

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Mitchell, W. J. T.
Bildtheorie

Aus dem Amerikanischen von Heinz Jatho. Herausgegeben und mit einem Nachwort von
Gustav Frank

© Suhrkamp Verlag
978-3-518-58494-1

SV

W. J. T. Mitchell

BILDTHEORIE

Herausgegeben und mit einem Nachwort
von Gustav Frank

Suhrkamp

Kapitel 1, 5-7 und 10-14 übersetzt von Heinz Jatho
Kapitel 2 und 3 übersetzt von Jürgen Blasius
Kapitel 4 übersetzt von Christian Höller
Kapitel 8 übersetzt von Wilfried Prantner
Kapitel 9 übersetzt von Gabriele Schabacher

Sämtliche Übersetzungen wurden von Heinz Jatho und
Gustav Frank durchgesehen und revidiert.

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.

© der deutschen Ausgabe Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2008
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.
Satz: TypoForum GmbH, Seelbach
Druck: Memminger MedienCentrum AG
Printed in Germany
Erste Auflage 2008
ISBN 978-3-518-58494-1

I 2 3 4 5 6 – 13 12 11 10 09 08

Inhalt

I. IKONOLOGIE

1. Für einen blinden Leser 9
2. Was ist ein Bild? 15
3. Repräsentation 78

II. BILDTHEORIE/THEORIEBILDER

4. Pictorial Turn 101
5. Über den Vergleich hinaus:
Bild, Text und Methode 136
6. Metabilder 172

III. VISUELLE KULTUR

7. Was ist Visuelle Kultur? 237
8. Interdisziplinarität und Visuelle Kultur 262
9. Der Mehrwert von Bildern 278
10. Das Sehen zeigen:
Eine Kritik der Visuellen Kultur 312

IV. BILDER DER ÖFFENTLICHKEIT

11. Was wollen Bilder *wirklich*? 347
12. Bilder verletzen 371
13. Wandernde Bilder:
Totemismus, Fetischismus, Idolatrie 396
14. Der Schrecken der Bilder:
Ein Gespräch mit Edward W. Said 412

Nachwort von Gustav Frank: Pictorial und Iconic Turn. Ein Bild von zwei Kontroversen	445
Nachweise der Erstveröffentlichungen	488
Bildnachweise	490
Register	492

I. IKONOLOGIE

1. Für einen blinden Leser

Dieses Buch¹ handelt davon, was die Leute über Bilder sagen. Es beschäftigt sich nicht in erster Linie mit spezifischen Bildern und dem, was die Leute über sie sagen, sondern mit der Weise, wie wir über die *Idee* der Bildlichkeit sowie über alle die damit verwandten Begriffe von Abbilden, bildlichem Vorstellen, Wahrnehmen, Vergleichen und Nachahmen sprechen. Darum ist es ein Buch über Bilder, das, bis auf ein paar schematische Darstellungen, keine Illustrationen hat – als ob ein blinder Autor für einen blinden Leser ein Buch über das Sehen geschrieben hätte. Wenn es irgendeine Einsicht bietet, die wirkliche, materielle Bilder betrifft, dann gleicht sie der eines Blinden, der aus einem Gespräch, das Sehende über Bilder führen, etwas aufschnappt. Meine Hypothese ist die, daß ein solcher Zuhörer in diesem Gespräch Dinge sieht, die dem sehenden Gesprächsteilnehmer unsichtbar bleiben.

Das Buch sucht nach Antworten auf zwei Fragen, die in solchen Gesprächen regelmäßig auftauchen: Was ist ein Bild? Was ist der Unterschied zwischen Bildern und Worten? Es versucht, die traditionellen Antworten auf diese Fragen im Zusammenhang mit den Interessen zu verstehen, die ihnen in bestimmten Situationen eine gewisse Schärfe verleihen. Warum ist es wichtig, was ein Bild ist? Was steht auf dem Spiel, wenn die Unterschiede zwischen Bildern und Worten ignoriert oder getilgt werden? Welche Machtsysteme und Wertekanons – d. h. welche Ideologien – sind es, die die Antworten auf diese Fragen bestimmen und dafür sorgen, daß sie nicht bloß von theoretischem Interesse, sondern auch Gegenstand der Polemik sind?

¹ Bei diesem Text handelt es sich um die Einleitung zum Band *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago/London 1986, die W. J. T. Mitchells erste Sondierung auf dem Terrain der Bildtheorie dokumentiert (d. Hg.).

Wenn ich diese Essays »Ikonologie« nenne, dann um etwas vom wörtlichen Sinn dieses Begriffs wiederherzustellen. Dies ist eine Studie über den »Logos« (über die Worte, die Ideen, den Diskurs oder die »Wissenschaft«) des »Ikons« – also von Bildern überhaupt (*images*) und von Bildern als materiellen Entitäten (*pictures*) oder Abbildern. Es ist somit eine »Bildrhetorik« im doppelten Sinn: erstens als Studie darüber, »was über Bilder zu sagen ist« – die Tradition der »Kunstschriftstellerei« geht zurück bis auf Philostrats *Imagines* und befaßt sich vor allem mit der Beschreibung und Interpretation von visueller Kunst; und zweitens als Studie darüber, »was Bilder sagen« – also darüber, wie sie durch Überredung, Geschichtenerzählen oder Beschreibung für sich selbst zu sprechen scheinen. Den Terminus »Ikonologie« gebrauche ich auch, um diese Studie mit einer langen Tradition theoretischer und historischer Reflexion über den Begriff des Bildes zu verbinden, eine Tradition, die in engerem Sinn mit den Renaissance-Handbüchern über symbolische Bilder beginnen dürfte (das erste, Cesare Ripas *Iconologia* von 1592, war nicht illustriert) und in Erwin Panofskys berühmten »Studien« zur Ikonologie kulminiert. In weiterem Sinn beginnt das kritische Studium des Ikons mit der Vorstellung, daß menschliche Wesen als »Ebenbilder« ihres Schöpfers geschaffen wurden, und kulminiert etwas weniger grandios in der modernen Wissenschaft des »Bildermachens« in Reklame und Propaganda. Ich werde mich hier mit Dingen befassen, die irgendwo zwischen dem weiteren und dem engeren Sinn von Ikonologie liegen, also mit den Weisen, wie Bilder im strengen oder wörtlichen Sinn (materielle Bilder, Statuen, Kunstwerke) sich verhalten zu Dingen wie mentale Bildlichkeit, verbale oder literarische Bildlichkeit und der Vorstellung vom Menschen als Bild und Macher von Bildern. Wenn Panofsky die Ikonologie von der Ikonographie trennt, indem er die Interpretation des totalen symbolischen Horizonts eines Bildes von der Katalogisierung spezieller symbo-

lischer Motive unterscheidet, dann geht es mir darum, die interpretierenden Ambitionen der Ikonologie noch zu erweitern, indem ich von ihr verlange, über die Idee des Bildes überhaupt zu reflektieren.

Wenn das alles viel zu weit gefaßt scheinen kann, dann sei darauf verwiesen, daß diese Studie sehr bestimmte Grenzen hat, sowohl was die von ihr gestellten Fragen als auch was die herangezogenen Texte betrifft. Sie besteht vor allem aus einer Reihe intensiver Lektüren einiger zentraler Texte über die Theorie des Bildes, und diese Lektüren kreisen um zwei historische Zentren: das späte achtzehnte Jahrhundert (in etwa das Zeitalter der Französischen Revolution und der aufkommenden Romantik) und die Epoche der modernen Kritik. Es soll gezeigt werden, wie der Begriff des Bildes als eine Art Relais fungiert, das Theorien über die Kunst, die Sprache und den Geist mit sozialen, kulturellen und politischen Wertvorstellungen verbindet.

Diese Verbindungen werden mich zu einer Reihe von Nebenaspekten führen, die auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun haben: Zu Wittgensteins Kritik der »Bildtheorie« der Bedeutung und zu modernen Theorien der Poesie und des mentalen Bildes; zu Nelson Goodmans Kritik der Ikonizität im Verhältnis zur Semiotik; zu Ernst Gombrichs Eintreten für die Natürlichkeit des Bildes und zu »Natur« als ideologischer Kategorie; zu Lessings Versuch, die gattungsspezifischen Grenzen zwischen Dichtkunst und Malerei festzulegen, und zur kulturellen Unabhängigkeit Deutschlands; zu Burkes Ästhetik des Erhabenen und des Schönen im Zusammenhang mit seiner Kritik an der Französischen Revolution; zu Marx' Verwendung der *Camera obscura* und des Fetischs als Figuren für die psychologischen und materiellen »Idole« des Kapitalismus. Die Verbindung dieser scheinbar disparaten Autoren kann uns helfen, eine Anzahl überraschender Zusammenhänge zu erkennen, die von den Historikern der Geistesgeschichte nicht immer bemerkt werden: Die

»Rhetorik des Ikonoklasmus«, von der die westliche Kritik erfüllt ist, und die Kontroverse über die mentale Bildwelt in der modernen Psychologie; die moderne semiotische Theorie und das Assoziationsgesetz Humes; die Polemik gegen die »faschistischen« Implikationen der »räumlichen Form« in der modernen Ästhetik und die Autorität von Lessings *Laokoon*; die *ut pictura poesis*-Kontroverse und der Kampf zwischen Geschlechtern, Nationen und religiösen Traditionen seit der Aufklärung.

Meine einzige Entschuldigung für diese seltsamen Konjunktionen von Topoi und Texten besteht darin, daß sie, als ich den theoretischen Fragen nachging, die meine Studie in erster Linie inspirierten, sich wie von selbst zu ergeben schienen. Jede theoretische Antwort auf die Fragen: Was ist ein Bild? Worin unterscheiden sich Bilder von Worten? schien unvermeidlich in frühere Fragen zurückzufallen, die Werte und Interessen betrafen und die nur in historischen Begriffen beantwortet werden konnten. Am besten trägt man dem Rechnung, wenn man zugibt, daß aus einem Buch, das mit der Absicht begann, eine handfeste *Theorie* der Bilder zu liefern, ein Buch über die *Furcht* vor Bildern wurde. Die »Ikonologie« erwies sich nicht als die Wissenschaft von den Ikonen, sondern als die politische Psychologie der Ikonen, als das Studium der Ikonophobie, der Ikonophilie und des Kampfs zwischen Ikonoklasmus und Idolatrie. Die Bewegung dieses Buchs verläuft also von den modernen Versuchen, eine echte Theorie des Bildes zu begründen (Gombrich, Goodman, der frühe Wittgenstein), hin zu den »klassischen« Auffassungen vom Bild, an deren Stelle diese Theorie treten wollte. Allerdings sah ich meine theoretischen Ambitionen während der Arbeit unvermeidlich durch meine engen Grenzen als Historiker der Geistesgeschichte in die Schranken gewiesen. Ich habe die Hoffnung, daß dieser kritische Sturz in den Raum zwischen Theorie und Geschichte ein Gebiet erschließt, das andere Gelehrte erkunden werden, und

daß er etwas von den Grenzen deutlich werden läßt, auf die jeder Versuch, theoretisch von den symbolischen Praktiken Rechenschaft zu geben, notwendig stößt.

Der Untertitel dieses Buchs lautet: »Bild, Text, Ideologie«, und darum sollte etwas über diese Begriffe gesagt werden. »Bildlichkeit« oder »*imagery*« ist der Haupttopos des ganzen Buchs; darum will ich hier keine Erklärung geben, sondern nur bemerken, daß ich versucht habe, keinen noch so weitgefaßten Sinn dieses Begriffs auszuschließen. Von »Textualität« dagegen spreche ich in einer eher lässigen und simplen Weise: Ihre Rolle ist hier lediglich die, eine Folie für das Bild zu liefern, ein »signifikantes Anderes« oder einen rivalisierenden Repräsentationsmodus. Den Begriff »Ideologie« schließlich habe ich in einem absichtlich zweideutigen Sinn verwendet, um zu umgehen, was ich für eine Art Verdoppelung seines historischen Gebrauchs durch die marxistische Kritik halte. Aus orthodoxer Sicht ist Ideologie falsches Bewußtsein, ein System von symbolischen Repräsentationen, das die historische Situation der Herrschaft einer bestimmten Klasse widerspiegelt und dazu dient, den historischen und klassenbedingten Charakter dieses Systems unter dem Schleier von Natürlichkeit und Universalität zu verbergen. Die andere Bedeutung von »Ideologie« geht dahin, das Wort einfach mit der Struktur von Werten und Interessen zu identifizieren, die jede Repräsentation von Wirklichkeit bestimmt; die Frage, ob die Repräsentation falsch oder repressiv ist, bleibt dabei unberührt. Nach dieser Auffassung gäbe es etwas wie eine Position außerhalb der Ideologie gar nicht; selbst die »entmystifizierendste« Ideologiekritik müßte zugeben, daß sie einen Standpunkt einnimmt, der von Werten und Interessen bestimmt ist, und daß der Sozialismus (zum Beispiel) nicht weniger Ideologie ist als der Kapitalismus.

Ich möchte in diesem Buch mit beiden Bedeutungen des Worts Ideologie arbeiten, einfach weil ich an gewissen Wer-

ten, die mit ihnen verbunden scheinen, festhalten oder vielleicht mich ihnen stellen will. Einfach mit der neutralen Auffassung von Ideologie als einem System von Meinungen und Interessen zu arbeiten hieße, die kritische Kraft des Begriffs preiszugeben, seine Fähigkeit, die Interpretation zu mobilisieren, die Aufdeckung dessen, was verborgen ist. Der Begriff der Ideologie als falsches Bewußtsein involviert eine heilsame Skepsis gegenüber expliziten Motiven, Rationalisierungen und diversen Ansprüchen auf Natürlichkeit, Reinheit oder Notwendigkeit. Der Nachteil dieses Begriffs besteht jedoch darin, daß er den Ideologiekritiker in der Illusion wiegen kann, er habe keine Ideologie, stehe außerhalb der Geschichte oder »an ihrer Stelle« als Agent ihrer unerbittlichen Gesetze. Mein Ideologiebegriff wird versuchen, auf beiden Seiten dieser Straße zu agieren – sowohl, um mit Hilfe der interpretierenden Prozedur der ideologischen Analyse in diversen Texten die blinden Stellen aufzudecken, als auch, um den Ideologiebegriff selbst zu kritisieren. Es trifft sich, daß der Ideologiebegriff seine Wurzeln im Begriff des Bildes hat und die alten Kämpfe zwischen Ikonoklasmus, Idolatrie und Fetischismus neu inszeniert.

2. Was ist ein Bild?

Eines ist es [...] ein Bild direkt als Bild zu erfassen, ein anderes, Ideen zu entwickeln, die das Wesen von Bildern im allgemeinen betreffen.

Jean-Paul Sartre, *L'imagination* (1948)

Jeder Versuch, die »Idee der Bildlichkeit« zu erfassen, ist dazu verdammt, mit dem Problem des rekursiven Denkens zu ringen, ganz einfach weil bereits die Idee einer »Idee« an den Begriff der Bildlichkeit gebunden ist. Das Wort »Idee« kommt vom griechischen Verbum *idein*, »sehen«, und wird häufig verbunden mit dem Begriff »eidolon«, dem »sichtbaren Bild«, das für die antike Optik und Wahrnehmungstheorie fundamental ist. Eine vernünftige Möglichkeit, der Versuchung zu begegnen, über Bilder in Begriffen von Bildern zu handeln, bestünde darin, in Diskussionen über Bildlichkeit das Wort »Idee« durch einen anderen Terminus wie »Gedanke« oder »Begriff« zu ersetzen oder von vornherein zu vereinbaren, daß unter dem Begriff »Idee« etwas ganz anderes als Bildlichkeit oder Bilder zu verstehen ist. Dies ist die Strategie der platonischen Tradition, die das *eidōs* vom *eidolon* unterscheidet, indem sie ersteres als eine »übersinnliche Wirklichkeit« von »Formen, Typen oder Gestalten« und letzteres als einen sinnlichen Eindruck auffaßt, der vom *eidōs* nicht mehr als ein »Abbild« (*eikōn*) oder einen »Anschein« (*phantasma*) liefert.¹

Eine weniger vorsichtige, aber, wie ich hoffe, phantasievollere und produktivere Weise, mit diesem Problem umzugehen, besteht darin, der Versuchung nachzugeben, Ideen als Bilder zu sehen, und dem Problem der Rekursion freies Spiel

¹ Siehe F. E. Peters, *Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon*, New York 1967.

zu lassen. Dies verlangt nach Beachtung der Art und Weise, wie Bilder (und Ideen) sich verdoppeln: der Weise, wie wir den Akt der Verbildlichung verbildlichen, die Tätigkeit der Vorstellungskraft vorstellen, die Praxis der Darstellung darstellen. Diese verdoppelten Bilder und Darstellungen – materielle (*pictures*) und immaterielle (*images*) –, auf die ich mich, wenn auch möglichst selten, mit dem Wort »Hyperikon« beziehe, sind Strategien, der Versuchung nachzugeben, Ideen als Bilder zu sehen, und zugleich ihr zu widerstehen. Platos Höhle, die Wachstafel des Aristoteles, Lockes Dunkelkammer, Wittgensteins Hieroglyphe – sie alle sind Beispiele des »Hyperikon«, die uns, zusammen mit der volkstümlichen Trope vom »Spiegel der Natur«, Modelle für unser Denken über alle Arten von Bildern liefern – seien es mentale, verbale, pikturale oder perzeptuelle. Und sie stellen, wie ich zeigen werde, die Bühne zur Verfügung, auf der sich die Ängste, die wir mit Bildern verbinden, in einer Vielzahl von ikonoklastischen Diskursen äußern und auf der wir die Behauptung rationalisieren können, daß, was immer Bilder auch sein mögen, Ideen etwas anderes sind als Bilder.

I. Die Frage

Es hat Zeiten gegeben, in denen die Beantwortung der Frage »Was ist ein Bild?« eine brisante Angelegenheit war. Im Byzanz des achten und neunten Jahrhunderts, das zerrissen war vom Streit zwischen Kaiser und Patriarch, hätte einen die Antwort sofort als Anhänger der einen oder der anderen Partei ausgewiesen: als radikalen Bilderstürmer, der die Kirche vom Götzendienst der Idolatrie zu reinigen bestrebt ist, oder als konservativen Ikonodulen, dem daran gelegen ist, traditionelle liturgische Bräuche zu bewahren. Der Konflikt um die Natur und den Zweck von Ikonen, der sich als Disput um subtile Fragen des religiösen Rituals und die Bedeutung

von Symbolen darstellte, war eigentlich, wie Jaroslav Pelikan zeigt, »eine verkappte soziale Bewegung«, die »ein dogmatisches Vokabular verwendete, um einen hauptsächlich politischen Konflikt zu rationalisieren«.² Im Unterschied dazu lag im England der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts die Beziehung zwischen sozialen Bewegungen, politischen Fragen und der Natur bildlicher Darstellungen ziemlich offen zutage. Man könnte ohne große Übertreibung behaupten, daß es im englischen Bürgerkrieg um die Bilderfrage ging, und zwar nicht etwa um Statuen und andere materielle Symbole im religiösen Ritual, sondern um so wenig greifbare Dinge wie das »Idol« der Monarchie und die »Idole des Geistes« überhaupt, die die Reformatoren in sich selbst und in anderen abzutöten trachteten.³

Wenn heute bei der Frage, was Bilder sind, weniger auf dem Spiel zu stehen scheint, dann nicht, weil sie ihre Macht über uns verloren hätten, und gewiß auch nicht, weil ihre Natur mittlerweile verstanden worden wäre. Es ist eine Binsenweisheit der modernen Kulturkritik, daß Bilder in unserer modernen Welt eine Macht besitzen, von der sich die alten Bilderverehrer nichts hätten träumen lassen.⁴ Und angesichts

2 Eine Darstellung des Bilderstreits im östlichen Christentum gibt Jaroslav Pelikan, *The Christian Tradition*, Chicago/London 1974, Bd. 2, *The Spirit of Eastern Christendom (600-1700)*, Kap. 3 (»Images of the Invisible«, S. 91-145). Das Zitat findet sich ebd., S. 92.

3 Eine Einführung in dieses Problem gibt Christopher Hills Kapitel über »Eikonoklastes and Idolatry« in seinem Buch *Milton and the English Revolution*, Harmondsworth 1977, S. 171-181.

4 Susan Sontag gibt vielen dieser Binsenweisheiten einen beredten Ausdruck in ihrem Buch *Über Fotografie*, Frankfurt/M. 1980, das eigentlich *Gegen Fotografie* heißen müßte. Sontag beginnt ihre Diskussion der Photographie mit der Feststellung: »Noch nicht zu höherer Erkenntnis gelangt, hält die Menschheit sich noch immer in Platons Höhle auf und ergötzt sich – nach uralten Gewohnheiten – an bloßen Abbildern der Wahrheit« (S. 9). Photographische Bilder, so folgert Sontag, seien sogar noch bedrohlicher als die von der Hand eines Künstlers hergestellten Bilder, mit denen Platon zu kämpfen hatte, denn sie seien »Mittel, die überaus geeignet sind, den Spieß umzudrehen gegenüber der Realität – das heißt diese Realität zum Schatten

der Entwicklung der modernen Kritik scheint es nicht weniger evident zu sein, daß die Frage nach der Natur bildlicher Darstellungen nun dem Problem der Sprache nachgeordnet ist. Wie die Linguistik ihren Saussure und ihren Chomsky hat, so hat die Ikonologie ihren Panofsky und ihren Gombrich. Die Existenz dieser großen Synthetiker ist aber kein Anzeichen dafür, daß die Rätsel der Sprache oder der Bildlichkeit kurz vor ihrer endgültigen Lösung stünden. Tatsächlich ist die Situation genau umgekehrt: Sprache und Bildlichkeit sind nicht mehr das, was sie für die Kritiker und Philosophen der Aufklärung zu sein versprochen – vollkommene, transparente Medien, die die Wirklichkeit repräsentieren und so dem Verstand zugänglich machen können. Für die moderne Kritik sind Sprache und Bildlichkeit zu Rätseln geworden, zu erklärungsbedürftigen Problemen, zu Gefängnismauern, die den Verstand von der Welt abschließen. Die modernen Untersuchungen gehen davon aus, daß Bilder als eine Art Sprache verstanden werden müssen; man hält Bilder nicht mehr für transparente Fenster zur Welt, sondern begreift sie als die Sorte Zeichen, die sich trügerisch im Gewand von Natürlichkeit und Transparenz präsentiert, hinter der sich aber ein opaker, verzerrender, willkürlicher Mechanismus der Repräsentation, ein Prozeß ideologischer Mystifikation verbirgt.⁵

Der folgende Essay beabsichtigt weder zum theoretischen Verständnis des Bildes beizutragen noch die ständig wachsende Menge ikonoklastischer Polemiken um eine wei-

zu machen« (S. 172). Zu den wichtigen Kritiken der modernen Bildwelt und ihrer Ideologie zählen: Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (unter anderem in: ders., *Illuminationen*, Frankfurt/M. 1977); Daniel J. Boorstin, *The Image*, New York 1961; Bill Nichols, *Ideology and the Image*, Bloomington 1981; Roland Barthes, *Die helle Kammer*, Frankfurt/M. 1985.

5 Neuere Arbeiten, die auf der Voraussetzung basieren, daß Bilder eine Art Sprache sind, sind zusammengestellt in: W.J.T. Mitchell (Hg.), *The Language of Images*, Chicago 1980.

tere Kritik der modernen Idolatrie zu vermehren. Mir geht es vielmehr darum, einige der »Sprachspiele«, wie Wittgenstein sie nennen würde, genauer zu betrachten, die wir mit dem Begriff des Bildes spielen, und einige Fragen über die historischen Lebensformen aufzuwerfen, die diese Spiele spielen. Ich habe daher nicht vor, eine neue oder bessere Definition vom Wesen der Bilder zu geben oder auch irgendwelche speziellen Abbildungen oder Kunstwerke zu untersuchen. Statt dessen werde ich mich der Frage widmen, auf welche Weise wir das Wort *Bild* in verschiedenen institutionalisierten Diskursen verwenden – in der Literaturkritik, der Kunstgeschichte, der Theologie und der Philosophie –, und ich werde die Art, in der jede dieser Disziplinen von Begriffen der Bildlichkeit Gebrauch macht, die sie bei ihren Nachbarn geborgt hat, einer Kritik unterziehen. Es geht mir darum, die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, wie unser »theoretisches« Verständnis der Bildlichkeit in sozialen und kulturellen Praktiken verankert ist und wie es in einer für unser Verstehen – nicht nur des Wesens der Bilder, sondern auch der jetzigen oder künftigen Natur des Menschen – grundlegenden Geschichte wurzelt. Bilder sind nicht bloß eine spezielle Art von Zeichen, sie sind vielmehr so etwas wie ein Schauspieler auf der Bühne der Geschichte, eine Gestalt oder ein Charakter von legendärem Status in einem historischen Zusammenhang, der den Geschichten entspricht und an ihnen beteiligt ist, die wir uns über den Gang unserer Entwicklung erzählen: einer Entwicklung von Geschöpfen, die »nach dem Bilde« eines Schöpfers geschaffen sind, zu Wesen, die sich selbst und ihre Welt nach ihrem eigenen Bilde schaffen.

II. Die Familie der Bilder

Zwei Dinge sind es, die sofort die Aufmerksamkeit eines jeden erwecken, der sich einen generellen Überblick über die unter den Begriff der Bildlichkeit fallenden Phänomene zu verschaffen sucht. Zunächst einmal ist es einfach die breite Vielfalt der in Frage kommenden Dinge. Wir sprechen von Gemälden, Statuen, optischen Illusionen, Karten, Diagrammen, Träumen, Halluzinationen, Schauspielen, Projektionen, Gedichten, Mustern, Erinnerungen und sogar von Ideen als Bildern, und allein schon die Buntheit dieser Liste läßt jedes systematische, einheitliche Verständnis unmöglich erscheinen. Zweitens wird man sich darüber wundern, daß die Tatsache, daß alle diese Dinge den Namen *Bild* tragen, noch lange nicht heißt, daß ihnen allen etwas gemeinsam ist. Vielleicht ist es also besser, wenn man sich die Bilder als eine weitverzweigte Familie vorstellt, die sich zeitlich und räumlich auseinandergeliebt und in diesem Prozeß grundlegende Veränderungen durchgemacht hat.

Wenn Bilder eine Familie darstellen, dann müßte es jedoch in gewisser Hinsicht möglich sein, so etwas wie ihre Genealogie zu konstruieren. Wenn wir nicht damit beginnen, eine universelle Definition des Begriffs zu suchen, sondern unser Augenmerk auf jene Stellen richten, an denen sich Bilder auf der Basis institutioneller Diskursabgrenzungen voneinander differenziert haben, dann können wir einen Familienstammbaum wie den folgenden aufstellen:

