

## Bild und Gegenbild – Einleitende Gedanken zu einer Dichotomie komplexer Konstrukte

CHRISTOPH NAUMANN  
(Bamberg)

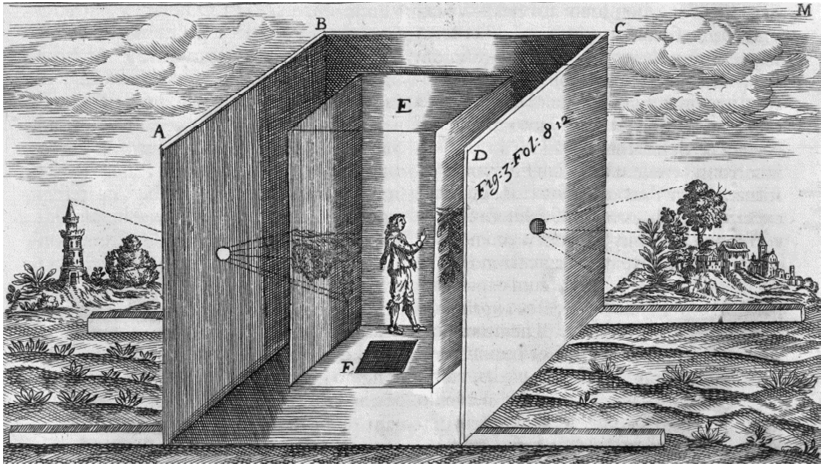


Abb. 1: Camera obscura, Kupferstich in *Ars magna lucis et umbrae*, 1646

*„Wörter sind kein Schutz vor einem Rückfall in Bilder.“  
(Jean-François Lyotard)*

Inmitten einer Wiese steht eine große, abgedunkelte Box. In ihrem Inneren sind zwei Bahnen aus dünnem Papier<sup>1</sup> aufgespannt. Auf der einen ist schemenhaft das projizierte Bild einer Baumgruppe mit nebenstehendem Haus und Kirche zu sehen, auf der anderen ein Turm. Durch zwei kleine Öffnungen in den Seitenwänden bringen Lichtstrahlen sie herein und lassen sie kopfstehend und seitenverkehrt wie auf einer Mattscheibe erscheinen. Zwischen den Papierwänden stehend ist ein Mann dabei, mit Pinsel in der Hand eines der beiden leuchtenden Bilder abzupausen.

---

<sup>1</sup> Vgl. Thomas GANZ: *Die Welt im Kasten. Von der Camera obscura zur Audiovision*. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 1994, S. 22.

Dieser Kupferstich von 1646, der dem vorliegenden Band als Titelbild dient und die eben beschriebene Szenerie zeigt, stammt aus dem Buch *Ars magna lucis et umbrae* des Jesuiten und Universalgelehrten Athanasius Kircher. Er ist die erste bildliche Darstellung einer tragbaren Camera obscura,<sup>2</sup> eines Hilfswerkzeugs, das Zeichnung sowie Malerei revolutioniert hat, indem es wesentlich zur Etablierung der Zentralperspektive und damit naturgetreuen Abbildungen in den bildenden Künsten beigetragen hat.<sup>3</sup> Zu bemerken ist in diesem Bild eine Parallele zwischen der doppelten Schachtelung in Bezug auf unsere Rezipientensituation im Hier und Heute: Als Betrachter dieses historischen Kupferstichs schaut man einem weiteren Bildbetrachter zu. Und ist zugleich Zeuge eines Bildwerdungsprozesses.

Im Folgenden wird nun der Versuch unternommen, anhand dieser Illustration als Projektionsfläche der Theorie von Bildlichkeit und Gegenbildlichkeit, die komplexe Thematik von wahrgenommener Welt, geistigen Vorstellungsbildern und ihren materialisierten Abbildungen durch den Menschen zu reflektieren. Denn so stark unsere heutige Lebenswelt von Bildern durchsetzt ist – wobei auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihnen eine Hochkonjunktur erfährt –, so schwer fällt es nach wie vor, allgemeingültig zu definieren, was ein Bild ausmacht.<sup>4</sup> Zu verschieden scheint das, was uns unter dem Begriff „Bild“ entgegentritt: Das kann ein Foto, eine Zeichnung oder ein Gemälde sein, eine

---

<sup>2</sup> Bedeutungsvoll ist die Beschäftigung mit der Camera obscura durch Kircher vor dem Hintergrund der offensiven jesuitischen Bildpolitik im Zuge der Gegenreformation nach dem Konzil von Trient. Zur (Rück-)Bekehrung der Menschen setzten die Jesuiten auf gefühlsmäßige Überwältigung mit Hilfe der Illusionskunst. In diesem Bestreben nutzten und optimierten sie weitere optische Apparate, beispielsweise die *Laterna magica*, einen Vorläufer des Diaprojektors. Mit der Funktionalisierung der Bildmedien entstand so ein vor allem für die illiterate Masse an Menschen konzipiertes, wirkmächtiges mediales Gegenbild zur reformatorischen Kargheit der *sola scriptura*.

<sup>3</sup> Vgl. GANZ: *Die Welt im Kasten*, S. 16f. Eine erste allgemeinverständliche Beschreibung der Camera obscura findet sich zwar bereits 1553 im Werk *Magia naturalis* von Giovanni Battista della Porta, allerdings blieb der Apparat so lange relativ nutzlos, bis er transportabel wurde. Vgl. Beaumont NEWHALL: *Geschichte der Photographie*. München: Schirmer/Mosel 1998, S. 9.

<sup>4</sup> Hans Belting betont im Kontext der Frage nach der Ontologie des Bildes die Wichtigkeit des Fragens nach dem Wie anstelle des Was. Vgl. Hans BELTING: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink 2001, S. 12.

sprachliche Metapher, ein Gedanke – möglicherweise sogar in naturwissenschaftlicher Terminologie, gehen die Neurowissenschaften doch heute davon aus, das menschliche Gehirn funktioniere im Wesentlichen auf der Basis miteinander vernetzter Bilder. Dieser an Vielgestaltigkeit wie Komplexität schier überbordende Bildbegriff lässt es ratsam erscheinen, die Annäherung an die Phänomene Bild und Gegenbild stufenweise mit der Betrachtung des historischen Titelbilds zu verknüpfen. Denn an ihm sind einige Charakteristika von Bildlichkeit und Gegenbildlichkeit erkennbar und exemplarisch nachvollziehbar. So wird der Bogen geschlagen zu den verschiedenen ideellen und materialisierten Erscheinungsformen dieser Begriffe, die für die durch den *Iconic Turn*<sup>5</sup> geprägten Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaften unserer Zeit so wesentlich geworden sind. Als kleinsten gemeinsamen Nenner in der Diversifizität des Ikonischen nennt Gottfried Böhm, der Ausrufer eben dieser Bilderwende, das Bild im Sinne eines anthropologischen Faktors „ein offenbar tief verankertes Bedürfnis im Menschen“.<sup>6</sup>

Doch zurück zum Titelbild: Der angedeutete Strahlengang der Kamera-Öffnung weist auf die Kadrierung des in den Innenraum projizierten Bildes hin und charakterisiert diesen als engen Ausschnitt aus einer vielfach größeren Realität. Die dreidimensionale Außenwelt wird mithilfe der Kameratechnik in die Fläche der im Innenraum aufgespannten Leinwand reduziert und dort vom Maler nachgezeichnet. Doch so sehr er sich in der Wiedergabe der Szenerie auch um eine naturalistische Darstellungsweise bemühen mag: Nie könnte aus seinem Bild eine Kopie der Wirklichkeit werden. Was er seitenverkehrt und auf dem Kopf stehend abpaust, bleibt stets eine Interpretation eines Stücks Außenwelt. In dieses Kunstwerk eingeschrieben sind gleichzeitig eine Vielzahl von Einflussfaktoren, die in Differenz<sup>7</sup> zur tatsächlich vorhandenen Welt stehen. Dabei fungiert das Bild im wörtlichen Sinn als Medium, als

---

<sup>5</sup> Den Begriff *Iconic Turn* prägte der Bildwissenschaftler Gottfried Böhm im Jahr 1994. Zwei Jahre zuvor hatte der Kunsthistoriker William John Thomas Mitchell den *Pictorial Turn* ausgerufen. Vgl. Doris BACHMANN-MEDICK: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 329.

<sup>6</sup> Gottfried BÖHM: *Wie Bilder Sinn erzeugen*. Berlin: Berlin University Press 2008, S. 37.

<sup>7</sup> Für Gottfried Böhm zeichnet sich dabei das Ikonische durch eine vom Sehen realisierte Differenz aus. Vgl. BÖHM: *Wie Bilder Sinn erzeugen*, S. 37.

Vermittler, wenn es die Sache zeigt, wobei das Abgebildete mit dem Original keineswegs identisch ist: Das Bild als „Paradox einer realen Irrealität“.<sup>8</sup>

Grundsätzlich darf ein Bild nicht mit seiner physischen Existenz als identisch angesehen werden, denn „[d]as Bild (picture) ist das Bild (image) plus der materielle Träger; es ist die Erscheinung des immateriellen Bildes (image) in einem materialen Medium.“<sup>9</sup> Doch auch ohne Materialität ist Bildlichkeit vorstellbar und existent. Angenommen sei, dass sich menschliches Denken überwiegend in Form von Bildern vollzieht.<sup>10</sup> Dies wird plausibel vor dem Hintergrund, dass die Sprache – sowohl die des Alltags als auch die der Literatur – als Ausdrucksmittel des Geistes in hohem Maße von Metaphern durchsetzt ist. Denn: „Es ist die Metapher, mit der die meisten Innovationen in der Philosophie und den anderen Künsten und Wissenschaften ausgedrückt werden.“<sup>11</sup>

Der Begriff „Bild“ bezeichnet also auch und ganz wesentlich die Ideen eines (sehenden) Menschen, der gleichsam wie mit einem inneren Auge Gegenstände vor sich sieht.<sup>12</sup> Damit das Bild überhaupt als Bild funktioniert, ist als zentrales Agens in diesem Prozess der Kontextualisierung die geistige Fähigkeit des Menschen gefordert, Verknüpfungen zwischen Ähnlichkeitsbeziehungen herzustellen. Das charakterisiert Edmund Husserl als die Problematik, „bloß das eine anschaulich gegen-

---

<sup>8</sup> BÖHM: *Wie Bilder Sinn erzeugen*, S. 37.

<sup>9</sup> William John Thomas MITCHELL: *Bildtheorie*. Hg. v. Gustav Frank. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 285.

<sup>10</sup> Vgl. BELTING: *Bild-Anthropologie*, S. 11. Ein Alternativkonzept benennt Helge Gerndt, wenn er von einem dynamischen Prozess von Sehen und Denken ausgeht, bei dem Wort und Bild untrennbar miteinander verbunden werden. Vgl. Helge GERNDT: „Überlegungen zu einer Theorie der visuellen Kultur“. In: *Bilder – Sachen – Mentalitäten. Arbeitsfelder historischer Kulturwissenschaften*. Hg. v. Heidrun Alzheimer u.a. Regensburg: Schnell & Steiner 2010, S. 429–438, S. 434.

<sup>11</sup> Jakob STEINBRENNER und Ulrich WINKO: „Die Philosophie der Bilder“. In: *Bilder in der Philosophie & in anderen Künsten & Wissenschaften*. Hg. v. Jakob Steinbrenner und Ulrich Winko. Paderborn: Schöningh 1997, S. 13–40, S. 33.

<sup>12</sup> Jakob STEINBRENNER und Ulrich WINKO: „Vorwort“. In: *Bilder in der Philosophie & in anderen Künsten & Wissenschaften*. Hg. v. Jakob Steinbrenner und Ulrich Winko. Paderborn: Schöningh 1997, S. 7–12, S. 7.

wärtig zu haben und statt seiner doch das andere zu meinen.<sup>13</sup> Solchermaßen umfasst die Breite des Bildbegriffs in unserem Untersuchungsfeld gleichermaßen geistige, sprachliche und textuelle Bilder sowie Werke der Malerei, des Films und fotografische Bilder.<sup>14</sup> Die optisch präsenten und haptisch greifbaren Bilder lassen sich dabei nie auf ihre Materialität reduzieren, sondern transportieren einen immateriellen Bedeutungsüberschuss, der in ähnlicher Weise beim geistigen Übersetzungsprozess literarischer Motive in gedankliche Bilder wirksam wird. Unschärfen, Leerstellen und blinde Flecken agieren hier nicht als Antagonisten gegen das bildliche Verstehen, sondern bringen überhaupt erst die Differenz hervor, die das Wirken von Literatur und bildenden Künsten in der Imagination möglich macht:

Bilder appellieren an unsere visuelle Vorstellungskraft. Vor Kunstwerken bedeutet die fehlende Eindeutigkeit einen wesentlichen Anreiz für eine tiefer gehende Auseinandersetzung mit diesem Werk, und dies markiert den Übergang von der Wahrnehmung zur Betrachtung. Kunstbetrachtung bedeutet immer einen Umgang mit Vieldeutigkeit, die in dieser Weise nur einem Bild eigen ist.<sup>15</sup>

Das Bild, das der Landschaftsmaler in seiner Camera obscura auf das Papier bringt, wird, trotz der verwendeten Technik zur realistischeren perspektivischen Darstellung, solche vom Betrachter zu füllenden Leerstellen aufweisen. Es entsteht auch nicht semi-maschinell im Moment des Auftragens der Farben, sondern bereits vorher als Idee im Kopf des Künstlers. Dabei hat das materialisierte Bild zweifellos eine Bindung an die vorhandene Welt vor der Camera obscura. Und doch ist es in mehrfacher Hinsicht verschieden vom zur Abbildung gewählten Realitätsausschnitt.<sup>16</sup> Durch die Isolation der von ihm gewählten Rahmung gibt der Künstler dem Gezeigten erst Bedeutung und enthebt es gleichzeitig

---

<sup>13</sup> Edmund HUSSERL: *Logische Untersuchungen*. Band 2, 1. Teil. Tübingen: Niemeyer 1968, S. 422.

<sup>14</sup> Die Vorstellung vom Bild als seinen materiellen Träger transzendierendes Phänomen konstituiert geradezu den Ausgangspunkt für Untersuchungen einer visuellen Intermedialität, die nicht alleine die Übergänge zwischen physischen Medienformen thematisieren.

<sup>15</sup> GERNDT: „Überlegungen zu einer Theorie der visuellen Kultur“, S. 435.

<sup>16</sup> Vgl. Dietrich SCHLÜTER: Art. „Bild“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel: Schwabe 1971, S. 914, Sp. 3086–3104, Sp. 3088.

dem Kontext. So evoziert er eine Spannung zwischen Abgebildetem und Nicht-Abgebildetem. Als Visualisierung des Letzteren lässt sich im Kupferstich die zweite Projektion verstehen, die im Rücken des Malers und ohne seine Aufmerksamkeit zwar im Moment auf der aufgespannten Papierbahn ebenso leuchtet wie das entstehende Kunstwerk, letztendlich aber immateriell bleiben wird, ein verworfener Gedanke. So wird in diesem historischen Kupferstich ein Ungleichgewicht virulent, das als eines aus einer Reihe zahlreicher gegenläufiger Momente innerhalb der Bildlichkeit zu identifizieren ist: Entscheidung für ein Bild bedeutet gleichzeitig Ablehnung unzähliger möglicher anderer.

Es kommt darauf an, dass man die richtigen äußeren Bilder für sich auswählt und dass man sie zu inneren Bildern werden lässt. Dieses Ausleuchten muss von außen nach innen weitergehen. Die inneren Bilder sind Visionen, die einen leiten, und in den äußeren Bildern erkennt man das Aufleuchten älterer.<sup>17</sup>

Ein weiterer wesentlicher Aspekt der Bildlichkeit respektive Gegenbildlichkeit ist die Kontextabhängigkeit<sup>18</sup> eines Bildes, will es vom Rezipienten in seiner Komplexität entschlüsselt und verstanden werden: Der auf dem Kupferstich gezeigte Maler trifft seine Wahl des Darzustellenden und der Art der Ausführung nicht völlig frei, sondern ist seinerseits beeinflusst durch den Horizont seiner Sozialisation und kulturellen Erfahrung.<sup>19</sup> Dieser schreibt sich bewusst oder unbewusst in das neu

---

<sup>17</sup> Hubert BURDA: „Innere Bilder – äußere Bilder“ (= Hinführung zum Interview mit Hans Belting). In: *In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn*. Hg. v. Hubert Burda. Paderborn: Fink 2010, S. 151.

<sup>18</sup> Insbesondere Hegel betont die Bedeutung des Sinnzusammenhanges, in dem ein Bild oder eine Metapher verstanden wird. Er ist nötig, um zur Bedeutung zu gelangen, die beide zwar veranschaulichen, sie jedoch nicht aussprechen. Vgl. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL: *Ästhetik*. Band 1. Hg. v. Friedrich Bassenge. W-Berlin: Verlag das Europäische Buch 1985, S. 395–397.

<sup>19</sup> Hingewiesen sei in diesem Kontext auf die im Bereich der Erinnerungskultur von Aleida und Jan Assmann geprägten Termini vom kommunikativen und kollektiven Gedächtnis, kompakt dargestellt u.a. in: Jan ASSMANN: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 2007, S. 48–66.

Kollektive Gedächtnisorte und Bildlichkeit finden sich in Beziehung gesetzt in: Monika FLACKE: „Erinnerungen“. In: *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*. Band 1. Hg. v. Monika Flacke. Mainz: Philipp von Zabern 2004, S. 7–12, S. 10.

entstehende Bild ein – greift der Künstler nun eine Tradition auf, folgt einem Stil, betont ein etabliertes Motiv<sup>20</sup> oder stellt er sich bewusst gegen die Überlieferung mit dem Anspruch, in Abkehr und Widerstand etwas Neues hervorzubringen.

Bilder bilden nicht die Wirklichkeit ab, sie stellen eine ‚Wirklichkeit‘ her, die der Betrachter jedoch verstehen muß, da er seine eigenen Erinnerungsorte hat, welche die Bilder reflektieren müssen. Über gesellschaftliche Prozesse können diese Erinnerungsorte zu kollektiven Gedächtnisorten werden. Dies wiederum kann ein Bedürfnis nach massenhafter Reproduktion entstehen lassen.<sup>21</sup>

Besonders in der historischen Betrachtung des Stellenwerts des Bildes im Lauf der Kulturgeschichte erscheint die von Athanasius Kircher verwendete Abbildung der Camera obscura als bedeutsamer Wendepunkt: In Verbindung mit der Summe der Darstellungen weiterer optischer Phänomene im Werk *Ars magna lucis et umbrae*, das sich ganz der Nutzbarmachung durch sie zu erzielender Effekte widmet, steht der Kupferstich exemplarisch für eine neu sich etablierende Hoffnung auf die Wirkmacht des Bildlichen im 17. Jahrhundert.<sup>22</sup> Dabei war die Hochschätzung visueller Medien durch die Societas Jesu keineswegs Selbstzweck, sondern Bildpolitik mit dezidiert machtpolitischem Kalkül. Die Instrumentalisierung der Bilder betrachtete man als starke Waffe im Kampf der Gegenreformation: Gerade durch die Sinnlichkeit des Sichtbaren sollten die Menschen zum richtigen Glauben zurückgeführt werden.<sup>23</sup>

Im diametralen Gegensatz dazu hatten vorher die Reformatoren Bilder als Medien der Glaubensvermittlung strikt abgelehnt. Martin Luthers Forderung „sola scriptura“, also das geschriebene und gesprochene Wort der Heiligen Schrift als einzig legitimen Weg zu Glaubens-

---

<sup>20</sup> Vgl. GERNDT: „Überlegungen zu einer Theorie der visuellen Kultur“, S. 435.

<sup>21</sup> FLACKE: „Erinnerungen“, S. 10.

<sup>22</sup> Eine Aufwertung der Bildlichkeit zeichnet sich bereits in der Renaissance ab, eine verstärkte machtpolitische Instrumentalisierung von Bildern ist für das Barock zu konstatieren.

<sup>23</sup> Vgl. Hubert BURDA und Friedrich KITTLER: „Im Olymp gibt es keine Wolken.“ In: *In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn*. Hg. v. Hubert Burda. Paderborn: Fink 2010, S. 68–71, S. 69.

wahrheiten anzuerkennen, diskreditierte die Rolle der Bilder.<sup>24</sup> Wesentlich in diesem religiösen Hintergrund verwurzelt sieht auch Wolfgang Brückner das lange Primat des Wortes gegenüber dem Bild in der deutschen Kulturgeschichte:

Doch die Vorstellung, daß nur die Ohren das Organ des christlichen Menschen seien, hat dem alleinigen Schriftprinzip im kulturellen Gedächtnis der Deutschen den Vorrang von Schriftlichkeit in jeglichen Erkenntnisprozessen eingebrannt.<sup>25</sup>

Allerdings reicht der Widerstand gegen Bilder und damit ein grundlegendes Spannungsverhältnis zwischen Bildlichkeit und Textualität geschichtlich wesentlich weiter zurück. Seit der Antike sind Bilder der oppositionellen Dominanz von gesprochener und geschriebener Sprache ausgesetzt. Die verschiedenen Positionen des historischen Antagonismus von Bildlichkeit und dem Widerstand gegen sie können an dieser Stelle aber nur in ihren Grundzügen angedeutet werden: Ein Ausgangspunkt für die Geringschätzung des Bildlichen ist in der jüdisch-christlichen Überlieferung des Alten Testaments zu sehen, auf die sich Reformatoren wie Ikonoklasten berufen. Das alttestamentarische Bilderverbot des Dekalogs<sup>26</sup> scheint bis heute Auswirkungen auf die Geringschätzung des Bildes zu haben<sup>27</sup> und wird auf weltlicher Seite von einer durch Platons Bilderfeindschaft geprägten Philosophie flankiert: „Diese Abwertung der Bildlichkeit und des anschaulichen Denkens hat eine ehrwürdige Tradition in der Geschichte unserer Kultur.“<sup>28</sup> Gerade in der Sinnlichkeit des Bildes sieht Platon die Gefahr der Täuschung

---

<sup>24</sup> Ein im Bibelvers „Am Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott.“ (Joh. 1,1) begründeter Primat des Wortes ließe sich hinsichtlich der Hierarchie von Wort und Bild kontrastieren mit dem Genesis-Zitat „Als Gott den Menschen schuf, machte er ihn nach dem Bilde Gottes.“ (Gen. 5,1)

<sup>25</sup> Wolfgang BRÜCKNER: „Wort oder Bild? Ein europäischer Antagonismus und seine Folgen“. In: *Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Wissenschaft*. Hg. v. Helge Gerndt und Michaela Haibl. Münster: Waxmann 2005, S. 35–48, S. 40.

<sup>26</sup> In Ex 20,4 heißt es: „Du sollst dir kein Gottesbild machen und keine Darstellung von irgendetwas am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde.“

<sup>27</sup> Ausdrücklich ausgenommen seien hier literatur- und kulturwissenschaftliche Disziplinen, die sich im Zuge einer Neuausrichtung durch den *Iconic Turn* dezidiert bildwissenschaftlichen Fragestellungen zugewendet haben.

<sup>28</sup> STEINBRENNER/WINKO: „Vorwort“, S. 8.

und wertet deshalb die Bedeutung des Bildes stark ab gegenüber der Idee.<sup>29</sup> Während im Mittelalter Bild und Text noch in relativ engen Verbindungen erscheinen,<sup>30</sup> kommt es in der Neuzeit zu einer stärkeren Differenzierung der einzelnen Künste und damit ihrer Darstellungsmedien.<sup>31</sup>

Verfestigt wurde das Primat des geschriebenen Wortes in der europäischen Geistesgeschichte durch die Aufklärung, insbesondere durch Immanuel Kant und seine Hierarchie der Sinne. „Rationalität konnte man sich überhaupt nur noch als Produkt von Verbalität vorstellen. [...] Gegenstände ernsthaften Nachdenkens vermochten allein Texte zu sein“,<sup>32</sup> charakterisiert Wolfgang Brückner die Position der Aufklärer, die sich bis in die Zeit der Moderne durchsetzen konnte; dies allerdings in zunehmendem Spannungsverhältnis zu einer mehr und mehr von Bildern durchsetzten Lebenswelt, was freilich nicht ohne Einfluss auf die Bereiche Literatur und Wissenschaft bleiben konnte. So tritt im 20. Jahrhundert der Hegemonie von Wort und Text die Vorstellung entgegen, eine Gesellschaft könne gerade dann als modern gelten, wenn die Bildproduktion und der Konsum von Bildern in den Mittelpunkt ihres Handelns rückten.<sup>33</sup> Die damit angesprochene Omnipräsenz der Bilder und mit ihr untrennbar verbunden die Voraussetzung einer massenhaften „technischen Reproduzierbarkeit“<sup>34</sup> von Bildern weckt die Assoziation zum Medium Fotografie, das, um die Mitte des 19. Jahrhunderts erfunden, erheblichen Einfluss sowohl auf die Bereiche Kunst und

---

<sup>29</sup> SCHLÜTER: „Bild“, Sp. 3086.

<sup>30</sup> Dieser Position widerspricht Berthold Beiler mit seiner Hypothese einer Unterordnung des Sehannes während des gesamten Mittelalters. Vgl. Berthold BEILER: *Weltanschauung der Fotografie*. Leipzig: Fotokino 1977, S. 71.

<sup>31</sup> Vgl. Aleida ASSMANN: *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Schmidt <sup>3</sup>2011 (= Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik 27), S. 81.

<sup>32</sup> BRÜCKNER: „Wort oder Bild?“, S. 41 und S. 44.

<sup>33</sup> Vgl. Susan SONTAG: „Die Bilderwelt“. In: *Theorie der Fotografie*. Band 3. Hg. v. Wolfgang Kemp. München: Schirmer/Mosel 1999, S. 243–249, S. 244.

<sup>34</sup> Zur Bedeutung der Reproduzierbarkeit von Bildern und ihrem enormen Einfluss auf Kunst und Gesellschaft vgl. Walter BENJAMIN: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung“. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Band 1, Teil 2. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 471–508, S. 477.

Wissenschaft, aber auch auf das alltägliche Leben gewinnt und ohne das die auf ihm aufbauenden Hybrid-Medien Film und Fernsehen nicht denkbar wären.

Bereits angedeutet findet man sie in der optischen Funktionsweise der Camera obscura, die fotografie- und technikgeschichtlich tatsächlich als wichtige Vorstufe für das spätere Massenmedium der bildlichen Reproduktion gilt.<sup>35</sup> Dies wird evident im vergleichenden Blick auf die prozesshaften Funktionsweisen: Von Gegenständen der Realwelt reflektierte Lichtstrahlen in eine dunkle Box einzufangen, sie zu bündeln und auf einer Fläche wiederzugeben, macht ebenso die Grundzüge der Fotografie aus. Was der Camera obscura zur fotografischen Abbildung alleine fehlt, ist die Möglichkeit, die Emanation,<sup>36</sup> also das in ihrem Inneren projizierte Lichtbild, chemisch zu fixieren und reproduzierbar zu machen.<sup>37</sup> Die Erfindung des Positiv-Negativ-Verfahrens durch Fox Talbot<sup>38</sup> um 1835 ist hier als wichtiger Wendepunkt in der langen Tradition der Unterordnung der Bildlichkeit zu sehen. Sie schafft die Grundlage für eine moderne Medienkultur, in der bildliche Massenproduktion und -konsumption zur Regel wird. Und sie bereitet medientechnologisch vor, was medientheoretisch gegen Ende des 20. Jahrhunderts<sup>39</sup> formuliert wird als *Pictorial Turn* sowie *Iconic Turn*. In den Kunst-, Kultur- und Literaturwissenschaften markiert diese Wende ein Umdenken gegenüber der Rolle des Bildlichen, worüber Hubert Burda konstatiert,

dass nach Jahrhunderten, in denen unsere Kultur durch Schrift und Text konstituiert wurde, die visuelle Kommunikation stärker als bisher gewor-

---

<sup>35</sup> Vgl. GANZ: *Die Welt im Kasten*, S. 18.

<sup>36</sup> Vgl. Roland BARTHES: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 (= st 1642), S. 90f.

<sup>37</sup> Nicht übergangen werden sollen als Erfinder der Fotografie Nicéphore Niépce und Louis Jacques Mandé Daguerre, deren Verfahren ausführlich dargestellt sind in NEWHALL: *Geschichte der Photographie*, S. 13–26.

<sup>38</sup> Vgl. Jens JÄGER: *Photographie. Bilder der Neuzeit. Einführung in die historische Bildforschung*. Tübingen: edition diskord 2000, S. 42.

<sup>39</sup> Kein Jahrhundert zuvor war so massiv durch (reproduzierte) Bilder geprägt. Die wissenschaftliche Reflexion der Rolle der Bilder folgte mit gehörigem Abstand auf lebensweltliche Realitäten, in denen sich Bilder längst als bestimmende mediale Träger durchgesetzt hatten.

den ist und in viel größerem Umfang zur Geltung kommt. Beides, Text und Bild, muss jedoch unbedingt zusammen gesehen werden.<sup>40</sup>

Die Bilderwende in den Geisteswissenschaften um das Jahr 2000 ist also nicht gleichzusetzen mit einer wiederholten Umkehr in der Hierarchie der Darstellungsmedien Text und Bild. Stattdessen stellt sie einen Versuch dar, ein neues Verhältnis von Textualität und Visualität zu etablieren, bei dem auf der Grundlage eines erweiterten Sprachbegriffes beide Formen als gleichrangige Lesetexte verstanden werden. Ausgegangen wird von einem Zusammenwirken sowie einer zumindest teilweise möglichen gedanklichen Übersetzbarkeit von Bildern in Sprache und umgekehrt, die Wolfgang Brückner folgendermaßen begründet sieht: „Schon unsere Sprache besteht aus lauter Bildern anschaulicher Vorstellungen.“<sup>41</sup> Akzeptanz von Bildern als Sprache mit eigener Gesetzlichkeit setzt dies voraus. Diese anthropologische Annahme schafft die Basis für eine erweiterte Literatur- und Kulturwissenschaft, die den Bereich des Visuellen als gleichberechtigt anerkennt. Ganz in diesem Sinn geht Walter Benjamin von einer starken Durchlässigkeit zwischen den Bereichen Text und Bild aus, wenn er die Sprachwerdung von Dingen und die Bildwerdung von Sprache thematisiert.<sup>42</sup> Im Verständnis dieses Zusammenwirkens beider medialer Akteure wird deutlich, warum gerade der Philologie eine besondere Rolle in der Beschäftigung mit Bildern zukommt:

Die Literaturgeschichte war notwendigerweise seit je mehr als die Geschichte literarischer Kunstwerke. Sie mußte sich immer schon dem ganzen Feld der Sprache und des sprachlichen Ausdrucks widmen, weil dort das gesamte Sensorium, namentlich das visuelle, zum Tragen kommt.<sup>43</sup>

Mit der Nivellierung der Schwelle zwischen geistigen und materialisierten Bildern im Zuge des *Iconic Turn* am Ende des 20. Jahrhunderts rü-

---

<sup>40</sup> Hubert BURDA: „Iconic Turn“. In: *In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn*. Hg. v. Hubert Burda. Paderborn: Fink 2010, S. 15–21, S. 17.

<sup>41</sup> BRÜCKNER: „Wort oder Bild?“, S. 47.

<sup>42</sup> Walter BENJAMIN: „Der Baum und die Sprache“. In: *Gesammelte Schriften*. Band 4, Teil 1. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 425–426; Walter BENJAMIN: „Die Ferne und die Bilder“. In: Ebd., S. 427.

<sup>43</sup> MITCHELL: *Bildtheorie*, S. 271.

cken somit vermehrt bildwissenschaftliche Probleme in den Fokus der Betrachtung. Als komplexe Konstrukte scheinen Bilder sich dabei einer eindeutigen Logik zu widersetzen und in ihrer Chiffriertheit und potentiellen Vieldeutigkeit<sup>44</sup> – vergleichbar einer Kehrseite – die Anlage zur Kontroverse in sich zu tragen. Es bleibt schwer zu definieren, was genau ein Bild ausmacht. Nicht zu bestreiten ist allerdings, dass es widerständige Wirkmacht besitzt, unmittelbar Emotionen auslöst und somit in besonderer Weise geeignet ist, Diskurse, Debatten wie auch Auseinandersetzungen anzufachen.

Teilweise beruht die Unberechenbarkeit anstößiger Bilder auf der ihnen eigenen Tendenz, stets an der Frontlinie gesellschaftlicher und politischer Konflikte aufzutreten [...]. Sie treten in diesen Konflikten nicht nur als Anlässe und Provokationen auf, sondern auch als Kombattanten, Opfer und Provokateure.<sup>45</sup>

Dieses explosive Moment, durch das sich die Bildlichkeit in der europäischen Kulturgeschichte immer wieder ausgezeichnet hat, legitimiert neben dem Feststellen einer unbestreitbaren möglichen affirmativen Evidenz ganz wesentlich auch die Diagnose eines Hangs der Bildlichkeit zur Undisziplin, zum Widerstand, zur Gegenposition, welche im Zusammenhang mit der „Unkontrollierbarkeit von Repräsentationen“<sup>46</sup> zu betrachten ist. Ästhetische Auflehnung gegen Tradition und Konvention, Abgrenzung durch Stereotype, der Bruch mit Traditionen und der Kampf um Deutungshoheit: Hier begegnen Bilder mitunter als revolutionäre Alternativ-Konzepte – oder mit anderen Worten: als Gegenbilder.

---

<sup>44</sup> Gottfried Böhm verweist auf die „Zwitterexistenz des Ikonischen [...] Ding und Nicht-Ding zugleich“ zu sein. Vgl. BÖHM: *Wie Bilder Sinn erzeugen*, S. 37.

<sup>45</sup> MITCHELL: *Bildtheorie*, S. 373.

<sup>46</sup> Ebd., S. 95.

Literaturverzeichnis

- ASSMANN, Aleida: *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Schmidt <sup>3</sup>2011 (= Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik 27).
- ASSMANN, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 2007.
- BACHMANN-MEDICK, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.
- BARTHES, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 (= st 1642).
- BELTING, Hans: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink 2001.
- BENJAMIN, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung“. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Band 1, Teil 2. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 471–508.
- BENJAMIN, Walter: „Der Baum und die Sprache“. In: *Gesammelte Schriften*. Band 4, Teil 1. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 425–426.
- BENJAMIN, Walter: „Die Ferne und die Bilder“. In: *Gesammelte Schriften*. Band 4, Teil 1. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 427.
- BENJAMIN, Walter: *Aura und Reflexion. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.
- BÖHM, Gottfried: *Wie Bilder Sinn erzeugen*. Berlin: Berlin University Press 2008.
- BRÜCKNER, Wolfgang: „Wort oder Bild? Ein europäischer Antagonismus und seine Folgen“. In: *Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkswissenschaftlichen Wissenschaft*. Hg. v. Helge Gerndt und Michaela Haibl. Münster: Waxmann 2005, S. 35–48.

- BURDA, Hubert: „Innere Bilder – äußere Bilder“ (= Hinführung zum Interview mit Hans Belting). In: *In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn*. Hg. v. Hubert Burda. Paderborn: Fink 2010, S. 145–153.
- BURDA, Hubert: „Iconic Turn“. In: *In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn*. Hg. v. Hubert Burda. Paderborn: Fink 2010, S. 15–21.
- FLACKE, Monika: „Erinnerungen“. In: *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*. Band 1. Hg. v. Monika Flacke. Mainz: Philipp von Zabern 2004, S. 7–12.
- GANZ, Thomas: *Die Welt im Kasten. Von der Camera obscura zur Audiovision*. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 1994.
- GERNDT, Helge: „Überlegungen zu einer Theorie der visuellen Kultur“. In: *Bilder – Sachen – Mentalitäten. Arbeitsfelder historischer Kulturwissenschaften*. Hg. v. Heidrun Alzheimer u.a. Regensburg: Schnell & Steiner 2010, S. 429–438.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Ästhetik*. Band 1. Hg. v. Friedrich Bassenge. W-Berlin: Verlag das Europäische Buch 1985.
- HUSSERL, Edmund: *Logische Untersuchungen*. Band 2, 1. Teil. Tübingen: Niemeyer 1968.
- JÄGER, Jens: *Photographie. Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung*. Tübingen: edition diskord 2000.
- KITTLER, Friedrich und Hubert BURDA: „Im Olymp gibt es keine Wolken.“ In: *In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn*. Hg. v. Hubert Burda. Paderborn: Fink 2010, S. 68–71.
- MITCHELL, William John Thomas: *Bildtheorie*. Hg. v. Gustav Frank. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- NEWHALL, Beaumont: *Geschichte der Photographie*. München: Schirmer/Mosel 1998.
- SCHLÜTER, Dietrich: Art. „Bild“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel: Schwabe 1971, S. 914, Sp. 3086–3104.
- SONTAG, Susan: „Die Bilderwelt“. In: *Theorie der Fotografie*. Band 3. Hg. v. Wolfgang Kemp. München: Schirmer/Mosel 1999, S. 243–249.

STEINBRENNER, Jakob und Ulrich WINKO: „Die Philosophie der Bilder“. In: *Bilder in der Philosophie & in anderen Künsten & Wissenschaften*. Hg. v. Jakob Steinbrenner und Ulrich Winko. Paderborn: Schöningh 1997, S. 13–40.

STEINBRENNER, Jakob und Ulrich WINKO: „Vorwort“. In: *Bilder in der Philosophie & in anderen Künsten & Wissenschaften*. Hg. v. Jakob Steinbrenner und Ulrich Winko. Paderborn: Schöningh 1997, S. 7–12.

### Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Tragbare Camera obscura. In: Athanasius KIRCHER: *Ars magna lucis et umbrae*. Amsterdam: Joannes Jansson à Waesberge & Haeredes Elizaei Weyerstraet 1671, S. 709. Foto: Gerald Raab, Staatsbibliothek Bamberg.