

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Weigel, Sigrid
Grammatologie der Bilder

© Suhrkamp Verlag
suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1889
978-3-518-29489-5

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 1889

Sigrid Weigel untersucht die Formen des Bildertauschs zwischen Wissenschaft, Religion, Kunst und Theorie. Dabei geht es auch um das, was »vor dem Bild« ist, um das Wissen der Bilder an der Schwelle zwischen Spur(en) und ikonischen Bildern – zwischen Unzugänglichem und Darstellung, Material und Figur, Daten und Schemata, zwischen ephemeren Bildern und Text. Im Zentrum stehen Momente und Verfahren des In-Erscheinung-Tretens, etwa von Linien auf dem Blatt, von neuronalen Indikatoren im digitalen Bild, von Affekten im Gesicht, von Transzendendem im Gemälde oder Erkenntnissen in der Theorie. Dabei werden Korrespondenzen zwischen aktuellen Bildern jenseits der Kunst und Bildpraktiken vor der Kunstgeschichte sichtbar. Und es zeigt sich, auf welche Weise vormoderne Bildpraktiken der Verehrung und Herabsetzung auf heutigen Schauplätzen des Bilderstreits wiederaufleben.

Sigrid Weigel ist Direktorin des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung in Berlin. Im Suhrkamp Verlag hat sie zuletzt herausgegeben (zus. mit Martin Tremml und Perdita Ladwig): *Aby Warburg, Werke in einem Band* (2010).

Sigrid Weigel
Grammatologie der Bilder

Suhrkamp

Redaktionelle Mitarbeit: Christine Kutschbach

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

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1889

Erste Auflage 2015

© Suhrkamp Verlag Berlin 2015

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlag nach Entwürfen

von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-29489-5

Inhalt

1. Für eine Grammatologie der Bilder – Einführung	9
1. Kulturgeschichte und Bildtheorie – Verwandlung von Spuren in Bilder und Bilder ohne Spuren	13
2. Schwellenkunde des Bildes und Archäologie bildgebender Verfahren	20
2. Die Spur und die Wiederaufwertung der Linie	27
1. Vor dem Bild – die Spur und das Andere des Bildes (Derrida)	27
2. Spur, Bahnung und Gedächtnis (Freud, Benjamin)	35
3. Die Linie – der Kontrakt des Zeichners und die graphische Methode (Marey, Derrida)	41
4. Die Trias von Hand, Auge und Linie – oder das Auge in der Fingerspitze (Moritz, Plinius, <i>disegno</i>)	50
5. Peirce' Zeichnungen – zwischen Bilddenken und diagrammatischer Vernunft	64
3. Gesichter – Zwischen Spur und Bild, Codierung und Vermessung	70
1. Über den Gegensinn der Urworte der Ausdrucksgebärden ..	72
2. Die Renaissance der »Gefühle« – Geburt einer <i>trading zone</i> aus dem Geiste der Technologie	75
3. Bildgebende Techniken – Daten-Ikonologie und Semantik	81
4. Fabrikation eines Bilderatlas zur Codierung der <i>facial expressions</i> (FACS)	87
5. Vom Bilderatlas zur Vermessung	95
6. Physiognomische Orthographie und Gesichtsmuskel-Semiotik (Duchenne)	99
7. <i>Vera icon</i> – das Antlitz zwischen Spur und Bildnis	105
8. <i>En face</i> – Gesichter von Menschen und Un-Menschen	111
9. <i>En face</i> – das Gesicht als Zeichenfläche der Physiognomie ..	117
10. Hirnbilder, <i>black box</i> und die »Verlockung der Zahl«	124
11. Die <i>différance</i> in Bildern von Gesicht und Hirn in der Gegenwartskunst	130

4. Indexikalische Bilder – Spur, Ähnlichkeit und Codierung	138
1. Peirce' Semiotik – bildtheoretisch gewendet	140
2. Berührungähnlichkeit	144
3. Schattenähnlichkeit	152
4. Unähnliche Spuren	161
5. Diagramme und codierte Indikatoren	163
5. Tränen – Bildkarriere und Kulturgeschichte eines Anzeichens	168
1. Die Träne als Pathosformel – Zum Natürlichkeitsparadox der Tränen	168
2. Natürliche Zeichen? Tränen in Medizin und Evolutionstheorie	174
3. Nachleben von Pathosformeln der Trauer in der Moderne (Joseph Roth)	178
4. Das Auftreten von Tränen in Malerei und Kunstgeschichte (Barasch)	180
5. Die Träne vor dem Zeitalter der Kunst	187
6. Der Ort der Tränen in der jüdischen, antiken und christlichen Klage- und Trauerkultur	193
7. Ikonographische Tränen und kulturelle Codes (Mantegna und Bellini)	199
8. Coda: Der Mythos der Tränenflasche	205
6. <i>Effigies</i> – Double, Repräsentation und die supplementäre Ökonomie des Ebenbildes	208
1. Das Double und die Frage der Repräsentation	213
2. Ersatz und (Un-)Ähnlichkeit – Double/Ebenbild anstelle von Körper oder Person	216
3. Stellvertretung und Ähnlichkeit – Attacke der Person mit und am Bild	222
4. Symbolische Repräsentation – Insignien der Person	224
5. Ähnlichkeit und Double – die <i>Effigies</i> als Supplement	225
7. Infame Bilder – Entstellungen der Physiognomie und die zwei Körper der Karikatur	232
1. Bilderstreit, Religionskrieg und Pressefreiheit	235
2. Schauplätze aktueller Bilderstürme	243
3. Bildmagie, Witz und Karikatur – psychoanalytische und anthropologische Deutungen	247

4. <i>Executio in effigie</i> oder die zwei Körper der Karikatur	253
5. Schandbilder – stellvertretende Attacke des Gegners im Bild	258
6. Politische Theologie der Bildsatire	261
7. Entstellte Ähnlichkeit – zur Verwandtschaft von Physiognomie und Karikatur	267
8. Graphische Hyperbel und politisches Symbol	274
9. Die zwei Körper des Politikers und die Karikatur	279
8. Kultbilder – Bilderstreit, Bildbegehren und die Dialektik der Säkularisierung	285
1. Bilder der Gewalt im kulturellen Bildertausch	287
2. Vom Kultwert der Bilder (Benjamin)	293
3. Kultbilder und Ikonen – religionsgeschichtliche Ursprünge .	300
4. Vom christlichen Bildbegehren (Hegel und jenseits)	307
5. <i>Skene</i> – die Erfindung des Bildes	313
6. Sichtbarkeit – Kultraum und Bildraum	319
9. Engel – Reflexionsbilder des In-Erscheinung-Tretens im Austausch zwischen Religion, Kunst und Wissenschaft ..	326
1. Die Engel als Gestalt der Bildfrage – zwischen ephemerer Erscheinung und fixiertem Bild	328
2. Zur Spannung zwischen Bild und Körperlosigkeit der Engel	336
3. Der Engelsgrund – Schwelle zwischen Raum und Ort	344
4. Die Vermessung der Engel – vergleichende Anatomie	352
5. Von der vergleichenden Anatomie zur Engelskosmologie ...	362
6. Pagane Sternbilder, Engel und Astrolab – der Kampf um das Bildrecht am Himmel	367
7. Die Engel im Exil der Kunst und die Vermessung der Unterwelt	377
8. Das ›Wunderbare‹ als Übergangsphänomen	383
9. Das Gewicht der Engel – an der Schwelle vom berechneten zum Gedächtnisbild	388
10. Engel als Symptom der Bildfrage in Kultur- und Naturwissenschaft	395
10. Der Blitz der Erkenntnis – Malerei und Photographie als Palimpsest von Benjamins Bilddenken	402
1. Bilder der Kunstgeschichte als Palimpsest der Erkenntnistheorie	403

2. Blitz und Bild – die Energie der <i>enargeia</i> als moderne <i>visio angelorum</i>	408
3. Der Blitz als philosophische Metapher und jenseits (Dante, Hegel)	413
4. Latenz der Bilder	417
5. Das Bild als Drittes – Bildtheorie aus dem Geiste einer jüdischen Moderne	420
6. Übergangsbilder zum Blitz-Bild – Strudel und Flamme	425
7. Ikonographie und Medientechnik	428
8. Der Schock und die Zeit des Bildes	433
9. Die <i>vera icon</i> der Geschichte – Epistemologie und Geschichtstheorie	437
Literatur	443
Dank und Nachweise	477
Namenregister	479

I. Für eine Grammatologie der Bilder – Einführung

»Es gilt, die Spur vor dem Seienden zu denken.«¹ Dieser grammatologische Imperativ gilt auch für Bilder: Es gilt, die Spuren vor den existierenden Bildern zu denken – genauer: die Spuren, die denjenigen Bildern, die wir sehen, vorausgehen. Mit einer Grammatologie der Bilder soll die Aufmerksamkeit auf die Spuren desjenigen gelenkt werden, was vor dem Bild liegt, auf das, was sich (noch) nicht in ikonischer oder piktorialer Gestalt – oder auch als Denkbild – darstellt oder in Erscheinung tritt: das Andere oder auch Unähnliche des Bildes. Im Horizont des weiten Feldes der gegenwärtig disziplinübergreifend mit großem Enthusiasmus betriebenen Bildwissenschaft, deren Publikationen kaum mehr zu überblicken sind,² konzentriert sich dieses Buch auf eine spezifische Problematik: auf den komplexen Übergang von Phänomenen, die einer dem Auge (und den Sinnen) unzugänglichen Sphäre angehören oder ursprünglich einen anderen, nichtikonischen Charakter haben, in die Gestalt eines Bildes – und auf die Verfahren, Figuren, Schemata und Deutungsmuster, die in dieser Konstellation am Werk und im Spiele sind. Es wird dabei mehrheitlich, aber nicht nur, um visuelle Bilder gehen. Im Zentrum des Buches steht also die Frage der *Bildgebung* im wörtlichsten Sinne.

Diese Frage betrifft zum einen das Bildwissen physischer Phänomene, deren Gegebenheiten, Bewegungen und Äußerungen sich in Echtzeit dem Bild entziehen, weil sich ihr ›Leben‹ unter bzw. hinter der sichtbaren Oberfläche abspielt und/oder weil ihnen ›an sich‹ kein ikonischer Charakter zukommt – auch wenn die Techniken

1 Derrida, *Grammatologie* (1967/1974), S. 82.

2 Schon 1966 konnte Wolfgang Brückner konstatieren: »Die Literatur zum Problem ›Bild‹ ist Legion«; er musste aber noch hinzufügen: »Jede Disziplin stößt von einer eigenen Fragestellung auf seine Existenz, so daß jeweils eine andere Seite des Phänomens im Vordergrund der Betrachtungen steht.« Brückner, *Bildnis und Brauch* (1966), S. 15. Derweil hat die Zahl der Publikationen weiter enorm zugenommen; andererseits hat sich aber, im Horizont kulturwissenschaftlicher Perspektiven, eine bildtheoretische und -historische Forschung jenseits der Disziplingrenzen entwickelt, in der die einzelnen Fächer ihre Expertisen unter gemeinsamen Fragestellungen einbringen und austauschen.

von digitalem *Imaging* oder *Scannen* suggerieren, die Physis und ihre Manifestationen im und als Bild festhalten zu können. Zum anderen betrifft die Frage der Bildgebung die visuelle Darstellung immaterieller, intelligibler oder transzendenter Vorstellungen: die Szene der *Ins-Bild-Setzung*. Das Buch verfolgt also nicht die Frage, was ein Bild ist, sondern die Frage, mit welchen Verfahren etwas, das kein Bild ist,³ zum Bild wird: auf welche Weise Phänomene wie Gefühle oder Affekte, Tränen und Trauer, Spott und Verehrung, Vorurteile und Verurteilungen, überirdische Wesen und Gedanken mit und in Bildern dargestellt, gedeutet, codiert und auch vermessen werden. Es geht also um Bilder, die keine Abbilder sind, keine Nachahmungen sichtbarer Dinge, Körper oder Szenen.

Wenn ich von *Bildgebung* spreche und nicht von *Visualisierung*, dann deshalb, weil der Begriff der *Visualisierung* suggeriert, dass dabei etwas, das in nichtsichtbarer Weise bereits im Verborgenen existiert, nur mehr sichtbar gemacht zu werden bräuchte. Im strengen Sinne ist der Begriff nur dort am Platz, wo er als *terminus technicus* für solche Verfahren gebraucht wird, bei denen mit Hilfe technischer Eingriffe solche Merkmale oder Strukturen des Dargestellten, die mit dem bloßen Auge nicht zu sehen sind, sichtbar gemacht werden, etwa durch Röntgenaufnahmen, Elektronenmikroskopie, Kontrastmittel und Einfärbung, radioaktive Markierung und Ähnliches.⁴ Allerdings verschwinden im Paradigma der *Visualisierung* oft die »mannigfachen Formen des Eingreifens in das Darzustellende und der Manipulation seiner Bestandteile«, die das »Sichtbarmachen«, das Hans-Jörg Rheinberger als »Grundgestus der modernen Wissenschaft überhaupt« bezeichnet, ermöglichen.⁵ Insofern ist der Begriff bereits hier missverständlich, weil viele dieser Verfahren in das zu untersuchende Material eindringen und es verändern, wie dies in den meisten biotechnologischen

3 Im Hinblick auf die Photographie und insbesondere Störungen und Unfälle aus verschiedenen Etappen der Photographie-Geschichte vgl. Geimer, »Was ist kein Bild?« (2002).

4 Zu Begriff und Techniken der Sichtbarmachung/Visualisierung in der jüngeren Forschung vgl. den entsprechenden Abschnitt in: Bredekamp, Schneider, Dünkel (Hg.), *Das technische Bild* (2008), S. 132-135. Zu konventionellen Visualisierungstechniken vgl. Gugglerli, Orland (Hg.), *Ganz normale Bilder* (2002).

5 Vgl. dazu Rheinberger, »Sichtbar Machen« (2009), S. 127. Vgl. ders., »Objekt und Repräsentation« (2001).

und gentechnischen ›Visualisierungen‹ der Fall ist – anders als bei der konventionellen Mikroskopie. Mit ihr hatte sich die Kapazität des menschlichen Auges sprunghaft erweitert und dadurch faszinierende, zuvor unerreichbare »Bildwelten, welche im Kleinsten wohnen«,⁶ erschlossen.

Hingegen sagt *Bildgebung*, dass es um mehr geht als einen bloßen Übergang aus der Sphäre des Nichtsichtbaren in die des Visuellen; mit der *Bildgebung* geht vielmehr ein grundlegender Wechsel zwischen ganz und gar unterschiedlichen, ja heterogenen Sphären einher: vom *Unsichtbaren*⁷ oder Anikonischen zum Bild. Und gänzlich missverständlich ist die Rede von Visualisierung dort, wo intellegible oder transzendente Vorstellungen ins Bild gesetzt werden. Was dem Visuellen vorausgeht, ist nicht unsichtbar, sondern diesseits der ikonischen Welt; es ist an-ikonisch, virtuell oder latent.⁸ In Analogie zur Figur des *Mise-en-scène* könnte man hier von einem *Mise-en-apparition*⁹ sprechen. Es soll also um Verfahren des In-Erscheinung-Tretens gehen. Dieser Moment betrifft sowohl die Emergenz visueller Bilder als auch die von Denkbildern. Als Figuration steht dieser Moment im Zentrum von Walter Benjamins bildlicher Epistemologie, die er aus einem intensiven Studium von Malerei und Photographie und einem Interesse an der zeitgenössischen *Strengen Kunstwissenschaft*¹⁰ in ihrer Verwandtschaft zur Philologie gewonnen hat.

6 So Walter Benjamins schöne Formulierung für den Effekt der Vergrößerung, von ihm hier am Beispiel der Photographie entwickelt: »Kleine Geschichte der Photographie« (1931/1980), S. 371.

7 Zum Unterschied zwischen *non-visual/nichtsichtbar* (potentiell sichtbar) und *invisible/unsichtbar* (dem Charakter nach außerhalb der Sphäre des Visuellen) vgl. Didi-Huberman, »Near and Distant: The Face, Its Imprint, and Its Place of Appearance« (2012), S. 61.

8 In seiner Lektüre der Fresken Fra Angelicos bringt Georges Didi-Huberman den virtuellen Charakter im Diesseits des *représenter* mit dem Konzept der *virtus* in Verbindung, als Potenz bzw. Potentialität dessen, »was sichtbar nicht in Erscheinung tritt«. Didi-Huberman, *Devant l'image* (1990); dt.: *Vor einem Bild* (2000), S. 26.

9 Figuren und Bildern der *apparition* widmet sich auch die kürzlich erschienene Publikation von Didi-Huberman, *Phalènes* (2013).

10 Benjamin, »Strenge Kunstwissenschaft« (1931/1980), S. 371; vgl. das achte Kapitel über »Bildwissenschaft aus dem Geiste wahrer Philologie«, in: Weigel, *Walter Benjamin* (2008), S. 228-264.

Neben Derridas *Grammatologie*, einem Buch, dem mein Beitrag zu einer grammatologischen Bildtheorie den dafür grundlegenden Begriff der Spur verdankt, schuldet er dem Denken Walter Benjamins die Konzentration auf die Epistemologie der Schwelle und auf den Moment des Erscheinens. Das schließt seine Methode im Umgang mit der Geschichte von Bildern und Verfahren der Bildgebung ein. Von besonderer Relevanz ist dabei das Theorem des ›historischen Index‹, in dessen Perspektive (im Unterschied zum Entwicklungsmodell) jeweils ›nur‹ diejenigen Phänomene und Konstellationen aus der Geschichte in den Blick genommen werden, die für die Lesbarkeit gegenwärtiger Bildfragen von Bedeutung sind. Die damit geforderte »kulturwissenschaftliche Zusammenhangskunde«¹¹ geht hingegen auf die langjährige Auseinandersetzung mit den vielfältigen (und durchaus heterogenen) methodischen Wegen Aby Warburgs zurück.¹² Für die Art und Weise, wie die Frage nach der Herkunft von Bildphänomenen sich in kulturwissenschaftlicher Perspektive darstellt, sind seine Überlegungen interessant, die er in der Zurückweisung von André Jolles Projektidee einer Motivstudie zur Figur der Nymphe im Stile *Cherchez-la-femme* formuliert. Wenn Warburg hier ausführt, dass die Frage, woher die Nymphe kommt, ihn zwingt, »den philologischen Blick auf den Boden zu richten, dem sie entstieg, und stauend zu fragen«, ob sie dem florentinischen Boden entstamme,¹³ dann hat dieser Blick bei ihm eine Recherche in unterschiedlichsten Richtungen und verschiedenste Archive in Gang gesetzt. Anstelle des geplanten Nymphen-Projekts¹⁴ sind zahlreiche Studien entstanden, zu den Florentiner Käuflern, ihrer Bildpraxis und Mentalität, zu einzelnen Malern, Bildwanderungen und vielem mehr: *Vervielfältigung* der Ursprünge. Als kulturwissenschaftlicher Beitrag, der sich für die (oft impliziten) bildgeschichtlichen Voraussetzungen aktueller bildtheoretischer Fragen interessiert und dafür Korrespondenzen zwischen unterschiedlichen, manchmal auch weit auseinanderliegenden historischen Konstellationen herstellt,

11 Warburg, »Heidnisch-antike Weissagung« (1920/2010), S. 461.

12 Zur Heterogenität von Warburgs Ansätzen vgl. Weigel, »Von Darwin über Filippino zu Botticelli ...« (2014).

13 Warburg, »Ninfa Fiorentina« (1900/2010), S. 203.

14 Zu Warburgs sich vervielfältigendem Nymphen-Projekt vgl. Weigel, »Aby Warburgs ›Göttin im Exil‹« (2000).

stützen sich die nachfolgenden Studien auf eine Fülle von Quellen- und Spezialuntersuchungen aus unterschiedlichsten Fächern. Am Ende seiner Studie zur Astrologie zu Luthers Zeiten entwarf Warburg ein »Laboratorium kulturwissenschaftlicher Bildgeschichte«,¹⁵ an dessen Arbeitstisch Kunstgeschichte und Religionswissenschaft zusammenfinden; für die gegenwärtige Bildwissenschaft ist der Kreis der beteiligten Stimmen zu erweitern. Nicht nur sind Studien aus den Religionswissenschaften (im Plural) und den Philologien, die schon Warburg in seinen Arbeiten vielfach zu Rate zog, relevant, sondern auch Arbeiten aus der Wissenschaftsgeschichte, Mediävistik, Medienwissenschaft, Ethnologie und manch andere Einzelstudien.

1. Kulturgeschichte und Bildtheorie – Verwandlung von Spuren in Bilder und Bilder ohne Spuren

Die Verfahren und Konventionen der Bildgebung, deren Herkunft, Umwandlung oder Nutzung werden in diesem Buch an der Verbildlichung leiblicher Phänomene einerseits und an der visuellen Verkörperung immaterieller Vorstellungen andererseits untersucht. Ersteres wird am Beispiel des *menschlichen Gesichts* diskutiert, Schauplatz einer Verwandlung von *Spuren in Bilder* (Kap. 3, 5, 7), für Letzteres stehen die *Engel* (Kap. 9), die genau umgekehrt als *spurenlose Bilder*, nämlich Bilder ohne Spuren, betrachtet werden müssen. Deren bildliche Darstellung kann als Symptom der Bildgebung von Unsichtbarem gelten, das weit in die europäische Bild- und Religionsgeschichte zurückreicht. Einerseits also: *wo Spuren waren, sind Bilder*; andererseits: *das Bild dort, wo jede Spur fehlt*. Zwischen diesen beiden bildtheoretischen Polen steht die Figur der *Effigies*, bei der körperähnliche Substitute oder Abbilder als Double eine Person repräsentieren oder auch eines ihrer Attribute. In bildtheoretischer Hinsicht steht die *Effigies* deshalb zwischen den beiden anderen Phänomenen, weil sie gerade auch dort zum Einsatz kommt, wo jede Spur fehlt, dabei aber sowohl Immaterielles als auch einen Körper vertreten kann (Kap. 6, 7). Während man mit der Entzifferung des Gesichts die Ausdrucksformen des Menschli-

15 Warburg, »Heidnisch-antike Weissagung« (1920/2010), S. 485.

chen, der Persönlichkeit und der Affekte zu erschließen sucht und sich in den Engelsbildern einem Übermenschlichen oder Überirdischen zu nähern sucht, kommt die *Effigies* sowohl in Überhöhungskulten als auch in Erniedrigungspraktiken zum Einsatz, in infamen Bildhandlungen ebenso wie in Sakralisierungsritualen wie der Konsekration.

Der jeweilige Modus der *Bildgebung*, der Übertragung leiblicher oder an-ikonischer Phänomene und Vorstellungen ins Bild, gründet stets in einem spezifischen Referenz- und Deutungskonzept, das darüber entscheidet, in welcher Weise das Bild anderes vergegenwärtigt, anderes repräsentiert, auf anderes verweist oder als ›Anzeichen von ...‹ begriffen. Da diese Konzepte zumeist unausgesprochen am Werk sind, wird es um die bildtheoretischen und epistemischen Implikationen der betreffenden Verfahren der Bildgebung und deren Deutung gehen – und um die Frage ihrer jeweiligen Herkunft, Modifikation und Umnutzung. Dabei gehört es zum Programm dieses Buches, dass sich darin gegenwärtige Bildprobleme und -kontroversen mit alten Bildfragen verschränken. Ausgangspunkt der Bildanalysen ist die Frage nach dem ›wahren Bild‹, der *vera icon* in der aktuellen Forschung, und nach den bildtheoretischen und -historischen Implikationen gegenwärtiger Bilderkämpfe. Eine besondere Bedeutung erhalten dabei Korrespondenzen zwischen wissenschaftlichen und religionsgeschichtlichen Zusammenhängen. Beide, Religion und Naturwissenschaft, erstreben gleichermaßen einen Zugang zu genuin Unzugänglichem oder Unsichtbarem; beide suchen Evidenz und Überzeugungskraft, indem sie Bilder hervorbringen, die Spuren dessen tragen (sollen), von dem sie zeugen und was sie zeigen. Für beide sind Bilder Medien der Verbindung zu einer Sphäre ungesicherten Wissens, wenn nicht der Geheimnisse. Sie überbrücken den Abgrund zwischen der sinnlichen Welt und dem Denken.

Für sie gilt jenes Zusammenspiel von *videre* und *intelligere*, von *sehen* und *einsehen*, wie schon Augustinus es für die Bedeutung der Sakramente (von Brot und Wein) formuliert hat: »Diese Dinge heißen Sakramente, weil an ihnen etwas gesehen, etwas anderes eingesehen wird. Was gesehen wird, hat eine körperliche Form, was eingesehen wird, hat geistliche [oder: geistige, SW] Frucht.« (»Ista, fratres, ideo dicuntur sacramenta, quia in eis aliud uidetur, aliud intelligitur. Quod uidetur, speciem habet corporalem, quod

intelligitur, fructum habet spiritualem.«)¹⁶ Ein derart mit sakraler Bedeutung aufgeladenes Sehen wirkt noch in dem nahezu heiligen Status nach, der den farbigen Darstellungen etwa von Hirnkarten, Zell- und Molekularstrukturen oder Weltraumbildern zukommt, vor allem bei ihrer Präsentation in populärwissenschaftlichen Medien – nicht selten aber auch bei Vorträgen von Koryphäen der Forschung. Die Szene stellt sich so oder ähnlich dar: Die an die Leinwand projizierten Bilder – zum Beispiel ein *Umriss*, dessen Form die Gestalt desjenigen Teils des Schädels nachahmt, in dem sich das Hirn befindet, und dessen *Fläche* durch Farbunterschiede und -kontraste gegliedert ist (Kap. 3.2) – werden vom Vortragenden regelmäßig mit der rhetorischen Geste »Das ist ...« begleitet. Mit dieser Geste des ›Experten‹ wird nicht nur das technische Bild zum Abbild des Objekts, Begriffs oder Theorems, das es illustrieren soll; das Bild tritt auch an die Stelle der unzugänglichen Sache selbst. Louis Marin hat die Formel »Das ist ...« als Enunziation gedeutet, mit der die vorgezeigte Hostie im Akt einer mit Autorität versehenen Aussage zum eucharistischen Zeichen wird. In dieser Konstellation von Hostie und Enunziation sieht er die Matrix für jedes Zeichen¹⁷ (Kap. 8.4). Man muss seiner Verallgemeinerung der betreffenden Konstellation für jedes Zeichen nicht folgen; doch die nahezu religiöse Aura der Aussage »Das ist ...« wirkt noch heute in nicht wenigen Vortragssälen fort.

Die deutsche Übersetzung ›einsehen‹ für Augustinus' *intelligere* (wofür auch erkennen oder begreifen stehen könnte) lässt sich als Hinweis auf die zwei Seiten dieses Vorgangs lesen: Etwas Nichtkörperliches wird in das Gesehene hineingesehen, und umgekehrt wird die betreffende Bedeutung gleichsam ins ›Innere‹ des Betrachters, sei es Seele, Verstand oder Vorstellung, eingetragen. Das Zweite entspricht genau jenem Vorgang, dem die ästhetische Theorie später den Namen der *Einbildung* geben wird, um deutlich zu machen, dass das imaginäre Vermögen der Einbildungskraft im bildlichen Wahrnehmen und Denken gründet (Kap. 2.4). Im Konzept der Einbildung hat Augustinus' ›Einsehen‹ eine säkulare Form des Nachlebens gefunden. Doch nicht nur in dieser Hinsicht ist auf vielen gegenwärtigen Schauplätzen ein Nachhall von Bildpraktiken und -fragen zu beobachten, die religionsgeschichtlichen Kontex-

¹⁶ Augustinus, »Sermo 272«.

¹⁷ Marin, »La parole mangée« (1986), S. 35.

ten¹⁸ entstammen. So lebt noch in vielen bildgebenden Verfahren der aktuellen Forschung jener Wunsch nach visueller Evidenz¹⁹ von Phänomenen fort, die sich der menschlichen Verfügbarkeit entziehen, ein Wunsch, der in einem spezifisch christlichen Bildbegehren gründet (Kap. 8.4). Das Paradox der nichtvorhandenen Gebeine Christi als fehlender Beweis der Existenz eines Gottessohnes in Menschengestalt, das eine unendliche Bildproduktion in Gang gesetzt hat, findet heute ein spätes Echo in den Anstrengungen der Teilchenphysik, die Urknall-Theorie über die Entstehung des Kosmos mit Evidenz auszustatten, indem es mit Hilfe milliarden-schwerer Experimentalsysteme unternommen wird, Spuren vermutter Elementarteilchen sichtbar zu machen. Die Grammatologie der Bilder zielt, indem sie nach den impliziten bild- und kultur-geschichtlichen Voraussetzungen unterschiedlicher Praktiken der Bildgebung fragt, auf eine Erkenntniskritik von Bildern.

Die Frage nach dem ›Anderen des Bildes‹ ist als Theorem bisher vor allem im Zusammenhang einer philosophisch geprägten Bildtheorie – überwiegend französischer Provenienz – formuliert worden, in deren Texten allerdings der Bezug zu konkreten Bildern aus der Geschichte nicht selten eher *en passant* hergestellt wird. Demgegenüber ist die jüngere deutschsprachige Bildwissenschaft deutlich durch klar eingegrenzte historische Untersuchungsanordnungen und die Erforschung einzelner Bildphänomene geprägt; darüber hinaus sind darin jüngst Bilder aus der Wissenschaftsgeschichte nahezu gleichberechtigt an die Seite von Kunstwerken getreten. Die hier vorgeschlagene Grammatologie der Bilder profitiert von beiden Spielarten der Bildwissenschaft: als Versuch, die Konstellation der Bildgebung theoretisch zu reflektieren und an thematischen Fallstudien zu spezifischen Bildern im Austausch zwischen Wissenschaft, Religionsgeschichte und Kunst in historischer Perspektive zu erörtern. Wenn dabei wissenschaftliche Bilder

18 Zu instruktiven theoretischen Perspektiven einer religionsgeschichtlichen Bildwissenschaft vgl. Bräunlein, »Bildakte« (2004); ders., »Ikonische Repräsentation von Religion« (2009).

19 Die Frage visueller und ikonischer Evidenz ist jüngst zu einem zentralen bildwissenschaftlichen Thema geworden. Vgl. Boehm, Mersmann, Spies (Hg.), *Movens Bild* (2008). An der Freien Universität Berlin untersucht eine Kolleg-Forscherguppe unter der Leitung von Peter Geimer und Klaus Krüger *BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik*.

mit Gemälden und anderen Kunstwerken in Beziehung gebracht werden, dann keineswegs, um sie in den Rang von Kunstwerken zu erheben; vielmehr soll das an alten Bildern gewonnene und in künstlerischen Bildtheorien und -diskursen formulierte Wissen für die Erkenntniskritik wissenschaftlicher Bilder genutzt werden.

In nicht wenigen Verfahren der Bildgebung gerade in den Wissenschaften sind Spielarten des *Vera-icon*-Problems zu entdecken. Die Überlieferung über die Partikel oder Überreste, die der sterbliche Körper Christi auf dem Schweißstuch oder Leinentuch hinterlassen habe, und die Verwandlung dieser Zeugnisse in Bilder erzählt vom klassischen Fall eines Übergangs von (leiblichen) Spuren in ein (ikonisches) Bildnis. Die bildtheoretischen Fragen, die dieser Übergang aufwirft, verweisen auf die Diskussion über *indexikalische Bilder*, insoweit dieses Bildkonzept in einer irgendwie gearteten physischen Verbindung zum Dargestellten gründet (Kap. 4). Umgekehrt besetzt die Figur des Engels den Schauplatz mangelnder visuell-leiblicher Evidenz in doppelter Weise, findet sich sein Bild doch genau dort, wo das Leibliche und Irdische nicht ist, weder leibliche *Zeugung*, wie in der Szene der Inkarnation (Kap. 9.3), noch *Zeugnis* des Leibes, so wie in der Szene am leeren Grab Christi, in der der Engel von den fehlenden sterblichen Überresten kündigt: »Was sucht ihr den Lebendigen bei den Toten? Er ist nicht hier, er ist auferstanden« (Lukas 24,5 f.). Das entspricht den zwei Seiten der grammatologischen Bildfrage: dort die *Geburt des Bildes aus den Spuren*, hier *das Bild anstelle mangelnder (leiblich-materieller) Spuren*.

Die Spur vor dem ›seienden‹ Bild zu denken lenkt den Blick auf das Anikonische, dorthin, wo das Bild noch nicht ist, und zu dem, was demjenigen vorausgeht, was sich im Bild zeigt oder als Bild in Erscheinung tritt. Es geht um die Aufmerksamkeit für das *Devant l'image*. Wenn Didi-Hubermans Buch dieses Titels 1990 den bildhistorischen Schauplatz vor der Begründung der *Kunstgeschichte* ausgelotet hat (im doppelten Sinne: Geschichte der Künste und kunsthistorischer Diskurs),²⁰ dann richtet sich das ›Vor dem Bild‹ in diesem Buch dagegen eher auf die Perspektive des *einzelnen* Bildkonzepts – und seine Vorgeschichte. Im Hinblick auf den historischen Index der Frage der Bildgebung ist trotz allem auffäl-

20 Didi-Huberman, *Vor einem Bild* (2000; frz. 1990).

lig, dass diese Frage in Bildern *vor dem Zeitalter der Kunst* ebenso wie auch *jenseits der Kunst* besonders virulent ist – in Konstellationen also, die noch nicht oder nicht mehr von einem Bildbegriff dominiert sind, der durch Tafelbild, Gemälde, Abbildlichkeit und Ikonographie geprägt ist,²¹ in Zusammenhängen also, in denen nicht jenes ›Bild‹ (im engeren Wortsinn) vorherrscht, das den Modell- und Idealfall der europäischen Kunstgeschichte abgibt und dessen *Erfindung* im 14./15. Jahrhundert²² jüngst wieder ins Zentrum bildwissenschaftlicher Neugier gerückt ist (Kap. 8.5). Mit dem Blick auf die Spuren werden die Begriffe aus dem Zeitalter der ›Kunst‹ und aus der ästhetischen Theorie, soweit sie sich als Theorie des Schönen versteht, gleichsam aufgeschreckt. »Während jedoch Kunst, geschreckt von den Spuren, Ästhetik als ein hinter ihr Zurückgebliebenes bergewöhnt, muß sie insgeheim fürchten, nicht länger anachronistische Ästhetik könne die zum Zerreißen gestrafften Lebensfäden der Kunst durchschneiden«, so Adorno in seiner (postum veröffentlichten) *Ästhetischen Theorie*, die als Entwurf einer ›nicht länger anachronistische[n] Ästhetik‹ verstanden sein will;²³ tatsächlich wird darin das Konzept der Kunst im Gestus eines ihr zugeschriebenen philosophischen Anspruchs zum Zerreißen gespannt. Einen Weg aus dieser Zerreißprobe heraus stellt die Hinwendung zur Bildwissenschaft dar; sie führt in ein Jenseits der ›Kunst‹, so wie sie sich auch aus dem Allgemeinen philosophischer Abstraktion in die Vielfalt heterogener bildhistorischer Phänomene begeben und sich dort im bereits erwähnten »kulturwissenschaftlichen Zusammenhangsdenken« üben muss.

Der Blick auf das Diesseits und Jenseits desjenigen Bildbegriffs, der europäische Kunstgeschichte geschrieben hat, ist nicht zufällig in einer Situation geschärft worden, in der das künstlerische

21 Christopher S. Wood hat darauf aufmerksam gemacht, dass das »verfertigte Bild« auch ein »fixiertes«, gleichsam stillgestelltes Bild ist, wie es das Kunstwerk als Folie brauche, und er hat im Gegensatz dazu das historisch vorausgegangene Auftreten einzelner Bilder in »einer Pluralität von Bildern« untersucht. Wood, »Das Bild ist immer schon plural« (2010).

22 Philipp (Hg.), *Die Erfindung des Bildes* (2011). Ich spreche von »wieder«, weil diese Gründungsgeschichte des europäischen Gemäldes schon in den frühen Arbeiten von Belting thematisiert wurde. Vgl. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter* (1981).

23 Adorno, *Ästhetische Theorie* (1972), S. 505 f.

Bild an ein ›Ende‹ gekommen schien²⁴ – sowohl durch die Vielfalt künstlerischer Praktiken, die den Rahmen des Bildes sprengen (wie zum Beispiel Video, Installation, Land Art, Raum-, Objekt- und Aktionskunst), als auch durch die neuen digitalen Visualisierungstechniken. Denn genau dieser Krise ist jene Hinwendung zur Frage des Bildes im umfassenden Sinne entsprungen, die den Titel eines *iconic turn* (Boehm)²⁵ oder *pictorial turn* (Mitchell)²⁶ trägt. Genau genommen bezeichnet dieser *turn* also eine Hinwendung zu Bildfragen jenseits des ›Bildes‹ (im engeren Sinne), die aus dem Blick auf das Kunstwerk ebenso ausgeblendet waren,²⁷ wie sie aus den Parametern der *Visual Culture* weitgehend herausfallen; denn diese der angloamerikanischen Kultur entstammende Theorie interessiert sich zuvörderst für die Phänomene der populären Kultur.

Die Tatsache, dass mit dem Blick zurück auf *das Bild vor dem Zeitalter der Kunst*²⁸ insbesondere auch Bilder in religiösen und kultischen Zusammenhängen wieder für die gegenwärtige Bildtheorie relevant geworden sind, gilt auch für eine Grammatologie der Bilder. Das betrifft nicht nur die genannte nahezu sakrale Auratisierung vieler Bildwelten, es schließt auch akute Verwerfungen im öffentlichen und politischen Umgang mit Bildern ein, die teilweise die Gestalt eines neuen Bilderstreits, wenn nicht Bilderkriegs angenommen haben – wie etwa im Streit um die sogenannten Mohammed-Karikaturen: ein *clash of cultures*, der als Kampf um Bilder ausgetragen wird. Darin wirken tradierte Schismen in der Auffassung und Bewertung von Bildern fort, deren kultgeschichtliche und bildtheologische Voraussetzungen reflektiert werden müssen (Kap. 7, 8). Derartige Implikationen, die nicht nur in Bildinhalten und Bildprogrammen zum Ausdruck kommen, sondern auch in der Haltung gegenüber dem Bild und im Umgang mit ihm, be-

24 Die Debatte darüber, was diese Situation für das Fach Kunstgeschichte bedeutet, die durch Beltings *Das Ende der Kunstgeschichte?* (1983) ausgelöst wurde, soll hier nicht noch einmal thematisiert werden. Vgl. dazu Grave, »Die Kunstgeschichte als Unruhestifter im Bilddiskurs« (2009).

25 Boehm, »Die Bilderfrage« (1994).

26 Mitchell, *Picture Theory* (1994); dt.: *Bildtheorie* (2008), S. 135.

27 An eine marginalisierte bildwissenschaftliche Tradition in der deutschsprachigen Kunstgeschichte, insbesondere an solche Kunsthistoriker, die ihr Interesse sehr früh auch auf Photographie und Film gerichtet haben, erinnert Bredekamp, »A Neglected Tradition?« (2002/2003).

28 Belting, *Bild und Kult* (1990).

treffen das Nachleben und Fortwirken von weit zurückreichenden Bildtheorien und -dogmen, von Bildkonventionen und -praktiken.

2. Schwellenkunde des Bildes und Archäologie bildgebender Verfahren

»Von manchen Frauen und Jünglingen Botticellis möchte man sagen, sie seien eben erst aus einem Traume zum Bewusstsein der Aussenwelt erwacht, und, obgleich sie sich der Aussenwelt wieder thätig zuwenden, durchklängen noch die Traumbilder ihr Bewusstsein.«²⁹ So wie Aby Warburg hier die Figuren auf Botticellis Gemälden an der Schwelle zwischen Traumbildern und Wachbewusstsein situiert, lassen sie sich als Schwellenkundige begreifen, in deren Haltung sich ihr eigenes Zum-Bilde-Werden reflektiert. In seiner *Poetik des Raums* hat Gaston Bachelard daran erinnert, dass für die antike Philosophie die Schwelle etwas war, was der gewöhnlichen Wahrnehmung enthoben ist. »Die Schwelle ist etwas Heiliges«, zitiert er den Neuplatoniker Porphyrios und zeigt sich, auch wenn er einer solchen Sakralisierung nicht folgen will, von dieser poetischen Idee »berührt«.³⁰ Weder als Kunstfigur noch als poetisch-sakrale Idee ist die Schwelle hingegen in Walter Benjamins Bilddenken konzipiert, das bei der Malerei und Kunst in die Schule gegangen ist (Kap. 10). In seiner Schwellenkunde hat er die Haltung des »Erwachens« zu einer privilegierten erkenntnistheoretischen Position ausgearbeitet und die »Verwertung der Traumelemente beim Erwachen« als »Schulfall des dialektischen Denkens« bewertet.³¹ Insofern ist es auch als Schwellenkunde im Sinne Benjamins gedacht, wenn die Frage des Bildes sich in diesem Buch auf die Konstellation der Bildgebung, auf den Übergang von Spuren zu Bildern und die Szene des In-Erscheinung-Tretens konzentriert. Aus einer solchen Perspektive fällt der Blick auf beide Seiten, in diesem Fall auf das dem Bild Vorausgehende und auf das Bild selbst – sowie seine Betrachterseite oder auch seine Benutzeroberfläche.

29 Warburg, »Sandro Botticellis ›Geburt der Venus‹ und ›Frühling‹« (1893/2010), S. 107.

30 Bachelard, *Poetik des Raums* (1957/1975), S. 254.

31 Benjamin, *Das Passagen-Werk* (1927-1940/1982), S. 59.