

In: Belting, Hans / Kamper, Dietmar (Hg.): Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion; München 2000, S. 23–43.

Hartmut Böhme

## **Der Wettstreit der Medien im Andenken der Toten.**

### **1. Die Toten hinterlassen keinen Paragone, sondern Leere**

Wer das gewaltlose Sterben eines Menschen begleitet, mag wohl beobachten, daß der Tod in das Gesicht des Sterbenden einzieht nicht nur als das Ende der physiologischen Funktionen. Zwar wird dadurch gewiß, daß nicht mehr die Physiognomik eines Lebenden, sondern die *facies hippocratica* begegnet. Doch wird vielleicht auch bewußt, daß jeder Tod das Verlöschen eines symbolischen Universums bedeutet. All die Bilder und Sätze, all die Wahrnehmungsspuren und Erfahrungen werden hinter der Stirn des Sterbenden stumm und ausdruckslos. Auf immer sind die Bilder und Worte dahin und das Haupt ist nicht länger ein lebendiges Archiv von Erinnerung und Erfahrung, sondern im eigentlichen Sinne leer. Niemand kann jemals die Bilder sehen, den Klang der Worte hören, die Gesten der Liebe oder des Kampfes vollführen, die hinter der versteinten Stirn eingelagert waren. Dieses innere Universum war kein totes Archiv, sondern der Grund des Lebens, das dieser Mensch führte – aber nicht nur dieser Mensch. Denn während die Bilder und Sätze verlöschen, realisiert der Weiterlebende auch, daß er ohne diese Bilder und Sätze nur schwerer weiterleben können als zuvor. Dies macht das Gefühl der Leere aus, die auch eine Beraubung ist, Beraubung dieser plötzlich zerstörten symbolischen Innenwelt der Hauptes. Schmerz erfüllt den Überlebenden nicht nur um den, der nun nicht mehr lebt, sondern auch um sich, weil er selbst sich beraubt fühlt um die Welt, die unwiderruflich vernichtet ist.

Der Trauernde denkt nicht an den Paragone der Wörter und Bilder, der Medien und Sinne. Im Untergang derselben weiß er, daß der Verlust sich auf sie alle bezieht. Kann ein Sinn einen anderen substituieren? Gibt es einen Primat im Ensemble der Künste? Triumphiert ein Medium über alle anderen? Haben sich Sinne und Medien funktional oder kompetetiv ausdifferenziert? Steuern wir auf eine Zukunft zu, in der alle Sinne und alle Medien in einem einzigen integriert, aber auch von diesem beherrscht

werden? Es gibt diese Fragen, aber sie sind in diesem Augenblick gleichgültig. Die Spuren keines der Sinne möchte der Überlebende missen. Könnte er wie der Ackermann aus Böhmen<sup>1</sup> mit dem Tod jetzt rechten, käme es ihm aberwitzig vor, vom Tod wenigstens die *Bilder* aus dem Kopf des Toten zurückzuerbitten, als wären sie dessen wertvollstes, oder die *Klänge* und *Geräusche*, oder die *Sätze*, die er sprach und vernahm, oder das *Wissen* und die *Informationen*, die in den materialen Spuren des Gehirns vermerkt waren.

So gewiß ist, daß die innere Welt der Bilder und Worte nach den allgemeinen Regeln des Ikonischen und Sprachlichen organisiert ist, so gewiß ist auch ihr absoluter, also radikal individueller Charakter. So kulturell der *innerspace* des Menschen generiert worden ist, so unabweisbar ist, daß die Innenwelt nur diesem einen Menschen eigen ist und mit ihm endet. Jedes Sterben zerstört diese symbolische Welt eines Menschen, und was verbleibt, sind Relikte des Toten, die einen verschwindend geringen Teil dessen erinnerbar halten, was seine innere Welt ausmachte. Die Lebenden lernen, daß es für ihr Überleben und das der Gesellschaft völlig unbedeutend ist, ob die gesammelte, innere Repräsentation der Welt des Toten auf immer verloren ist. Der Sterbende nimmt seine Welt mit. Sie ist, mit dem Tod, instantiell bilderlos und namenlos, ohne Ausdruck und Stimme. Das kulturelle Gedächtnis ist ein winziges, doch lebensnotwendiges Muster auf der allgemeinen Decke der Gleichgültigkeit, die der Tod über das Vergangene breitet. Das Erinnern und die Empathie stehen mit dem Vergessen und dem Apathischen in einem für die Lebenden heilsamen, für die Toten jedoch gnadenlosen Verhältnis. Die Toten werden doppelt, physisch und symbolisch bestattet. Sie erhalten einen vorübergehenden Aufenthalt in der Erde und einen vorübergehenden Platz im Erinnern. Kultur, insofern sie eine Technik der Tradierung von wertvoll angesehenem Vergangenen für zukünftige Nutzung ist, wird verständlich vor allem durch eine Theorie des Relikts.

Was immer dieses Relikt ist, ein Knochen, ein Schriftfragment, eine mündliche Überlieferung, ein Bild, ein Mauerstück, eine Datenbank, der Rauch über den Öfen – ein Relikt ist definiert dadurch, daß es in seiner positiven Präsenz zugleich einen unbestimmt weiten Raum der Leere

---

<sup>1</sup> Johannes von Tepl: Der Ackermann aus Böhmen. (1401/03). Stuttgart 1967.

anzeigt, die einmal erfüllt war. Diese Leere ist die eigentliche Hinterlassenschaft der Toten. In ihr ist immer auch eine Negation mitbezeichnet, die man vielleicht *das unvergeßliche Vergessen* nennen kann. Im Erinnern, in welchem Medium es auch gepflegt wird, koexistiert wie eine Hohlform sein Gegenteil. Indem wir erinnern und somit Bestimmtheit herstellen, erinnern wir zugleich das darin Unbestimmte, das Vergessene, das sich, womöglich und wahrscheinlich, auf immer entzogen hat.

Denn die Überlebenden sind von den Toten verlassen. Dies ist so schrecklich wie das Gegenteil, das einträte, wenn die Toten nicht tot wären und das Leben der Lebenden besetzen würden.<sup>2</sup> Hybrides Vergessen wäre von derselben Tödlichkeit wie hybrides Erinnern. Die Ubiquität der Ahnen wäre für das Überleben so tödlich wie ihre völlige Absenz. Kultur ist *nicht* die *Mitte* zwischen beidem. Sondern Kultur ist (auch) der Mechanismus, der die überwältigende Menge der Toten von den Lebenden fernhält, um ein Weniges von wenigen Toten wertzuschätzen: daraus wird die Ordnung des Symbolischen aufgebaut. Kultur ist immer auch die Schuld, die *meisten* Toten vergessen *zu wollen*, weil diese zu erinnern, die Kultur zur Nekropole verwandelte – was *niemand wollen kann*. Jede Kultur ist darum eine Kultur des begrenzten Andeutens von Stimmen und Bildern in einem ringsum ausgeleerten Raum. Die Kulturgeschichte zeigt Konjunkturen mal mehr zur einen, mal mehr zur anderen Seite: ein beflissenes bis manisches Festhalten, Sammeln, Speichern, Aufbewahren, Musealisieren, Magazinieren kann zum Charakteristikum einer Epoche ebenso werden wie ein gleichgültiges bis gewaltsames Zurücklassen, Ausscheiden, Vergleichgültigen, Wegwerfen, Vermüllen, Vernichten. In solchen Pendelbewegungen zeigen sich entsprechend bilderkultische oder ikonoklastische Züge, Prävalenzen des Produktiven oder des Konsumtiven, der Sakralisierung der Schrift oder ihrer Bekämpfung, des Seßhaften oder des Nomadischen. Es zeigen sich Anstrengungen, die einmal auf materielle oder symbolische Ewigkeit, oder im Gegenteil Anstrengungen, die auf den erfüllten Augenblick abzwecken; Konstruktionen, die mal auf Überschreitung des Körpers, mal auf Verkörperung im Leibe zielen.

---

<sup>2</sup> In sehr vielen Kulturen gehören Riten und Einrichtungen, durch die man die Toten von den Lebenden trennt bzw. einen geregelten Verkehr besorgt, zu den wichtigsten Mechanismen der symbolischen Ordnung.

Was ich untersuche, sind historische Voraussetzungen zu der Frage (die ich nicht beantworten kann), warum wir – im Westen – heute in einer Gesellschaft leben, die einen beispiellosen *Kult des Festhaltens und medialen Magazinierens* betreibt. Während wir zugleich eine Kultur ausbilden, die wie kaum eine andere Epoche an allem Festgehaltenen und Erinnerten das Verlorene und Vergessene markiert, also eine *bewußte Leere* erzeugt. Es ist, als ob wir im *Erinnern* vor allem das *Verschwinden* artikulieren, und uns zugleich von diesem Verschwinden wegreißen in eine hypermediale Welt, in der noch das Flüchtigste potentiell ewig sein kann (Cyberspace als die Sphäre der Auferstehung und Verewigung). Ich möchte andeuten, auf welche kulturellen Erfahrungen eine solche paradoxe Struktur hinweisen könnte; welche Funktionen dabei die medialen und ästhetischen Techniken hatten und haben und warum eine solche Kultur einen Paragone begründet, worin *das* Medium ausgezeichnet wird, das mehr als die anderen diese paradoxe Form abwesender Anwesenheit und anwesender Abwesenheit herzustellen erlaubt. Ich werde dabei kaum auf den historischen Paragone eingehen, jedoch versuchen, dem Wettstreit der Künste eine neue Lesart abzugewinnen. Meine Vermutung nämlich ist, daß der Paragone als wesentlichen Grund die Frage enthält, in welche Position uns die Medien zu einem Tod bringt, der, zu seiner Abwehr, ebenso Erinnerungs- und Verewigungstechniken erzwingt wie umgekehrt, zu seiner Anerkennung, Artikulationen des Vergehens und der Leere. Das erklärt, warum bereits bei Leonardo der Paragone vor allem unter dem Gesichtspunkt der Stellung der Künste zur Zeit diskutiert wurde.<sup>3</sup>

Da es mir vor allem um Gegenwartsfragen geht, möchte ich schon hier an die Einsicht erinnern, daß das kulturelle Verhältnis zum Tod durch die Erfahrung von Auschwitz, das keine Erfahrungen erlaubt, sich so verändert hat, daß davon auch die Künste in ihrer Struktur und Entwicklung betroffen sind. Auschwitz ist der Name für eine Barriere, die sich zwischen den Ausdruck und das Ausdruckslose, das Bild und das Bilderlose, das Sprechen und das Schweigen, die Schrift und das Blatt oder den Rauch gelegt hat. Die Computerkultur wird dagegen unterschwellig als der epochale Ausweg zum Himmlischen Jerusalem empfohlen, der die Verkettung von Zivilisation mit Auschwitz, mit dem Archipel Gulag und mit Hiroshima zu lösen verspricht.

---

<sup>3</sup> Vgl. dazu Frank Fehrenbach: Blick der Engel und lebendige Kraft. Bildzeit, Sprachzeit und Naturzeit bei Leonardo da Vinci; in: ders. (Hg.): Leonardo da Vinci – Natur und Kunst in Bewegung (im Erscheinen).

Darum *soll* das 19. Jahrhundert bis 1945 reichen und das 20. Jahrhundert erst hier beginnen (wie in erstaunlicher Übereinstimmung sowohl Globalisierungs-Theoretiker wie Cyberspace-Apostel uns überreden wollen). Aber vielleicht sind Globalisierung und Cyberspace nur die Halluzination, die vom Angesicht des gewaltsamen Todes und des Leidens befreien soll.

## 2. Synekdoché und Prosopopöie

Man kann die Bild- und Sprachformen, von denen nachfolgend die Rede ist, von der klassischen Rhetorik her als Synekdoché bezeichnen. Dieser ist eine Figur selektiver Semiotisierung, bei welcher auf der paradigmatischen Achse ein Wert erzeugt wird, der aber gerade nicht singulär sein muß wie bei der geglückten Metapher, sondern auf der syntagmatischen Achse verschoben und folglich seriell vervielfältigt werden kann.<sup>4</sup> Dadurch vereinigt *der* Typ von Synekdoché, auf den es hier ankommt, Eigenschaften der Metapher *und* der Metonymie, der Verdichtung *und* der Verschiebung. Die Synekdoché ist also eine Signifikanten-Figur, durch welche der Signifikant das Objekt, auf das er referiert, substituiert und zugleich von diesem Objekt unabhängig wird. Um Beispiele zu geben: jeder Fetisch ist, ebenso wie eine Reliquie oder ein Heiligenbild, eine Synekdoché. Im fetischistischen Akt wird ein Objekt selegiert (paradigmatische Achse), das dasjenige substituiert, was es vertritt. Wenn das Signifikat derart in einen singulären Signifikanten inkorporiert wird, kann es nahezu unbegrenzt durch eine Kette weiterer Objekte wandern, ohne daß die substituierende Energie verloren geht (syntagmatische Achse). Wenn beispielsweise der Schuhfetischist in einer Art Urszene einmal für alle Male aus dem Universum möglicher sexueller Signifikanten den seinigen selegiert hat, kann fortan in alle Schuhe, die ein bestimmtes optisch-taktil-olfaktorisches Schema erfüllen, die 'heilige' Substanz einströmen, die diesen Schuh und diesen und diesen und diesen... zum Ziel aller Sehnsüchte macht. Nicht anders verhält es sich mit der mittelalterlichen Serienanfertigung einer wirkmächtigen Marienstatue oder von Reliquien, Devotionalien und Voti. Sie funktionieren rhetorisch im Schema der Synekdoché, ethnologisch gesehen im Schema des Fetischzaubers, dessen Kraft gerade in der Substituierung des Originals

---

<sup>4</sup> Vgl. hierzu Jakobson, Roman: Der Doppelcharakter der Sprache. Die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik; In: Ihwe, Jens (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Bd.1; Frankfurt am Main 1971, S. 323–333.

durch den Stellvertreter und den Stellvertreter des Stellvertreters besteht. Die Synekdoché bezeichnet den Mechanismus, durch welchen die first-contact-scene, welche Signifikant und Signifikat zu einer Metapher verschweißt, ins Fließen gebracht wird: dadurch entsteht, worauf alles ankommt, eine ununterbrochen sich transformierende Zirkulation einer irgendwie heiligen Substanz – das Mana, das Orenda, das Göttliche, die toten Ahnen, das begehrte Objekt, das verehrte Idol. Wichtig ist dabei die immer geltende Kompromißfigur: sie markiert ebenso eine schmerzende Abwesenheit wie sie zugleich das Abwesende in eine seriell verlängerbare Präsenz zwingt.

Nahe zur Synekdoché tritt die von Paul de Man wieder prominent gemachte Figur der Prosopopöie.<sup>5</sup> Sie meint, daß Toten, Abwesenden oder auch Dingen eine Stimme verliehen wird, die personhaft ist, also physiognomisch und pathognomisch auftritt, mithin den Regeln der Performanz oder der Darstellung folgt. Die Prosopopöie funktioniert synekdochétisch, insofern sie eine den *abwesenden Anderen* performierende Stimme im *Namen* dieses Anderen ist, diesen also in vollem Recht und Gewicht vertritt und präsentiert. Wichtig ist nun, daß etwas, was keine Stimme, keine Bedeutung oder kein Zeichen hat, stumm und opak, also eigentlich tot ist – daß also dieses namenlose *Zeug* durch die Prosopopöie Stimme und Bedeutsamkeit verliehen bekommt. Dies geschieht im Fetischismus ebenso wie bei den mittelalterlichen Wachs-Idolen, in der Erzeugung von Kultobjekten wie in der Leidenschaft des Sammelns – schließlich aber auch in der ästhetischen Produktion. Es ist in diesem Sinn der sagenhafte Bildhauer Pygmalion, der den Mythos des Kunstwerks kreiert und dadurch zum Fetischdiener wird – oder vornehmer ausgedrückt: Pygmalion läßt die elfenbeinerne Venus im Schema der Prosopopöie

---

<sup>5</sup> Vgl. Paul de Man: *Autobiography as De-Facement*; in: ders.: *Rhetoric of Romanticism*. New York 67-81. – ders.: *Autobiographie als Maskenspiel*; in: *Die Ideologie des Ästhetischen*; hg. v. Christoph Menke, Frankfurt am Main 1993, S. 131-145, hier: 140f. De Man liest auch den Pygmalion-Mythos im Schema der Prosopopöie in ders.: *Rousseau: Self (Pygmalion)*. In: ders.: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*; New Haven, London 1897, S. 160–187. Vgl. auch: Inka Mülder-Bach: *Autobiographie und Poesie. Rousseaus "Pygmalion" und Goethes "Prometheus"*; in: Mayer, Mathias / Neumann, Gerhard (Hg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*; Freiburg 1997, S. 270-298, hier: 272, 297.

agieren.<sup>6</sup> Immer geht es dabei um die Überwindung des Todes oder der Toten oder des Toten (der Dinge), die sich als Abwesende und als Leere markieren.

Für den Fortgang ist es ratsam zu erinnern, durch welche ästhetischen Techniken das Tote oder die Toten, seien es stumme Objekte oder Gestorbene, mittels synekdochétischer oder prosopopöetischer Formen, seien es sprachliche oder künstlerische, animiert werden und dadurch eine *intermediäre Existenzform* finden.

### 3. Verfallsgeschichte im Zeichen der Schrift

Régis Debray unterteilt die Geschichte in drei aufeinander folgende Sphären: die mit der *Schrift* verkoppelte *Logosphäre*, die mit dem *Buchdruck* ermöglichte *Graphosphäre*, die mit den modernen *technischen Medien* verbundene *Videosphäre*.<sup>7</sup> Dem liegt die These eines weltgeschichtlichen Wandels zugrunde von der Dominanz der Schriftkultur zur Herrschaft der audiovisuellen Kultur, die nicht nur einen *iconic turn* sondern auch eine *neue Oralität* sowie eine *Entsubstantialisierung der Realität* erzeuge. Dieses kulturkritische Modell, das Jean Baudrillard bekanntermaßen noch weit radikaler vertritt, indem wir zu Insassen einer referenzlosen, immateriellen Bilderhölle gemacht werden, will ich nicht bestreiten. Ich möchte nur darauf aufmerksam machen, daß diesem Modell eine heimliche Metaphysik der Schrift zugrundeliegt. Das in sich selbst schon technische Medium der Schrift stünde deswegen mit den Dingen in wahrheitsfähigem Kontakt, weil die Welt selbst ein Erzeugnis eben der Schrift sei, also Schriftcharakter trage. Diese Auffassung wurde mit der Theologie der Wortförmigkeit der Schöpfung und besonders mit dem Theologen des *liber naturae* zu einer kulturellen Selbstverständlichkeit.<sup>8</sup>

Übersehen wird dabei, daß die Kontaguität von Schrift und Dingen immer in sich aporetisch war, weil gerade die Schrift eine adaequate

---

<sup>6</sup> Zu Pygmalion vgl. Ovid: Metamorphosen X, 243-297, sowie (mit umfangreicher Bibliographie) Mayer, Mathias / Neumann, Gerhard (1997) (wie Anm. 5).

<sup>7</sup> Régis Debray: Manifestes Médiologiques; Paris 1994, S. 40ff, 208ff. – ders: Cours de médiologie générale; Paris 1991. – ders: Media Manifestos. On Technological Transmission of Cultural Forms; 1996.

<sup>8</sup> Allgemein dazu vgl. Blumenberg, Hans: Die Lesbarkeit der Welt; Frankfurt am Main 1983.

Referenzialität der Zeichen niemals vorab sichern kann (als *adaequatio verbi ad rem*). Vielmehr handelte es sich, seit es diese Idee gibt, also seit der Bibel und der griechischen Philosophie, um einen normativen Entwurf. In ihm stellt die Vorgängigkeit der Schrift und ihre die Dinge prägende Macht ein Sein-Sollen dar, um dadurch die Dinge umgekehrt zu Chiffren der Lektüre stilisieren zu können. Die totale Verschriftlichung der Welt pariert den *horror vacui*, der dem Tode entspringt. Die Schrift enthält jedoch keinerlei ontologische oder metaphysische Würde, sondern sie ist eine pragmatische Kulturtechnik unter anderen. Niemals konnte die Schrift einen privilegierten Zugang zur Wahrheit der Dinge, zur Materialität, zu den Stoffen und Lebewesen sichern. Noch viel weniger erreichte die Schrift vom Tode. Der ontologische Primat der Schrift wurde kulturell durchgesetzt von Eliten, die ihren Status auf Schriftverfügung stützten. Die Schriftexperten unterlagen dabei, neben der üblichen Verachtung des Illiteraten, der ebenso üblichen *deformation professionnelle*: sie erklärten die Welt, in der sie sich aufhielten, nämlich die Welt der Handschriften und Bibliotheken, für die Grenzen überhaupt der Welt. Für die Zeit des historischen Höhepunkts der schriftgestützten Welthermeneutik hat in romanhafter Form Umberto Eco jedoch gezeigt, daß es in der Welt der Skripten nicht anders zugeht als in der Welt sonst: es herrschen Rivalität, Intrigen, Macht, Verbrechen – eine Welt im Zeichen des Thanatos.<sup>9</sup> Das gilt, auch wenn nicht notwendig ein Serienkiller auftreten muß, bis zum letzten großen Schrift-Theoretiker, Jacques Derrida.

In so entgegengesetzten Ansätzen wie denen Debrays und Derridas wird übersehen, daß die Metaphysik der Schrift historisch immer begleitet war von einer Metaphysik der Bilder. Den Bildern war jene Macht längst zugeschrieben, welche Debray erst der technischen Videosphäre zuerkannte.<sup>10</sup> Sich damit zu beschäftigen, ist nötig, um den Irrtümern einer evolutions- oder verfallstheoretisch begründeten Geschichtslinearität zu begegnen, welche die medial-technischen Kompetenzen, analog zur

---

<sup>9</sup> Umberto Eco: *Il Nome della Rosa*. Milano 1980 (dt. München 1982) und ders.: *Nachschrift zum Namen der Rose*; Rosenheim 1981.

<sup>10</sup> In seinem Kapitel "Défendre L'Image" zeigt Debray allerdings auch ein Wissen um die magische Bildmacht in Byzanz und in Westeuropa und vertritt gegen die universelle Linguistisierung eine eigene Logik des Bildes (Debray, Régis: *Manifestes Médiologiques*; Paris 1994, bes. 180ff). Dem stimme ich zu.

Geschichte der martialen Herrschaftsfolgen, in eine Staffel von Siegen und Niederlagen auf dem Schlachtfeld der Medien und Künste positionieren.

#### 4. Bilderverbot und Bilderkult

Aus der jüdischen Bibel, dem TeNaK, kennen wir das Bilderverbot, das in seiner endgültigen Redaktion auf die deuteronomistische Reform des Königs Josias 621 v.Chr. zurückgeht. Anathema ist die Abbildung Gottes, ja der gesamten Schöpfung, jede Form der Verehrung von Kultbildern wie auch das Ausprechen des Namens Gottes. Die elohistische Fassung lautet: "Du sollst dir kein (geschnitztes) Bild (*pesel*) verfertigen und kein Abbild (*temunah*) von dem, was im Himmel droben und auf der Erde drunten oder im Wasser unter der Erde ist. Du sollst dich nicht vor anderen Göttern niederwerfen und dich nicht verpflichten, ihnen zu dienen" (Ex 20,4; Dt 5,8; 4,15)<sup>11</sup> Die privilegierte Form der Offenbarung ist deswegen das Vernehmen (Audition).<sup>12</sup> Gott hat seinen Namen unsichtbar dort "hingelegt" (Jes. 29,23), wo "sich in anderen Kulturen das Kultbild befindet".<sup>13</sup> Dies hatte auf die christliche (auch auf die islamische<sup>14</sup>) Religion langfristige Folgen, weil nur unter erheblichen Druck der Volkskultur und unter theologischen Mühen eine Akzeptanz der verdächtigen Bildmacht erreicht wurde. In der Ikonenverehrung, dem

---

<sup>11</sup> Hoheisel, Karl: Wort Gottes im Judentum; in: Klimkeit, Hans-Joachim (Hg.): Götterbild in Kunst und Schrift, Bonn 1984, S. 81-92, hier: 81.

<sup>12</sup> Auditionen konnten gesehen werden: das Wort Gottes hören, ist auch ein Sehen. Es tritt von den älteren Texten der Bibel zu den jüngeren eine immer stärkere Verschiebung zum Wort als Zentrum der Offenbarung Gottes ein. Dadurch entsteht die Schrifttzentrierung der jüdischen Theologie. Das unterscheidet die jüdische von der griechischen Kultur mit ihrer Privilegierung des Sehens (Platon: Timaios 47a-c; Phaidros 250d; Politeia 507c). Siehe auch: Klimkeit, Hans-Joachim: Heilige Schrift und heiliges Bild; in: Klimkeit, Hans-Joachim (Hg.): Götterbild in Kunst und Schrift, Bonn 1984, S. 1-18. Zur Kritik der Dominanz des Sehens in der französischen Philosophie des 20. Jahrhunderts vgl. Jay, Martin: Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought; Berkeley, Los Angeles, London 1994. Nützlich ist die Quellensammlung: Konersmann, Ralf (Hg.): Kritik des Sehens; Leipzig 1997.

<sup>13</sup> Rad, Gerhard von: Theologie des Alten Testaments; 2 Bde., 4. Aufl. München 1962, hier: Bd. 1, S. 196.

<sup>14</sup> Nagel, Tilman: Die religionsgeschichtlichen Wurzeln des sogenannten Bilderverbotes im Islam; in: Klimkeit, Hans-Joachim (Hg.): Götterbild in Kunst und Schrift, Bonn 1984, S. 93-114.

Bilderkult, dem Aufstieg der Heiligen und Reliquien, in der obligatorischen Präsenz von Gottes-, Christus- und Marienbildern in den Gotteshäusern entstand dann allerdings eine gewaltige Konjunktur des religiösen Bildes.<sup>15</sup> Die Integration der Bildmacht in das katholische Universum war eine Bedingung der Erfolgsgeschichte der Kirche. Unter dem unsichtbaren Dach des *deus absconditus*, hat sich die christliche Kirche zu einer gigantischen Bilderfabrik und einem *urbs et orbis* umfassenden Medienverbund entwickelt, – um nichts weniger eindrücklich als der heutige Medienkatholizismus von Hollywood bis Internet. Für die Kultur- und Kirchengeschichte sind Bildermacht und Bilderkult nicht weniger aufschlußreich als die hochelaborierten Kunstformen der Schrifttheologie. Es entspricht erst einem heutigen Ordnungsbedürfnis, die Rationalität des Wortes und die Magie der Bilder polar zu denken und auf jeweilige Sozialschichten zu verteilen: Gebildete und Ungebildete. Doch schon die mittelalterliche Kultur operierte in mehreren der "magischen Kanäle" Marshal MacLuhans und kannte den Positionswechsel zwischen Wort und Bild: also die Wortmagie und die Bildvernunft.

Die katholischen Bildgebräuche, welche von der Gegenwart der heiligen Substanz in der Materialität der Bilder überzeugt waren, rücken allerdings das Christentum in Analogie zu all den Religionen, die es als Götzendienste bekämpfte. Aufs Ganze betrachtet ist der katholischen Kirche jedoch erfolgreich ein medienpolitischer Kompromiß gelungen, der verhindert, daß jemals Wort und Bild in ein definitives Ausschlußverhältnis gerieten. Dies muß hier nicht ausgeführt werden; Hans Belting hat dies in seiner grandiosen Arbeit "Bild und Kult" getan, in anderer Weise David Freedberg oder etwa für den Bilderstreit im 15. und 16. Jahrhundert Norbert Schnitzler.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Zum Thema Bilderkult und Bilderstreit vgl. Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst; München 1990.– Mondzain, Marie-José: Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain; Paris 1996. – Beck, Herbert & Bredekamp, Horst: Bilderkult und Bildersturm; in: Busch, Werner (Hg.): Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen; München Zürich 1997, S. 108-126.

<sup>16</sup> Freedberg, David: The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response; Chicago London 1989. – Schnitzler, Norbert: Ikonoklasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts; München 1995.

Der christliche Bilderkult beruhte auch auf dem römischen. *Effigies*, *imago*, *simulacrum*, *signum*, *statua* sind Wörter für Kultbilder, bei denen eine "Identität von Bild und Gottheit"<sup>17</sup> vorausgesetzt ist. Der namentliche Gott *ist* sein Bild. Die *Imago ist* der Abdruck eines Gottes oder einer Person, so gültig, wie das Siegel oder die abgenommene Maske den Menschen repräsentiert.<sup>18</sup> Im römischen Totenkult von hochgestellten Personen und Kaisern übernehmen die im *pompa funebris* mitgeführten *effigies* des Toten die Funktion der Götterbilder, nämlich die *Präsenz* des Dargestellten anzuzeigen. *Imagines* und *Effigies* sind keine Bildzeichen im modernen Sinn der Semiotik; sie sind nicht arbiträr und konventionell, sondern stellen magisch die Gegenwart des Abwesenden her.

Auch die frühneuzeitlichen französischen Königs-*effigies* können idolatrisch gedeutet werden, obwohl sie einen verfassungsrechtlichen Status innehaben: sie markieren die Anwesenheit des König, so tot er sein mag. Denn sie sind *corpus repraesentatum*, sie stellen also die Gesamtkörperschaft für die Zeit des Interregnums dar. Man pflegte und ernährte die veristisch aufgeputzten *effigies* so wie den lebenden König: heidnischer kann man nicht sein. Das ist Magie als Verfassungsrecht. Die *effigies* halten den Tod des Königs hin bis zur Inaugurierung des neuen. Sie garantieren die ewige Dauer des Leibs des Königs in Analogie zum Corpus Christi. Die Königs-Effigies sind mithin Abkömmlinge der nahezu universal verbreiteten Auffassung von der "Realpräsenz der Bilder". Wir finden sie hier an der Spitze des Staates, nicht nur als Bildernahrung fürs Volk. Effigies-, Gewand-, Bildzauber sind in den Totenkulten und Inaugurationsritualen gewiß ein strategischer Einsatz von Herrschaft, die in einer liminalen Situation "zwischen den Zeiten", also zwischen Tod und Inthronisation, vor dem Kontinuitätsriß bewahrt werden mußte. Dem Volk freilich war diese bis ins Taktile reichende Nähe der heiligen Substanz erlösend und heilsam: "Le Roi te touche, Dieu te guérit!" Dies ist die Zeremonialformel für die Heilungswunder, die im Zusammenschluß von inthronisierten König und Volk durch Berührung seiner Gewänder eintraten. Marc Bloch rekonstruiert daraus die symbolische Genesis der französischen

---

<sup>17</sup> Daut, Raimund: *Imago. Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer*; Heidelberg 1975, S.14. – Vgl. umfassender: Brückner, Wolfgang: *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*; Berlin 1966.

<sup>18</sup> Zum folgenden vgl. Klier, Andrea: *Fixierte Natur. Herrschaft und Begehren in Effigies und Naturabguß des 16. Jahrhunderts*; Diss. phil. Berlin 1997.

Nation, die in der magischen Berührung realpräsent wird. Die Nähe zum heidnischen Bildzauber und Idolatrien ist bei diesem höchstrangigen Akt ebenso evident wie zur *effigies*-Praxis in Rom oder zum christlichen Reliquien- oder Ikonenkult.<sup>19</sup> Der König ist in diesem Augenblick, mit Krzstof Pomian zu sprechen<sup>20</sup>, eine "Semiophore", ein Idol, ein Fetisch. Man darf fragen: ist hier die Bildmagie eine bloße 'Theatralisierung von wortförmigen Verfassungsdiskursen, oder sind umgekehrt diese nur ein schwacher Kommentar zu einer gewaltigen Entfaltung magischer Energien? Die Antwort: die Wörter und Schriften sind der Korken auf dem Meer der Bilder; sie zeigen die Energien nur an, welche durch die flimmernden Oberflächen der Bilder strömen.<sup>21</sup> Stehen wir heute, so ist weiter zu fragen, vor einem neuen Paragone oder nur vor dem technisch neuen Erscheinungsbild eines Wettstreits, der immer schon zugunsten der Bilder entschieden war?

Wenn zur Zeit der magischen Königsrituale, 1481, die ersten portugiesischen Seefahrer, die das legendäre Reich des Erzpriesters Johannes finden sollten und dabei Westafrika eroberten, vom König Joano II. den Auftrag erhielten, alle heidnischen Idole und Fetische zu zerschlagen, so bezeichnet dies einen jahrhundertelangen performativen Widerspruch der christlichen Gesellschaften, der erst durch die Dekonstruktion des europäischen Fetischismus von Marx und Freud aufgelöst wird. Die

---

<sup>19</sup> Bloch, Marc: *Les Rois Thaumatourges. Etude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre.* Paris 1983. Vgl. auch: Giesey, Ralph E.: *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*; Genf 1960.

<sup>20</sup> Pomian, Krzstof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*; Berlin 1988.

<sup>21</sup> Das gilt selbst für eine so rationale Staatstheorie wie die von Thomas Hobbes "Leviathan" (1651), für welche Horst Bredekamp mehrfach gezeigt hat, daß sie der *Bildmagie* des Staatskörpers entspringt und vermutlich auf die Erfahrung zurückgeht, die Hobbes während des Interregnums mit Königs-effigies machte. – Bredekamp, Horst: *Zur Vorgeschichte von Thomas Hobbes' Bild des Staates*; in: Rheinberger, Hans-Jörg / Hagner, Michael / Wahrig-Schmidt, Bettina (Hg.): *Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur*; Berlin 1995; S. 23-37. – ders.: *Politische Zeit. Die zwei Körper von Thomas Hobbes' "Leviathan"*; in: Ernst, Wolfgang & Vismann, Cornelia (Hg.): *Geschichtskörper. Zur Aktualität von Ernst H. Kantorowicz*; München 1998, S. 105-118. – ders.: *Die Brüder und Nachkommen des Leviathan*; in: *Leviathan Jg. 26* (1998), H. 2, S. 159-183.

Europäer hatten nie begriffen, daß sie im Blick der Afrikaner oder Indios selbst als Fetischdiener identifiziert wurden. Die Europäer verfolgten an der fremden religiösen Bildpraxis jene Formen der Idolatrie, welche sie selbst exzessiv ausübten. Der Kampf gegen den weltweiten Fetischzauber verfolgt unter der Maske der fremdkulturellen die eigenen Praktiken und entlastet so in großem Stil von dem Zwiespalt, in welchem der christliche Bilderkult im Rahmen der Worttheologie stehen mußte.

In den Legenden des sich selbst machenden Bildes, das in der Lukasbild- wie in der vera-ikon-Tradition einen christlichen Bilderkult begründet, wird theologisch geweiht, was gerade heidnische Bildmagie und Idolatrie ausmacht: der wirkmächtige Zusammenfall von Dargestelltem und Darstellung. Überboten werden dabei die antiken Malerei- und Skulptur-Legenden, die im Schema der *Mimesis* (oder *imitatio*) an der *imago* oder dem *signum* die veristische Naturtreue herausstellen – bis hin zur vollendeten Täuschung des Betrachters, sei es, daß Vögel die gemalten Trauben aufpicken wollen<sup>22</sup> oder Jünglinge sich in Statuen verlieben<sup>23</sup>. Solche veristische Illusion preist die Kompetenz des Künstlers und rückt damit das Kunstkönnen in die Nähe einer religiösen Qualität, wonach die Götterstatuen den dargestellten Gott inkorporieren, also im *signum* das Signifikat wesenhaft werden lassen. Doch die christliche Bildmythe des sich selbst schaffenden Werkes überbietet noch diesen magischen Status und die divine Präsenz der heidnischen Werke.

Für unseren Zusammenhang gilt es zu betonen, welche evokative, ja kreative Kraft den Bildern und Statuen im Totenkult spielten. Aby Warburg weist auf die Voti und Wachsplastiken z.B. in SS. Annunziata in Florenz hin: diesen "fetischistischen WachsBildzauber"<sup>24</sup> studierte Warburg in den Kirchen der Renaissance nicht ohne Abscheu. Für den Dichter Francesco Sacchetti sind bereits um 1330 die voti "eher Idolatrie als christlicher

---

<sup>22</sup> So die Legende der gemalten Trauben von Zeuxis bei Gaius Plinius Secundus der Ältere: *Naturalis Historiae*; lat. u. dt. hg. Roderich König, Buch I - XXXVII; Darmstadt 1994, hier: Buch XXXV, Kap. XXXVI.

<sup>23</sup> Quellen zu diesem Motiv s. Völker, Klaus (Hg.): *Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, Androiden und liebende Statuen*; München 1971, S. 253-330.

<sup>24</sup> Warburg, Aby M.: *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*. In ders.: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. v. Wuttke, Dieter; (= *Saecula spiritualia* 1), 3. Aufl. 1992, S. 65–102, hier: S. 73.

Glaube". Im 15. Jahrhundert füllten hunderte von wächsernen Plastiken von Lebenden und Toten und Tausende von Pappmaché-Voti die Kirchen und verwandelten die Häuser des Gotteswortes und der frommen Andachtsbilder in heidnische Stätten eines fetischistischen Ahnenkults, der aus Kirchen idolatrische Totenfestungen machte. Warburg erkennt in diesem "heidnischen Bildzauber" eine "Entladungsform für den unausrottbaren religiösen Urtrieb", der sogar noch die im Zeichen der Sophrosyne ästhetisch kontrollierte Porträtkunst kontaminiert.<sup>25</sup> Die Doppelpräsenz von abstraktem Gotteswort und massenhaften Fetischen, diese synkretistische Figur von Religiosität ist es, die bereits die zeitgenössische Obrigkeit dann intervenieren ließ, wenn die hybrid wuchernden Fetische die theologische Balance zwischen Wort und Bild zu gefährden begannen. Noch die Bildmacht, welche Leonardo der Malerei attestiert und die ihn diese im Paragone über Dichtung wie Bildhauerei siegreich erscheinen läßt, entleiht ihre Gewalt dem idolatrischen Zauber, wenn Leonardo – hinsichtlich des byzantinischen Bilderkultes – ausführt, daß Gemälde, bei ihrer rituellen Enthüllung, konkurrenzlos mächtige Effekte hervorbringen: die Menschen werfen sich vor den Bildern nieder.<sup>26</sup> Noch die autonome Kunst zehrt von der sakramentellen Bildauffassung, welche Bilder kraft ihrer Präsentationsmacht zu fetischistischen Kultobjekten tauglich werden lassen. Niemals haben die Bildkünste diese ergreifende Wucht, mit welcher die Differenz von ikonischer Darstellung und Original verwischt wird, aufgegeben. Im Gegenteil gründen sie gerade darauf ihren Vorrang vor allen anderen Künsten.

## 5. Fotografie als vera icon

Aufschlußreich in diesem Kontext ist, daß Roland Barthes in seinem Konzept der Photographie das *technisch* erzeugte Foto in Analogie zur *vera ikon* setzt: die Einprägung des Lichtes, das vom Objekt ausgeht, auf dem lichtempfindlichen Film deutet Barthes als Emanation, das heißt im bilderkultischen Sinn als ein sich selbst Machen des wahren Bildes, dessen

---

<sup>25</sup> Ebd. S. 73ff, 89ff.

<sup>26</sup> Leonardo da Vinci: Paragone. A Comparison of the Arts. Ital. u. engl. hg. v. Richter, Irma A. London New York Toronto 1949; S. 28/29 (= Nr. 8 des Codex Urbinas 1270; vgl. ebd. S. 53-57 = Nr. 14 u. Nr. 19: über die vergleichslose Macht der Malerei).

Referent im Bild selbst anwesend ist.<sup>27</sup> Man kann darin auch die *trompe l'œil*-Effekte des Verismus wiederholt sehen als Theorie der Fotografie. Das Foto erhält dadurch jenes ontologische Gewicht und die legitime Würde, die das im Schweiß Tuch der Veronika sich selbst einzeichnende Christus-Haupt der Malerei zu verleihen imstande war. Wie mit der *vera ikon* der leidende Christus in eine mediale Auferstehung gerettet wird, so sieht Barthes auch in den durch Emanation zustande gekommenen Fotos eine Auferstehung der Toten. Dem allerdings geht im fotografischen Akt eine Mortifikation der Referenten voraus. So lebendig die Porträtierten noch sein mögen, sind sie doch zu Lebzeiten schon dem Archiv der Toten einverleibt. Gertrud Koch verweist auf den zu Barthes parallelen Foto-Metaphysiker André Bazin, der in dem berühmten Turiner Leichentuch Christi die Synthese von Reliquie und Fotografie vorweggenommen sieht.<sup>28</sup> Es ficht einen Foto-Metaphysiker nicht an, daß die Turiner *vera ikon* ein religiöser *fake* ist.<sup>29</sup>

Gertrud Koch dekonstruiert diese Theorien als katholisch und eurozentrisch. Dies trifft auf die Beispiele und die Metaphern zu, die Barthes und Bazin verwenden, nicht auf die Sache. Das Katholische und Eurozentrische ist nur die kulturell naheliegende Denkform, in der Barthes

---

<sup>27</sup> Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie; Frankfurt am Main 1985. Barthes bezeichnet die Fotografie als Schattenbild, das die Spur des Gewesenen als Erinnerungsform vergegenwärtigt (ebd. S.14). Der Referent bleibt auf Photo haften (ebd. S.17): das Foto ist eine Wiederkehr der Toten (ebd. S.30). Darum hängen Fotografie, Trauer und Anamnese zusammen (ebd.S. 80). Indem das Foto den Gegenstand wahrhaft gegenwärtig macht und die Zeit stillstellt, ist es zugleich eine Bewältigung von Tod und Trauer (ebd. S. 92-105). Es ist bezeichnend, daß ein Theoretiker, der eine extrem rationalistische Semiotik entwickelt, auf der anderen Seite ein Fotografie-Konzept vorlegt, als handle es sich bei Fotos um Fetische, magische effigies oder Bildzaubereien. Ein aufschlußreiches Beispiel von Erlösungssehnsucht im postmetaphysischen Zeitalter!

<sup>28</sup> Koch, Gertrud: Das Bild als Schrift der Vergangenheit; in: Erdle, Birgit & Weigel, Sigrid (Hg.): Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste; Köln Weimar Wien 1996, S. 7-22. Vgl. ausführlicher Schade, Sigrid: Posen der Ähnlichkeit. Zur wiederholten Entstellung der Fotografie; ebd. S. 65-82.

<sup>29</sup> Hierzu und zu Bazin, Barthes und die Theorie des Fotos vgl. Debray, Régis: Manifestes Médiologiques; Paris 1994, S. 192ff, bes. 197ff (Un matérialisme religieux).

und Bazin ihre Ansichten kleiden. So hat Bernd Busch an dem frühen Foto-Theoretiker Oliver Wendell Holmes nachgewiesen, daß dieser Fotos ebenfalls als Selbstabbildung der Dinge begriff, doch nicht im Schema der christlichen *vera ikon*, sondern des heidnisch-antiken Konzepts der emanierenden Bilderflut, wonach von den Dingen sich ununterbrochen feine Bildchen (*eidola*) abheben, welche sich im Auge als Wahrnehmungsbild realisieren – oder eben auf dem Film der Kamera.<sup>30</sup> William Henry Fox Talbot stellt die Fotografie unter eine verwandte Idee: *The Pencil of Nature* (1844-46).<sup>31</sup> Hier *ist* jedes Bild ein Original des Gegenstandes. Man kann auch sagen: das Foto ist ein Idol – in jenem Sinn, wonach Idole dem distanten Gott der Juden (und Christen) deswegen so gefährlich waren, weil sie inkorporierten, was sie darstellten, d.h.: sie stellten jenen magischen Kurzscluß zwischen Signifikant und Signifikat her, der von Tertullian an als Charakteristikum des Götzendienstes immer feiner ausgearbeitet wurde.<sup>32</sup> Walter Benjamin betont deswegen hellsichtig, daß die frühen Fotografie-Theoretiker den technischen Charakter der Fotografie mit einem "fetischistischen, von Grund aus antitechnischen Begriff von Kunst" mißinterpretiert hätten.<sup>33</sup> Wenn er jedoch selbst die fotografische Welt in Parallele zu Freuds Entdeckung des "Triebhaft-Unbewußten" als das "Optisch-Unbewußte" deutet, dann geraten auch ihm Fotos zu Fetisch-Charakteren. Denn Fetische sind Objekte, die sinnlich präsent wie zugleich sich entziehend das Unbewußte darstellen, ein "Unterschlupf" von "Wachträumen", wie Benjamin sagt<sup>34</sup>, womit er genau die Struktur von

---

<sup>30</sup> Busch, Bernd: Holmes, Epikur und die Welt der fotografischen Bilder. In: Treusch-Dieter, Gerburg / Pircher, W. / Hrachovec, H. (Hg.): Denkkzettel Antike. Texte zum kulturellen Vergessen; Berlin 1989, S. 201–228.

<sup>31</sup> Talbot, William Henry Fox: *The Pencil of Nature*. With a new Introduction of Beaumont Newhall; New York 1969. – Vgl. Alexander von Humboldts Bemerkung, als er bereits 1839 die Daguerrotypien studiert und es ihm scheint, daß die "Gegenstände... sich selbst in unnachahmlicher Treue malen". Zitiert bei Gerhard Plumpe: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*; München 1990, S. 9.

<sup>32</sup> Tertullian: *Über die Idolatrie/ De idolatria*; In: Ders.: *Private und katechetische Schriften*, übers. v. H. Kellner, Bd. 1. Kempten und München 1912 (= Bibliothek der Kirchenväter).

<sup>33</sup> Benjamin, Walter, *Kleine Geschichte der Photographie*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Bd.II/1; Frankfurt am Main 1977, S. 368-385; hier: S. 369.

<sup>34</sup> ebd. S. 371.

Fetische beschreibt, deren Magie darin liegt, daß sie, nach dem glänzenden Wort von Robert J. Stoller "Geschichten sind, die sich als Gegenstände ausgeben".<sup>35</sup>

Darum erlauben Idole, Fetische wie Fotos, frei nach Roland Barthes, einen unmittelbaren Verkehr mit den Göttern oder den Toten und stellen somit eine Präsenz des strukturell Abwesenden her, die wegen ihres heidnischen Charakters nur mittels komplizierter theologischer Kompromisse ins Christentum implantiert werden konnte. Je mehr wir der Macht der Bilder verfallen, um so stärker sind wir in der Gefahr, der Idolatrie zu verfallen – so lautet die Botschaft. Noch Baudrillards Golfkrieg-Analysen stehen in der Tradition des universalen Bilderverdachts, mit dem schriftzentrierte Theologen gerade solche magische Praktiken verfolgten, in denen das Bild das in ihm Dargestellte erschöpft, mithin ein Idol ist.<sup>36</sup>

## 6. Sprach-Theologie und das Verkennen der *imaginatio*

Sind die heutigen Theoretiker der Allgewalt des Bildes verkappte Bild-Fetischisten, so finden wir umgekehrt in der Sprach-Theologie die Wurzel einer Überschätzung der Schrift und der Sprachzeichen. Michel Foucault hat in der "Ordnung der Dinge" gezeigt, daß in der frühen Neuzeit das Universum der Dinge und das linguistische Universum koinzidierten.<sup>37</sup> Die Dinge trugen ihr Zeichen auf der Stirn, das ihr Wesen so unlöslich markierte, wie das Stigma Kain ein für allemal bestimmte. Oder es erschien im *Namen* der Sache dessen *Wesen* so transparent wie in der Namenstaupe,

---

<sup>35</sup> Zitiert bei Garber, Marjorie: Fetisch-Neid. In: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade; Frankfurt am Main 1994, S. 230-246, hier: S. 231.

<sup>36</sup> Die frühen Arbeiten von Jean Baudrillard (Agonie des Realen; Berlin 1978) finden sozusagen im Golfkrieg ihre Beglaubigung: ders.: Der Feind ist verschwunden; in: Der Spiegel Jg. 45, H. 6 vom 4.2.1991, S. 221ff – ders.: The Reality Gulf, in: The Guardian 11.1.1991. – Vgl. die interessante Variante dekonstruktiver Lesart des Golfkriegs durch Ronell, Avital: Support Our Tropes; in: dies: Finitude's Score. Essays for the End of the Millenium. University of Nebraska Press; Lincoln & London 1994, S. 269-292. – dies: Activist Suppliment: Papers on the Gulf War; in: ebd., S. 293-304. Insgesamt kritisch zur Golfkrieg-Rezeption vgl. Norris, Christopher: Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals and the Gulf War. London 1992.

<sup>37</sup> Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses (1966); Frankfurt am Main 1991, S. 46-77.

welche Adam im Sprachparadies, noch vor dem Fall, in wahrhaft diviner Geste zelebrierte. Erkenntnis war deswegen identisch mit der Lektüre der in den Dingen selbst versenkten Zeichen. Das Sein erschöpfte sich in der *lingua universalis*. Alles war Text – und alles wird heute bei denjenigen Theoretikern zum Text, welche die unüberbrückbare Differenz von Zeichen und Sache überspielen, indem sie die Grenzen der Welt und die Grenzen des Text zusammenfallen lassen.

Das ist nicht überraschend. Doch zu fragen ist, wie es zu einem solchen Wiederaufleben scholastisch-mönchischen Schriftgelehrtentums in den Kulturwissenschaften kommen konnte. Meine Vermutung ist, daß es hinsichtlich des 'Außen' und des 'Abwesenden' eine Verschiebung gegeben hat. Wenn es zwischen radikalem Konstruktivismus, Dekonstruktivismus und Semiotik eine Gemeinsamkeit gibt, so die Annihilation des 'Außen'. Die verbreiteten Theorien der Alterität sind zumeist keineswegs von der Einsicht des prinzipiellen Entzugs erfüllt – wie früher die Negative Theologie oder noch kürzlich die Negative Dialektik Adornos –, sondern sie dienen der Entschärfung des Anderen, wenn nicht von dessen Komprehension. Die Kultur schlechthin zum Text zu erklären<sup>38</sup>, ebenso aber auch die Natur, den Körper, die Stadt, die Dinge, die Landschaft, die Doppelhelix der Gene usw. –: dies ist ein ebenso imperialer wie zugleich hilfloser Zugriff, der in nichts den Theoretikern der Bilder-Sintflut oder der hypertechnisch realisierten Platonsche Höhle nachsteht.<sup>39</sup> Der *linguistic turn* ist nicht weniger totalitär als der *iconic turn* oder der *semiotic turn*, wenn darin nur um die Alleinherrschaft im Reich der Theorien oder gar um die Ermächtigung im Reich der Dinge gerungen wird. Vermutlich sind dies nicht nur normale innerwissenschaftliche Machtkämpfe sind, wie wir sie z.B. auch hinsichtlich des Herrschaftswechsels von der Physik zu den Biowissenschaften beobachten konnten. Sondern es geht immer noch um die reflexhafte Verarbeitung des Chocs, der das 20. Jahrhundert heimsuchte,

---

<sup>38</sup> Einen Überblick gibt Bachmann-Medick, Doris (Hg.): Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft; Frankfurt am Main 1996.

<sup>39</sup> Zur Analogie des Platonschen Höhlengleichnisses und der heutigen Welt elektronischer Virtualität vgl. Bredekamp, Horst: "Höhlenfragen"; in: first europeans. frühe kulturen - moderne visionen. Ausstellungskatalog Berlin 1993, S. 72-75. – Baudrillard, Jean: Videowelt und fraktales Subjekt; in: ars electronica (Hg.): Philosophien der Neuen technologie; Berlin 1989, S. 113-131.

indem die immer exhaustiveren Beherrschungstechniken gekontert wurden von immer dramatischeren Verlusterfahrungen, Erfahrungen vom Verschwinden der Menschen und Dinge, der Zunahme immer fürchterlicherer Todesarten, dem Entzug der Wirklichkeiten, in denen wir leben (müssen). Der Entgrenzung der Herrschaft entspricht die Entgrenzung der Theorien und beides treibt dabei die Entgrenzung des Todes voran. Der Fortschritt und der Humanismus sind dabei aufgerieben worden und darum stehen wir am Ende des Jahrhunderts in ratloser Gelähmtheit, die durch ein Wuchern von lärmenden Ausflüchten begleitet ist.

Theorien aber sind so gut, wie sie die Grenzen ihrer Reichweite bestimmen, also mit der Endlichkeit rechnen. Stein des Anstoßes aller Medien- und Zeichentheorien ist die Wirklichkeit, deren Unerreichbarkeit keineswegs Unwirksamkeit heißt und die deswegen die härteste (steinerne) Begrenzung des Denkens darstellt. Hinsichtlich der Sprache und der Schrift nun ist es erforderlich, diese Grenzen nicht nur gegenüber dem Realen, sondern auch gegenüber der Sphäre der Bilder zu wahren, zugleich aber die Bildkraft des Sprachlichen mitzudenken. Die Sprachlichkeit der Bilder korrespondiert mit der Bildlichkeit der Sprache, ohne ineinander aufzugehen. Wir haben es vielmehr mit drei Typen von Bildern zu tun: 1) materielle Bilder, die uns entgegentreten, sind immer medial vermittelt, gebunden an welche *hardware* auch immer; 2) Bilder, welche komplexe Erzeugnisse von Wahrnehmungsakten sind, also mentale Repräsentationen. Und 3) Bilder, welche imaginativ evoziert werden, wenn immer wir sprechen, hören oder lesen.<sup>40</sup> Dieser Ort der Bilder, nämlich die *imaginatio*, ist nicht nur die Bedingung der Möglichkeit, daß es überhaupt Bilder in der Welt der Objekte geben kann. Sondern die *imaginatio* ist die Bedingung auch dafür, daß wir Wahrnehmungen mithilfe von Schemata auf Begriffe beziehen und damit Wahrnehmungsidentitäten herstellen können. Und schließlich ist die *imaginatio* die Bedingung dafür, daß wir uns vorstellen können, was Wörter oder Schriftzeichen überhaupt besagen. In jedem Lesen und Hören erzeugen

---

<sup>40</sup> Dazu allgemein: Wedewer, Rolf: Zur Sprachlichkeit der Bilder. Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst; Köln 1985. – Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? München 1995. – Belting, Hans & Gohr, Siegfried (Hg.): Die Frage nach dem Kunstwerk unter den heutigen Bildern; Ostfildern bei Stuttgart 1996. – Zur visuellen Logik von Bildern vgl. Wiesing, Lambert: Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik; Reinbek bei Hamburg 1997.

wir ununterbrochen Bilder; sie leisten die wesentliche Arbeit der Bedeutungsverwirklichung. Sprachliche Hermeneutik ist zuerst Bildarbeit, ein inneres Sehen und Bilden. Auf diese Bildarbeit ist die Sprache vermutlich inniger angewiesen als die Bildhermeneutik umgekehrt der Lektürefähigkeit bedarf. Alle Bilder, jedweder medialer Verfassung, finden ihre Lokalität in der *imaginatio* nicht anders als diejenigen Bilder, welche Effekte eines nicht-bildnerischen Mediums sind wie im Fall der Sprache. Die *imaginatio* ist ferner kraft ihrer unauflöselichen Symbiose mit dem Gedächtnis das eigentliche Archiv der Bilder. In ihm gibt es zwar Differenzen zwischen den Bildarten, aber zugleich auch Verbindungen und Transformationen, jedenfalls keinen Paragone. Doch im Gegensatz zu allen anderen Archiven sind die Archive der Einbildungskraft Effekte der *wet ware* des Gehirns, nicht aber technische Bildapparate und Bildspeicher. Die größten Bildspeicher und die komplexesten Bild-Erzeugungen verdanken sich unserer Physis und der in sie *eingekörperten imaginatio*. Sie sind deswegen so sterblich wie wir es selbst sind. Hingegen stellen alle Medien Versuche der *Verkörperung* von Bildern dar, die die Bild-Existenz vom Leib zu lösen und in nicht-organische Speichermedien zu überführen suchen. *Dort aber sind sie tot*. Denn auch *verkörperte* Bilder werden lebendig erst, indem sie wieder *eingekörpert* werden, d.h. ihren Ort in der *imaginatio* finden, in der sie lebendig werden nur um den Preis, sterblich zu sein. Anders ist das Leben der Bilder, anders ist auch der lebendige Buchstabe nicht zu haben. Das aber heißt: wir haben Schrift und Bild nicht miteinander im Wettstreit zu sehen, sondern im Wettstreit mit einem Tode, dem sie abgerungen werden, indem sie lebendig, aber auch sterblich werden. Dieses Gesetz ist durch keine Maschine überwindbar.<sup>41</sup>

An dieser Stelle wird für die Konstellationen, die Bild und Schrift im 20. Jahrhundert eingehen, die Erfahrungslosigkeit von Auschwitz bedeutsam. Für Adorno war Auschwitz das zeichenlose Zeichen schlechthin, ein tiefer Einschnitt in die Geschichte der Bilder, die immer schon, vor allem aber nach Auschwitz als Abtrünnige des Bilderverbots gelten müssen. Wie bekannt, hat Adorno das Anathema auch auf die Sprache ausgedehnt, die selbst in ihrem kulturell höchstrangigsten Aggregat, dem Gedicht, nicht mehr möglich sei. Zwar hat Adorno das apodiktische Diktum, daß nach

---

<sup>41</sup> Zur Beziehung zwischen Bild und Tod vgl. die ausgreifende philosophische Untersuchung von Därmann, *Iris: Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*; München 1995.

Auschwitz kein Gedicht und mithin kein subjektiver Ausdruck mehr denkbar sei außer dem des Unausdrückbaren, später gemildert; er hatte Paul Celan und Nelly Sachs gelesen. Dennoch ist er niemals davon abgerückt, daß Auschwitz nicht nur eine politische und moralische Katastrophe, nämlich den Zusammenbruch des Glaubens bedeutet, auf dem die neuzeitliche Zivilisation beruhte, sondern auch einen Kollaps der Sprache und der Kunst. Diesem Gedanken dient die Schlußpassage.

## 7. Kunst und Sprache nach Auschwitz

"Christian Boltanskis zentrales Thema ist der abwesende, verlorene Körper", so notiert Monika Wagner.<sup>42</sup> Die Kunstwerke Boltanskis, welche an archivierte Spuren des Verlorenen ebenso erinnern wie sie Markierungen eben der Leere darstellen, welche die Toten hinterlassen haben, sind ein ständiges Bemühen, zwischen dem Bilderverbot nach Auschwitz und der Not des Erinnern-Müssens einen dritten Weg zu finden. Boltanski sucht uns mit Erinnerungen heim, die zeigen, *was* wir verloren haben, doch zugleich diese Positivität (das *Was*) wieder dementieren: die Kunst muß darauf verzichten, in die Präsenz zu holen, was für immer abwesend ist.<sup>43</sup> Sie verzichtet damit auf ihren stärksten Effekt, von welchem durch die Jahrhunderte nicht nur die religiösen Bilder, sondern auch die Bilder im Zeitalter der Kunst, wie es

---

<sup>42</sup> Wagner, Monika: Bild-Schrift-Material. Konzepte der Erinnerung bei Boltanski, Sigurdsson und Kiefer. In: Erdle, Birgit R. / Weigel, Sigrid (Hg.), Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste, Köln 1996, S. 23–41; hier S. 25. – Vgl. auch: Wagner, Monika: Sack und Asche. Materialgeschichten aus der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1997; ferner: Simons, Oliver: Gedächtnislandschaften, Erinnerungsbilder, Spurensicherung. in: Köppen, Manuel / Scherpe, Klaus R. (Hg.): Bilder des Holocaust. Literatur - Film - Bildende Kunst; Köln 1997; S. 191-213, hier: 201ff.

<sup>43</sup> Dazu ist keineswegs notwendig, daß der Holocaust thematisch wird. Boltanski will ausdrücklich nicht als Holocaust-Künstler verstanden werden. Die Momente der Leere, der Spur, der Abwesenheit, des Relikts sind die 'Medien', in denen alle Kunstwerke Boltanskis arbeiten, gleichgültig ob es sich um Installationen handelt, die sich auf seine Kindheit, eine Schulklasse, Fundstücke im Münchner Hauptbahnhof, fiktive Archive von Verstorbenen beziehen – oder eben um die Toten des Holocaust. Gerade dies aber zeigt, daß das prekäre ästhetische Verhältnis zwischen dem Holocaust und seinem Erinnern die Kunstwerke auch dann kontaminiert, wenn sie mit dem Holocaust nichts zu tun haben.

Hans Belting sagt, zehrten. Die Stellung der Kunst wird darum paradox: sie macht die Toten lesbar in den Spuren, welche Boltanski auslegt, und entzieht dem Rezipienten zugleich jede Lesbarkeit. Dieser Doppelstatus von Spurenlese und Entzug hinterläßt eine eigentümliche Erfahrung, die man mit Freud als Trauer bezeichnen kann, eine Erfahrung eines sprach- und ausdruckslosen Verbundenseins mit den unerreichbaren Toten, die in der Leere, die sie hinterlassen haben, anwesend abwesend sind. Es gibt deswegen keine Aufhebung des Vergangenen im Gegenwärtigen des Kunstwerkes selbst. Die "Realpräsenz der Bilder", die ihren Kult- wie ihren Kunstwert ausmachte, ist mit den Toten selbst gestorben. Es ist, als begriffen wir erst jetzt das Diktum Schillers, wonach auch das Schöne sterblich sei. Der Rauch und die Asche verbietet ein Erinnern, in welchem die Geschichte gerettet wäre, und verbieten einen Ausdruck, der das Gewesene in sich birgt wie das Leintuch der Veronika die *vera icon* Gottes. So muß auch das Gedicht, das nicht anders als in Formen und im Sinn arbeiten kann, diese Formen und diesen Sinn, indem es sie setzt, zugleich entziehen. Das Kunstwerk, das den Raum füllt und sinnliche Evidenzen erzeugt, muß raumlos werden und unsinnlich, also im Raumerfüllen selbst das Leere bezeichnen, nein, nicht be-zeichnen, sondern belassen. Erst damit wird den Toten ihr Raum gegeben, der für den Leser oder Betrachter zur Erfahrung des Vermissens, oder auch der Scham oder der Schuld wird.

Im Leeren und Ausdruckslosen, das im Kunstwerk statthat, gibt der Künstler preis, was das Pathos der Kunst war: nämlich souverän im Verfügen über das Material zu sein. Diese Souveränität hat sich in Mord verkehrt.<sup>44</sup> Sie ist, bei Strafe der Komplizenschaft, dem Gedicht und der Kunst verwehrt. Daher das Unphysiognomische, weil das Physiognomische der Kunst hieße, daß sie ganz Herr des Materials geworden sei, es nämlich zum Ausdruck verwandelt und damit zum Opfer gebracht hätte. Selbst das Verfahren der Prosopopöie, den Toten eine physiognomische Stimme zu geben, ist unmöglich geworden. Darum hat Claude Lanzmann in "Shoah"

---

<sup>44</sup> Das 20. Jahrhundert geht mit 160 Millionen Terrortoten in die Historie ein. Das massenhafte Morden und Vergleichültigen des Todes ist eine geschichtliche Signatur geworden. Dem tritt zur Seite die ökologische Verwüstung und das eigennützige Töten ungezählter Tiere sowie das Ausrotten Hunderter und Tausender von Tier- und Pflanzenarten. Es ist völlig undenkbar, daß hiervon die Künste nicht bis ins Innere, u.d.h. bis in ihre Formstruktur, berührt würden.

(1974/85) das Verfahren radikaler Indirektheit gewählt. Wir haben nichts als Stimmen und Gesichter, der Zeugen, der Überlebenden, der Täter, der Komplizen. Die Kunst des Films besteht darin, in den Stimmen und Gesichtern der Lebenden unräumliche Räume oder Liminalitäten zu schaffen, in denen die unhörbaren Stimmen und unsichtbaren Gesichter der Toten anwesend werden. In verwandter Weise verwirklicht Daniel Libeskind im Jüdischen Museum Berlin (1998) eine Architektur, die in einer Kunstform, die wie keine andere von der Positivität der Raumerfüllung ausgehen muß, Räume der Leere beläßt. Museen sind Orte der Sammlung und Versammlung und können nicht anders, als Sichtbarkeit, Materialität und Sinn hervorzukehren. Anders als die Ausstellung "Jüdische Lebenswelten" (1992), die in ihrer Fülle den Anschein erzeugte, als stünden wir unmittelbar zu einem Da-Sein der jüdischen Geschichte<sup>45</sup>, sucht Libeskind eine Form des Erinnerns und Andenkens, in welcher das Gestaltete zum Gestaltlosen, das Figurale zu seiner Auslöschung, die lebendige Geschichte zur Namenlosigkeit der Toten in Beziehung tritt.<sup>46</sup>

Zu Beginn hieß es, daß mit jedem Toten ein Universum der Bilder und Wörter verlischt. Die Millionen Ermordeter von Auschwitz, zu denen Millionen Terrortote in diesem Jahrhundert hinzutreten, haben das, was Erinnerung war und was die Kunst und die Schrift für das Erinnern zu leisten fähig waren, zutiefst verändert. Die Historia wurde im 17. Jahrhundert noch so emblematisiert, daß sie, vor der ein endloses Trümmerfeld der Geschichte liegt, eben den Sinn dieser Geschichte in ihr Buch rettet, das sie unablässig schreibend füllt. Das war die Aufgabe aller Medien. Diesen Sinn vorausgesetzt, konnte es einen Paragone geben. Was

---

<sup>45</sup> Vgl. den Katalog "Jüdische Lebenswelten" in 2 Bdn., hg. von Andreas Nachama, Gereon Sievernich, Julius H. Schoeps, Edward van Voolen. Frankfurt/M. 1991. Zur Kritik der Ausstellung vgl. besonders Weissberg, Liliane: Zur Ausstellung des Fremden: Literaturkritik als cultural studies; in: Böhme, H.; Danneberg, L.; Schönert, J.; Vollhardt, F. (Hg.): Wie international ist die Literaturwissenschaft? Methoden- und Theoriediskussion in den Literaturwissenschaften; Stuttgart 1995, S. 499-531, hier: S. 506ff.

<sup>46</sup> Vgl. aber den Band von Köppen, Manuel / Scherpe, Klaus R. (Hg.): Bilder des Holocaust. Literatur - Film - Bildende Kunst; Köln 1997. Dort eine gute Diskussion der Möglichkeiten der ästhetischen Auseinandersetzung jenseits des Bilderverbots. Gewiß aber wird das Undarstellbare nicht dadurch aufgehoben, daß es "Bilder des Holocaust" gibt.

aber im 20. Jahrhundert dieses Tableau radikal verändert hat, ist die Einsicht, daß es eine Resurrektion der Toten in den Medien der Künste, sei es der Schrift oder des Bildes, nicht gibt. Die Toten haben eine unbeschreibliche Leere hinterlassen. Ihre Worte und ihre Bilder fehlen in einer so noch nie gewesenen Art. Die Botschaft der Medien, die immer, ausdrücklich oder insgeheim, einem Programm der Rettung durch Erinnern folgten, läuft ins Leere. War dem Tod etwas abzurufen gewesen, dem Massenmord nicht. Angesichts dessen wird der Paragone, in dem es auch um die größte Nähe zum Heil ging, nicht nur unsinnig, sondern auch unmoralisch.

Gewiß geht das Leben weiter. Aber welches? In der entfesselten Medienoffensive, die heute vor allem über Cyberspace ausgetragen wird, können wir auch beobachten, daß im globalen Ausmaß etwas geschieht, was ich gnostische Weltflucht<sup>47</sup> nenne. Die gewaltsame Trennung zwischen der schwerelosen Medienwelt, in der alle miteinander verbunden sind in einer neuen Kommunion, und der Welt der Körper und Lebewesen, die ihrem Elend überlassen sind, – diese radikale Trennung ist auch eine Abstoßung der geschichtlichen Wahrheit dieses Jahrhunderts und der Leere, die sie in uns hinterlassen hat. Auch Cyberspace beendet den Paragone – im Zeichen einer Technik, die wie kein Medium jemals zuvor sich im Besitz des Empryreums zu wissen glaubt. Er beendet aber auch ein Erinnern, das den Schmerz der Geschichte nicht von sich abtun kann. Doch dies zu erläutern, wäre ein anderes Kapitel.

---

<sup>47</sup> Vgl. Böhme, Hartmut: Zur Theologie der Telepräsenz. In: Hager, Frithjof (Hg.): KörperDenken. Aufgaben der historischen Anthropologie; Berlin 1996, S. 237–249. – Wie sehr heutige Medien-Theoretiker im Bann unausgesprochener Theologien stehen können, zeigt Neswald, Elisabeth: Medien-Theologie. Das Werk Vilém Flussers. Köln Weimar Berlin 1998.