

Stephan Moebius
Dirk Quadflieg (Hrsg.)

Kultur.Theorien der Gegenwart

2., erweiterte und
aktualisierte Auflage



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

1. Auflage 2006
- 2., erweiterte und aktualisierte Auflage 2011

Alle Rechte vorbehalten

© VS Verlag für Sozialwissenschaften | Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 2011

Lektorat: Frank Engelhardt

VS Verlag für Sozialwissenschaften ist eine Marke von Springer Fachmedien.

Springer Fachmedien ist Teil der Fachverlagsgruppe Springer Science+Business Media.

www.vs-verlag.de



Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Umschlaggestaltung: KünkelLopka Medienentwicklung, Heidelberg

Druck und buchbinderische Verarbeitung: Stürtz GmbH, Würzburg

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Printed in Germany

ISBN 978-3-531-16775-6

Hans Belting: „Bild-Anthropologie“ als Kulturtheorie der Bilder

Samuel Strehle

Die gesteigerte Aufmerksamkeit für das Phänomen der Bilder in der Gegenwartskultur findet ihren akademischen Niederschlag unter anderem in der sich seit etwa zehn Jahren entwickelnden „Bildwissenschaft“. Als Begriff erstmals 1994 von Gottfried Boehm ins Spiel gebracht, damals noch als bloßes Postulat, gehört die Bildwissenschaft heute zu den spannendsten Entwicklungen der hiesigen Geisteswissenschaften.¹ Flankiert wird sie durch die nicht weniger blühenden Forschungen im Bereich der *Visual Culture* bzw. *Visual Studies* des angelsächsischen Raums, die hierzulande ebenfalls immer mehr an Bedeutung gewinnen. Im Zeitalter einer verstärkten Hinwendung kultur- und sozialwissenschaftlicher Forschung auf Bildfragen – popularisiert durch Schlagwörter wie „pictorial“, „iconic“, „imagic“ oder auch „visual turn“ – führt am Bild gerade für Kulturtheorien kein Weg vorbei.

Einer der neben Theoretikern wie W. J. T. Mitchell, Gottfried Boehm oder Horst Bredekamp wichtigsten und eigenständigsten Vertreter der gegenwärtigen Bildforschung ist der Kunsthistoriker Hans Belting. Noch stärker als andere steht „der international wohl einflussreichste Kunsthistoriker der Republik“ (Metzger 2001) für eine „Bildwissenschaft als Kulturwissenschaft“ (Belting 2004; vgl. 2007a) im Schnittfeld von Kunstgeschichte, Medientheorie, Ethnologie bzw. Kulturanthropologie und Soziologie. Belting plädiert dabei für eine interdisziplinäre Bildforschung, für „Bildwissenschaften“ im Plural, denn die Bilderfrage gehe alle Disziplinen gleichermaßen an (vgl. Belting 2007). Keine von ihnen – auch nicht seine angestammte, die Kunstgeschichte – besitze einen privilegierten Zugang zu den verschiedenen „Bildkulturen“, die nicht zuletzt auch in einer „interkulturellen Perspektive“ (Belting 2004: 58; vgl. Kruse 2004: 226) zu erforschen seien, vor allem aber als elementare Kulturtechnik des Menschen, den Hans Jonas (1961) einmal den „Homo Pictor“ genannt hat.

Belting spürt in diesem Sinne den Bildern als kulturellen Praktiken nach, er bemüht sich – auch und gerade als Kunsthistoriker – um eine Kulturgeschichte der Bilder. Zu seinen wichtigsten Werken zählen die viel beachtete Studie *Bild und Kult* (1990), die den religiösen Bilderkult des christlichen Mittelalters untersucht, sowie die 2001 veröffentlichte und weit über die Fachgrenzen hinaus bekannt gewordene *Bild-Anthropologie*, die das Bildermachen als anthropologische Kulturtechnik rekonstruiert und dabei unter anderem die zentrale Bedeutung des archaischen Totenkults für die Bildgeschichte herausarbeitet. Bild und Tod, so eine der Thesen Beltings, gehören seit jeher zusammen.

¹ Zu Gottfried Boehm vgl. den Beitrag von Franziska Kümmerling in diesem Band.

Einführung in Person und Werk

Der 1935 in Andernach in Rheinland-Pfalz geborene Hans Belting promoviert 1959 im Fach Kunstgeschichte. Als habilitierter Kunsthistoriker lehrt er zunächst in Hamburg, bis er im Jahr 1969 einen Ruf als Professor für Kunstgeschichte an die Universität Heidelberg erhält. Nach einem Aufenthalt an der Harvard University in Washington beruft ihn die Universität München 1980 zum Ordinarius, ab 1992 lehrt er Kunstwissenschaft und Medientheorie an der von ihm mitgegründeten Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, wo er unter anderem das 2001 gegründete Graduiertenkolleg „Bild–Körper–Medium“ leitet. Von 2002 bis 2003 hat der mittlerweile emeritierte Belting den Europäischen Lehrstuhl des *College de France* inne, wo er eine Vorlesung über die *Die Geschichte des Blicks* hält; von 2004 bis 2007 leitet er das Internationale Forschungszentrum Kulturwissenschaften (IFK) in Wien.

Durch Beltings gesamtes Werk zieht sich ein ausgeprägtes Interesse für die christliche Kunst des Mittelalters, aber auch für die sozialen Bedingungen der Kunstproduktion. Auf seine Dissertation über eine mittelalterliche Basilika und deren Freskenzyklus folgen weitere, noch stark disziplinär orientierte Arbeiten zu Bauwerken, Malerei und Buchkunst des Mittelalters. 1981 erscheint *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, in dem Belting auf der Grundlage eines funktionalen Ansatzes (vgl. auch Belting 1985; Busch 1984) die „Existenzformen“ und „Existenzbedingungen“ des mittelalterlichen Tafelbildes in den Blick nimmt und auf ihre soziale Funktion hin bezieht.

Beltings erster programmatischer Text, sein 1983 erstmals erschienener Essay *Das Ende der Kunstgeschichte?* (eine Verschriftlichung der Antrittsvorlesung an der Universität München) sorgt für kontroverse Diskussionen. Das im Titel angedeutete und 1995 noch einmal ohne Fragezeichen erneuerte „Ende der Kunstgeschichte“ versteht er freilich weder als Ende der Kunst noch als Ende des universitären Faches, sondern als Ende des Denkmodells einer „Entwicklungsgeschichte der Kunst“ (Belting 1983: 7), das seit Giorgio Vasari (vgl. Belting 1978) mit einem Fortschrittsmodell operiert, welches Belting vehement in Frage stellt. Weder sei es dem Fach jemals gelungen, so Belting, ein theoretisch befriedigendes Metamodell dieser Fortschrittsgeschichte zu entwickeln, noch verstünden sich die Künstler heute selbst noch als Akteure eines wie auch immer gearteten Geschichtslaufs. Der Bruch mit der Tradition, den die Avantgarden des 20. Jahrhunderts vollzogen, sei nicht hintergebar, die Geschichte der Kunst damit aber auch nicht mehr als Geschichte einer kontinuierlichen Entwicklung rekonstruierbar.

Immer stärker entfernt Belting sich von der klassischen Kunstgeschichte. In dem über 600-seitigen Monumentalwerk *Bild und Kult* (1990) untersucht er den religiösen Bilderkult des Mittelalters und bezieht dabei vermehrt sozialgeschichtliche Faktoren in die Analyse mit ein. Obgleich auch diese Arbeit insgesamt eine kunstgeschichtliche bleibt, weist sie in vielfacher Weise bereits über den Horizont des Faches hinaus. Belting betont zunächst das junge Alter jener *Kunst* genannten Erfindung des Abendlandes: Vor der „Ära der Kunst“ liegt das „Zeitalter des Bildes“, in welchem das Bild vor allem anderen ein sozialer Gebrauchsgegenstand, insbesondere ein „Gegenstand der Religionspraxis“ war (Belting 1990: 9). Belting erneuert an dieser Stelle seinen funktionalen Ansatz: „Die Rolle der Bilder, um die es geht, wird manifest in den symbolischen Handlungen, welche Anhänger und Gegner schon immer an ihnen vollzogen, seit man überhaupt Bildwerke errichtete. Bilder eignen sich dazu, aufgestellt und verehrt, aber auch dazu, zerstört oder mißhandelt zu wer-

den.“ (Belting 1990: 11) Die kultische Kraft, die Ikonenbildern zugesprochen wird, ist nur durch ihren sozialen Gebrauch verstehbar. Ihre Legitimation und Autorität beziehen sie vor allem durch die Entstehungs- und Wirkungslegenden, mit denen sie mythisch umschmückt werden. Man kann die Bilder nur verstehen, wenn man „sie in dem Kontext aufspürt, wo sie ihren wahren Part ausübten“ (Belting 1990: 14). Dieser Blick auf die rituellen Entstehungsbedingungen der Bildproduktion greift bereits auf Beltings wichtigstes Werk vor, die 2001 erschienene *Bild-Anthropologie*.

Zuvor jedoch bewegt Belting sich mit einer Studie über *Das unsichtbare Meisterwerk* (1998) noch einmal stärker auf sein Fach zu, führt gleichzeitig aber auch den Gedanken der spezifischen Neuzeitlichkeit des Kunst- und Werkbegriffs fort. Seit der Renaissance ist der Künstler als autonomer Schöpfer auf der Suche nach dem „Ideal einer absoluten Kunst“ (Belting 1998: 9) in Form des perfekten, vollendeten, „idealschönen“ Kunstwerks. In der Romantik wird daraus die Suche nach dem Erhabenen, Sublimen, Göttlichen, das im Kunstwerk aufscheinen soll. In beiden Fällen gerät das Ideal in Gegensatz zum konkreten Artefakt: Das angestrebte Werk ist „in Wahrheit ein imaginäres Werk“ (Belting 1998: 10), das von der Realität der Kunstproduktion nie ganz eingeholt werden kann. Das Kunstwerk wird zum unmöglichen, unerreichbaren Horizont der Imagination. Erst im Nachhinein kann das Werk wieder als sublimen Vollendung rezipiert werden, wie Belting am metaphysisch aufgeladenen Kontemplationskult um die Gemälde des Renaissancemalers Raffael im 19. Jahrhundert veranschaulicht. Dieser romantische Kult bindet die Kunst als „Kunstreligion“ zugleich an vormoderne Bildpraktiken zurück: „In der Aura des Werks klingt ein Echo der Religion nach, deren moderne Alleinerbin die Kunst geworden war.“ (Belting 1998: 10) Belting schreibt die Geschichte des Bildes damit als Geschichte der Religion, wenngleich diese Geschichte hier ganz auf die Sphäre der Kunst beschränkt bleibt. Erst in der *Bild-Anthropologie* führt er den mit *Bild und Kult* eingeleiteten Weg einer allgemeinen Bildwissenschaft wieder fort.

Bild-Anthropologie

In der *Bild-Anthropologie* setzt Belting grundlegender an als in seinen bisherigen Werken. Der Genese des Bildes als anthropologischer Kulturtechnik soll nachgespürt werden, was zugleich Brücken zu Ethnologie, Kulturwissenschaft und Soziologie schlägt. Bereits das erste Kapitel wartet dabei mit einer gewöhnungsbedürftigen Eigentümlichkeit auf. Belting erweitert den klassischen Bildbegriff um die „inneren Bilder“ im Sinne der mentalen *Vorstellungsbilder*, in die wir auch die materiellen, physischen Bilder erst verwandeln müssen, um sie zum subjektiven Wirken zu bringen. Beltings Bildbegriff löst sich in jeder Hinsicht von der klassischen Vorstellung des gerahmten Gemäldes oder Fotos: Visuelle Vorstellungen und Träume, aber auch bemalte Gesichter, Masken, Totenschädel und Statuen gelten ihm gleichermaßen als Bild. Entscheidend ist nicht das Trägermedium, sondern das *Prinzip des Bildhaften*, an dem alle diese Bildformen teilhaben. Der Bildbegriff wird universal wie einst in Bergsons Wahrnehmungsphilosophie: „Wir leben in Bildern und verstehen die Welt in Bildern.“ (Belting 2001: 11; vgl. Bergson 1896)

Belting öffnet auf diese Weise den in der deutschen Bildwissenschaft bislang stark materiell gedachten Bildbegriff gegenüber der französischen Forschung zum „Imaginaire“, an die er insbesondere durch seine explizite Bezugnahme auf den Mediologen Régis

Debray (1992) und den Ethnologen Marc Augé (1994, 1997) anschließt. Gleichzeitig schafft er Anknüpfungspunkte für die Anthropologie im Sinne der „Wissenschaft vom Menschen“, die ja seinem Projekt bereits dem Namen nach Pate steht.² Denn wenn die inneren Bilder mit berücksichtigt werden, gerät damit zugleich der Mensch als *anthropos* und mit ihm der menschliche *Körper* als Bildträger in den Blick. Der Körper selbst ist das Medium der Bilder. Er ist der eigentliche „Ort der Bilder“, ein „lebendes Organ für Bilder“ (Belting 2001: 58), und zwar in mehrfacher Weise. So verweist Belting zunächst auf den Traum, in welchem wir den körpereigenen Halluzinationsbildern hilflos ausgesetzt sind. Aber auch im Wachzustand, wenn wir Gegenstände sehen, die wir in Wahrnehmungs- und Erinnerungsbilder verwandeln, ist der Körper das entscheidende Medium. Sogar wenn wir Bilder im herkömmlichen Sinne des Wortes sehen – als äußere Bilder auf Medien wie Papier, Leinwand oder Bildschirm –, ist es der Körper, der das entscheidende Moment dieses Prozesses vollzieht: den *Tausch des Mediums*. Denn nichts anderes als eine Form des Tausches ist es für Belting, „wenn sich die gesehenen in erinnerte Bilder verwandeln, die fortan in unserem persönlichen Bildspeicher einen neuen Ort finden“ (Belting 2001: 21).

Die Unterscheidung zwischen den verschiedenen Bildformen, die Differenz der Medien, wird bei Belting entlang des Körpers gezogen. So unterscheidet er zuallererst „körpereigene“ oder „innere“ von „äußeren Bildern“ (Belting 2001: 20). Letztere benötigen anstatt des menschlichen Körpers ein künstliches Medium bzw. einen „technischen Bildkörper“, während Erstere den menschlichen Körper selbst als Medium haben. „Medium – Bild – Körper“, so lautet darum das terminologische Dreigespann der Bild-Anthropologie. Der Medientausch zwischen inneren und äußeren, körpereigenen und körperfremden Bildern erzeugt dabei eine dialektische Dynamik von Körper, Bild und Medium: Die inneren Bilder (Wunschbilder, Angstbilder, Erinnerungsbilder o. ä.) werden in äußere Bilder materialisiert, die ‚entäußerten‘ Bilder werden sodann erneut als Wahrnehmungsbilder rezipiert und ins Innere des Körpers zurückgeholt, wo sie wiederum zur Produktion neuer innerer Bilder anregen.

So ist das Bild nicht einfach nur *Zeichen* – Belting (2005b) kritisiert explizit den eingeschränkt linguistischen Bildbegriff der Semiotik –, sondern *Verkörperung*. Das Bild verweist nicht auf das Abwesende, wie ein sprachlicher Signifikant auf sein Signifikat verweist, vielmehr macht es das Abgebildete in einer eigenen Körperlichkeit tatsächlich anwesend, zumindest visuell. Dazu freilich muss das Bild mit einem entsprechend imaginierenden Auge gesehen werden. Zur Triade von Bild, Körper und Medium kommt der menschliche Blick als entscheidende Verbindungsinstanz hinzu. Erst durch die Dynamik des Medientausches, den „Blickwechsel“ (Belting 2007b) zwischen dem blickenden Körper und dem erblicktem Bildkörper werden die Bilder überhaupt zu Bildern im engeren Sinne, zu Bildern-für-jemanden.³

² Der Begriff „Anthropologie“ ist hier allerdings nie im Sinne der biologischen, medizinischen bzw. *physischen Anthropologie* zu verstehen, sondern als interdisziplinäres Projekt *aller* Human- und vor allem Kulturwissenschaften (vgl. Belting 2001: 12). Am ehesten lässt sich Beltings Begriff von Anthropologie mit der aus der Ethnologie heraus entwickelten *Kulturanthropologie* bzw. *cultural anthropology* sowie der *historischen Anthropologie* in Verbindung bringen (vgl. Belting 2001: 22 f., Fußnoten 241 f.).

³ Belting zeigt sich hier von W. J. T. Mitchell beeinflusst, der die „Bild-Betrachter-Beziehung als einen Schauplatz wechselseitigen Begehrens“ (Mitchell 2008: 13) auffasst und in der provokanten Frage zuspitzt: „What do pictures want?“ (Mitchell 1997). Für Mitchell wie für Belting sind Bilder begehrende, aktive Akteure, die ihren Betrachter nicht kalt lassen, sondern zum Blickwechsel, zur Interaktion auffordern. Für einen kritischen Vergleich zwischen Belting und Mitchell siehe Loreck (2004).

Nicht nur gegen die Semiotik, auch gegen die Medientheorie grenzt Belting sich ab. Denn sofern die Bilder auch als immaterielle Bilder begriffen werden, sind sie keine Medien, sondern *verbinden* sich erst mit ihnen. Das immaterielle „Bildobjekt“ (vgl. Wiesing 2005), auch wenn es sich im Laufe der dialektischen Dynamik von Bildproduktion und -rezeption durchaus verwandeln kann, erscheint als konstante Größe, die jeweiligen materiellen Bildträger als sekundäre Variablen. Das Bild ist Bild primär als Anschauungsbild für einen wahrnehmenden bzw. vorstellenden Körper, das jeweilige Medium dagegen nur seine Erscheinungsform. Die Bilder ähneln insofern „Nomaden“ (Belting 2001: 32): Sie wechseln im Laufe der Geschichte ihr Medium, verbinden sich mit jeweils neuen Bildtechniken und Körpern, bleiben aber im Grunde stets ein und dieselbe bildhafte Erscheinung. Dieser „reine Bildbegriff“ (Kruse 2004: 229) mit seinem Hinwegsehen über das konkrete materielle Medium, der Beltings Bild-Anthropologie zugleich von der ansonsten verwandten, ja komplementären Medienanthropologie unterscheidet (vgl. Kruse 2004: 232), gibt allerdings auch Anlass zur Kritik: „die haptische Wirkung und die taktile Funktion“ (Kruse 2004: 229) des Bildes stellt Belting nicht in Rechnung. Andererseits ist zurückzufragen, ob die haptische und taktile Dimension wirklich das *Wesen des Bildes* ausmacht, das ja doch primär ein visueller Gegenstand ist.

Trotz dieser Kontinuität im Wesen des Bildes ist aber auch für Belting die jeweilige Gesamtkonstellation (bzw. in Foucault'scher Terminologie: das „Dispositiv“⁴) aus Medium, Bild und Körper kulturell determiniert. Beltings Anthropologie des Bildes zielt nicht auf ein als unveränderbar angenommenes Wesen des Menschen ab, sondern auf die dynamische Dialektik des Aufeinandertreffens von Mensch und Welt, Blick und Ding. Der Körper selbst unterliegt dem kulturellen Wandel, und gerade die Analyse der empirischen Bildpraktiken, die immer auch mit materiellen Körperpraktiken und diskursiven Körperbildern verbunden waren und sind, erweist die kulturelle Dimension der Bilder. Im geschichtlichen Wandel des Bildgebrauchs lassen sich gleichwohl auch bestimmte wiederkehrende Schlüsselthemen wiedererkennen. „Die Bilder besitzen zwar in den historischen Medien und Techniken eine Zeitform und werden dennoch von überzeitlichen Themen wie *Tod, Körper und Zeit* hervorgebracht. Sie sind dazu bestimmt, Welterfahrung zu symbolisieren und Welt zu repräsentieren, so daß sich im Wandel auch der Zwang zur Wiederholung zeigt.“ (Belting 2001: 23) Die Anklänge an Cassirers Symbolbegriff (vgl. auch Belting 2001: 16 sowie 2008: 23-36) wie auch an Freuds Begriff des Wiederholungszwangs rufen anthropologisch-psychologische Dimensionen des Bildermachens auf, die in je eigener Weise auf den Menschen als körperliches und psychisches, in existentieller Welterfahrung und deren Verarbeitung verstricktes Wesen zurückverweisen.

Ursprungsgeschichten des Bildes

Beltings Ansatz gewinnt seine Bedeutung aus dem fundamentalen Perspektivenwechsel, der aus der theoretischen Hinwendung auf den Körper resultiert. Denn noch in einem weiteren Sinn ist das Bild erst aus seiner körperlichen Dimension heraus begreifbar. Bilder zeigen sich nicht nur im Medium des Körpers, auch ihr Inhalt verweist auf den menschlichen Körper. Es ist der Mensch selbst, der in den Bildern verhandelt wird. Belting buchstabiert

⁴ Zur Terminologie von Michel Foucault vgl. den Beitrag von Christian Lavagno in diesem Band.

diese zentrale These an verschiedenen Beispielen aus, die jedes für sich die Erklärungs- und Faszinationskraft seiner Bild-Anthropologie demonstrieren. Ohne seine Beispiele in ein eigenes Meta-Modell zu überführen, entwirft er mit jedem von ihnen eine von mehreren Ursprungsgeschichten des Bildes, die in jeweils eigener Weise auf den Körper zurückverweisen.

Einer dieser Ursprünge des Bildes – das Belting stets als „personale[s] Bildnis“, als „imago“ (Belting 1990: 9) begreift, dem gegenüber alle anderen wie etwa die abstrakten Bilder in ihrer anthropologischen Bedeutung als zweitrangig gelten müssen – liegt in der *Bemalung des menschlichen Körpers*. Seit jeher bemalt der Mensch seinen Körper und insbesondere sein Gesicht mit Ornamenten, schmückt sich mit Linien, Punkten, Verzierungen aller Art. Das Porträt, wie wir es heute kennen, hat – so Belting – seinen Ursprung in eben diesen Gesichtsbemalungen, die sich im Laufe der Zeit durch einen Medientausch von ihrem einstigen Trägermedium, dem menschlichen Körper, abgelöst und verselbständigt haben. Marshall McLuhans Rede von den Medien als „Erweiterungen“ („extensions“) der menschlichen Organe (McLuhan 1964: 13) findet hier ihre anthropologische Fundierung: Bilder sind Teile des Körpers, die sich vom ursprünglichen Körper abgelöst haben. Sie sind Menschenkörper, die sich in Dingkörper verwandelt haben. „Man kann wohl so weit gehen, Porträts überhaupt als Masken zu verstehen, die vom Körper unabhängig geworden und auf ein neues Trägermedium übertragen worden sind.“ (Belting 2001: 37)

Der Ursprung der Bilder im menschlichen Gesicht ist zugleich die Erklärung für die eigentümliche Erfahrung, dass die Bilder uns bisweilen anzublicken und unseren Blick zu erwidern scheinen, wie es am prominentesten der Psychoanalytiker Jacques Lacan zum Ausgangspunkt seiner eigenen Bildtheorie machte. Etwas „blickt mich an/geht mich an (me regarde)“ (Lacan 1964: 103) – auf eine rätselhafte, mysteriöse, unheimliche Weise. Was hat es damit auf sich? Beltings Antwort auf das Rätsel dieses Blicks liegt nahe: Es gab einmal eine Zeit, da blickten die Bilder uns tatsächlich an. „Dieser Blicktausch, der in Wahrheit eine einseitige Operation des Betrachters ist, war dort ein echter Blicktausch, wo das Bild von der Lebendmaske oder vom bemalten Gesicht erzeugt wurde.“ (Belting 2001: 37; vgl. auch Belting 2007b)

Am deutlichsten wird der Körperbezug der Bilder im *Totenkult* der archaischen Gesellschaften, wo Bilder eingesetzt wurden, um verstorbene Mitglieder der Gemeinschaft zu repräsentieren. Hier wurde der Körper des Toten durch einen Bildkörper eingetauscht und auf diese Weise ins Leben zurückgeholt. In einem „symbolischen Tausch von Tod und Bild“, so Belting (2001: 29) im Anschluss an Jean Baudrillard (1976), konnte der Verstorbene als Bild erneut am Leben der Gemeinschaft teilhaben. Dabei ging es nicht um bloße Darstellung, sondern im engeren Sinne um *Verkörperung*. Der symbolische Bildkörper vertrat zeichenhaft den realen, abwesenden Körper, von dem die Trauernden sich nicht trennen wollten. Das Bild machte den Tod gewissermaßen ungeschehen, es war – mit Carl Einstein gesprochen – „Verdichtung und Verteidigung gegen den Tod“ (zit. n. Belting 2001: 148). Das Bild war die Antwort der Gemeinschaft auf die traumatische Erfahrung des Körperverlusts.

„Der Schrecken des Todes liegt darin, daß sich vor aller Augen und mit einem Schlage in ein stummes Bild verwandelt, was gerade noch ein sprechender, atmender Körper gewesen war. [...] So mögen sie, um sich dagegen zu wehren, auf diesen Verlust geantwortet haben, indem sie ein anderes Bild herstellten: Ein Bild, mit dem sie sich den Tod, das Unverständliche, auf ihre Weise verständlich machten. Es war dies jetzt ihr eigenes Bild, das sie gegen das Bild des Todes,

den Leichnam, aufboten. Im Bildermachen wurde man aktiv, um der Todeserfahrung nicht länger ausgeliefert zu bleiben.“ (Belting 2001: 145f.)

Auch hier, wie schon bei den Masken, spielt der Blick aus dem Bild eine entscheidende Rolle: „Die *Körpererfahrung*, die auf die Bilder der Toten übertragen wurde, kulminiert in einer *Blickerfahrung*, die vom Gesicht ausgeht. Die Wirkung der reinen *Anwesenheit* wird dabei von der Wirkung der *Ansprache* im Sinn eines Blicktauschs überboten, der das Gesicht als Zeichensystem benutzt. Die Präsenz im Bild steigert sich in den blickenden Augen zur Evidenz des Lebens, so daß die Augen sowohl als Symbol wie als Stilmittel in einer Bildsprache der Wiederverkörperung aufzufassen sind.“ (Belting 2001: 151, Hervorh. i. Orig.) Das Bild, noch in seinen modernsten Formen etwa des Bildschirmbildes, erweist sich damit als seinem Wesen nach utopisches Experiment eines mit seiner eigenen Körperlichkeit ringenden Wesens, das seiner Wirklichkeit wenigstens im geschlossenen Raum des Bildes Herr zu werden versucht. „Nur in den Bildern befreien wir uns stellvertretend von unseren Körpern, zu denen wir im Blick auf Distanz gehen. Die elektronischen Spiegel stellen uns so dar, wie wir sein wollen, aber wie wir nicht sind. Sie zeigen uns *künstliche Körper*, die nicht sterben können, und erfüllen damit unsere Utopien *in effigie*.“ (Belting 2001: 23, Hervorh. i. Orig.)

Weit mehr als ein krudes Ritual, steht der Totenkult am Beginn der Kultur. Er ist eine, wenn nicht *die* elementare Geste der Aufbewahrung des Vergangenen in einem medialen Archiv, das zugleich eine elementare Form des sozialen Gedächtnisses stiftet. „Der soziale Raum erweiterte sich durch die Bilder und die Rituale, die an Bildern vollzogen wurden, um den Raum der Toten.“ (Belting 2001: 146; vgl. Assmann 2000) Kultur ist der Ort der symbolischen Aufbewahrung der Toten. In den Bildwelten des Kultes und des Mythos finden die Kulturtechniken der Aufbewahrung ihre konkrete Form – und im materiellen Bild des Toten ihr handgreifliches Trägermedium.

Die Krise der Bilder

Das Totenbild nimmt in Beltings Bild-Anthropologie eine zentrale, ja paradigmatische Rolle ein: „Das Bild eines Toten ist [...] keine Anomalie, sondern geradezu der Ursinn dessen, was ein Bild ohnehin ist.“ (Belting 2001: 144) Damit ist nicht gemeint, dass alle Bilder direkt auf einer Todeserfahrung beruhen. Ohnehin geht es Belting nicht um eine „allgemeine Genealogie“ der Bilder (Belting 2001: 147), in der die vielfältigen Wurzeln des Bildermachens monokausal auf eine einzige Ursache reduziert wären. Vielmehr versucht er die Bedeutung einiger zentraler Motive und Schlüsselthemen aufzuzeigen, die für die Geschichte der Bilder von besonderer Bedeutung waren und sind.⁵ Das Totenbild hat in diesem Sinne vor allem eine veranschaulichende, idealtypische Funktion, sofern in ihm die Eigentümlichkeiten des Bildermachens – die visuell-imaginäre Vergegenwärtigung eines real Abwesenden, die Funktion der *Verkörperung* – in der klarsten und konsequentesten Form aufscheinen.

Mit Hilfe dieses Urmodells der Bildproduktion schlägt Belting nun die Brücke zur Gegenwartskultur. Auch die gegenwärtige Bildpraxis erscheint ihm als Fortsetzung des archaischen Brauchs. Das Massenphänomen der Fotografie, gerade in seiner alltäglichen

⁵ Als weitere Beispiele kommen „Wappen und Porträt“ sowie Schattenriss und Fotografie zur Sprache.

Erscheinungsform als Amateurknipserei, ist die augenfälligste Fortsetzung eines Bildermachens als Kampf gegen den Tod, in diesem Fall gegen die eigene Sterblichkeit, die sich in der fotografischen Konservierung des eigenen Lebens selbst zu überwinden sucht. Die fotografischen und elektronischen Bilder „tauschen den sterblichen Körper mit dem unverwundbaren Körper der Simulation aus, als seien wir selber in den Bildern unsterblich geworden. Die mediale Unsterblichkeit ist aber wieder eine neue Fiktion, mit der wir den Tod verhüllen.“ (Belting 2001: 187)

Ähnlich wie Baudrillard (1976), der die moderne Kultur und deren konstitutive Krisenhaftigkeit unter anderem als Folge einer Ausschließung des Todes aus dem Sozialen begreift, sieht auch Belting bei aller Kontinuität des Bildgebrauchs einen *Bruch in der Geschichte des Bildes*. Mit der Virtualität der digitalen Medien ziehe eine „Krise des Bildes“, der „Repräsentation“ und der „Referenz“ herauf, die sich in ihrem Wesen als „Krise des Körpers“ offenbare (Belting 2001: 87-113). Wurde das Bild einst „gebraucht, um dem Toten, der seinen Körper verloren hatte, im symbolischen Tausch [...] eine Präsenz in der Gemeinschaft der Lebenden zu erhalten oder zurückzugeben, so wird es heute gegen den lebenden Körper eingetauscht, um ihn durch eine hyperreale oder virtuelle Figur zu ersetzen.“ (Belting 2001: 108). Waren die Bilder einst eine Möglichkeit, das Leben der Körper symbolisch zu verlängern, so sind sie heute der vorzeitige Tod der Körper selbst, die als *noch lebende* Körper gegen „virtual bodies“ (Belting 2001: 109) eingetauscht und damit technokratisch verleugnet werden. Der Körper soll nicht gerettet, er soll besiegt werden. Wie Belting mit Virilio (1994) argumentiert, ist der Körperkult der Gegenwart nichts anderes als eine subtile Form der Körperflucht.

Wo die Ursachen der von Belting postulierten „Krise der Bilder“ nun aber genau zu suchen sind, wird in der *Bild-Anthropologie* allenfalls angedeutet. Eine präzisere und inhaltlich auch weiter gefasste Ausarbeitung von Beltings Gegenwartsdiagnose findet sich stattdessen in *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen* (2005a), wo Belting direkt an die Fragestellungen der *Bild-Anthropologie*, aber auch an *Bild und Kult*, anknüpft. Im Kapitel „Idolatrie heute“ (in anderer Fassung bereits veröffentlicht in Belting/Kamper 2000) präzisiert Belting den Gedanken der Krise und situiert ihn in einer Kulturtheorie der Gegenwart, indem er das Phänomen der Idolatrie, der religiösen Bilderverehrung der frühen Kulturen und des Mittelalters, auf die heutige Zeit überträgt. Erneut nähert er sich hierbei der Position Baudrillards an, den er auch – zusammen mit dessen ‚geistigen Brüdern‘ Günter Anders und Guy Debord – explizit rezipiert.

Die Krise des Bildes erweist sich demnach als Krise des Realen, welches durch das massenmediale und internetförmige Entstehen einer „reine[n] Bilderwelt, in der die Brücken zur Realität abgebrochen sind“ (Belting 2005a: 14), in Bedrängnis geraten ist. Einst als Reaktion und Verarbeitung eines realen Ereignisses in die Welt getreten, haben die Bilder sich im Laufe ihrer Geschichte immer weiter verselbständigt und eine eigene Realität generiert, die gerade den Realitätsverlust des Lebens in modernen, massenmedial geprägten Gesellschaften ausgleichen soll. „Die Lifesendungen der Interviews, der Talkshows und der Passantenbefragungen kompensieren den Realitätsverlust, der in der Bilderwelt eingetreten ist, durch hineingeschmuggelte Realitätszitate in Gestalt echter Menschen, mit denen sich die Zuschauer identifizieren können.“ (Belting 2005a: 19) Je weiter die Konstruktion und Perfektionierung der Bilderwelt als ‚zweiter Welt‘ aber voranschreitet, desto stärker wird sie allmählich zur Konkurrenz der ersten, alltäglichen Welt: „Es ist dann zwangsläufig, dass wir die Welt bildhaft und bildkonform verstehen. Die alte Maxime der

Ähnlichkeit dreht sich um. Wir messen die Welt nach der Ähnlichkeit, die sie mit den Bildern hat, und nicht umgekehrt.“ (Belting 2005a: 24)

Diese Ersetzungsbewegung führt schließlich, so Belting weiter, zum Zusammenfallen von Bild und Wirklichkeit, „wenn alle Bilder Realität nur mehr vortäuschen, als ob es ohne sie keine Realität mehr gäbe.“ (Belting 2005a: 15) Anders als Baudrillard, auf dessen Gedankengang er sich bis hierhin stützt (vgl. v. a. Baudrillard 1978), betont Belting aber, dass dieser Vorgang nicht gänzlich neu ist. Seit jeher bilden Bilder das Reale nicht einfach nur ab, sondern bringen es selbst hervor. Als Beispiel dafür könnte man erneut den Totenkult anführen: Die Bilder besitzen dort eine magische Kraft, die eine soziale Realität performativ generiert oder wenigstens manipuliert, anstatt sie nur passiv widerzuspiegeln. Trotzdem sieht auch Belting, dass das Bedürfnis nach Rückversicherung einer zunehmend problematisch gewordenen Realität in der Moderne noch einmal und in entscheidender Weise zugenommen hat. Die Bilder, so könnte man versucht sein zu sagen, werden nicht mehr nur gegen den Tod, sondern gegen die Welt als ganze eingetauscht (vgl. Strehle 2008). Das belegt gerade der Diskurs um die Fotografie, jenen „Pencil of Nature“ (Talbot 1844), der seit seiner Erfindung für ein objektives Abbild der Wirklichkeit gehalten und damit als verlässlicher Referenzpunkt des Realitätsprinzips angesehen wurde.

Belting fügt Baudrillards Rede vom Verschwinden des Realen im Bild noch eine weitere Pointe hinzu. An seine eigenen Arbeiten zum religiösen Bilderkult anknüpfend, stellt er die Kategorie des *Vertrauens* als zentralen Faktor im sozialen Gebrauch der Bilder heraus. „Bilder verlangen auch heute unseren Glauben“ (Belting 2005a: 25), aber sie können ihn immer weniger befriedigen. Im Zeitalter des Films, des Fernsehens und des Videoclips sowie der Werbung mit ihrer sinnentleerten Bilderflut haben die Bilder ihre Wahrheitskraft immer stärker eingebüßt. Wir konsumieren die Bilder zwar, nehmen sie aber längst nicht mehr ernst. „Das Publikum ist lernfähig. [...] Wir konsumieren die Bilder am liebsten als technische Blendwerke, um ihre semantische Armut umso besser ignorieren zu können.“ (Belting 2005a: 25 f.) Die vermeintliche Idolatrie des Bilderwahns entpuppt sich als subtile Rebellion gegen das Bild. „In dieser Praxis des Zuschauers liegt eine Idolatrie von stiller Aufsässigkeit. Wir entziehen den Bildern den Glauben, dass sie mehr sind als Bilder, und brauchen sie deshalb auch nicht mehr abzulehnen. Idolatrie wandelt sich in diesem Sinne zu einem Ikonoklasmus unter veränderten Vorzeichen. [...] Man könnte ein solches Verhalten als aufgeklärte Idolatrie bezeichnen, aber vielleicht ist es eher ein aufgeklärter Ikonoklasmus.“ (Belting 2005a: 26)

Die Medienbilder, die an den ikonoklastisch gleichgültigen Subjekten vorbeiziehen, ohne auf tiefere Aufmerksamkeit zu stoßen, bezeichnet Belting in seinen neuesten Werken auch mit dem Begriff des „Visuellen“ (Belting 2007a). Dieser Begriff stammt von Serge Daney (vgl. Wetzel 2005), einem französischen Film- und Fernsehkritiker, und wurde unter anderem von Régis Debray aufgenommen, der mit ihm eines der drei „Zeitalter des Blicks“, nämlich das Fernsehzeitalter bzw. die „Videosphäre“ bezeichnet (Debray 1992: 191 ff.). Er bildet den Gegenbegriff zu Beltings emphatischem Bildbegriff. Das Visuelle ist der vorbeiziehende Strom der Bilder, die nicht als inneres Bild beim Menschen ankommen, sondern ihm äußerlich bleiben, weil der Blick ihnen keine Aufmerksamkeit schenkt. Das Visuelle ist das Zeitalter, in dem die Bilder immer mehr zu einer Art von *visuellem Umweltschmutz* degradiert werden.

Für eine Kulturtheorie der Bilder

„Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst“, der Untertitel von *Bild und Kult*, verdeutlicht in essentieller Weise das zentrale Anliegen Beltings – eine Geschichte der Bilder jenseits der Kunst zu schreiben. Er beschränkt sich dabei nicht auf die Bilder vor dem Zeitalter der Kunst, sondern untersucht ebenso die Bilder im Zeitalter *nach* der Kunst und überhaupt jene Bilder des Alltags und der Massenmedien, die von vornherein aus dem engen Diskurs der Kunstgeschichte ausgeschlossen waren. Dass gerade die Ur-Bilder der frühen Kulturen so deutlich im Zentrum seiner Bild-Anthropologie stehen, hat gleichwohl seinen systematischen Grund: Belting weist nach, wie auch das heutige Bildermachen in der Tradition jener archaischen Kulturtechniken des Kultes und der Magie steht, die im Zeitalter moderner Medientechnik zwar die oberflächliche Erscheinungsform, nicht aber die grundlegende soziale Funktion gewechselt haben (vgl. hierzu auch Mitchell 2008). Die Bild-Anthropologie zeigt, dass „der Mensch mit seiner uralten Lust am oder seinem Zwang zum Bildermachen eine prämoderne Erscheinung ist“ (Kruse 2004: 231). Die im Zeitalter der massenmedialen Bilderflut lebendiger denn je erscheinende Praxis des Bildermachens belegt eindrücklich das nach wie vor fundamentale „Grundbedürfnis der Menschen, ihre physische und metaphysische Existenz in Bildern zu reflektieren“ (Kruse 2004: 231). Beltings Blick auf die archaischen Ursprünge des Bildermachens erweist sich daher als Beitrag zu einer Kulturtheorie der Gegenwart, die jene Gegenwart gerade aus der Traditionslinie zu begreifen versucht, in die sie trotz des modischen Bruchs mit der Tradition nach wie vor in zentralen Motiven eingebettet ist. Die Geschichte der Bildzauberei, vom Maskentanz bis hin zur Ikonenverehrung des Mittelalters, ist *unsere* Geschichte.

Eine Geschichte freilich, die auch Brüche kennt, insbesondere im Hinblick auf die prekär gewordene Glaubwürdigkeit der Bilder. Die subtile Missachtung, die wir den gar zu vielen Bildern heute entgegenbringen, könnte dabei ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis unserer gegenwärtigen Kultur sein. Sich kein Bild mehr machen zu können, auch und gerade kein utopisches Bild der Zukunft, ist in diesem Sinne womöglich ein geradezu paradigmatisches Symptom unserer Zeit. Oder, wie Belting in anderem Zusammenhang in seinem neuesten Werk über die Erfindung der Zentralperspektive formuliert: „Was Kulturen aber mit Bildern machen und wie sie die Welt in Bilder fassen, führt ins Zentrum ihrer Denkweise.“ (Belting 2008: 23)

Literatur von Hans Belting

- Belting, H.: Vasari und die Folgen. Die Geschichte der Kunst als Prozeß? In: Das Ende der Kunstgeschichte? München 1983 (Orig. 1978), S. 63-91.
- Belting, H.: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin 1981.
- Belting, H.: Ende der Kunstgeschichte? Überlegungen zur heutigen Kunsterfahrung und historischen Kunstforschung. In: Das Ende der Kunstgeschichte? München 1983, S. 7-62.
- Belting, H.: Das Werk im Kontext. In: ders./Dilly, H./Kemp, W./Sauerländer, W./Warnke, M. (Hg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung. 6., überarb. u. erw. Aufl., Berlin 2003 (Orig. 1985), S. 229-245.
- Belting, H.: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 2004 (6. Aufl., Orig. 1990).
- Belting, H.: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren. München 1995.

- Belting, H.: Das unsichtbare Meisterwerk. München 1998.
- Belting, H./Kamper, D. (Hg.): Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion. München 2000.
- Belting, H.: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001.
- Belting, H.: Bildwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Entwicklung auf dem Prüfstand. In: Ästhetik und Kommunikation, Nr. 126/2004, S. 57-58.
- Belting, H.: Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen. München 2005 (2005a).
- Belting, H.: Nieder mit den Bildern. Alle Macht den Zeichen. Aus der Vorgeschichte der Semiotik. In: Majetschak, S. (Hg.): Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild. München 2005 (2005b), S. 31-48.
- Belting, H.: Die Herausforderung der Bilder. Ein Plädoyer und eine Einleitung. In: ders. (Hg.): Bildfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. München 2007 (2007a), S. 11-23.
- Belting, H.: Blickwechsel mit Bildern. Die Bildfrage als Körperfrage. In: ders. (Hg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. München 2007 (2007b), S. 49-76.
- Belting, H.: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks. München 2008.

Weitere zitierte Literatur

- Assmann, J.: Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Totenbilder und Totenriten im Alten Ägypten. Frankfurt/M. 2000.
- Augé, M.: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt/M. 1994.
- Augé, M.: La guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction. Paris 1997.
- Baudrillard, J.: Der symbolische Tausch und der Tod. München 1982 (Orig. 1976).
- Baudrillard, J.: Die Präzession der Simulakren. In: Agonie des Realen. Berlin 1978.
- Bergson, H.: Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist. Hamburg 1991 (Orig. 1896).
- Busch, W.: Kunst und Funktion. In: ders. (Hg.): Funkkolleg Kunst, Studienbegleitbrief 1. Tübingen 1984, S. 11-50.
- Debray, R.: Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland. Rodenbach, 2., überarb. Aufl. 2007 (Orig. 1992).
- Jonas, H.: Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildens. In: Boehm, G. (Hg.): Was ist ein Bild? München 1994 (Orig. 1961).
- Kruse, C.: Bild- und Medienanthropologie. Eine Perspektive für die Kunstwissenschaft als Bildwissenschaft. In: Assmann, A./Gaier, U./Trommsdorf, G. (Hg.): Positionen der Kulturanthropologie. Frankfurt/M. 2004, S. 225-248.
- Lacan, J.: Seminar XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Berlin/Weinheim 1987 (Orig. 1964).
- Loreck, H.: Bild-Andropologie? Kritik einer Theorie des Visuellen. In: Falkenhausen, S. v. (Hg.): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Marburg 2004, S. 12-26.
- McLuhan, M.: Understanding media. Düsseldorf/Wien 1968 (Orig. 1964).
- Metzger, R.: Am Anfang war das Bild. Rezension zu „Bild-Anthropologie“. In: Kunstforum International, Bd. 155/2001, S. 499 f.
- Mitchell, W. J. T.: Was will das Bild? In: Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur. München 2008, S. 46-77 (Orig. 1997).
- Mitchell, W. J. T.: Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur. München 2008.
- Strehle, S.: Evidenzkraft und Beherrschungsmacht. Bildwissenschaftliche und soziologische Zugänge zur Modellfunktion von Bildern. In: Reichle, I./Siegel, S./Spelten, A. (Hg.): Visuelle Modelle. München 2008, S. 57-70.
- Talbot, W. H. F.: Zeichenstift der Natur. Stuttgart 1998 (Orig. 1844).
- Virilio, P.: Die Eroberung des Körpers. München 1994.

Wetzel, M.: Der Widerstand des Bildes gegen das Visuelle. Serge Daney und Georges Didi-Huberman als Verfechter einer Inframedialität. In: Majetschak, S. (Hg.): Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild. München 2005, S. 137-154.

Wiesing, L.: Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes. Frankfurt/M. 2005.