

Entzug der Präsenz – Präsenz im Entzug Ambivalenzen ikonischer Performanz als Grund von Iconoclashes

Zur Einleitung

PHILIPP STOELLGER

I. Präsenz – ohne Primat?

›Präsenz‹ als Grundbegriff bildwissenschaftlicher Analyse ist so problematisch wie unvermeidlich. *Problematisch* wurde sie nicht erst in der poststrukturalistischen Kritik des ›Präsenzprimats‹. Sie war es längst, wenn nicht ›immer schon‹, spätestens seit Augustins Zeittheorie. Denn die Zeit ›ist nicht‹, sie hat kein eigenes Sein. Im Fluss des ›Bewusstseinsstromes‹, wie es bei Bergson hieß, hat sie keine Selbständigkeit, keinen eigenen Bestand, sondern ist so flüssig wie flüchtig – wie ein vorüberfliegender Schatten. Sie ›ist daher nicht und nichts ›per se‹. Das zeigt und verdichtet sich in der Frage nach der *Gegenwart* als ›Mitte der Zeit‹ zwischen Vergangenheit und Zukunft. Dieser minimale Ort des Übergangs lässt sich nicht fixieren, nicht festhalten oder feststellen, weil er sich entzieht, immer kleiner und flüchtiger wird, je genauer man ihn fokussiert. Je dichter und näher man ihm kommt, desto mehr entzieht und verflüchtigt er sich, als wäre er ›rien‹: nichts oder genauer, *fast* nichts.

Unvermeidlich ist ›Präsenz‹ gleichwohl. Wir kommen von ihr nicht los, solange wir mit der Grammatik sprechen, in der wir leben. Wir müssen noch nicht einmal ›an die Grammatik glauben‹, denn wir sind ›in ihr‹ auch ohne jeden ›Glauben‹ an sie. Da wir nicht nicht sprechen können, können wir die Grammatik nicht verlassen. In der Sprache zeigen sich unsere Denkgewohnheiten, von denen wir nicht lassen können. Selbst wenn man von Präsenz nichts sagen könnte, kann man ›darüber‹ nicht schweigen. Denn jeder Verbgebrauch bringt das *Präsens* mit sich und konfrontiert mit der Frage der *Präsenz*. Diese grammatische Bemerkung bliebe abstrakt, wenn sie nicht ›am Phänomen‹ konkret würde.

Im Allerheiligsten der Neuzeit, im Zentrum der Subjektivität, entdeckte Descartes das ›*sum cogitans*‹ als Gewissheitsgrund meiner Selbst (und Gottes, wie er im Unterschied zu Husserl noch meinte). Diese Selbstgewissheit

sei allem mitgesetzt und basal für jedes Denken und Handeln: eine *continuity over time*. Ist sie das, was meine Welt im Innersten zusammenhält? Das ist zweifelhaft. Denn die Zeitlichkeit der *cogitatio* und ihre Phänomenalität im Gefühl dehnen, strecken und entfalten dieses Zentrum. Es ist kein archimedischer Punkt in Zeitlosigkeit oder Ewigkeit, sondern als *sum sentiens* ist das *sum cogitans* so zeitlich wie Fühlen und Denken. Die imaginäre Unmittelbarkeit des Selbstbewusstseins, seine fugenlose Einheit und Infallibilität ist zweifelhafter Schein. Von Augenblick zu Augenblick des Denkens und Fühlens verschiebt sich das *sum*. Das Problem daher ist nicht erst, ob man zweimal in denselben Fluss steigt, sondern ob man dabei stets ›derselbe‹ wäre. Identität über das ›Ich denke‹ zu denken, entkommt nicht der Zeitlichkeit dieses Selbstseins.

Am Verhältnis zur eigenen ›Stimme‹ zeigte Derrida die stets präsenste Verschiebung der Identität der Zeichen, und darin die ›différance‹ in jeder Semiose. Analoges gilt für den ›Blick‹, der nicht zweimal als derselbe dasselbe sieht. Der Blick auf Kunst i.w.S. lässt diese Unwiederholbarkeit des Identischen manifest und merklich werden und führt, wie Adorno formulierte, in die produktiven Probleme des ›Nichtidentischen‹.

II. Präsenzambivalenz

In besonderer Weise macht sich die Ambivalenz der ›Präsenz‹ bemerkbar als Grund von Bilderstreiten, sofern Bilder Präsenzereignisse sind oder zu sein versprechen und damit *zu viel* versprechen oder gerade zu viel des Versprochenen *halten*. Wenn Bilder ›reale Gegenwart‹ versprechen, provozieren sie Bildverehrung oder Bildzerstörung sowie deren Konflikte. Wenn um Bilder *gestritten* wird, geht es um deren Vermögen und Unvermögen, um ihre Macht (lat. *potentia*, gr. *dynamis*) und Ohnmacht (lat. *impotentia*, gr. *adynaton*), also ihre Potenz und ihre Impotenz. Dabei geht es zugleich um ihre ›Bewegungsenergie‹, die man ›ikonische Performanz‹ nennen kann, d.h. um die ihnen eigene Kraft und Macht und ihre Eigenart gegenüber anderen Zeichen (etwa Zeigen versus Sagen). Im folgenden geht es nur um *einen* Aspekt ›der Macht der Bilder‹, um ihre *Präsenz* und deren Ambivalenzen: Wirken Bilder als Vergegenwärtigung, gar als Intensivierung von Präsenz? Dann ist zu klären, was das heißen soll, wie sie das anstellen, wann, wo und für wen *wessen* Präsenz gesteigert würde: die des *Vergegenwärtigten* (etwa von Toten) oder die des *Urhebers*, der sich im Bild verewigt, die des *Bildes* selber oder des *Raumes*, den seine Präsenz eröffnet, oder die der *Betrachter*, deren Selbstgegenwart dadurch intensiviert werden könnte?

Dass das je nach Bild, nach Kontext und nach Funktion unterschiedlich sein wird, ist so klar wie klärungsbedürftig. Wenn einer vor einem *Andachtsbild* sitzt und in Gebetshaltung murmelt – was immer da vor sich

gehen mag –, um *was* für eine und *wessen* Präsenz geht es da? Wird ein Präsenzbegehren erfüllt, etwa in dem Ereignis oder in der Materialität des Bildes oder des Betrachters? – Wenn nicht nur einer, sondern *viele* vor einem Großbildschirm jubeln beim *public viewing*, weil ihre Mannschaft ein Tor geschossen hat, wird nicht nur technisch repräsentiert (hoffentlich fehlerfrei), sondern der affektive Effekt hat mit Präsenz zu tun: mit ›the meaning of live‹. Im ›live-event‹ verdichtet sich ›the meaning of life‹. Auf der Leinwand ist das Spiel der Helden *real* gegenwärtig, *real life* ist *live*, so dass keiner (selbst Heidegger nicht) sich dem Mitjubeln und Mitfiebern entziehen kann. Die Performanz ist manifest, ohne Ambivalenz, scheint es. Wird hier das (vermeintlich bloß technische) Repräsentationsmedium zum Medium *realpräsen*t *unio* von Spielern und Zuschauern? Was für eine Verflechtung von Repräsentation und Präsenz ereignet sich hier, und wo bleibt da der Entzug (das Entgleiten des Gesehenen in der Retention, deutlicher noch in der ›Bildstörung‹)? – Ein Wissenschaftler, wie etwa ein Mediziner, der ständig mit Röntgenbildern umgeht oder mit Ultraschall- und Tomographiebildern, hat in diesen eine gegenwärtige Anschauung dessen, was der Fall ist im Körper des Patienten. Diese funktional selektive Form des Bildes liefert erfüllte Anschauung des ansonsten Unsichtbaren. Solch ein Bild ist *auch* ein Präsenzmedium. Denn die Repräsentation von Knochen, Weichteilen und dem Hirn vertritt anschaulich und gegenwärtig das Abwesende, was dem äußeren Augenschein entzogen ist. Was sich zeigt, ist, was wirklich *ist*, wie Spuren und Abdrücke. – Wenn einer vor seinem *Computer* sitzt, in Arbeitshaltung und dabei die graphische Benutzeroberfläche wie selbstverständlich bedient, Nachrichten liest oder sogar schreibt, ist der *screen* ein Bildmedium, das den Betrachter bannt (wie manche Handys oder Gameboys und ähnliche toys). Wenn so die Zeit erfüllt wird (oder wenigstens gefüllt), ist die Gravitationskraft des Geschauten gegenwärtig *real* wirksam. Sie saugt die Aufmerksamkeit des Nutzers auf, auf *sich*, ähnlich der Schlange Kah im Dschungelbuch: ›trust in me, just in me‹.

Sind das ›Mittel ohne Zweck‹, die den Blick nicht nur führen, sondern verführen oder entführen – am dunklen Ende in leere Bildwelten? Andachtsbilder haben die Chance, ganz Bild zu sein und doch über sich hinaus zu weisen. Computeroberflächen sind funktional reduzierter und doch an Möglichkeiten nicht ärmer: Sie bieten die Chance, viele Welten in Echtzeit zu repräsentieren und mit anderen zu teilen (auch eine Präsenz, eine geteilte). Dabei ist der Computerbildschirm so selbstlos, sich dem Selbstgenuss des Nutzers hinzugeben im Spiel mit ›multitouch‹, oder so diskret, schlicht bestimmte Arbeiten zu erleichtern und die Zeit effektiver nutzen zu lassen. Wenn nun solch ein andächtiger Computernutzer von seiner Frau in ein *Museum* verschleppt wird und dort Bilder hängen, vor denen die Ausstellungspilger eifrig schauen, tuscheln und herumlaufen, ist das befremdlich. Einem passionierten Computerspieler wird das kaum

zum Präsenzereignis werden. Und den tuschelnden Pilgern? Dem einen oder anderen, der andächtig versinken möchte vor einem Bild und der stets gestört wird von den herumhuschenden Anderen, ist dem die Störung der Präsenz Anzeichen dessen, was gestört wird und sich so entzieht?

Die Anschauung der Anschauungsformen findet eine Rhapsodie der Mannigfaltigkeit: so viele Bilder, so viele Funktionen, Nutzer und Betrachter und so viele Formen der Präsenz, wenn denn überhaupt ›Präsenz‹. So viel Schein, so viel Sein, meinten Husserl wie Heidegger. Gilt auch: So viel Bild, so viel Sein? So viel Bild, so viel Präsenz? Vermutlich nicht, denn keine Präsenz ohne Entzug.

III. Repräsentation?

Dem scheinbar auratischen Präsenzereignis gegenüber kann nicht fraglos bleiben, was *alternative* Bestimmungen wären, die Anderen oder die Antagonisten der Präsenz: Ist das Bild als Präsenz(ereignis) zu bestimmen magisch oder metaphysisch und dringend der Korrektur bedürftig? Etwa indem man Bilder exklusiv als *Repräsentationen* bestimmt, in semiotischer oder symboltheoretischer Perspektive? Goodmans nominalistische Symboltheorie bietet dafür valable Möglichkeiten. Aber würde damit womöglich unterbestimmt, was für religiöse und ästhetische Kontexte wesentlich ist: dass Bilder nicht ›nur‹ repräsentieren, sondern Formen der Präsenz sind, ›mehr‹ als nur Repräsentation und ›anders‹ als andere Zeichen?

Selbst *wenn* man Bilder nicht über Präsenz (Materialität und Ereignis) bestimmt, sondern gegenläufig im Zeichen der Repräsentation (von etwas als etwas für jemanden etc.), kommt man um die Fragen der Präsenz nicht herum. Wie Gottfried Boehm meinte: »Wenn Repräsentationen vor allem Präsenzen begründen wollen, dann erfüllt sich der Sinn der Bilder im Akt der Wahrnehmung, dann, wenn sie dem Betrachter eine Mitpräsenz ermöglichen, wenn, was wir ansehen, auch uns ansieht, der Blick dem Blick begegnet«.¹ Oder nicht weniger prominent notierte Louis Marin: »Repräsentieren [...] heißt den Toten zurückkommen lassen, als ob er gegenwärtig und lebendig wäre, und es heißt auch, die Gegenwart zu verdoppeln und die Präsenz in der Einsetzung eines Repräsentationssubjekts zu intensivieren«.² Was immer das heißen mag, es zeigt, dass auch ein Semiotiker wie Marin nicht um die Fragen nach der widerständigen Präsenz herumkommt. Im Gegenteil: Die Krisen der Repräsentation führen vertieft in die Fragen nach Präsenz und Entzug.

¹ GOTTFRIED BOEHM, Repräsentation – Präsentation – Präsenz, in: DERS. (Hg.), *Homo Pictor*, München/Leipzig 2001, 3–13, 13.

² LOUIS MARIN, *Das Porträt des Königs*, Zürich/Berlin 2006, 15.

IV. Präsenz und Entzug

Bilder *sind* mächtig, wie auch immer: wirkungs- und eindrucksmächtig. Anders als ›Repräsentationen von x‹ ist ihnen *als Bild* wesentlich zu *präsen-tieren*, und zwar vor allem *sich selbst*. Das Bild ist als Bild präsent – so wie die Hostie im Abendmahl, der Heilige in der Reliquie, der Fußballheld in Gestalt seines (gebrauchten) Trikots oder der Geliebte in der Haarlocke. Diese Präsenzmacht ist nicht nur Bildern im engeren Sinne zu eigen (den Tafelbildern etwa), sondern all solchen visuellen Artefakten, die wie die Haarlocke exemplifizieren, was sie zeigen.

Diese Präsenz ist auch nicht nur ›Kultbildern‹ zu eigen, selbst wenn sie das Paradigma dafür bilden mögen. Sie gilt sublimiert auch für Formen ›operativer Bildlichkeit‹ und sei es nur im Nebeneffekt. Ein ›Hirnscan‹ oder ein Röntgenbild zeigen nicht nur *etwas*, sondern sie präsentieren es mit der Funktion ›realer Anschauung‹ und Evidenz. Daher ist die Eigenart von Bildern sich *als Bild* zu präsentieren eine gleichsam transzendente Bestimmung: Bildlichkeit ist nur möglich aufgrund und als Präsentation. *Wie* sie das tun und in welchem Maße sie *sich selbst als Bild* präsentieren, das ist allerdings höchst verschieden. Eine Karte tut das (je nachdem) in anderer Weise als ein Diagramm, ein Rothko oder eine Heiligenstatue. Aber für jedes Bild ist das Präsentieren konstitutiv, weil es sich nicht *nicht* zeigen kann.

In actu et usu ist daher jedes Bild eine ›Produktion‹ von Präsenz – mit der Folge, die Dynamiken und Funktionen von Präsenz unterscheiden zu müssen. Der maximale Gegenwert wäre *Absenz*. Und da meist Präsenz versus Absenz die ikonische Leitdifferenz bilden, wird hier vorgeschlagen, um der ›feinen Unterschiede‹ willen für die *ikonische Kinetik* zwischen diesen Werten den Ausdruck ›Entzug‹ zu verwenden. Entzug ist der Antagonist der Präsentation, ähnlich der Invisibilisierung zur Visibilisierung oder das Verdecken und Verstellen gegenüber dem Entdecken und Offenbaren. Jedem Zeigen wohnt ein Verbergen und Ablenken inne: ›Schau dies, nicht jenes‹ ist eine deiktische Geste, die die Aufmerksamkeit richtet und darin von anderem abzieht und ablenkt.

Bilder gelten als besondere Medien der *Anwesenheit des Abwesenden*: Die Bisons an der Höhlenwand sind abwesend, vermutlich gejagt, erlegt, gebraten und gegessen. Sie sind zur Erinnerung geworden – nur eben im Bild memorial präsent, wenn auch leibhaftig absent, aber im Bild wieder Ereignis. Die memoriale Präsenz wird in Bildern nicht nur *vorgestellt*, sondern *als Bild dargestellt*, auf dass es in der Darstellung Ereignis werde.

Warum dann die Unterscheidung von Präsenz und *Entzug*? Weil der Dual von Präsenz und Absenz unzureichend ist und nur zu leicht in metaphysische Hinterwelten führt. Das ominös Absente werde präsent in der Offenbarung, in Magie oder Sakrament. Dabei ist das Abwesende doch

nie ganz abwesend, sondern wird so oder so mehr oder weniger ›reale Gegenwart‹. Der Begriff des Entzugs hingegen differenziert die Dynamik, die ikonische Kinetik *zwischen* Präsenz und Absenz. ›Entzug‹ ist (mit Kierkegaard zu sagen) eine *Zwischenbestimmung*; oder (mit Wittgenstein) eine Figur des *Übergangs* zwischen Präsenz und Absenz. Der Entzug ist gewissermaßen ein Supplement zu dem, was als Vergegenwärtigung, Erscheinen oder Offenbarung bezeichnet wird, der Bewegung aus der Absenz in die Präsenz. Entzug ist die Gegenbewegung: die Spur des Prekären, des Mangels, des Anderen der Präsenz.

Ich vermute, wie Vergessen oder Gabe ist die Präsenz des Bildes *eine Entzugserscheinung*, eine Präsenz im Vorübergehen und das Vorübergehen der Präsenz. Damit eröffnet sich ein *Zwischenreich* der Phänomenalität, statt einer Hinterwelt, die hier und da offenbar in die Präsenz einbricht oder sie unterminiert. So verstanden wird ›Präsenz‹ auf der Spur des Entzugs liquide und differenzierbar, statt sie zu feiern oder zu destruieren. Für die Bildtheorie ist ein so differenzierter Präsenzbegriff unentbehrlich, wenn man auf das problematische Repräsentationsmodell verzichten möchte. Denn so werden Unterscheidungen möglich in der Präsenz des Bildes, aber auch in verwandten Praktiken. Sind Bilder (oder Rituale, Sakramente o.ä.) eindeutig und einsinnig Vergegenwärtigungen, oder gar *Intensivierungen* von Präsenz? Dabei wird stets zu fragen sein, ob nicht der *Entzug* von realer Gegenwart zur Maximalpräsenz geraten kann? Im Entzug die Präsenz zu gewärtigen – provoziert das nicht eine Steigerung über alle Steigerungen: *quo nihil maius videri possit* oder sogar *maius quam videri possit*?

V. ›Mehr‹ als Präsenz? Von realer Gegenwart

Wenn manche Bilder möglicherweise ›reale Präsenz‹ gewähren oder ›Intensivierung‹ von Präsenz, wie es von Kultbildern und goldenen Kälbern gesagt wird, dann ist das nicht ungefährlich. Sind sie außergewöhnlich ›wirksame Zeichen‹, dann konkurrieren sie mit den Sakramenten oder gar der Gegenwart Gottes selber. Den einen ist das Grund zur größten Freude. Die Ikonodulen feiern das Bild und im Bild den, der darin gegenwärtig ist. Den Ikonoklasten hingegen ist das ein Greuel: Sie verfluchen das derart mächtige Bild als Verstellung dessen, worum es ›eigentlich‹ gehe.

Wer sich über diese Macht der Bilder so richtig ärgert, kann schon einmal Steintafeln zertrümmern (Ex 32,19) – und würde selbst darin noch die Macht des Bildes anerkennen, ein Gräuelfeld, ein Götzenbild sein zu können und darin das zu vergegenwärtigen, was nicht ist oder nicht sein soll. Die am Sinai darauf folgende Zerstörung des goldenen Kalbs war von seltsamer Gestalt: Mose »nahm das Kalb, das sie gemacht hatten, und ließ es im Feuer zerschmelzen und zermalmte es zu Pulver und streute es aufs Wasser und

gab's den Israeliten zu trinken« (Ex 32,20). Ein unfreiwilliges Abendmahl *avant la lettre*: die Inkorporation des Unheiligen zu dessen Vernichtung? Immerhin taugt das Bild, um daraus ein Fluchwasser zu brauen, und es in der Einverleibung ›zum Gericht‹ der Götzenbildverehrer zugleich zu vernichten. Wer solch ein Bild dem Gebrauch entziehen und es vernichten will, muss er es derart verinnerlichen?

Auch die Ikonoklasten erkennen die Macht des Bildes an. Nur gilt ihnen das Bild als unwürdig, Gott zu vergegenwärtigen. Was genau stört sie daran: Die Macht des Bildes, Präsenz zu intensivieren und darin mit dem Wort zu konkurrieren? Oder halten sie das Bild bei aller Macht für immer noch ohnmächtiger, für so ohnmächtig mächtig, dass es Gott verstellen kann? Präsentiert das Bild zu sehr und zu mächtig; oder verdunkelt es Gott und entzieht sich der distinkten Semantik des Wortes?

Entweder erkennen die Ikonoklasten an, dass auch vom Bild gilt: *finitum capax infiniti*. Nur sei diese ›Kapazität‹ des Bildes eines Gottes unwürdig. Oder sie bestreiten das und meinen *finitum non capax infiniti*: das Bild sei ohnehin unfähig, Gott zu fassen und zu vergegenwärtigen. Es sei keine Figur realer Präsenz, sondern blind und leer, bloße Absenz, die mit viel Unverstand auch noch verehrt werde. Dann wäre die Zerstörung nur *ad libitum* vonnöten, eigentlich nur ein gelegentlicher Tempelputz, wenn wieder einmal zu viel frommer Krempel im Tempel gesammelt wurde. Es scheint bei den fröhlichen Verehrern wie bei den zweifellosen Zerstörern eine Über- und Unterinterpretation des Bildes in seiner Macht wirksam zu sein: entweder nur Präsenz oder nur Absenz; entweder nur pro oder nur contra.

Damit wird die Dialektik der Präsenz im Entzug und des Entzugs in der Präsenz verkannt und aufgelöst. Es wird die nähere Einsicht in diese Dialektik verweigert, entweder indem man das Bild auratisiert oder indem man es dämonisiert und seine Aura zerschmilzt, um sich daran zu betrinken oder zu vergiften. Beides wäre ein unglückliches Bildbewusstsein.

VI. Ikonoklasmus und Iconoclashes

Die spektakuläre Geschichte des Ikonoklasmus in religiösen Kontexten ist wiederholt geschrieben worden. Ihre Weiterführung in ›nachchristlicher‹ Zeit hat indes erst begonnen, wie in Dario Gambonis Studie über ›Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert‹ (Köln 2008) und immens entfaltet in Bruno Latours und Peter Weibels Großprojekt ›Iconoclash‹.³ *Iconoclashes* sind *nicht nur* die spektakulären Akte in

³ BRUNO LATOUR/PETER WEIBEL (Hg.), *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, Karlsruhe/Cambridge 2002.

Bilderstreiten: große Gesten der Zerstörung und Entstellung. Sie sind erheblich allgegenwärtiger – als Bildkonflikte, als ›clashes‹ *in, mit und unter* Bildern, *zwischen* ihnen und *über* sie. Jedes Bild ist kraft seiner Präsenz, seiner Macht und Wirkung wegen, voller Potential, auch voller Konfliktpotential. Jedes Bild hat die Potenz zum *Iconoclash*. Das gilt für externe wie interne Bilder, also nicht nur für Bilder an der Wand, sondern auch für solche im Kopf oder in der Sprache.

In dem Sinne waren die trinitarischen Streitigkeiten *auch* Konflikte um das passende Gottesbild. Vergleichbares geschieht, wenn um die *Metaphern* von Gott als Vater oder Herr gestritten wird. Es sind Bildkonflikte, in denen sich Perspektiven- und Horizontdifferenzen manifestieren, mehr oder minder polemisch. Gestritten wird dabei nicht zuletzt um die *ikonische Performanz*: um die Vergegenwärtigungsmacht des Bildes, ob ›Vater‹ oder ›Herr‹ falsche Vorstellungen provozieren. Wenn schon um Vorstellungen gestritten wird, wie viel mehr dann um Darstellungen: In den klassischen Bilderstreiten umkämpft war der Sinn der Sinnlichkeit, deren Legitimität und die Grenzen im Umgang mit Gott und Bild.

Die Konflikte um Bilder i.e.S. sind nicht die einzigen Bilderstreite. Selbst ein *Buch* kann zum Gegenstand eines Bildkonfliktes werden und zeigt damit seine Wirkung als visuelles Artefakt, als Form der ›Schriftbildlichkeit‹, wie Sybille Krämer es nennt.⁴ In Napoleonischer Zeit, 1808, wird von Rabbi Nahman von Breslau erzählt, dass er ein Buch verbrannte, an dem er lange gearbeitet hatte. Dieses Buch mit den Titel ›Heilige Gedanken‹ zu verbrennen, war eine Geste der Bildkritik, ähnlich wie Moses die Gesetzestafeln zerstörte. Rabbi Nahman wollte verhindern, dass sein Wort, sein Buch zum Idol wurde. In Auslegung seiner Geste sagte er: »Jedes Bild muß seine eigene Zerstörung inkludieren, und jede Antwort muß wesentlich eine Frage beinhalten, die durch die Antwort nicht zerstört wird.«⁵ Damit markiert Rabbi Nahman die *responsorische Differenz avant la lettre*. Wie man auf Bilder oder visuelle Artefakte *antwortet*, zeigt, was sich einem darin zeigt und was man fürchtet, das sich zeigen könnte. *Bildwirkungsforschung* wäre die Beschreibung und Analyse der ›Antworten‹ auf Bilder.

Konflikte *um* das Bild sind nicht erst seit der Moderne schon *in und zwischen* Bildern ausgetragen worden. So wenig Bilder etwas *negieren* können, sind sie in gewisser Weise *selber* negationsresistent. Auch das zerstörte Bild bleibt Bild, verunstaltet und entstellt, aber doch Bild – und sei es in der

⁴ SYBILLE KRÄMER, ›Schriftbildlichkeit‹ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift, in: SYBILLE KRÄMER/HORST BREDEKAMP (Hg.), *Bild. Schrift. Zahl*, München 2003, 157–176.

⁵ WILLEM VAN ASSELT/PAUL VAN GEEST/DANIELA MÜLLER/THEO SALEMINK (Hg.), *Iconoclasm and Iconoclash. Struggle for Religious Identity*, Second Conference of Church Historians Utrecht, Leiden/Boston 2007, 8; vgl. MARC-ALAIN QUAKNIN, *The Burnt Book. Reading the Talmud*, New Jersey 1995.

ikonischen Erinnerung an zerschmetterte Gesetzestafeln und ein zerriebenes goldenes Kalb. Der Chludow-Psalter aus der Mitte des 9. Jahrhunderts ist das klassische Beispiel dafür aus der Theologiegeschichte des sogenannten byzantinischen Bilderstreits. »Moderne« Kunst hat diesen Konflikt längst *ins* Bild gefasst und *als* Bild inszeniert, wie Rauschenbergs »Erased DeKooning« oder Arnulf Rainers Übermalungen. Es sind Bestreitung des Bildes *im* Bild und *als* Bild. Die Ästhetik des Sichtbaren operiert dann mit *anaesthetica*, mit Invisibilisierungen, die als solche noch sichtbar sind, mit Gesten des Ikonoklasmus, die im Bild als Bild ausgestellt werden.

Was die Moderne *ins* Bild gefasst hat – die Bildkritik im Bild, den Konflikt *als* Bild –, ist in bestimmter Weise nur zu üblich geworden. Im Kampf um *Aufmerksamkeit* ist der Kontrast, das Grelle und Schockierende zum Mittel der Wahl geworden: Störungen im Bild als Bild, bis in die Trivialität von »Störern«, die quer im Bild aus der Reihe und so ins Auge fallen, ob man will oder nicht. Was auffällt, wird bemerkt, besprochen und befeiert oder bekriegt. Das intrinsische Konfliktpotential des Bildes wird damit instrumentell gebraucht, um das Bild (und damit dessen »Urheber«) auffällig werden zu lassen. Diese Bildtechniken der Aufmerksamkeitssteigerung sind Techniken im Kampf um Präsenz. Die Werbung zielt nur zu deutlich auf das Offensichtliche: Was Aufmerksamkeit generiert, wird gemacht, weil es effizient ist. Hier findet die These vom Bild als *Präsenzintensivierung* einen Sitz im Leben.

Bilder sind auf ihre Weise *mächtig*, und daher hat *jedes* Bild eine *potentia*, ein Potential zum Konflikt: Es kann anstößig sein oder nur unpassend. Wie auf ein Bild »reagiert« (geantwortet) wird, zeigt, wie es wirkt. Unstrittig für die meisten und zu allen Zeiten und Orten ist bei Bildern so gut wie nichts. Umgekehrt: Solch eine Unstrittigkeit und allseitige Akzeptanz zu finden, wäre der heilige Gral von Werbung und Öffentlichkeitsarbeit in Politik, Ökonomie und *auch* in der Religion.

Das Problem dabei ist nur: Was möglichst *allen* gefällt, muss möglichst unanstößig sein. Das wären Kompromissbildungen: Kompromissbilder, die möglichst *keine Konflikte* provozieren. Das wird leicht trivial oder kitschig, harmlos und gefällig. Es ist gewissermaßen eine ganz eigene Kunst (nicht nur) der Öffentlichkeitsarbeit, solche Bilder zu produzieren, die möglichst breite Akzeptanz finden und trotzdem prägnant und unverwechselbar sind. Das wären möglichst *potente* Bilder, aber möglichst ohne Konfliktpotenz. Es wären auch möglichst omnipräsente Bilder, aber möglichst ohne jeden Entzug, Präsenzintensivierung ohne jeden Zweifel, ohne gegenläufige Tendenzen im Bild.

VII. Gerhard Richters Entzug im Bild

Deutlich interessanter und von symptomatischer Aufschlusskraft sind *Unentscheidbarkeiten*, bei denen man gut streiten kann, ob das Bild nur geschmeidig Bedürfnisse bedient oder doch ein Subversionspotential zeigt: Bilder, bei denen es nicht oder nur beinahe zum *clash* kam, wie Gerhard Richters Kölner Domfenster.

Was zeigt sich hier? Nur ein bunter Vorhang, zur gefälligen Entspannung? ›Entbildlichung‹ in der Überschreitung der Anschaulichkeit? Das wäre die Inkorporation und Integration des Bildes in eine symbolische Ordnung, in den römisch-katholischen Erwartungshorizont bzw. in den Theokosmos des Kölner Domes. Die Unordnung dieses Fensters mit seinen zufälligen Farben und deren Verteilung würde rationalisiert als geheimnisvolle Ordnung. Dasselbe Fenster lässt sich indes auch als außerordentliche Unordnung (kraft der *ars combinatoria* des Computers), als Moment des Anarchischen in dem großen Ordnungszusammenhang des Doms auffassen. Der Anschaulichkeits- und Formverzicht bekommt so gesehen einen subversiven Zug gegenüber der übermächtigen symbolischen Ordnung des Doms, der Repräsentation der Ordnungsmacht Kirche und der entsprechenden neuplatonischen Lichtmetaphysik: Die Entgegenständlichung wird zur Geste des Entzugs – und bliebe zugleich *auch* verständlich als mystische ›Erhebung‹ über die konkrete Anschauung (im Sinne der Entbildlichung).⁶

Eine Feier des Diaphanen am Ort des Heiligen, ein Fenster ins Unendliche und seine hinreißend farbige Erleuchtung: Die Finesse des Fensters ist vor kirchlicher Integration in die Ordnung der Erwartung nicht geschützt. So meint Dompropst Feldhoff: »Dieses Fenster stellt nichts Religiöses dar, aber eine Herausforderung des Sehens; es regt zur Stille an, es schafft ein von Farben schillerndes Licht, es animiert, beseelt, regt zur Meditation an und schafft ein Flair, das für das Religiöse öffnet.«⁷ Das Außerordentliche lässt sich – bei ausreichender Unbestimmtheit – durchaus einordnen und so ›in Ordnung‹ bringen. Alles in Ordnung?

⁶ Zumal wenn man die Wünsche der Auftraggeber bedenkt: »Märtyrer des 20. Jahrhunderts sollten es sein, darauf hatte sich das Kapitel zunächst verständigt und bald gezielt die Künstler Egbert Verbeek und Manfred Hürlimann um entsprechende Entwürfe gebeten. Die gewünschte Darstellung der modernen Heiligen sollte der Aktualität einer angemessenen Gegenwartskunst entsprechen, eine theologische Grundausage illustrieren und sich damit ikonographisch gleichzeitig mittelalterlicher Vorbilder entlehnen, um sich außerdem in die Zyklen der bestehenden historischen Fenster einbinden zu lassen.« (http://www.erzbistum-koeln.de/modules/news/news_0321.html?uri=/index.html, 24.10.2007)

⁷ http://www.erzbistum-koeln.de/modules/news/news_0321.html?uri=/index.html (24.10.2007).

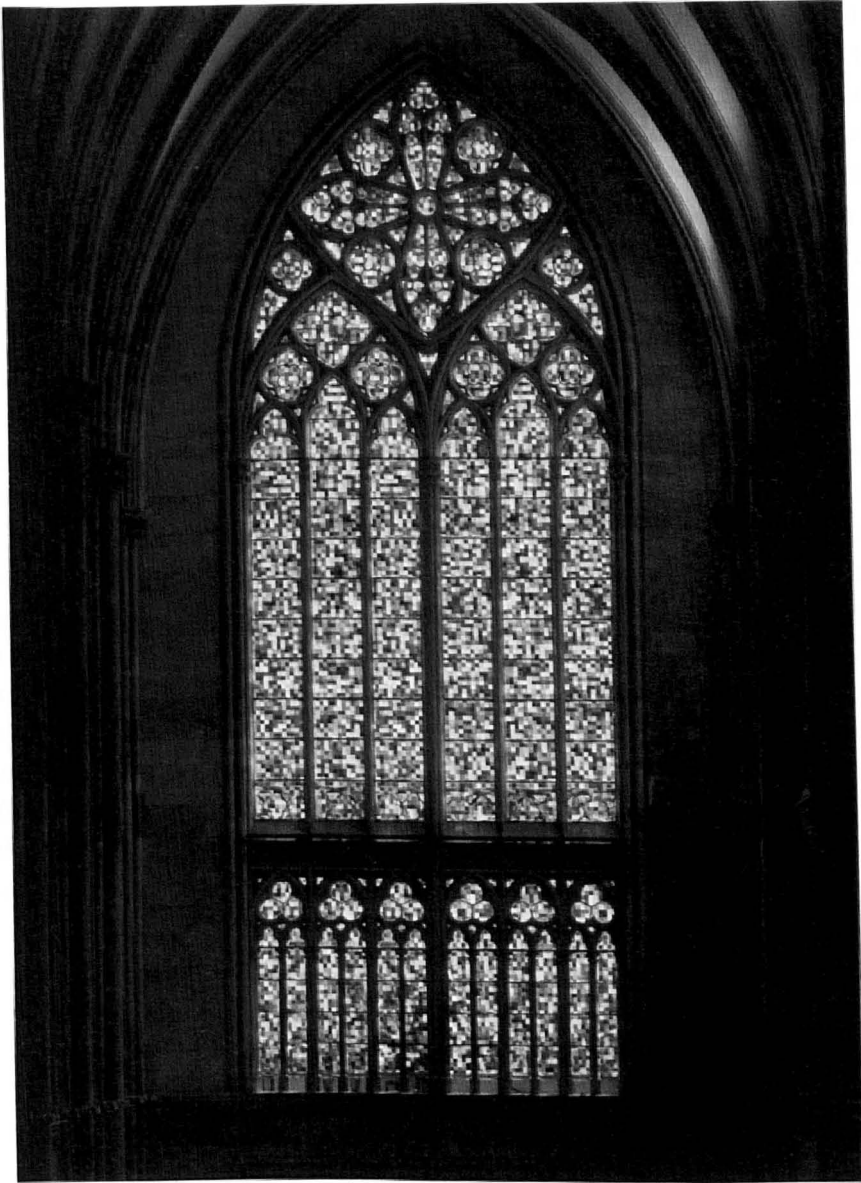


Abb. 1: Fenster im Südquerhaus des Kölner Doms von Gerhard Richter

Die bestimmten Erwartungen können das Visuelle (i.S. Didi-Hubermans) reduzieren auf das Sichtbare, den gefälligen Pixelvorhang oder das erwartete Unsichtbare, bis in die fromme Vision der ›Öffnung für das Religiöse‹. Die Zufriedenheit der Auftraggeber könnte Zweifel wecken, ob denn die subversive ›Entzugserscheinung‹ dieses Fensters nicht doch zum Schmuck geraten ist. Eingepasst in das Maßwerk und darin doch sehr passend. Ist das Kölner Domfenster ein Bild mit ›Beinahe-clash‹? Subversiver und potenter als es scheint, oder doch ein frommer Vorhang, dekorativ und fromm gefällig?

Clashes – auch die, die nicht ausgetragen wurden – sind *signifikante Symptome* für Konfliktpotentiale. Sie ermöglichen eine kulturhermeneutische ›Konfliktforschung‹ am Leitfaden von Bildkonflikten. Daher heißt die erste Rezeption des Weibel/Latour-Projekts zum *Iconoclasm* auch ›Iconoclasm and Iconoclasm. Struggle for Religious Identity‹.⁸

Wer sich dem Kampf um Präsenz *entzieht*, gar verweigert, der riskiert, übersehen zu werden. Daher ist dieser Kampf auch längst im Kunstbetrieb dominant. ›Ich werde bemerkt, ich werden gesehen, also bin ich im Geschäft, bin ich was wert.‹ Bildökonomien und Bildpolitiken sind Kampf *mit* und *zwischen* Bildern. Dieses Medium *selber* zu problematisieren, das Bild *als Bild* zu komplizieren und das auch noch zu gestalten und zu exponieren, wandert weitgehend aus ins Exil der Kunst (nicht selten auf Kosten ihres Marktpreises). Das führt zu Bildern, die Probleme machen und *als Bild* kompliziert sind, sich der Effizienz sperren und meist strittig bleiben. Man *kann* Richters Fenster auch so sehen: als Entzug gegenüber den Erwartungen seiner Auftraggeber. Hier wird nicht in bildmächtiger Präsenz offenbart, sondern *Entzug* inszeniert und um die Macht des Bildes, um die Kraft seiner Präsenz im Entzug der Gegenständlichkeit gerungen und gestritten.

Bilder werden dann zu *Entzugserscheinungen*, wenn sie den Entzug von Sichtbarkeit, von Gegenständlichkeit und im Grenzwert *von sich selbst* zeigen. Nicht die (neuplatonisch erwünschte) Sichtbarkeit des Unsichtbaren oder die Präsenz der Absenz wäre dann die einsinnige (offenbarungslogische) Darstellungslogik von Richters Fenster, sondern das Spiel *zwischen* diesen Grenzwerten. Daher bedarf es der Zwischenbestimmungen und der Worte für die differenziertere ›ikonische Kinetik‹ für die Bewegungsformen und Gesten zwischen Präsenz und Absenz. Entzug mag als ein solcher Ausdruck dienen, um differenzieren zu können und sprachlich etwas mehr Tiefenschärfe zu gewinnen, als es mit dem (metaphysisch imprägnierten) Dual von ›Präsenz und Absenz‹ möglich wäre.

VIII. Verdichtung: Präsenz *versus* Entzug?

›Iconoclashes‹ (im Sinne von Bruno Latour und Peter Weibel) sind Bilderstreite, in denen es vor allem um die dem Bild *eigene* Macht und seine *Eigendynamik* geht, der gegenüber sich die jeweiligen Einstellungen zum Bild scheiden und zeigen. Wenn Bilder Formen ›*eigenmächtiger* Präsenz werden, können sie mit dem Repräsentierten (›Abgebildeten‹) konkur-

⁸ WILLEM VAN ASSELT/PAUL VAN GEEST/DANIELA MÜLLER/THEO SALEMINK (Hg.), *Iconoclasm and Iconoclasm. Struggle for Religious Identity*, Second Conference of Church Historians Utrecht, Leiden/Boston 2007.

rieren – sei es, indem sie es verfälschen oder ›verdinglichen‹, sei es, indem sie es ›supplementieren‹ und damit gefährden. Diese dem Bild eigene Präsenzmacht zeigt sich indirekt in den spektral differenzierten Versionen des Bilderverbots der drei Monotheismen.

Wenn das Bild hingegen *nicht* von solcher Präsenzmacht ist, kann ihm eben darum dasselbe widerfahren. Es gilt dann als schlechter Abglanz, wie die Bildkritik in platonischer Tradition zeigt und deren neuplatonische Wirkungsgeschichte im Christentum. In beiden Perspektiven wird *am Bild* das Verhältnis von Präsenz und Repräsentation ausgehandelt und bestimmt. Daher ist in den aktuellen *Iconoclashes* phänomenal konkret umkämpft, welche Art und Weise von ›Präsenz und Entzug‹ den Bildern eignet. Die Bilderstreite um die Mohammed-Darstellungen in Wikipedia sind ›nur‹ die polemogene Manifestation dessen.

Um nicht allein aktuellen Anlässen zu folgen, ist der bildwissenschaftlich grundsätzliche Aspekt dieser ›pragmatisch und semantisch dichten‹ Problemlage zu bearbeiten: In der Thematisierung des Bildes *als Bild* tritt ein ›als‹ auf – eine Differenz von ›Bild als Bild‹, durch die es zweideutig wird. »Sobald wir es mit einer visuellen Erfahrung zu tun haben, besagt dies, dass *etwas als etwas* sichtbar wird«⁹, notierte Bernhard Waldenfels. Mit der Frage nach dieser Differenz wird unter einem selektiven Aspekt das weite Feld der Bilderstreite aufgegriffen und verdichtet: Dass das Bild eine Gestalt *intensivierter Präsenz* ist, wie Gottfried Boehm erklärt,¹⁰ bildet einen prägnanten Widerspruch zu Bernhard Waldenfels' These, das Bild sei *nicht* intensivierte Präsenz, sondern *Entgegenwärtigung*.¹¹ Ist es dann eine ›Entzugserscheinung?‹¹² Entzieht sich die Gegenwart dem thematisierenden Zugriff so wie die Präsenz des Bildes der Thematisierung? Der im Titel abgekürzte Streit um *Präsenz* und *Entzug* wird hier zentral.

Das Bildereignis wird in hermeneutischer Tradition als ein Fall des Sinnereignisses aufgefasst, indem Heideggers ›hermeneutisches Als‹ zugrunde gelegt wird. Da wir uns immer schon in einem Auslegungsgeschehen vorfinden, lasse sich jedes Ereignis *als etwas* verstehen, so auch das eigene Dasein und das Bildereignis. Etwas wird *als Bild* gesehen. Das lässt sich

⁹ BERNHARD WALDENFELS, Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes, in: BOEHM (Hg.), *Homo pictor* (s. Anm. 1), 14–31, 15.

¹⁰ BOEHM, Repräsentation – Präsentation – Präsenz (s. Anm. 1), bes. 4, 5, 8, 13.

¹¹ WALDENFELS, Spiegel, Spur und Blick (s. Anm. 9), 29f. Vgl. ebd., 16: »Das Als markiert den Auftritt des Bildes als Bild; ohne dieses Als gäbe es weder Bildgehalte noch Bildintentionen. Dem phänomenologischen und hermeneutischen Als, das uns bei Husserl und Heidegger begegnet, entspricht also ein ikonisches bzw. piktorales Als«.

¹² PHILIPP STOELLGER, Entzugserscheinungen. Überforderungen der Phänomenologie durch die Religion, in: GÜNTER FIGAL (Hg.), *Internationales Jahrbuch für Hermeneutik* Bd. 5, Tübingen 2006, 165–200.

pragmasemiotisch verstehen: Alles was ist, ist Zeichen. Alles hat daher eine triadische Struktur von ›etwas als etwas für jemanden‹. So hilfreich dieses Modell ist, so problematisch ist es im Umgang mit Bildern, die mehr als nur Zeichen für etwas zu sein beanspruchen. Angesichts derer läuft man Gefahr, mit diesem Modell ihre *ikonische Differenz* (zu Sprache und Text) zu unterschreiten, indem eine universale Struktur dominant würde, in der ›alles immer schon als etwas vermittelt‹ wäre (durch das hermeneutische Als, die Wirkungsgeschichte, die Semiose et al.).

Wenn man das Bild als *Ereignis des Zeigens und Sichzeigens* (Deixis) wahrnimmt, wird das *Als* paradox: Es markiert eine irisierende und irritierende Differenz des Bildes *als* Bild. Es zeigt sich *in Differenz* zu den vorgängigen Deutungsordnungen, ohne darum verhältnislos und isoliert zu erscheinen. Das Bild ist *per se* eine *Störung* der vorgängigen Ordnungen der Lexis (der Theorie, des Begriffs, der Verstehensordnung): eine Störung, die vor allem zu sehen, zu denken und Neues zu sagen gibt. In der irisierenden Differenz des *Als* variiert sich bildtheoretisch, was Derridas Umbesetzung von Heideggers Ereignisdenken fokussierte: Das Ereignis *als* Ereignis¹³ ist in sich verdoppelt, verspätet, wiederholend, und d.h. nicht ›einfach‹ Repräsentation von etwas oder eine eindeutige ›intensivierte Präsenz‹, sondern es ist immer schon ursprüngliche Verspätung (Diachronie) und darin stets Entgegenwärtigung und Entzug.¹⁴ »Die Gegenwart ist niemals gegenwärtig«¹⁵ – wie Derrida Augustin aufnehmend erklärt. Etwas entfaltet heißt das: »Jede Kennzeichnung eines Ereignisses ›als‹ Ereignis oder Gegenwärtigkeit ›als‹ Gegenwart hat sie bereits durch die Als-Struktur geteilt und damit *von sich* abgestoßen; darum kommt Signatur [...] chronisch zu spät«.¹⁶ Diese Dynamik des ›Entzugs‹ lässt das Bild so *deutungsfähig wie -bedürftig* werden, je nachdem, wie es sich zeigt, wie es wahrgenommen wird und welche Wahrnehmungsschemata leitend sind.

Ist das Bildereignis *per se* noch nicht ein ›Als-Ereignis‹, *wird* es dazu spätestens in der *Thematisierung*. Sein *Zeigen* wird verändert in der Wahrnehmung und im *Sagen* dessen, was sich zeigt. So gesehen ist die Formulierung

¹³ Vgl. dagegen bereits JACQUES LACAN, Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse, in: DERS., Schriften I, Frankfurt a.M. 1975, 71–169, 100: »Die Ereignisse werden in einer primären Historisierung erzeugt; anders gesagt: die Geschichte ereignet sich bereits auf der Szene, auf der man sie, ist sie einmal niedergeschrieben, vor seinem eigenen Inneren wie vor den Augen der Außenwelt spielt«.

¹⁴ JACQUES DERRIDA, Dissemination, Wien 1995, 328, 338; vgl. DERS., Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls, Frankfurt a.M. 2003, 106; DERS., Husserls Weg in die Geschichte am Leitfaden der Geometrie, München 1987, 201ff. Vgl. DIETER MERSCH, Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis, München 2002, 365f.

¹⁵ DERRIDA, Dissemination (s. Anm. 14), 340.

¹⁶ MERSCH, Was sich zeigt (s. Anm. 14), 367.

vom ›Bild als Bild‹ eine Reflexionsformel, in der semantisch *auseinander tritt*, was im Bildereignis semantisch *dicht* ist – im Sinne Cassirers gesagt: *ikonisch prägnant*. ›Bild als Bild‹ ist eine *sekundäre* Bestimmung des Bildes in der Perspektive der Thematisierung. Das ist im Rahmen einer bildtheoretischen Reflexion sc. immer schon ›passiert‹. Aber es wäre eine ungerechtfertigte Überrationalisierung, diese Struktur bereits dem ›Ereignis selber‹ einzuschreiben. Dieter Mersch formulierte daher für das *Bildereignis* treffend: »Es gibt sich preis, bevor ihm ein Sinn zugesprochen werden kann.«¹⁷

Die offene Frage ist dann: Mit welchem Sinn und Zweck wird auf diese Exposition des Bildes *geantwortet*? Die Frage verschärft sich *polemogen* angesichts des Karikaturenstreits, *konfessionell kritisch* im medialen ›Sichzeigen‹ des sterbenden Papstes, *scheinbar irenisch* im ›iconic turn‹ des Begehrens nach ›neuer Spiritualität‹ oder *weniger irenisch* in den Streitigkeiten um zeitgenössische Kirchenfenster (Schreier in Heidelberg, Richter in Köln, Rauch in Naumburg, Polke in Zürich u.ö.). Wie verhält sich wer zu welchem Bild mit welchen ›Gründen‹? Daher wird die Frage nach *Präsenz und Entzug* im Bild als Bild entsprechend zu *differenzieren* sein, um nicht ›das Bild‹ abstrakt zu generalisieren (gemäß Wittgensteins Kritik einer Theorie ›des Grün‹). Das ›reine‹ Bild ist immer schon *passé*, sobald die Thematisierung passiert. Im *Umgang* mit dem Bild und im *Sagen* dessen, was sich einem zeigt, manifestiert sich die vortheorietische Einstellung und Verhältnisbestimmung zu der intrinsischen Ambivalenz ›des Bildes‹. Hermeneutisch formuliert sind Perspektive, Kontext und Horizont zu unterscheiden, wenn man die Performanz von Bildern differenzierend bestimmen will.

Im protestantisch-theologischen Horizont gilt (nicht unumstritten) die Regel ›sola scriptura‹ oder ›solo verbo‹: Die Schrift oder das Wort Gottes sei die Quelle und Norm christlichen Lebens. Dann bleibt den Bildern allenfalls eine ›supplementäre‹ Funktion – memorial, pädagogisch, illustrativ, allenfalls so ›gut und nützlich‹ wie die Apokryphen –, die der Ambivalenz eines Supplements entsprechend kritisiert oder toleriert werden kann. ›Wort und Sakrament‹ gelten als maßgebliche Vergegenwärtigungsformen des Gottesdienstes. Das dürfte religions- wie bildtheoretisch eine kaum haltbare Unterbestimmung sein. Wenn die *scriptura* als Tradition gilt, tritt neben sie die ›Biblia pauperum‹ – die Bildwelten der christlichen Traditionen. Wenn in der Orientierung an der *norma normans* Bilder zumindest in Vorstellung und Sprache, *de facto* auch stets ›vor Augen‹, präsent sind; wenn zudem die *sola scriptura* durch historische Kritik (Pannenberg) und Archäologie wie alttestamentliche Exegese (Keel et al.) in die Krise geriet, sollte dann gelten ›non sola scriptura sed etiam pictura‹? Wenn ein Gottesdienst auch im protestantischen Kontext als ›Inszenierung‹ und ›Performanzereignis‹ begriffen wird, wird er dann nicht zum Ereignis der *visual*

¹⁷ Ebd., 371.

culture? Werden dann ›Wort und Bild‹ gleichermaßen (?) gültige (Heils-) Medien des Christentums, die sich im Sakrament verschränken? Oder ist gar das Sichzeigen (Christi?, des Bildes?) basal für das Sagen, also für das Wort und seine Verkündigung? In protestantischer Perspektive stehen dabei Fragen nach ›Realpräsenz‹, ›Wort, Bild und Sakrament‹, von ›Gottes Gegenwart‹ wie die Möglichkeitsbedingungen einer ›Inszenierung des Heiligen‹ im Hintergrund. Phänomenologisch geht es dabei auch um Fragen nach ›Bild und Tod‹, ›Bild, Macht und Gewalt‹, ›Verkörperung‹ und Frömmigkeitspraktiken mit ihrem Begehren nach dem Imaginären.

Die *theologische Initiative* dieser ›Arbeit am Bild‹ als Arbeit an der *visual culture* der Christentümer, mit denen ›wir‹ leben, steht im Horizont der Arbeit an einer *Theorie der ›imaginären Formen‹* bzw. der Arbeit an der Macht und Relevanz von Bildern für ›gelebte Religionen‹ in ihren visuellen Kulturen als den Wirklichkeiten, in denen wir leben. So sehr Bilder außerhalb der Theologie Forschungsgegenstand sind und so intensiv sie in religionswissenschaftlicher, katholischer oder orthodoxer Perspektive bereits untersucht werden – mangelt es bisher an protestantisch-theologischen Auseinandersetzungen mit gegenwärtigen *Bildtheorien* (über das gründlich beachtete Feld von ›Kunst‹ und Kirche oder der ›Ästhetik‹ hinaus). ›Bild und Bildlichkeit‹ im Kontext der *visual cultures* sind offensichtlich näherer protestantisch-theologischer Forschung so fähig wie bedürftig, möglichst *ohne* die hier fokussierte Frage nach ›Präsenz und Entzug‹ vorschnell mit tradierten Urteilen zu ›beantworten‹.

Die theologische Forschungshypothese ist daher: Bilder und die neueren Bildtheorien geben der Theologie Neues und Fremdes zu sehen, zu fragen und zu denken, das die Theologie wie die Hermeneutik über die Grenzen ihrer Traditionen herausfordert. Die Eigendynamik des Imaginären gegenüber den symbolischen Ordnungen der Religion und die Differenz des Bildes gegenüber Sprache und Text erfordern neue Perspektiven, Weisen der ›Hinblicknahme‹, nicht allein seitens der Theologie, die traditionell ›hermeneutisch übertrainiert‹ ist in den Feldern von Sprache, Schrift und Text. Der Problemhorizont mag als Vorschlag dienen, um das Ansinnen bildtheoretischer Arbeit *in hermeneutischer und protestantisch-theologischer Perspektive* schmackhaft zu machen, die der *iconic difference* gewahr Theoriebildung *nach Maßgabe des Bildes* zu formulieren sucht – einerseits um dem akuten ›Bildkompetenz-Bedarf‹ der Theologie zu entsprechen, andererseits um in den neueren Bilddiskursen eine protestantisch-theologische Stimme zu artikulieren. Damit wird H. Beltings Einwänden zu folgen gesucht, philosophischer- und theologischerseits das Bild *nicht* a limine durch eine Theorie zu beherrschen, die im Begriff die Anschauung immer schon überformt (durch die Lexis und Taxis der Begriffe oder eines theologischen Systems). Die hier angespielten bildtheoretischen Hypothesen mö-

gen die Funktion haben, mit ihrer Hilfe die *Differenzen* von Bildereignissen gegenüber Texten und Sprachereignissen sichtbar und sagbar zu machen.

1. *Bernhard Waldenfels* (Philosophie, Bochum) eröffnet passenderweise den Diskurs mit seiner phänomenologischen Perspektive im Anschluss an die ›Bruchlinien der Erfahrung‹. Er umschreibt den Ort von Bildern am Leitfaden der Differenz von Eidos und Pathos. Als Medium ist das Bild eine Weise des Erscheinens von etwas für jemanden als etwas im Bild. Daher sind Bilder nicht *nur* Bildzeichen, sondern erscheinen in phänomenologischer Perspektive als Bildereignis mit Bildgehalt. Zwischen dem Pathos des Ereignisses und dem Eidos des Gehalts öffnet sich ein ›Spalt‹, der von einer *Bildakt*theorie übersehen werde. Auf diese Differenz im Bild als Bild antwortet der Blick in ›responsiver Differenz‹. Pathos und *response* sind die Pole des so gespannten Bildereignisses, das so zu einem ›Doppelereignis‹ wird. Gleichzeitig treffen Überfülle und Mangel aufeinander. Präsenz macht sich bemerkbar *im Entzug* aus der Nähe in die Ferne. Präsenz im Unterschied dazu hat ihre Gestalt basal in der leibhaftigen Selbstgegenwart, die – so mag man anmerken – gerade merklich wird im Entzug. Das wäre ein Hinweis auf die unhintergehbare *Indirektheit* von Präsenz und ihr nur in Spuren vermittelt angezeigtes Vorübergegangensein. Mediale Präsenzinszenierungen, die die ganze Gegenwart im Augenblick simulieren, erscheinen so als prekäre Überreaktionen (vgl. J. Huber). Analoges ist für die ›Ereignisversessenheit‹ anzumerken, die sich, so Dieter Mersch, im Rückgang auf das ›Sichzeigen‹ dem direkten Zugriff entzieht. Dabei warnt Waldenfels vor einer Personalisierung von Bildern, als wären sie Subjekte, die etwas ›wollen‹, selber ›blicken‹ oder ›agieren‹. Damit würde ihre Fremdheit durch ein Fremdbild bestimmt, dass ihnen zugeschrieben wird. »Das Eidos lässt sich nicht auf ein Pathos zurückführen, aber es entspringt der Antwort auf ein Pathos.« Insofern erscheint das Pathos *par excellence* als Figur eines Entzugs, in dem sich das Bild als Bild vergegenwärtigt, ohne dass in dieser Präsenz deren Woher aufginge.

2. Den Kontrapunkt zu dieser Sicht des Bildes markiert *Klaus Sachs-Hombach* (Philosophie, Bildwissenschaft, Chemnitz). Er expliziert die Leitthese, Bilder seien Zeichen, ohne damit allerdings die Bildtheorie semiotisch begrenzen zu wollen. Mit dieser heuristischen Definition sucht er, einen weiten Begriff zu entwerfen, der eine möglichst *allgemeine* Bildwissenschaft erlaubt. Das heißt, Sachs-Hombach geht der Frage von Präsenz und Entzug nicht am Paradigma von Kunstbildern nach, sondern so allgemein wie möglich – und beansprucht damit gleichwohl ›Antworten‹ auf Differenz von Präsenz und Entzug zu geben. Dazu rekuriert er auf seine *Bildakt*theorie, die den Bildakt analog zum Sprechakt konzipiert in Nomination, Prädikation, Proposition und Illokution. Bildgebrauch gilt ihm als eine

kommunikative Handlung (worin sich Waldenfels und Sachs-Hombach von verschiedenen Warten aus begegnen). Dass Bilder analog zu Prädikaten zu analysieren seien, ist indes strittig, trifft aber elementare Bildpraktiken wie ein Fahndungsfoto. Kraft des prädikativen Bildakts wird der Abwesende vergegenwärtigt und bleibt doch entzogen. Bilder als Veranschaulichungen *sind* daher Ereignisse, in denen sich der Entzug des Veranschaulichten zeigt (das wäre in Exemplifikationen anders). Der Bildinhalt ist der semantische Gehalt des Bildes, dessen unsichere Referenz ein Problem darstellt (im Entzug des Referenten?). Die so vertretene »Versprachlichung des Bildes« erscheint und wirkt möglicherweise wie ein Entzug der Bildlichkeit des Bildes bzw. genau *der* Eigenart, die Waldenfels als piktoriale Differenz markierte. Insofern ist (auch) die Bildakttheorie eine Form *apophatischer* Bildtheorie, die das Bild im Medium seines Anderen, der Sprache, entfaltet. Ob darin indes die »Antworten« auf die Differenz liegen, die das Fragen enden lassen, wird sich zeigen.

3. Dieter Mersch (Medienphilosophie, Potsdam) sieht und sagt das erwartungsgemäß anders. Der Riss von Sagen und Zeigen wie von Bild und Sprache bildet die scharfe Differenz, der den philosophischen Diskurs so herausfordert, wie er ihn zersplittern lässt, so dass »eine allgemeine Theorie« unmöglich wird. Daher geht jede »Rede über das Bild« von diesem Riss aus – der bei Mersch abgründig erscheint, wie Waldenfels' Diastase von Pathos und Eidos – und der, wenn auch invisibel, auch präsent ist in Klaus Sachs-Hombachs prädikativer Bildakttheorie. Insofern beginnt Dieter Mersch *in* der Differenz, von der aus er »Begegnungsweisen« von Bildlichkeit und Diskurs sondiert. In »konstitutioneller Negativität« seiner (radikal apophatischen) Bildtheorie denkt er von der Differenz her (wobei fraglich ist, ob sich der Entzug darin »einschließen« lässt – wenn er sich doch stets entzieht, wie das Pathos bei Waldenfels). Das Bildereignis ist denn auch kein Ereignis der Fülle (im Unterschied zu Waldenfels), sondern »das Format des Medialen oder Ikonischen ist je schon das Fragmentarische«. Die Utopie von Ganzheit, gar von Allgemeinheit, ist verloren, im Sinne von Kierkegaard und Adorno.

In dieser Negativität verharrt Mersch keineswegs, sondern findet im Fragmentarischen eine »Berührung«, die man als Initial- oder Minimalpräsenz verstehen könnte. Im Entzug macht sich die liminale Präsenz bemerkbar? Das zeigt ein Präsenzdenken, das Präsenz von der »Gewalt« einer erfüllten Evidenz im Augenblick entbindet. So zu sprechen, ist bereits »Arbeit an der Sprache« in der die Bildlichkeit »an der Arbeit« ist. Die Entzugsfiguren von Fragment und Splitter sind ästhetisch inspirierte Metaphern (apophatischer Tradition) für das Woher und Wie des Sprechens vor einem Bild, in denen das Bild die Sprache berührt und das Denken befremdet. Dabei kann den Sprecher die Macht der Sprache einholen mit ihrer interpretativen Arbeit am Bild. Diese schleichende Verfehlung des Sagens angesichts

des Zeigens manifestiert das Problem von Präsenz und Entzug, ohne auf eine initiale oder finale ›Offenbarung‹ hoffen zu können. Negativität ohne Fülle und ohne Aussicht auf Heilung zeigt den Grenzwert eines ›unglücklichen Bildbewusstseins‹, dass in diesem Unglück dem Bild so nahe kommt, wie der Entzug es zulässt. ›Glück im Unglück‹ hätte Odo Marquard das genannt – und damit die Pointe dieser Negativität schnell ›bonisiert‹. Anders zu sprechen, wie Dieter Mersch, bleibt von einer Unruhe getrieben, in der sich das Bild verstörend bemerkbar macht. Im Rückgang auf Heidegger und Wittgenstein zeigt er, dass und wie sich der Verstand im ›Anrennen an die Grenzen der Sprache‹ Beulen holt und holen muss, so zu sagen.

Im Unterschied zu Klaus Sachs-Hombachs Integration der Bildzeichen in eine Zeichentheorie und seiner Analogie von Bild und Sprache im Zeichen einer ›immer noch größeren Ähnlichkeit‹ insistiert Dieter Mersch auf der ›immer noch größeren Unähnlichkeit‹ beider, stärker noch, auf ihrer radikalen Differenz, der von Sagen und Zeigen entsprechend. Wie bei Bernhard Waldenfels wird das Sagen (vor einem Bild) zur Antwort auf das irreduzibel differente Zeigen und Sichzeigen des Bildes als Bild. Die Performanz des Bildes provoziert den Blick, weckt das visuelle Begehren, das sein Woher (wie das Pathosereignis) nicht zu fassen vermag. Der Entzug wird zum Movens der Arbeit am Bild. In summa heißt das: ›*Reflexion von Bildern mit Bildern in Bildern gegen Bilder*‹ – im Differenzmedium der Sprache? Dominiert dann die Apophatik die Bildakttheorie aufgrund der manifesten Entfremdung des Zeigens im Sagen dessen, was sich zeigt? Wäre dem so, dann bliebe das Sagen stets fragmentiert, eine vom Bild gezeichnete Gestalt, wenn nicht Ungestalt.

4. Jörg Huber (Theorie der Kunst, Zürich) geht in seinem Beitrag ›Das Mediendispositiv und seine Bilder‹ der Transformation des Bildes durch die ›Medienmaschinerie‹ nach. Medienbilder suggerieren die Lesbarkeit des Bildes, durch die die Macht des Bildes gebannt wird. Das Bild *als Bild* wird unsichtbar im Zeichen einer ›entfesselten Gegenwärtigungs-Kultur als Präsenz-Kult‹. Nur zielt Huber weder auf eine ebenso entfesselte Medienschele noch auf eine schlechthin gegenläufige Bildontologie – sondern auf eine Bildkritik *durch* Bilder (was man als Studie zur ›Interikonizität‹ begreifen kann). Im Bild unterscheidet er die Oberfläche der Repräsentation, diese Oberfläche als Schauplatz eines Bildgeschehens und ›dahinter oder darunter oder dazwischen‹ die Visualität des Bildes, die somit verschachtelt dem ersten Blick entzogen ist. Mit Jean-Luc Nancy tritt *hier* das Sagen dem Zeigen zur Seite: »Worauf das Bild weist, das be-weist der Text. Er entzieht es, indem er es begründet« (Nancy). Das ist keine Logik der Komplettierung oder der dialektischen Aufhebung, sondern ein ›Oszillieren‹ zwischen Bild und Text, die an eine Supplementierung erinnert und in der das Zeigen und Deuten des Bildes *als* Bild den Text (und das Den-

ken) affiziert. Diese Kreuzung – mit Waldenfels und Merleau-Ponty wäre hier die Figur des Chiasmus zu nennen – kann aber sehr unterschiedlich gestaltet werden, wie Medienbilder und deren textuelle Einbettung zeigen. Die Inter- und Transmedialität von Text und Bild im Medienbildgebrauch wird zum Beispiel einer prekären Schriftbildlichkeit. Die lässt sich auch subversiv wenden. Das zeigt das Duo Christoph Wachter und Mathias Jud mit ihrer Netzaktion ›Picidae‹, die die chinesische firewall umgeht, indem gesperrte Pages vom Text- in ein Bildfile gewandelt und an den User gesendet werden. Das Bild wird zur Tarnkappe des gesperrten Textes.

Das Medienbild ›will zeigend sagen‹, denotieren, Sinn repräsentieren. Es bietet die simulierte Präsenz des Gezeigten: live. Darin bedient es das Bedürfnis nach Präsenz und Anschauung, das von Künstlern wie Warhol oder Rainer untergraben wird. Bilder werden zu ›Deck-Bildern‹, in denen im Bild als Bild vorgängige Bildpraktiken gewendet und verfremdet werden. Das versteht Huber als Bildkritik im Bild *zwischen* Bildern: Interikonizität, die hier als Präsenzkritik auftritt. Der technischen Inszenierung von Gegenwart treten die ästhetischen Strategien der Entgegenwärtigung entgegen, Bildpraxis im Zeichen des Entzugs, der indes von der vorgängigen Präsenz(obsession) zehrt und vermutlich nicht anders kann, als sich derselben wieder zu exponieren, wenn auch befremdend.

5. *Michael Moxter* (Systematische Theologie, Hamburg) geht der Figur des ›All at once?‹ nach in der Konstellation von ›Simultaneität, Bild und Repräsentation‹. In der Ausstellung ›Image and After‹ (Helsinki 2008) ging es um die Nebeneffekte des *iconic turn*, ob etwa die Wendung zum Bild auch Abwendungen nach sich ziehe. Moxter verdichtet das zur grundsätzlichen Frage der Dialektik von ›vor dem Bild *weilen*‹ und Distanz (mit Robert Walsers ›Das Götzenbild‹). Die Störung der ›Normalstimmigkeit‹ in der Bildbegegnung wird zum Movens der Abwendung. Damit wird ›Image and After‹ zur bildtheoretischen Reflexionsfigur, für das Verhältnis von Bild und Zeit. Ein Beispiel dazu bietet Marjatta Ojas ›I am Thinking of Painting‹, eine Videoinstallation, in der das Malen des Bildes gezeigt wird, das Bild indes entzogen bleibt. Das demonstriert Bildtheorie im Bild als Bild mit besonderer Reflexion des Verhältnisses von Präsenz und Entzug.

Moxter fokussiert hier die temporalen Begriffe Simultaneität und Repräsentation. Das Simultane ist ein Präsenzereignis, das, zumal gesteigert, religiös valent wird (Götterbilder). Im Rückgriff auf Clement Greenbergs Begriff der selbstreflexiven Bilder (gleichsam ›saturierte Phänomene‹) sind sie nicht Repräsentationen, sondern behaupten sich *als* Bild, indem sie ›all at once‹ bieten: ein Präsenzereignis, anschauliche Fülle und erfüllte Anschauung. Das Bildverhältnis in diesem Sinne wäre Peirces ›Firstness‹, entsprechend Greenbergs ›atonceness‹. Das Bild als Bild ist Präsenz, zeitlich gefasste Simultaneität. Das könnte man ›kataphatische‹ Bildtheorie nennen,

eine Offenbarungstheorie des Bildes. Moxter geht zur Reflexion dessen auf Kierkegaards ›Augenblick‹ zurück, in dem das Ewige in die Zeit einbreche (der Inkarnation entsprechend). Damit verschiebt sich die Präsenz zur Präsenz des einen Anderen, der die Zeit unterbricht. Hier öffne sich ein bildtheoretisch relevanter Zwischenraum, zwischen dem magischen ›all at once‹ und der Auflösung des Bildes in Diskursivität. »Vor diesem Hintergrund ergibt sich ein Verhältnis von Bild und Zeit, in dem die zur Macht über das Bewusstsein gesteigerte Präsenz und der Prozess symbolischer Repräsentation in ein neues Verhältnis treten.« Diese bildtheoretische wie christologische Grundierung der biblischen Anthropologie wird von Eckart Reinmuth und Hannes Langbein weiter entfaltet werden.

6. Antje Kapust (Philosophie, Bochum) denkt im Anschluss an Bernhard Waldenfels der ›Sinnbildung und dem (enigmatischen) Konjunktiv von Bildern‹ nach am Beispiel des slowakischen Künstlers Július Koller. Dessen ›Bilder eröffnen wie von einem Grund aus einen ersten Bildsinn durch eine Präsentierung von Sinn auf der phänotypischen Ebene, unterlaufen und widerrufen diesen Sinn jedoch durch ›Störmerkmale‹. Diese Störung zeigt sich *im* und *als* Blick, so dass Bilder von ihr phänomenologisch als ›Blickbilder‹ bestimmt werden.

Der Metapher verwandt entfaltet das Bild seinen Eigensinn kraft einer Störung. Das Beispiel Kollers lässt das sehr einleuchtend werden, wobei dessen Bilder ›als Zeichenoperationen‹ denjenigen Riss bereits überbrücken, von dem Mersch ausgeht, so wie Antje Kapust a limine auf die Sinnbildung von Bildern abhebt. Überschritten wird diese Grundierung durch das Deuten ›auf ein *Darüber hinaus*‹, auf einen Raum ›des *Außerhalb*‹, so dass (der negativen Theologie verwandt) hier eine finale Transzendenz in den Blick kommt, die eine (positiv ausgezeichnete) Fremdheit markiert und die Bildpraktik daher nicht strikt negativistisch bleibt, sondern gleichsam ›hoffnungsvoll‹ oder utopisch wird. Das ist im kommunistischen Kontext als Antiutopik verständlich, in dem Koller jenseits des Todes Gottes und der ›säkularen Götzen‹ eine nicht-metaphysische Gegenbesetzung sucht. Gegenüber metaphysischen ›Ikonen‹ wird diese Kunst ikonoklastisch – indirekt aber konstruktiv, und damit ein Beispiel des Bildes *als Iconoclash* (i.S. Latours). Subversiv gegenüber dem ideologischen Kontext seiner Arbeit zeigt sich indirekt ein *anderer* Sinn (den Kapust mit Boehm und darin gegen Sachs-Hombach) als ›nicht-prädikativ‹ begreift. Von ›Bildsprache‹ zu sprechen zehrt allerdings noch von der Analogie, in der sich die Differenz der Bildlichkeit schwer artikulieren lässt. Mit Waldenfels folgt sie dem Modell des ›Blickbildes‹ (im Unterschied zum Spiegel- oder Erinnerungsbild), in dem der Blick ›dem Entzug‹ des Unsichtbaren entpreche. Der Eigensinn *dieser* Bilder (bzw. des Bildblicks) sei nicht die Erzeugung von Evidenz, sondern von Brechungen und Entgegenwärtigungen, also der Entzug der

(vorgängigen) Präsenz zugunsten einer nachgängigen, fragmentierten Präsenz im Entzug, einer *befremdlichen* Präsenz. Wenn Antje Kapust in Kollers Bildern eine eigenartige, zunächst ikonoklastische ›Leere‹ gewärtigt, findet ihr Blick darin eine ›Rätselhaftigkeit und Nachhaltigkeit‹, die eine kommende, fremde Präsenz andeutet. ›Das Bild als Entzug in einem Konjunktiv‹ wird zur indirekten Darstellung einer Präsenz – im Konjunktiv II, als nicht ›nur‹ negative Unmöglichkeit?

7. *Brigitte Boothe* (Psychologie und Psychoanalyse, Zürich) erörtert eine besondere ›Bildlichkeit, die sich entzieht‹: den Traum, der affiziert und Rätsel aufgibt. Damit wechselt das Register in ›innere‹ Bilder, allerdings am Leitfaden der Ausdrucksgestalten der Träume. Im Zugang dazu unterscheidet sie zunächst einen Doppelsinn von ›Repräsentieren‹ mit einem Cartoon von Ad Reinhardt: Der Betrachter vor einem Bild sagt abfällig »What does this represent?«; das Bild antwortet »And what do you represent?«. Repräsentation ist einmal, *etwas* darzustellen (das der Betrachter nicht erkennen kann), während das Bild in der zweiten Bedeutung, *etwas darzustellen* insistiert, im Grenzwert (nur) sich selbst. Im zweiten Sinne ist das Bild ›affizierende Erscheinung‹ oder ›Präsenzereignis‹ mit repräsentierender Oberfläche. Die Eindrucksqualität wirkt als Affektionsqualität des Bildes, unterhalb der Symbolisierungsqualität. Einmal weist es auf sich und deutet, bewegt, affiziert; einmal deutet es von sich weg auf anderes, das dargestellt wird. Im Begriff der Repräsentation sind so gesehen bereits Präsenz und Deixis am Werk.

Das vertieft sich im Traum als ›erregendem Bild‹, durch das der Träumende abgründig affiziert wird. Wenn die Analyse dessen Symbol- und Mitteilungsqualität nachdenkt, versteht sie die Ausdrücke dieser Bilder als ›Rebus‹: der Traum als Bilderrätsel, das entschlüsselt werden wolle oder solle. Damit wird dem Traum das ›Bild‹ als Modell zugeschrieben und die Traumdeutung zur Bildbeschreibung (und Enträtselung?). Es wird zur Aufgabe der Arbeit mit der Sprache, diese Bildereignisse zu entschlüsseln, um zu sagen, was sich zeigt – wenn das denn so fugenlos gelänge. An Beispielen aus Freuds Traumdeutung zeigt sich vielmehr, wie sich der Traum (als primärer Ort des Bildereignisses) dem Erzähler ebenso wie dem Deuter symptomatisch *entzieht* und die Suche nach der verlorenen Präsenz Arbeit am Entzogenen ist, auf dass die Repräsentation stattdessen eintrete, um das Rätsel lösbar werden zu lassen. Es bleibt stets der ›Eindruck des schwer Fassbaren‹. Wird die Repräsentation und zumal die Deutung dann zur Supplementierung des Entzogenen?

Der Traum ›als Stätte von Bildproduktion und Bildrezeption‹ wirft in der Mitteilung dessen Probleme auf. Denn es geht um private, passive, naive Bildereignisse, die sich der Erinnerung entziehen, aber gleichwohl nachklingen und ebenso affizieren wie appellieren. Der Traum ist das Bild als

Eindrucksereignis – mit Ausdrucksproblemen. Traumerzählungen sind daher *auch* eine Gestalt der Schriftbildlichkeit – oder besser der Sprachbildlichkeit und Bildsprachlichkeit. Wenn nicht dieses Mediengemisch einen Konflikt provozieren würde von fragmentierten Bildereignissen und deren zersplittertem Ausdruck. War der Traum traditionell Offenbarungsmedium, wird er analytisch zum Medium der Offenbarung des Geheimsten, scheint er bildtheoretisch (apophatisch) den *Riss* im Selbst, in der Mitteilung und gegenüber der Deutung zu manifestieren. Traumdeutung bedarf eines Sinns für Negativität und Entzug. Sie ist bestenfalls ›Antwort‹ auf das Pathosereignis des Traums, im Sinn von Bernhard Waldenfels.

Dann wird das Vertrauen in das Verstehen und die Verständigung als Erschaffung einer ›Sinnordnung‹ etwas brüchiger, als es bei Freud noch erschien. Hermeneutik ist schwerlich ein Heilsmedium. Schafft die ›kulturelle Bildsymbolik‹ dann ›eine erhebende Form der Selbstverständigung? ›Es braucht das Große Buch, um diesen Verweisungszusammenhängen auf die Spur zu kommen, es braucht die Prachtexemplare der getrockneten Träume, um den Bauplan der Natur zu ergründen. Doch es braucht auch die große Zärtlichkeit, um der Anmut des Traums zu begegnen‹, endet und öffnet Brigitte Boothe ihre Reflexionen. Der Traum im Zeichen der Symbolisierung führt in diesen Sinnhorizont – der ein Begehren nach dem anzeigt, was seinen Mangel nährt.

8. *Michaela Ott* (Ästhetische Theorie, Hamburg) tritt aus der Zwischenwelt des Traums hinaus in die Welt des Films. In ihrem Beitrag über ›Das Affekt-Bild als säkularisiertes Andachtsbild‹ erörtert sie ›die unmögliche Vergegenwärtigung‹. Einleitend skizziert sie prägnant die Differenz der Bildtheorien im Zeichen der Präsenzintensivierung gegenüber denen des Entzugs, und vertritt die These, hier bestehe kein Widerspruch, sondern es träten nur verschiedene Momente des Bildgebungs- und Rezeptionsprozesses auseinander. Im Kern ergebe sich das Problem aus dem Mangel an Differenzierung verschiedener Bildtypen. Auch Deleuze vertrete in problematischer Verallgemeinerung von ›Totenbildern‹ die Dynamik des Entzugs als Grundzug ›des Bildes‹. ›Vergegenwärtigung überhaupt‹ werde dann unmöglich. Der *Film* hingegen sei als Synthese vergehender und kommender Bilder nicht ›all at once‹, aber doch im Affektbild eine ›Quasi-Vergegenwärtigung‹. Könnte man das Präsenzsimulation nennen? Affekttheorie (etwa der Psychoanalyse) und Emotionsforschung könnten vermutlich die durchaus ›reale Gegenwart‹ des Affekts für den Affizierten als Präsenzereignis und Selbstgefühl begreifen. Die Simulation evoziert im Betrachter eine Gegenwart, die nicht *als Bildereignis* ontologisiert werden kann.

Auf diesem Hintergrund erörtert Michaela Ott das Verhältnis des gemalten Andachtsbildes zum filmischen Affektbild, um deren Differenzen im Verhältnis von Präsenz und Entzug genauer zu bestimmen. Das Andachtsbild

sei bereits ein Affektbild, weshalb filmische Affektbilder als dessen ›Nachleben‹ begreifbar werden. Panofsky bestimmte das Andachtsbild als Vermittlung durch ›Verzuständlichung des Historienbildes‹ und ›Verbeweglichung‹ des Repräsentationsbildes, mit dem Potential intensivierten Gefühlserlebens in kontemplativer Versenkung. Es wirkt als Produktion von Präsenz, die in der *imago pietatis* den *toten* Christus präsentiert. Theologisch erschiene das als Präsentation des Entzogenen *als des Präsenten*, der in der Kontemplation gegenwärtig wird. Wenn Christus im Bild *als* Bild kraft der Bildwirkung gegenwärtig wird, zeigt sich hier die Verwandtschaft des Bildgebrauchs zum Sakramentsgenuss.

Deleuzes Theorie des filmischen Affektbildes, Nah- und Großaufnahmen des Gesichts, sieht darin ›firstness‹ (i.S. von Peirce). Sein affektiver ›Mehrwert‹ evoziere beim Zuschauer affektive Reaktionen. Gegenläufig zur Technik der Wiedererkennung von Filmstars und deren Auratisierung gehe es im Affektbild (das damit ein kritischer Begriff wird) um Unbestimmtheit und Unkenntlichwerden, um ›Entanthropomorphisierung‹. Die Gestalt wird in der Übernähe zur Ungestalt, zum ›Monströsen‹ (hier zeigt sich eine weitere Version von Bildkritik im Bild als Bild, wie bei Jörg Huber). Die Affizierungsstrategie dieser Bilder stehe quer zum Antagonismus von Ver- und Entgegenwärtigung. Die Attraktivität des Stargesichts werde in der Entgesichtlichung einem Wahrnehmungsschock ausgesetzt. Der Schrei sowie schwarze Mund- und Augenhöhlen treiben in affektive Grenzreaktionen. Der darin inszenierte Ikonoklasmus führe zu einem *clash*, der nicht Bedürfnisse bedient oder ›nur‹ Begehren weckt, sondern verstört. Das wäre ein Beispiel des Risses der sich zeigenden Negativität (i.S. Mersch), in der nicht der Film reißt, aber doch die gängige Synthesis von Sinnlichkeit und Sinn, die harmonische Symbolisierung. Dass das Filmtechnik ist, ändert nichts am affektiven Effekt. Im Unterschied zu normalisierenden TV-Bildern, die ›kaum Macht‹ hätten, weil sie nicht über die filmischen ›Entzugsverfahren‹ verfügen, sei die Macht solcher filmischen Affektbilder in der ›Quasi-Vergegenwärtigung‹ ein Faszinosum ›durch Entzug und Entgegenwärtigung‹. Darin liege die ›Chance auf Selbstentzug und Selbstwiedereinsetzung‹ – als hätte der Zuschauer (nicht ›nur‹) schlecht geträumt?

10. Mit dem Beitrag von *Eckart Reinmuth* (Neues Testament, Rostock) geht ein Szenenwechsel einher, von der Bildtheorie in ästhetischen Kontexten zur denen der Religion, von den gegenwärtigen Bilddiskursen in die historische Tiefenschärfe, in der die Themenstellung von ›Präsenz und Entzug‹ ihre Problemgeschichte entfaltet. ›Das Bild Gottes als Politikum. Die Metapher der *imago Dei* im frühen Christentum‹ nimmt die bildtheoretische Überlegung Michael Moxters auf (die bildtheoretische Disposition der jüdisch-christlichen Anthropologie). Zunächst und vor allem ist der

Anfang des Christentums eine religionsgeschichtliche Störung, verstörend für die Zeitgenossen, die es schlicht unbegreiflich fanden, wie man einen Gekreuzigten als Herrn verehren könne. Dieser ›Riss‹ hatte auch politische Dimensionen, wie Reinmuth zeigt.

In Gal 3,1 spricht Paulus zu den Galatern, denen »doch Jesus Christus vor Augen geschrieben [προγράψειν] ist, der Gekreuzigte«. Er erinnert an das *imaginäre* Bild des Gekreuzigten, dass er als das ›authentische Bild des Christus und damit Gottes‹ gepredigt hatte. Kreuzesverkündigung ist Bildrede: Christus tritt im Bild als Bild vor Augen (womit hier, wie bei Brigitte Boothe, die ›inneren‹ Bilder thematisch werden, indes in der Sprachbildlichkeit der Rede und Schriftbildlichkeit des Briefes). Hatte doch auch Paulus selber nicht den Gekreuzigten ›direkt‹ gesehen, sondern wenn, dann vor dem inneren Auge. Die Kommunikation des Gekreuzigten wird damit zur *Ekphrasis* eben dieses Bildes, mit der er vor Augen gestellt (oder ›gemalt‹) wird und der Erinnerung eingeschrieben. Der Topos dieses Bildes ist die Erinnerung des *so* Gesehenen, in der Erwartung des Kommenden. Angesichts dieses Bildes werden Erwartungs- und Erfahrungshorizont neu orientiert, mit entsprechender Differenz gegenüber Umwelt und Judentum der Zeit.

Die neutestamentliche Metapher der *imago Dei* (2 Kor 4,4) für Christus zeigt diese Umbesetzung im Verhältnis zur alttestamentlichen Vorstellung, dass der *Mensch imago Dei* sei (Gen 1,26). Die Unerträglichkeit des von Paulus gepredigten Christusbildes liegt in der Identifikation des gekreuzigten Christus mit Gott. Dieser ›revolutionäre‹ Bildakt (hier i.S. Horst Bredekamps) hat eminentes Konfliktpotential. Wenn der Bild- als Sprechakt auftritt gegenüber den Galatern, werden sie (nolens volens?) zu Zeugen des *so* vor Augen Gemalten (wie Reinmuth mit Susan Sontags ›Das Leiden anderer betrachten‹ klärt). In dieser Konstellation erwies sich das Bild als höchst konfliktrichtig. Die Auseinandersetzung zwischen den Christen und dem Römischen Reich kommt so als ein Konflikt konkurrierender Bilder in den Blick, als ein Bildkonflikt (i.S. des *Iconoclasm*).

Christus als Bild, seine Kreuzigung als dessen Verdichtung, die Kreuzesverkündigung als Bildakt und daher Zeugenschaft als Bildwirkung mit entsprechenden Bildkonflikten – diese Pointen zeigen die bildtheoretische Relevanz der Konstellation von Paulus und den Galatern, und es zeigt zugleich die Valenz einer bildtheoretischen Reflexion derselben. Für die Frage nach Präsenz und Entzug erscheint auf den ersten Blick das Bild Christi als Bild des Entzogenen, das zugleich Bild des darin präsent-entzogenen Gottes ist. Christus als Bild wird Supplement Gottes, das vor Augen gemalte Bild Christi Supplement Christi selber und die Verkündigung damit zur Arbeit am Entzogenen, auf dass er damit präsent ›gemacht‹ werde? Wohl kaum, sonst ginge es um Geisterbeschwörung. Die Pointe, dass Gott als Bild in ihm zur Welt kam und Christus im Bild als Bild Gott vergegen-

wärtigt – impliziert die pneumatologische Fortführung, dass der Geist im Bild als Bild gegenwärtig wird. Allerdings ist das stets ein Bild des Entzogenen, keine Herrlichkeitschristologie, kein auratisches Präsenzereignis in aller Fülle, sondern gezeichnet wie der Entzogene, so fallibel wie die Bilderinnerung der Galater.

11. *Hannes Langbein* (Systematische Theologie, Berlin/Rostock) denkt diesen Ansatz Reinmuths weiter in seinem Beitrag ›Glanz und Ebenbildlichkeit. Überlegungen zu einer Phänomenologie des Gottesglanzes bei Paulus‹. Sein Beitrag ›Es ist nicht alles Gold, was glänzt‹ geht der ikonischen Performanz Christi als Bild Gottes nach, wie er als diskreter Glanz den Menschen in ein neues Licht rückt. Diese Glanzeffekte und deren Metaphorik pointiert Langbein bildtheoretisch, um sie anthropologisch auf den Zusammenhang von Glanz, Menschsein und Würde zu beziehen. Erst auf dem Hintergrund biblischer Anthropologie werde das möglich, wenn ›das Licht der Welt‹ als ›Abglanz der Herrlichkeit Gottes‹ erscheint und den Menschen leuchten lässt. Sonne, Mond und Sterne mögen glänzen, der Mensch zwar auch, indes anders.

Wenn Gott glänzt, heißt das nicht, das alles, was glänzt, Gott ist, das goldene Kalb zum Beispiel nicht. Damit wird ein Bildeffekt zur Metapher für Bilddifferenzen. Glanz gegen Glanz ist ein Bildkonflikt, in dem der differente Glanz Christi und des Menschen präzisiert wird. 2 Kor 3 bildet dafür einen *locus classicus*: Die Schau Christi führt zu einem Spiegeleffekt, durch den der schauende Christ an dessen Glanz teil gewinnt, auf dass der alte Mensch neu werde. Glanz wird als Bildwirkung zum Medium des Göttlichen, in christlicher Brechung, zum Präsenzmedium also, zum *Gottespräsenzmedium* gar? Jedenfalls ist dieser Glanz in spezifischer Weise *unsichtbar* und *lässt* erst sichtbar werden: Er ist Unsichtbarkeit als Sichtbarmachung, als Eröffnung eines anderen Blicks.

Diese Glanzeffekte buchstabiert Langbein am Leitfaden von Merleau-Ponty weiter aus (und nimmt damit die Hintergründe Bernhard Waldenfelds' auf). Die leibliche Wahrnehmung, die Empfindung etwa, sei, so Merleau-Ponty, ›buchstäblich eine Kommunion‹. Leib und Welt erhellen einander im Chiasmus der Wahrnehmung, wenn die ›Funken des Sichtbaren‹ sichtbar werden lassen, was sonst unsichtbar bliebe. Im Besonderen zeige sich das in der Malerei, exemplarisch bei Cézanne. Das Bild wird zum Sichtbarkeitsgeschehen und Wahrnehmungsereignis, das als Lichtereignis ein Sichtbarwerden bedeutet. Die Überkreuzung von Sehendem und Gesehenem bildet die Figur, mit der Langbein die Glanzeffekte zwischen Gott, Christus und Mensch näher betrachtet. Die ›Herrlichkeit des Herrn‹ wird nicht *optisch*, sondern *leiblich* gesehen. Paulus »malt« (Gal 3,1, wie Reinmuth ausführte) den Hörern ein Bild vor Augen, auf dass in diesem Bildakt ›sich die irdische Gestalt der Gläubigen mit der himmlisch-irdischen Gestalt

Christi im Spiegelganz überblende«. Das drifft indes nicht in eine allseitige Verherrlichung und Überfülle von Glanz, sondern weil der Gekreuzigte vor Augen steht und der Mensch als Gefallener präsent bleibt, bleibt dieses Bildereignis brüchig. Dieter Merschs ›Splitter und Fragmente‹ wären hier passend, um die Unvollendetheit des Bildereignisses anzuzeigen.

Wie dieses Licht des unsichtbaren Glanzes als Tafelbild erscheinen kann, zeigt Langbein an Rembrandts ›Selbstporträt des Apostel Paulus‹: ›Ein bildgewordener Blick ins Spiegelantlitz Christi‹, in einem chiasmischen Blick – so wäre wohl weiterzuführen –, in dem der Glanzeffekt nicht nur den Dargestellten leuchten lässt, sondern in dem das Bild als Bild zum Medium dieses Glanzgeschehens wird, auf dass der Blick des Betrachters daran teil gewinnt. Dann scheint das Bild als Bild zum Medium dieses ›Heilsgeschehens‹ zu werden im Bildereignis – wobei diese Supplementierung des Entzogenen durch das sichtbare Bild nur dann gelänge, wenn das unsichtbare Glänzen im Sichtbaren von ihm unterschieden werden könnte.

12. *Stephan Schaede* (Systematische Theologie, Loccum) erörtert die ›Entgegenwärtigung und Zerstreuung der Bilder in protestantischer Perspektive‹, gleichsam in Erinnerung an den bildkritischen, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit unterscheidenden Blick der protestantischen Theologie. So fragt er im wesentlichen »Was zeichnet eine theoretische Bildbetrachtung in protestantischer Perspektive aus?« Das zu klären geht er in seinem Beitrag zunächst den Begriffen ›Zerstreuung und Entgegenwärtigung‹ nach (*diffusio* und *dissipatio*). *Dissipatio* bezeichne, dass der Mensch einen Leib hat, was ›Zerstreuungsgefahr‹ bedeutet. Gott als Geist demgegenüber ist nicht zerstreut, sondern wie die Taube Symbol der Einheitsstiftung. *Diffusio* dagegen sei Gegenbegriff zur Totalpräsenz von etwas. Indes kann die Schöpfung (bei Eriugena) als ›glückliche Zerstreuung Gottes‹ gelten. Bonaventura unterscheidet die heilsame Zerstreuung von der schlechten Zerstreuung. Das Kreuz werde bei ihm »zum zerstreuerhermeneutischen Dreh- und Angelpunkt aller theologischen Blickrichtungen« – nicht zufällig zur Zeit der Gnadenstuhldarstellungen.

Um die bildtheoretischen Potentiale der theologischen Tradition weiter auszuloten, geht Schaede den Problemen und Aporien der ›Repräsentation‹ nach, den ›Stellvertretungsmodi im Bild‹, indem er sich auf Bilder des trinitarischen Gnadenstuhlmotivs (nach Röm 3,25) bezieht, die Christus als Bild Gottes in den Zusammenhang der Trinität einzeichnen. Wie kann im Bild etwas abgebildet werden, das nicht sichtbar, sondern genuin unsichtbar ist? Zur Klärung bearbeitet er die Frage, welche Begriffe die lateinischsprachige Theologie für die Vorstellung einer Stellvertretung des Abgebildeten im Bild kannte. So konnte das Bild begriffen werden als *vicaria*, als *substitutio*, als *surrogatio*, als *procuratio* oder als *repraesentatio imaginis*. Die Vorstellung der Repräsentation ist dabei nicht als Vergegenwärtigen

des Abwesenden zu denken, sondern als ein Konstruieren gemäß entsprechenden Konstruktionsregeln. Das ›re‹ in *repraesentatio* markiert keine Wiederkehr des Abgebildeten, sondern eine Intensivierung von Präsenz (wie in Boehms und Marins Repräsentationsbegriff). Das Bild als *repraesentatio* zeigt etwas, das sonst übersehen würde und unsichtbar bliebe. Entsprechendes zeigt sich dem Betrachter in den wandelbaren Darstellungen des Gnadenstuhlmotivs, die die Unsichtbarkeit Gottes und die Sichtbarkeit des Sohnes als Person der Trinität ins Bild bringen. »In ihm ist Jesus Christus als *vera imago Dei* [...] zugleich in ein Bild einbezogen. Er erschließt Gott so, dass er darunter zugleich zu einer Instanz in Gott selbst wird, in dem sich nicht nur dem Menschen etwas von Gott zeigt, sondern Gott seiner selbst ansichtig wird. Sie ist also einerseits Bild Gottes und zugleich nur ein Moment des Bildes Gottes, das im Zuge seiner Betrachtung entsteht.« Damit erscheint jeder Gnadenstuhl als Blickbild (im Sinne Bernhard Waldenfels'), das als Andachts- und Affektbild (i.S. Michaela Otts) den Blick des Betrachters wendet und damit ihn selbst – einbezieht in diese Präsenz des Entzogenen? Vermutlich *kann* das so gesehen werden, indes nur, wenn der beunruhigende Selbstentzug des Sehenden übersehen würde. »Bilder, wenn sie – ob absichtlich oder zufällig – theologisch relevant werden, sind in dieser Weise relevant, weil wir auf einmal Augen machen«, notiert Schaeede lakonisch. Und es ließe sich anfügen, wenn das Blickbild uns Augen macht. So zumindest wirkt der paulinische Bildakt, Christus als *imago Dei* vor Augen zu malen, wenn es glückt.

13. Günter Bader (Systematische Theologie, Bonn) geht der ›unmöglichen Möglichkeit‹ des Sehens Gottes weiter nach, dem »Nicht-Sehen im Sehen Gottes« am Leitfaden von Cusanus' ›De visione Dei‹. Sein Ausgangspunkt ist damit ›ein Text und kein Bild‹, ein Text, der indes Meditation zu einem den Benediktinern von Tegernsee mitgegebenen Bild ist. Hermeneutisch verdichtet sich in dieser Ausgangslage das Verhältnis von Text und Bild wie von Präsenz und Entzug, da das einst mitgegebene Bild verloren ist, definitiv unsichtbar und ganz entzogen. Das Ziel von Warburg, das Gleichgewicht von Bild und Text wie Text und Bild ist hier gestört, ja gestürzt – und so arbeitet Bader am Text zum verlorenen Bild. Cusanus ›De visione dei‹ hatte einst den Zusatz ›sive de icona libri‹, der den Text als Bildtheorie auszeichnete. Wer vom Sehen Gottes handelt, treibt Bildtheorie ›devant l'image‹. Das hieße auch, negative Theologie ist Bildtheorie *avant la lettre*. Das zeigt sich in Baders Erörterungen. »Es ist eine im Kern bildtheoretische Frage, die im Titel ›De visione Dei‹ sich ballt und rumort.« Bei Cusanus findet Bader der negativen Theologie entsprechend eine apophatische Bildtheorie mit einer Theorie des ›Nicht-Sehens‹, die fast so negationslogisch grundiert ist, wie Dieter Mersch's negativistische Bildtheorie im Zeichen des Risses.

Das (achsensymmetrisch konzipierte) Bild indes, das ›De visione Dei‹ mitgegeben war, lässt sich nicht nur anblicken (sofern es präsent war), sondern blickt als Angeblicktes zurück. Dieser Rückblick markiert den Umschlag vom Negativen ins Affirmative in der Wechselseitigkeit von *videre* und *videri*, ein Vorgeschmack (*praegustare*) der ersehnten Vollendung. Nur, welches und was für ein Bild das gewesen sein mag, verliert sich in der Vielfalt historischer Vermutungen, als wäre der Verlust dieses Bildes der konveniente Entzug des Begehrten, Entzug des Bildes trotz allem. Dabei bleibt es nicht. »Wie in der *eicona Dei* der allumfassende Blick aus dem Bild durch alle Formen und Gestalten hindurchbricht, so und noch viel mehr – *verius* – bricht der Blick Gottes durch alle Formen und Gestalten des Sehens hindurch.« Der *visus absolutus* wird ubiquitär und instantan, der maximale Grenzwert des ›all at once‹. Anders als im Tetragramm, dem Maximalentzug, wird im Bild Gottes seine Präsenz ubiquitär: Präsenz von allem in allem.

In überraschender Weise kann Bader mit Georges Didi-Huberman die Probe aufs Exempel machen, indem er Fra Angelicos ›Madonna der Schatten‹ auftreten lässt. Didi-Huberman hatte in den darunterliegenden vier farbigen Feldern, ohne Motiv, Sujet oder Figur, in diesen ›Farbklecksereien‹, nicht Marmorimitationen gesehen, sondern gleichsam abstrakte Malerei in ›Materialität, Präsenz und Ereignis‹ dieser Farbtropfen: Defiguration und Dissimilität, formlose *deformitas*. Mit solchem Blick werden die Farbfelder zu Blickbildern, in denen Didi-Huberman, und Günter Bader mit ihm, weder apophatisch noch kataphatisch vom Bild denkt, sondern den Zwischenraum des Visuellen entdeckt. Über die Erfahrung mit der Erfahrung hinaus führt diese ›Erfahrung des Entzugs dieser Erfahrung‹. So wird die ›Spitze des Entzugs‹ erklommen, auf der nichts gesehen wird, aber eben in emphatischer, eminenter Weise *gesehen: apex visionis*. So wird der Entzug zur Ermöglichung der Präsenz des allsehenden Blicks des Menschen.

14. Heinrich Assel (Systematische Theologie, Greifswald) fragt ausgehend von Augustins Bestimmung des Sakraments als »tamquam visibile verbum« nach dem Verhältnis von Abendmahl und Bild als konkurrierenden ›religiösen Präsentifikationsweisen‹. Vor dem sog. Bilderstreit war die Frage ›Bild versus Sakrament‹ unverständlich. Denn die ursprünglichere Frage ist, wie sich *sacramentum* ›metaphorisch ausdrückt‹ (mit Goodman). So gesehen ist es ein Scheingefecht, wie Belting in ›Bild und Kult‹ ›Bild und Sakrament‹ gegeneinander antreten zu lassen. Denn die Bildbeherrschungsstrategien wie im Konzil von 787 blieben faktisch unwirksam. Daher sei die Bildgeschichte des Christentums auch nicht als Unterwerfungsgeschichte zu schreiben, auch die Reformationsgeschichte nicht. Versteht man das Abendmahl nicht im Modell von Sinn und Bedeutung, sondern von Tropus und Performanz (wie Assel mit Joachim von Soosten), ist das Wort

im Sakrament Metapher, und das Element Synekdoche: Im vergehenden Wort und verzehrten Brot wird der Entzogene gegenwärtig und die Gegenwart entzogen. Assel differenziert zunächst (in Auseinandersetzung mit Boehm) die ›Mitpräsenz‹ des wahrgenommenen Bildes im Betrachter. Nur sei in die Mitpräsenz die Konkurrenz von Bild und liturgischem Ort einzuzeichnen. »Blickbegegnung als Mitpräsenz entsteht hier nur durch konkurrierende Repräsentation, so dass ›weder Bild noch Sakrament‹ zur Präsentifikationsstrategie wird.« ›Weder – noch‹ oder das kleine ›versus‹ von Bild und Sakrament wird zum Movens, zum Kern der interikonischen Energie dieses Medienkonflikts. »Fragen wir also, woraufhin Bild und Sakrament *jetzt* jeweils in Konkurrenz traten!«

Die Probe auf die damit anvisierte agonale Supplementierung (?) von Bild und Sakrament macht Assel (in Anlehnung an Boehm) anhand zweier Beispiele: des Apsismosaiks im privaten Oratorium des Theodulf von Orleans und der christomorphen Selbstbilder Albrecht Dürers. Das Apsismosaik als singuläre Christus-Ikone zeigt die Lade (bzw. den leeren Raum) als einzig legitime Ikone und inszeniert Bildkritik im Bild als Bild (wie von Jörg Huber oben ausgeführt). Die leere Lade wird zur Ikone des Entzugs (von Präsenz, von Bildpräsenz), und auf diese Leere *zeigen* die Cheruben. Später konnte das als Konkurrenz von ›bloßem‹ Bild und ›wahrem‹ Leib verstanden und so verkürzt werden. Die ikonische Präsenz im Mosaik zeigt die ›Verarmung‹ als eine Weise der Niedrigkeitschristologie – die bildkritisch im Bild präsentiert wird? Dann erst könnte die sakramentale Präsenzsteigerung als Konkurrent oder Kompensat auftreten.

Im zweiten Beispiel geht es um ein Bild am Ende der Epoche des Kultbildes, das christomorphe Selbstbildnis Dürers: »Passivität aus Passion wird ikonisch produziert, präsentiert, aber nicht mehr kultisch. Das Leiden des anderen wird als eigenes präsentiert, auf dass eigenes Leiden als längst schon das Seine sichtbar wird.« (Hier nimmt Assel Langbeins Überlegungen zum Chiasmus der Glanzeffekte auf und führt sie weiter.) Nur, *für wen* wird hier das zur Passion gewordene eigene Leiden gegenwärtig sichtbar? Die Frage der Mitpräsenz kompliziert sich hier. Assel expliziert sie als ›bestimmte Übergänglichkeit‹ von Passivität in Passion wie von Passion in Ikonizität des Selbst. Dann erscheint das Verhältnis von Bild und Sakrament *als solche Übergänglichkeit*. Dürers Selbstbildnis verdrängt nur dann die sakramentale Präsenz, wenn man hier einen Epochenwechsel (im Blick) setzt. Assel sieht das anders: »Die Gegenwart des menschengewordenen Gottes gleiche jetzt selbst einem in tausend Stücke zersprungenen Spiegel, wobei doch in jedem Spiegelstück dasselbe *ganze* Spiegelbild sichtbar wird«. Werden damit Dieter Merschs ›Splitter und Fragmente‹ zum Modell, den Übergang (des Gerissenen) ins Sprachbild zu fassen (auch wenn Assel hier Leibniz' Monadologie zu beleihen scheint)? Die Konkurrenz von Bild und Sakrament ist jedenfalls hier zur Konkurrenz von Bild und Bild geworden (ein

Verhältnis interikonischer Kritik). ›Das Leiden anderer betrachten‹ kann dann übergehen (wie bei Susan Sontag) zu Jeff Walls ›Dead Troops Talk‹. Als Schließung würde das sehen, wer im Konkurrenzmodell verbliebe, statt das Verhältnis von Bild und Sakrament als wechselseitige Erschließung zu verstehen, wie Assel es ausführt.

15. Assels Abendmahlsreflexionen führen *Thomas Klie* (Praktische Theologie, Rostock) zu seinen ›Lektüren liturgischer Performanz am Beispiel der Elevation‹ (der Hostie). Aus aktuellem Anlass (Martin Mosebachs Buch ›Die Häresie der Formlosigkeit‹) riskiert Klie einen *bildtheoretischen* Blick auf die evangelische Liturgik, wie es auf dem Hintergrund von Assels Ausführungen nahe liegt. Lassen sich Aspekte liturgischen Handelns aus bildtheoretischer Perspektive erhellender beschreiben als aus der dramaturgischen Perspektive mit ihrem Modell der Inszenierung? Versteht man das Gottesdienstgeschehen als *visual culture* in protestantischer Prägung, wird Liturgik zur Ikonik, zur Gestaltungslehre visueller Darstellung des Evangeliums. Die Bildtheorie erscheint daher nicht nur als geeigneter, sondern als unerlässlicher Kandidat zur liturgischen Reflexion und Gestaltung. Nicht allein Theatertheorie oder Ästhetik sind daher zureichend, sondern wenn es um die Gestaltung des Sichtbaren und des ›Nicht-Sehens‹ Gottes geht, geht es um Formen und Figuren der Sichtbarkeit und evangelisch pointiert um die Präsenz im Entzug wie den Entzug allzu einsinniger Präsenz.

Klie konzentriert diese Fragen auf die (protestantisch auffällig unauffällige) Emporhebung der Abendmahls-elemente, die Elevation. Die symbolische Prägnanz dieser Geste zeigt ihre Wirkungsgeschichte und Varianz, wie die Elevation der Meisterschale im Fußball oder die Elevation der Goldmedaille mit probatem Biss in dieselbe. Die kulturgeschichtliche Verflechtung deutete bereits Jochen Hörisch an. Aber was bedeutet die Zerstreung solch einer Geste? Und – so fragt Klie – kann die Elevation, trotz ihrer Konnotation mit der katholischen Transsubstantiation, ›evangelisch reinszeniert‹ werden? Was zeigt sich in solch einer Geste der Präsenz? Eine in der Kultur wandernde Geste hat ihre Sehgewohnheiten. Geprägt wurde sie in der Liturgie der mittelalterlichen Eucharistie (wobei nicht nur nach dem Nachleben im Sinne Warburgs, sondern auch nach dem ›Vorleben‹ dieser Geste gefragt werden könnte). Die fromme Schau des Objekts religiösen Begehrens verdichtet sich im Zentrum des Abendmahls als Bildereignis und Blickgeschehen: ›Fast ließe sich von einer *retinalen Kommunionsspraxis* sprechen‹, wie es in Ausnahmefällen auch praktiziert wurde. Luther nahm diese Geste auf, aber wendete den Blick und ihre Bedeutung: als Präsentation des *pro vobis*, denen die Hostie gezeigt wird. Die Geste wird zur ›deiktischen *promissio*‹ (womit die Deixis ihren Ort und ihr Recht hat, trotz des *solo verbo*; hier führt Assels These produktiver Supplementierung weiter). Aber – die Elevation bleibt keine einsinnige Präsenzgeste. ›Der ›Schatten

der Abwesenheit« wird mit der Elevation gerade nicht dementiert, sie hebt sie vielmehr sichtbar ins Bewusstsein«, notiert Klie. Sie wird zur Geste à *fonds perdu*, der Hingabe, auf dass verzehrt werde, was gezeigt wird. Welcher Künstler würde mit seinen Bildern derart freigebig umgehen? Im Entzug vollendet sich die Präsenz und endet unendlich.

16. *Martina Kumlehn* (Religionspädagogik, Rostock) geht vom Gottesdienst über in die Bildung mit der Frage nach der religionspädagogischen Relevanz von Bildern: »Bild und Bildung. Zur ästhetischen Dimension allgemeiner und religiöser Bildung«. Exemplarisch für diesen Zusammenhang nennt sie die *documenta 12* mit ihren Bildungsintentionen. Das »Ethos der Vermittlung« mache den Unterschied von Konsum und Emanzipation, erklärten die Kuratoren dieser *documenta*. Die Kunstwerke sollten durch Kunstvermittlung »zum Sprechen gebracht« werden (als wäre das Wort die Vollendung des Bildes, die Lexis die der Deixis). Die Pointe ergebe sich in dem Anspruch des Bildes auf Bildung der Betrachter – womit der Eigensinn der Bildlichkeit, die Wahrnehmung gegenüber dem Bildungseffekt auf dem Spiel steht. Dabei gerät allerdings der Bildungsbegriff in Schwingung und verändert seinen Sinn wie seine Dynamik: »Der Blick versinkt in der Abgründigkeit des Sichtbaren, die Fluchtlinien des Sehens sind auf Fremdheitserfahrungen gerichtet und von dem Bild geht ein Appellcharakter aus« (als wäre ein Andachts- als Affektbild vor Augen, wie Michaela Ott zeigte, dass im Selbstentzug einen Selbstgewinn ermöglicht).

Martina Kumlehn geht zunächst auf die Entwicklung des Bildungsbegriffs zurück, angefangen bei Meister Eckharts Begriff von Bild als passiver oder empfänglicher Einbildung des Bildes Gottes in den zu Bildenden. Ausgehend von Christus als dem »Bild Gottes« (wie oben erörtert) wird religiöse Bildung zur Bildwerdung in Entsprechung (oder mit Waldenfels in »Antwort) auf dieses Bild. Schleiermacher vermochte den Blick zu weiten über die christologische Fokussierung hinaus, um den »Sinn und Geschmack für das Unendliche« zu wecken. Selbsttätigkeit und Empfänglichkeit werden zur Doppelbewegung der Bildung, der Mensch zum »bildenden Bildner«. Dann kann Kunst zur »adäquaten Sprache der Religion« werden. Kumlehn geht darüber hinaus, indem sie die religiösen Bildungsprozesse vor Bildern moderner Kunst als *Iconoclash* auffasst. Als Sichverhalten zum Unverfügbaren ist Religion im Besonderen von der Verschränkung von Präsenz und Entzug, auch vom Entzug des (Un-)Verfügbaren bestimmt – und kommt darin der modernen Kunst (gefährlich?) nahe. Denn sie provoziert eminent die Suche nach Sinn – und das aufgrund einer Störung, des Entzugs vorgefassten Sinns. Bildung durch die Urimpression des *Iconoclashs*, der Störung der Denk- und Sehgewohnheiten, könnte das heißen. In diesem Sinne verweist sie auf Francis Bacons »Ungestalten« und Rainers Übermalungen. Die Bildbegegnung wird zur

Entzugserfahrung, zur Erfahrung des Entzugs des vorgängig in der Erwartung Präsenten – im religiösen Blick darüber hinaus zur Erfahrung des Entzogenen, so wäre zu vermuten. Damit deutet sich eine pädagogische Eschatologie an, eine futurische Eschatologie, in der der »alte« Sinn entzogen und zerbrochen die Suche nach dem neuen provoziert.

17. Mit *Klaus Hock* (Religionswissenschaft, Rostock) wechselt der Blick von den christlichen Traditionen in die islamischen, um *deren* Bildkritik zu erörtern (die den Hintergrund bildet für Arne Grøns Interpretation des Karikaturenstreits): »Iconoclasm als Bildkonflikt zwischen Religionen – islamische Dispositive. Zur Differenzhermeneutik des Bilderverbots«. Zunächst und überraschend klärt Hock, dass es ein koranisches Bilder- verbot schlicht nicht gibt. Das wird nur zu plausibel, wenn es in Arabien zur Zeit der Entstehung des Korans keinen Bilderkult gab, der zu verbieten gewesen wäre. Das Schweigen des Korans ist daher vielsagend. Die Probleme mit der (Über-)Präsenz Gottes im Bild hatte man dort zu der Zeit nicht – auch nicht in der Rezeption des jüdischen Bilderverbots, erstaunlicher Weise. Die Götzenbildpolemik, sofern sie sich finden lässt, ist Kritik am Polytheismus, demgegenüber der Islam zum »radikalen Monotheismus« wurde (und ist mit dem Polytheismus nicht das Christentum mitgemeint?).

Erst *ex post*, in der Überlieferung, der *hadīth*, entwickelt sich ein Bilder- verbot, in dessen Licht dann Mohammeds Einzug in Mekka zum ikonoklastischen Event stilisiert werden konnte, sofern er die in dem und um die Ka'ba aufgestellten Götzenbilder zerschlagen haben soll. Begründet wurde im späten 8. Jahrhundert das Verbot der Bilder damit, dass sie »unrein« seien und vom Gebet ablenkten. Wurden Tierbilder auf Kissen akzeptiert, so nicht auf Vorhängen, die man für anfälliger für unbewusste Götzenvereh- rung gehalten zu haben scheint. Die Herstellung von Bildern wurde ver- boten, weil den Malern Hybris unterstellt wurde, Gottes Schöpfermacht zu usurpieren. Aber *Unbelebtes* wie Bäume und Gegenstände im Bild galten als tolerierbar.

Für die islamische Theologie war das Bilderverbot vor allem Polytheis- musverbot (womit sich klärt, dass der Polytheismus das Problem war, nicht eigentlich die Bilder). Den fürchtete man bereits, wenn der Mensch als »Schöpfer zweiten Grades« Bilder schafft. Klassisch wurde von al-Ghazālī die Differenz beider Schaffensbereiche von Gott und Mensch bestimmt, womit künstlerisches Bilden freigestellt wurde, sofern es die genannten Grenzen nicht überschritt. Infolge dieser marginalen Bedeutung der Bilder konnte die islamische Theologie auch keine (indirekte) Bildtheorie ent- falten, anders etwa als in der Tradition von Cusanus.

Trotz aller Anikonik und des Ikonoklasmus konnte sich – so Hock – *L'art pour l'art* auf Islamisch entwickeln. Während das Figürliche (ob sei- ner Präsenzmacht) gebannt wurde, blühten Dekor und Schriftverzierung

auf – eine *visual culture* eigener Art (wobei das Figürliche in nicht-religiösen Kontexten wie Gebrauchsgegenständen anscheinend akzeptabel war). Bildkritik war Kritik von Abbildungen, wegen derer Präsenzmacht und der darin manifest werdenden Konkurrenz von Gott und Mensch, und diese Konkurrenz duldet keine Übergänge (anders als Assels Verhältnisbestimmung von Bild und Sakrament). Mit dem ›Einbruch des Westens‹ in den Islam kam die ›Bilderflut über die islamische Welt‹, so formuliert Hock bezeichnenderweise. Fotografie, Film und Fernsehen wurden anfänglich gänzlich abgelehnt von den Gelehrten. Aber dabei blieb es nicht. Die Barbie-Puppe war nicht als Abbild ein Problem, sondern nur aus pädagogischen und moralischen Gründen.

Kulturhermeneutisch fragt Hock hinter diese Oberfläche zurück nach den ›islamischen Dispositiven des Anikonismus‹, die die Voraussetzungen für *Iconoclashes* bilden. Dazu klärt er, was im Islam ein Bild zum Bild macht. Es seien Zuschreibungen theologischer, juristischer oder politischer Prägung – während die Ikonizität des Textes die Präsenz des Bildes im Geschriebenen und als Geschriebenes zeigt. Erstaunlicherweise wurde in der Rechtsprechung mit den Bildern neuer Medien sehr pragmatisch umgegangen. Die Fotografie etwa war unproblematisch, weil man sie nicht ›als Bild‹ (als schöpferisch) wahrnahm, sondern als technischen Abdruck, in dem nichts Neues gebildet werde. Das Problem der *imitatio creatoris* konnte so gesehen nicht auftreten. Aber dass ein Bild religiöse ›Überbrückungsfunktion‹ zwischen Schöpfer und Schöpfung haben könnte (wie ein Andachtsbild), war undenkbar. ›Keine Präsenz Gottes im Bild als Bild‹ heißt auch, dass die Figuren des Entzugs nicht auftreten können. Kein Ort, keine ›Stelle‹ (mit Heidegger) ist Präsenzraum Gottes, so dass er weder entzogen noch so erscheinen kann (oder wäre der in seiner Schriftbildlichkeit ikonisch inszenierte Korantext gerade solch eine Stelle, die Maximalpräsenz, die affirmativ ohne jeden Entzug gedacht wird?). Der Polytheismusverdacht wird *ex post* gesehen zum *Movens* einer Radikalisierung des Monotheismus bis »zum archimedischen Punkt islamischer Hermeneutik des Bilderverbots«. Wird dann der Mensch und ›die Schrift‹ zum liminalen und ultimativen Ort der Präsenz Gottes, so wie ›das Licht‹? Dann tendierte das zu einer Religion ›ohne Schatten‹, oder aber schärfster Schatten. Ohne Paradoxierung der Präsenz Gottes könnte es prekär werden.

18. Arne Grøn (Systematische Theologie und Religionsphilosophie, Kopenhagen) geht in seinem Beitrag ›Das Bild und das Heilige‹ hermeneutisch den Problemen eines polemischen Anikonismus nach, wie sie sich im Karikaturenstreit manifestierten – und das tut er in *dänischer* Perspektive. ›Welt und Bild‹ ist die Spannung, in der wir leben, mit der Ambivalenz der Bilder, ihrer Macht und deren Appell, die Welt anders zu sehen. In dieser Spannung steht auch die Religion in der Moderne, die als visuelle Kul-

tur firmiert. Im Nachklang Kierkegaards geht es für die Religion um das ›Verhältnis zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren‹. Dazu eröffnet Grøn seine Überlegungen mit dem ›Karikaturenstreit‹ als Phänomen prekärer Globalisierung: »Wenn Globalisierung bedeutet, dass alle die Perspektiven aller anderen in ihren eigenen Kontext hereinbringen können, hebt sie jeden Kontext auf.«

Die Zeichnungen, die nach ihrem Erscheinen in einer dänischen Zeitung im Herbst 2005 erst im Frühjahr 2006 zu einem Politikum wurden, seien in ihrem ursprünglichen Kontext nicht Karikaturen, sondern *satirische* Zeichnungen gewesen und auch als solche verstanden worden. Erst die Dekontextualisierung der Bilder in Kulturen, die die Tradition der Satire so nicht kennen, ermöglichte es, sie als Karikaturen zu lesen, die den Propheten Mohammed verunglimpfen. Westergaards Mohammed mit Bombe als Turban hätte im dänischen Kontext keiner ›direkt‹ gelesen, als sei dieser ein Terrorist und der Islam eine terroristische Religion. Eben diese ›unmögliche‹ Lesart aber sei nicht ohne Macht wirklich geworden, in Verkennung der Indirektheit der Mitteilung in der Satire. So erscheint der Karikaturenstreit als exemplarischer Fall für die Probleme einer Globalisierung als Dekontextualisierung.

Das führt Grøn weiter in die Frage nach dem Verhältnis von Religion und Öffentlichkeit, die als Verständigungsraum geteilte Grundüberzeugungen brauche. Als ›dritter Raum‹, als ›Raum zwischen uns‹ (man kann an das Visuelle im Unterschied zum Sichtbaren denken) wäre sie ein Raum des Verstehens und der Verständigung in und über Differenzen. Eine Kultur der Visualisierung zielt primär auf die Selbstdarstellung zur Anerkennung, während sie gerade Übersehenem Raum geben sollte. ›Self-imaging‹ in einer Kultur der Visualisierung verschärft hingegen die Probleme nur. Hier ruft Arne Grøn einen bildkritischen Religionsbegriff auf: »Religion macht nicht nur Unsichtbares geltend, sondern kann es als fragwürdig erscheinen lassen, dass wir Menschen uns Bilder machen.« Das Problem ist indes nicht das Bild als Bild, sondern ›Wie sehen wir?‹ Wenn die Subjektivität im Blick steckt, geht es um die Frage der ›Un-sichtbarkeit im Blick auf das Heilige‹ – und indirekt damit um die Frage nach einer *Bildethik*, um die ethische Verfassung der Bildproduktion und des Gebrauchs (diesseits einer *Bildpolitik*).

Das ›Heilige‹ sei unverletzbar (als Grund der Ethik), der Macht des Menschen entzogen (auch dem Verstehen?), nehme ihn in Anspruch (heteronom?) und bleibe unsichtbar, dem direkten Blick unverfügbar. Es ziehe an (so sei es präsent) und entziehe sich doch dem Zugriff (so sei es wirksam). Wenn in der Öffentlichkeit ›nichts heilig‹ sei, markiert das ›Heilige‹ eine Differenz demgegenüber. Es sei die ›Grenze der Visualisierung‹ und doch präsent im Entzug. Wenn Bilder an etwas erinnern, das wir vergessen haben, geben sie die Möglichkeit, etwas anders zu sehen, und damit kommt

Westergaards Zeichnung nochmals in den Blick. Die Frage bleibt, *wie* wir sehen, direkt (als Karikatur) oder indirekt (als Satire). »Im Bild lässt sich mehr sehen, wenn wir uns Zeit lassen« – und möglicherweise *gibt* das Bild diese Zeit, die Zeit des Bildes.

19. *Cornelius Borck* (Wissenschaftsgeschichte, Lübeck) markiert den zweiten Szenenwechsel und den dritten Akt des Gangs durch die Problemkonstellationen von Präsenz und Entzug. Borck eröffnet die Szene von Naturwissenschaften und Technik. Die nur zu präsenten Bildgebungsverfahren und der Druck der Visibilisierung (wie er von Arne Grøn bereits kritisch gemustert wurde) machen es unausweichlich, die naturwissenschaftlich-technischen Bilder bildkritisch zu untersuchen. Borck unternimmt das unter dem sprechenden Titel »Ikonen des Geistes und Voodoo mit Wissenschaft«. Anlass dafür ist ein Artikel von 2009 in *Nature*, der die Bilder der Hirnforschung kritisierte mit ihren suggestiven »Voodoo Correlations« von Hirnbereichen, Verhalten und Gefühlen. Die »Social Neurosciences« sind besonders anfällig »für die Interpretationsmöglichkeiten virtueller Bilddatenwelten«. Sie präsentieren etwas (und sich) und entziehen sich zugleich, so dass erst die Bildkritik die Probleme der Bildlichkeit und Präsentation manifest werden lässt. »Voodoo« benennt den Verdacht der Kritik, dass bei den bunten Hirnbildern »Zauberei« im Spiel zu sein scheint. Erfolg und Macht dieser Bilder, das Unsichtbare zu zeigen, weckt den Magieverdacht und die entsprechende Bildkritik.

»Das moderne Gehirn blickt uns ununterbrochen an« (sieht uns aber nicht!). Diesem *fait accompli* der Bildpräsenz der Neurowissenschaften gibt Borck historische Tiefenschärfe mit einer kurzen Problemgeschichte der Visualisierungen in der Hirnforschung und den geheimen Wünschen, die sich damit verbanden: etwa ein Gerät gefunden zu haben, mit der die Seele sich »als Zickzacklinie« beobachten lasse (Hans Berger, EEG). Diese Bildtechniken (hier eine Schriftbildlichkeit des Diagramms) sind verführerisch – als Mittel zum Zweck der »Entzifferung« dessen, was den Menschen im Innersten zusammenhalte. An deren Interpretation zeigt sich, was Neurowissenschaftler zu hoffen wagen, das Imaginäre ihrer Symbolpraktiken. Es geht um ein Faszinosum (nicht ohne Tremendum), in dem profan das Problem des Heiligen (vgl. Grøn) wiederkehrt. Form und Funktion des Hirns zugleich sichtbar zu machen, erscheint daher als heiliger Gral der Neurowissenschaft, und diesem Überschwang gegenüber markiert Borck seine Technik- und Bildkritik. Denn die Bilder zeigen schlicht Durchblutungssteigerungen, weder Fühlen noch Denken noch Wollen, und »die Seele« schon gar nicht (was immer die sein mag). Die Hirnbilder »zeigen etwas, das erst dadurch sichtbar wurde, dass es nicht mehr da ist« – der Geist ging vorüber und die Weitung der Blutgefäße zeigt nur noch seinen Entzug. Die konstitutive Verspätung des Blicks bleibt uneinholbar. Eine darum

wissende Neurobildwissenschaft könne, so Borck, auch »ein Abwehrzauber« sein, um sich der Übermacht der materialistischen Reduktionismen zu erwehren.

Wenn die Hirnbilder aber zu »Ikonen unserer Zeit« geworden sind, bleibt die Bildkritik auf der Strecke und die Macht des Bildes dient der Präsenzlust, wie sie Jörg Huber am Medienbildgebrauch erörtert hat: »Voodoo Science für die Werbung« von Firmen und (kommerziellen) Drittmittelprojekten. Der Gebrauch von Farben beispielsweise dient der Präsenzsteigerung dieser Ikonen und ihrer Eindrucksstärke. Die dadurch geprägten Sehgewohnheiten reflektiert Borck im Rückgang auf Flecks Modell des Denkstils, im Zeichen einer Stilkritik, im Gegenüber zu Heideggers Technikkritik und weiterführend mit Benjamins Kunstwerk-Aufsatz. Am Horizont deutet sich dann (doch mit Heidegger?) »eine rekursive Schließung der Selbsterforschung menschlicher Gehirne« ab. Wäre das die finale Dystopie (gegen die diese Bildkritik andenkt)? Möglicherweise, denn die Hirnforschung scheint die Deutungsmacht über das »Humanum« zu beanspruchen, nicht ohne Erfolg. Das gelinge um so besser, je effizienter die Künstlichkeit der Bilder hinter der (simulierten?) Objektivität verborgen werde. Die *liaison dangereuse* von Neurowissenschaften und Neuen Medien gerät zur »Menschenbildbearbeitungsmaschine«. Die islamische Bildkritik (vgl. Klaus Hock) und das Gottesbildverbot könnten sich hier melden als »Menschenbildkritik«, um an das konstitutiv »im Bild als Bild Entzogene« zu erinnern. Der von Borck geforderte »depotenzierende Umgang mit Hirnbildern« kann sc. nicht ein Bilderverbot avisieren, aber doch eine Präsenzkritik, die auf die prekäre Macht dieser Bilder zielt. Darin variiert sich hier zeitgenössisch das Problem von Präsenz und Entzug, allerdings mit einem anscheinend unwiderstehlichen Begehren nach der Bildpräsenz des Entzogenen, und heiße es »Seele«, »Ich« oder »Selbst«.

20. Gerd Folkers und Samuel Zinsli (Collegium Helveticum, Zürich) nehmen die Frage nach der Bildkritik auf, indem sie »Bildeffekte in wissenschaftstheoretischer Perspektive« erörtern. Bilder, auch Wissenschaftsbilder, haben Effekte, das ist trivial. Nur bedarf die Wissenschaftstheorie einer bildtheoretischen Horizonterweiterung, um zu einer Bildkritik und kritischen Bildwirkungsforschung beizutragen. Dazu tragen Folkers und Zinsli bei. Bilder erzeugen Urteile, sie verändern den Betrachter unwiderruflich. Deswegen ist die Leitthese: »Bilder sind Instrumente der Macht«, sie setzen Paradigmen, überzeichnen und sind auch reduktionistisch. Das zeigen Folkers und Zinsli in einer historisch problembewussten Studie über die »Menschenbildgebungsverfahren« in den Naturwissenschaften, zunächst am Beispiel von A. M. Worthingtons »Fotografie des Ichs«. Dahinter vermuten sie in der »Tendenz zur Selbstbildbetrachtung« den Ausdruck der »Suche

nach dem Verständnis des Selbst – eben desjenigen Entzogenen, das in keinem Hirnbild sichtbar wird.

Wissenschaftstheoretisch entwerfen sie eine Taxonomie der technischen Verfahren der Menschenbildkonstruktionen, mit der die ›Interpretationsmacht über die physische Realität‹ konstruiert werde (nur über die physische?). In diesen Verfahren wird das Menschenbild zur ›Funktion von Wissenschaft und Technologie‹ als den maßgebenden ›Bildgebern‹. Diese Verfahrensordnung demonstrieren sie wissenschaftsgeschichtlich von der Alchemie (holistisch, Paracelsus) über Anatomie, Mathematik und Architektur (makroskopisch), Optik und Mechanik (mikroskopisch) bis zur Bio- und Physikochemie. Die CT-Untersuchung beispielsweise verspricht lebensrettende Analysealgorithmen und damit eine ikonische Verführungsoberfläche, die den Mediziner dem Algorithmus des Rechners folgen lässt – dem ›Menschenbild des Tomographen‹ (bzw. seines Konstrukteurs). Mittlerweile geht es bereits um mehr, um die »Synthese ›in silico‹ von virtuell zu vireal«: Die virtuellen Körperatlanten des Menschen, die Kunst der ›Virealität‹, versprechen die ›eigentliche‹ Wirklichkeit zu zeigen. Wie prekär das bleibt, was darin konstitutiv entzogen (invisibilisiert) wird, zeigen Folkers und Zinsli an der ›CardioCt-Software‹ und wissenschaftlicher ›Simulationssoftware‹. Eine ›Fotografie entlarvt und verbirgt zugleich‹. Letztlich helfe »nur völlige Transparenz der Listen und Algorithmen, wenn mit diesen Bildern Wissenschaft getrieben werden soll. Wenn nicht, übernehmen die Benutzer eine große Verantwortung für schöne Bilder.« Die Bildkritik mündet in die Bildethik, in diesem Falle am Ort der Medizin.

21. *Heidrun Schumann* und *Thomas Nocke* (Computerwissenschaft, Rostock) führen Folkers und Zinsli weiter, indem sie die Aufgaben und Probleme einer Bildkritik im Kontext von ›Computerbildern, Visualisierungsstrategien und Informationsdarstellung‹ untersuchen. Folkers und Zinsli forderten ›völlige Transparenz der Listen und Algorithmen, wenn mit diesen Bildern Wissenschaft getrieben werden soll‹. Diese Transparenz bieten Schumann und Nocke mit ihrer ›Differentialanalyse‹ der Computertechniken, mittels derer die modernen Bildgebungen operieren. Denn Bildkritik kann nicht ohne Einblick in diese Techniken auskommen.

Was für Probleme ergeben sich, wenn Bilder modellgeleitet erzeugt werden im Rendering und in der Visualisierung? Die Computergraphik wolle visuelle Objekte ›möglichst realitätsgetreu wiedergeben‹ bis zur Ununterscheidbarkeit von einem Foto. Die Modellierung beschreibt die Objekte, das *Rendering* berechnet in Millionen von Polygonen die Bildteile, sowie Licht und Schatten. Die Nachbearbeitung verbessert und korrigiert, etwa die Farbwerte, um bestimmte Bildbereiche zu akzentuieren. Bildkritisch bemerkenswert dabei ist, wie im ›Photorealistic Rendering‹ ein Problem dieses (simulierten) Realismus entsteht. Der ›Uncanny Valley Effekt‹ besagt,

dass die Akzeptanz eines Avatars sich steigert bei größerer Realitätsnähe, aber kurz vor deren vollständiger Simulation einbricht (und erst wieder steigt in den letzten Finessen der Perfektionierung dieser Ähnlichkeit bis zur Ununterscheidbarkeit). Eine sichtbare Unähnlichkeit ist akzeptabel, ja akzeptabler als eine fast nicht mehr sichtbare. Wenn sich das Bild unterscheidet, von ›der Realität‹ zeigt es sich *als* Bild. Wenn es indes seinem Gegenstand so nahe kommt, dass es diese Unähnlichkeit verbirgt, bricht die Akzeptanz ein – der visuelle Vertrag bricht, wenn zu viel versprochen und doch nicht ganz gehalten wird. Erst die Ununterscheidbarkeit wird wieder akzeptiert (weil sie optisch nicht nicht akzeptiert werden kann). Schumann und Zinsli lassen transparent werden, *wie* und *wozu* die Bildbearbeitung dienen *kann*, die Farbgebung etwa zur Erhöhung der Ausdruckskraft und Verständlichkeit. Damit geben sie Differenzierungen an die Hand, mit der der unzumutbare oder irreführende Einsatz solcher Bearbeitungen identifizierbar und kritisierbar wird. Um ›expressive, effektive und angemessene visuelle Repräsentationen‹ zu erzeugen, dienen vier Kontrollfragen: *Für wen* soll *was*, *warum* und *wo* gezeigt werden. Diese funktionalen Restriktionen (die der Hermeneutik vertraut sind) bieten einen (ersten) Ansatz, um die Eskalationen der Bilder im Medien- wie Wissenschaftsgebrauch zu begrenzen – um der Präsenzmacht der Bilder ihre Eigendynamik zu entziehen.

IX. Orientierende Hypothesen

Als *bildhermeneutische Hypothesen*, zum Zwecke der Orientierung, sei für das Folgende, eher auf- als abschließend, vorgeschlagen:

1. Bilder haben eine für sie spezifische ›Bildkraft‹: eine *ikonische Energie* (entsprechend der symbolischen Energie in der Symboltheorie Cassirers). Diese Energie ist das *Movens* des Bildes, die Bewegungsenergie, die ihm *als* Bild eignet.

2. Dem kann eine *ikonische Kinetik* entsprechen, eine ›Bewegungslehre‹ oder Bildwirkungsforschung. Je nach Bild, nach Kontext (Wissenschaft, Kunst, Religion, Politik u.a.), nach Rezeption (Interpretativität, Gebrauchszusammenhang etc.) wird das Bild *anders bewegen*, gebraucht werden und wirken.

3. Da auch in kulturellen Kontexten gilt ›keine Bewegung ohne Resonanz‹, ist davon auszugehen, dass es jeweils spezifische und signifikante *ikonische Resonanzen* geben dürfte, also Antworten und Rückwirkungen auf das Bild. Hier schließen sich (medien- oder) *bildethische* Fragen an: Wie mit welchen Bildern wann und wo *umzugehen* ist, wenn man sie nicht unreflektiert aufnehmen will.

4. Dem liegt die These zugrunde, dass Bilder stets *embedded icons* sind, kulturell eingebettet und mitbestimmt durch die Lebens-, Wissens- und Praxiszusammenhänge ihrer Verwender. Nicht zuletzt der *Bildgebrauch* macht die ›Macht‹ des Bildes.

5. Daher ist das Bild nie nur Agent, sondern auch ›Patient‹. Das zeigt sich in der *Bildpolitik* von Medien ebenso wie von Religionen. ›Können Bilder töten?‹, wie M.-J. Mondzain fragte, ist zu ergänzen: ›Kann man mit Bildern töten?‹ (vgl. Terrorvideos von Attentätern), und im Grenzwert: ›Kann man *Bilder* töten?‹ (vgl. Verbrennung von Bildern ›des Feindes‹). Sollte dagegen gesetzt werden: ›Die Würde des *Bildes* ist unantastbar?‹

6. Quer zu ihrem Gebrauch als ›Mittel‹ stehen Bilder in ihren *eigenen* Verweisungszusammenhängen. Nicht nur Zeichen verweisen auf Zeichen, sondern auch stets Bilder auf Bilder. Der plausiblen These der Intertextualität entsprechend ist von einer *Interikonizität* auszugehen: Bilder interagieren mit Bildern und sind daher auch in diesem Interaktionszusammenhang wahrzunehmen und zu interpretieren (statt sie nur ›als etwas‹ zu gebrauchen).

7. Bilder *interagieren* nicht nur, sie sind auch prägnante Formen der *Interpassivität* (mit S. Žižek und R. Pfaller¹⁸). Wie Trauer in einer gottesdienstlichen Litanei *übertragen* wird oder Medienkonsum an die passenden Aufzeichnungsgeräte *delegiert*, so sind auch Bilder Formen *delegierten Genießens und Erleidens*. Diesen ›Delegierten‹ wird etwas übertragen, womit sie kommunikative Funktionen ›übernehmen‹, die sie den Betrachtern einerseits ›abnehmen‹, andererseits ›vor Augen führen‹. Das ist in religiösen Kontexten (vgl. Hostie, Kruzifix, Passionsbilder) manifest und erfordert nähere Verständigung über die gleichsam ›sakramentale‹ Funktion von Bildern.

8. Die Bildwirkung und deren Beurteilung sind abhängig von der (präprädikativen) Synthesefunktion des Bildes bzw. seiner Wahrnehmung, von seiner ›Übertragung und Verdichtung‹ und von seinem Verhältnis zu ›Begehren und Bedeuten‹ (Ethos und Logos). Cassirer aufnehmend kann man von einer *ikonischen Prägnanz* sprechen, in der sich das Verhältnis von Sinn und Sinnlichkeit des Bildes bestimmen lässt. Dem kann die interpretative *Entfaltung* der Verdichtung entsprechen, woraus sich die Legitimität des Übergangs vom Zeigen ins Sagen ergibt (bzw. der Lexis der Deixis).

9. Den weiteren Horizont dieser Hypothesen bildet der ›Ausblick‹ auf eine *Theorie des kulturellen Imaginären* bzw. der ›imaginären Formen‹ (in Entsprechung zur ›Philosophie der symbolischen Formen‹ Cassirers) und einer Theorie *ikonischer Welterzeugung* (in Weiterführung von N. Goodmans ›Weisen der Welterzeugung‹). – Die phänomenale Relevanz der Bilder für die christliche Religion evoziert nicht zuletzt die Frage nach dem

¹⁸ ROBERT PFALLER (Hg.), *Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen*, Wien 2000.

›Imaginären der Religion‹. Diese Programmformeln sollen den *Horizont* der Arbeit an der Bildtheorie *in protestantischer Perspektive* andeuten. In diesem Horizont steht die exemplarische Frage nach ›Präsenz und Entzug‹ des Bildes.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Fenster im Südquerhaus des Kölner Doms, von Gerhard Richter; Quelle: Dombauarchiv Köln (© Gerhard Richter 2010/Foto: Dombauarchiv Köln, Matz und Schenk); auch unter http://www.kircheonline.eu/assets/images/Richter-Fenster_Koelner_Dom_2.jpg (20.08.2010).

Präsenz im Entzug

Ambivalenzen des Bildes

Herausgegeben von
Philipp Stoellger
und
Thomas Klie

Mohr Siebeck

THOMAS KLIE, geboren 1956; Studium der evangelischen Theologie und des Russischen an den Universitäten Münster und Göttingen; Inhaber des Lehrstuhls für Praktische Theologie an der Theologischen Fakultät der Universität Rostock.

PHILIPP STOELGER, geboren 1967; Studium der evangelischen Theologie und Philosophie in Göttingen, Tübingen und Frankfurt a.M.; Ordinarius für Systematische Theologie und Religionsphilosophie an der Theologischen Fakultät der Universität Rostock; Vorsteher des Instituts für Bildtheorie (Institute for Iconicity) der Universität Rostock.

Gedruckt mit Unterstützung der Fritz Thyssen-Stiftung.

ISBN 978-3-16-150821-9

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.d-nb.de> abrufbar.

© 2011 Mohr Siebeck Tübingen.

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.

Vorwort

Bilder sind von einer ikonischen Energie, die gefährlich werden kann, zumal in religiösem Kontext, wie der immer wieder auflodernde Streit um die dänischen Mohammed-Karikaturen ebenso zeigt wie die Initiative von tausenden Wikipedia-Usern zur Löschung der mittelalterlichen Bilder Mohammeds in dem gleichnamigen Artikel. Weniger gefährlich, aber nicht weniger brisant, war der Streit um die mediale Inszenierung des sterbenden Papstes Johannes Paul II. Die Beispiele von Bildkonflikten der Gegenwart ließen sich problemlos vermehren im Kontext von Film (wie ›Jesus‹ und ›Passions‹-Filmen), Fernsehen (wie viel ›Gewalt‹ und ›Opfer‹ dürfen gezeigt werden), bildender wie darstellender Kunst (von neuen ›Kruzifixen‹ und Kirchenfenstern, von Theater und performing arts) bis in die Printmedien. Dabei sind in theologischer Perspektive vor allem Konflikte von Bild und Schrift (oder Wort) zentral, aber auch von Bild und Sakrament. In anderen ›symbolischen Formen‹ gibt es dazu diverse Entsprechungen. So ist die Geschichte der Fotografie auch eine Geschichte des Konflikts mit Recht, Moral und öffentlicher Ordnung, die Geschichte der Politik ist stets auch ein Streit um Macht und Bild, oder die Geschichte des ›web‹ eine Konfliktgeschichte um Privatheit, Pornographie und Bildgebrauch. Im Folgenden steht das Verhältnis von Religion und Bild, genauer von christlicher Religion im Horizont der ›visual cultures‹ im Fokus – das indes im Kontext der Bilddiskurse in Philosophie, Medientheorie, Filmwissenschaft sowie Naturwissenschaften und Technik.

Manifest geraten Monotheismen mit (näher zu bestimmendem) Bilder- verbot in Konflikte in der globalisierten Bilderwelt der neuen Medien. Derartige ›iconoclashes‹ (mit P. Weibel und B. Latour) zeigen (nicht nur) der Theologie einen dringenden Bedarf an bildtheoretischer Kompetenz, zu deren Bildung und Vertiefung dieser Band beitragen soll. Dieser Kompetenzbedarf betrifft verschärft die protestantische Theologie, die in sich selber heterogene Einstellungen zum Bild pflegt (u.a. reformiert versus lutherisch) und die im theoretischen Kontext (zumal im Vergleich mit dem Katholizismus und den orthodoxen Theologien) in Bildfragen bisher beunruhigend zurückhaltend geblieben ist. Ad intra sollen die theologischen Kompetenzen im Umgang mit Text und Sprache bildtheoretisch erweitert werden. Ad extra soll in die Bilddiskurse der Gegenwart eine protestantisch-theologische Stimme eingebracht werden.

Die Weite der Problemstellung erfordert einerseits eine Beschränkung und exemplarische Verdichtung, andererseits eine reflexive Distanz zu