?«, und »3.

Wie verhalten sich zueinander das Bild des Gekreuzigten als Text und als Bild?« Dabei umspielt er die negativ theologisch wie negativ bildtheoretische Grundfigur, das Bild des Gekreuzigten zeige »auf das Unsägliche und Unansehliche, das am Grund des Sagbaren und Sichtbaren liegt«.

35. Markus Mühling (Systematische Theologie, Lüneburg) »Der Tod des Bildes und der Tod des Bildes des unsichtbaren Gottes« erklärt zunächst, dass traditionell das Bild als Medium lebendiger Vergegenwärtigung fungiere, mit der es gegen den Tod operiere. Dagegen denkt die These vom ›Tod des Bildes‹ an mit Zweifeln an der Repräsentationsfunktion des Bildes. Denn Bilder, so Mühling, seien nicht Repräsentations- sondern Resonanzrelationen durch ihre Einbettung in Narrationen. Damit wird ihre Eigendynamik ebenso verständlich wie eine basale Passivität der Wahrnehmung, die ohne Einbettung in narrative Kontexte gar nichts wahrnehmen könnte. Daraus folgert er, dass Bilder sterben können: wenn keine Wahrnehmung eines Bildes mehr stattfindet oder möglich ist.

Dem denkt Mühling nach anhand der »Probleme der *imago dei* im Repräsentationsmodell«. Würde die *imago* verstanden wie Bilder als Repräsentationen von Herrschern oder Gottheiten, würde deren positive Bedeutung nicht mehr verständlich. Im Kolosserbrief werde mit Christus als Bild des *unsichtbaren* Gottes hingegen bereits das Repräsentationsmodell *ad absurdum* geführt. Hier führe das Resonanzmodell weiter, in dem Wahrnehmungs- und Interpretationserfahrung aufeinander verwiesen sind. Werde Christus als *imago dei* wahrgenommen, so sei das erst in narrativen Kontexten möglich. In ihm das Bild des unsichtbaren Gottes wahrzunehmen, gehe erst kraft des heiligen Geists als Urheber dieser Bilderfahrung. Erst aufgrund dessen werde die kognitive Metapher der Interpretation Christi als *imago* Gottes verständlich.

Der *Tod* Christi als *imago dei* ist dann eine bestimmte These vom bestimmten Tod eines bestimmten Bildes. Dass Interpretationen oder Wahrnehmungen sterben können, sei trivial: sie können unplausibel und unbrauchbar werden. Aber könnte Christus als Bild Gottes aufhören Bild Gottes zu sein? Wenn Gottvater und Sohn voneinander abhängig seien, stehe mit dem Tod des Bildes Jesu auch sein Sohnsein auf dem Spiel – und damit die Möglichkeit der Selbstannihilation Gottes. Der Mensch als *imago dei* sei dann stets als *imago Christi* zu verstehen. Die Bildlichkeit dieser Relation sei als Resonanzrelation zu verstehen, die für das Menschsein konstitutiv sei.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1–2: Walter Schels/Beate Lakotta, Nochmal leben. Eine Ausstellung, 2015; Quelle: <http://www.noch-mal-leben.de/h/> (1.6.2015).

Abb. 3: El perro/Der Hund, Pinturas negras, 1820–1823; Quelle: Archiv Philipp Stoellger.

Abb. 4: El perro/Der Hund, Pinturas negras, nachbearbeitet 2015; Quelle: Archiv Philipp Stoellger.