

MAGIE UND METAPHER

Wirkmächtige Bilder in Geschichte und Gegenwart

UWE FLECKNER / IRIS WENDERHOLM

»And if you were to ask me / After all that we've been through /
Still believe in magic? / Yes, I do.«

Coldplay: *Magic*, 2014

Atavismen magischen Bildverständnisses

Eine schlichte evolutionäre Geschichtsauffassung weist sämtliche Formen magischer Bilder und zauberischer Bildpraktiken frühen Epochen oder »primitiven« Kulturstufen der Menschheit zu. Es scheint ausgemacht, sogenannte »Fetische« oder »Idole« beispielsweise der afrikanischen Kunst als Artefakte anzusehen, die für ihre Betrachter wirkmächtige kultische Protagonisten darstellen. Eine Figur wie der Berliner *nkondi tatu* der Yombe, dessen Behältnis für medizinisch-magische Remedien ebenso erhalten ist wie seine rituelle Benagelung, verdankt ihre Existenz unzweifelhaft einem religiösen Bildzauber, bei dem numinose Energien auf die tote Materie übertragen werden sollen, und doch lassen sich weder seine Herstellung noch seine Wirkung allein aus diesem Zusammenhang heraus erklären [Abb. 1].¹ Vergleichbar religiösen Werken europäischer Kulturen eignet auch den afrikanischen Kultobjekten ein ästhetischer Überschuss, und darüber hinaus ist zu fragen, ob es das Werk selbst ist, das magisch ist, oder ob es – lediglich – einen Hinweis auf magische Praktiken bereitstellt, eine bloße Allusion auf die religiöse Vorstellungswelt, der die kultische Handlung eher gilt als dem Bild selbst. Alain Resnais und Chris Marker, die sich 1953 in ihrem kolonialismuskritischen Film *Les Statues meurent aussi* mit der westlichen Rezeption afrikanischer Kunstwerke auseinandergesetzt haben, bringen diese Zweifel am scheinbar nicht von der Hand zu weisenden magischen (Selbst)Verständnis solcher Werke auf den Punkt:



1 Unbekannter Künstler der Yombe: *Zauberfigur (nkondi tatu)*, 19. Jahrhundert, Holz, Nägel und Behältnis für medizinisch-magische Beigaben, Höhe 117 cm, Berlin, Staatliche Museen, Ethnologisches Museum

»Als Kolonisatoren der Welt wollen wir, dass alles zu uns spricht, die Tiere, die Toten, die Statuen. Aber diese Statuen sind stumm. Sie haben Münder, doch sie sprechen nicht. Sie haben Augen, doch sie sehen uns nicht. Und sie sind keine Idole sondern vielmehr Spielzeuge; ernsthafte Spielzeuge, deren Wert in dem liegt, was sie repräsentieren. Hier gibt es weniger Götzendienst als bei unseren Heiligenfiguren. Niemand betet diese strengen Statuen an. Die Negerplastik ist nicht der Gott, sie ist das Gebet.«²

Diese Kritik an einem westlichen Verständnis afrikanischer Kunst, die den fremden Artefakten allzu bereitwillig bloß magische Funktionen unterstellt – wie sie ihr im Diskurs der Avantgarden bloß die Funktion ästhetischer Anregung unterstellte – weist grundsätzlich darauf hin, dass der Status vorgeblich beseelter, lebendiger, wundertätiger oder sonst wie übernatürlich agierender Kunstwerke in kaum einem Fall wirklich eindeutig ist. Tatsächlich müssen wir mit einem ganzen Spektrum unterschiedlicher Aggregatzustände des magischen Bildes rechnen, dessen angenommene Wirkung zwischen bildmächtigem Zauber und einer eher metaphorischen, auf übersinnliche Kontexte lediglich verweisenden Kraft oszilliert.

Betrachten wir ein anderes Beispiel. Im Bezirk des Memorialtempels, der für den chinesischen General Yue Fei (1103–1142) in Hangzhou errichtet wurde, kann man ganz ungewöhnliche Vorgänge beobachten: Gegenüber dem Grabmal des patriotischen Märtyrers befinden sich lebensgroße Figuren, denen sich das Publikum mit besonderer Aufmerksamkeit nähert. Immer wieder tritt ein Besucher, tritt eine Besucherin an die Statuen heran, meist wortlos schlagen sie mit einem Schirm, einem Stock oder Fächer mal mehr, mal weniger heftig auf die gusseisernen Köpfe [Abb. 2–3]. Eltern sind zu vernehmen, die ihren Kindern erklären, dass hier die Verräter des Generals zu sehen seien, gefesselt und in kniender Erniedrigung, in aller Ewigkeit der Verachtung ausgesetzt. Man könne an ihnen lernen, so ein Mann zu seiner staunenden Tochter, dass man das Vaterland stets heiß und innig lieben müsse. Der populäre Volksheld, in dessen Rezeption sich historische Fakten und Legendenbildung mischen, hatte in der südlichen Song-Dynastie für die territoriale Einheit des Landes gefochten und wurde schließlich auf Veranlassung korrupter Feinde aus dem eigenen Lager hingerichtet. Figuren der Verräter – Kanzler Qin Hui samt Gattin Wang Shi, der Hofbeamte Moqi Xie sowie General Zhang Jun – wurden seit dem späten 15. Jahrhundert hier aufgestellt, fielen zahlreichen ikonoklastischen Übergriffen teilweise oder vollständig zum Opfer und mussten bis ins 20. Jahrhundert mehrfach erneuert werden.³ Zuletzt wurden während der Kulturrevolution alle vier Plastiken zerstört, doch anlässlich der Restaurierung der Grabanlage im Jahr 1979 entstanden auch die heute hier zu sehenden Neugüsse, die gelegentlich – wie bei einer denunziatorischen »Kampfkritik« der sechziger Jahre – mit anklagenden Schildern um den Hals präsentiert wurden. Zwar ist die Bestrafung *in effigie* inzwischen weitaus zivilisierter als zu früheren Zeiten, von denen berichtet wird, dass die Figuren mit Eisenstangen geschlagen, mit Steinen beworfen und bespuckt wurden, sowie dass Kinder dazu angehalten wurden, auf die Bildwerke zu urinieren, doch noch immer richten sich Wut und Zorn der Ikonoklasten handgreiflich gegen die von Gittern kaum ausreichend geschützten Gestalten. Es scheint klar zu sein, dass die Attacken der Besucher dabei nicht eigentlich den Plastiken gelten, sondern den in ihnen dargestellten Menschen, so als ob diese in den Figuren real präsent wären; zumal diese als Repliken ihre »magische« Essenz über die Jahrhunderte hinweg von Guss zu Guss übertragen mussten: »白铁无辜铸佞臣« (Unschuldiges Eisen zum Verräter gegossen), wie ein dort angebrachter Vers erläutert. Und dennoch glaubt natürlich keiner der Angreifer tatsächlich an die Anwesenheit der Verräter im Kunstwerk. Aber auch hier wirkt, wie in anderen stellvertretenden Bildnissen seit



2 Unbekannter Künstler: *Wang Shi und Qin Hui*, 1979–1980 (Neugüsse), Gusseisen, Hangzhou, Yue Fei Tempel und Mausoleum (Fotografie: Uwe Fleckner)

der Antike, die Vorstellung einer magischen Identität von Mensch und Artefakt nach: »Der objektiven Tendenz der Aufklärung, die Macht aller Bilder über die Menschen zu tilgen«, so Theodor W. Adorno in seinen *Minima Moralia* von 1951 über solche Atavismen magischen Bildverständnisses, »entspricht kein subjektiver Fortschritt des aufgeklärten Denkens zur Bilderlosigkeit.«⁴

Offenkundig haben wir es bei solchen Bildern mit einem kaum trennscharf zu definierenden Phänomen zu tun, das magische und metaphorisch-symbolische Aspekte miteinander verbindet. Und ebenso offenkundig ist die Faszination, die von solchen Bildern ausgeht: Das afrikanische Kultobjekt und die Voodoo-Puppe, die Reliquienfigur und das wundertätige Madonnenbild, der apotropäisch wirksame Talisman und die Herrschereffigies, aber auch das bildliche Substitut eines verehrten Menschen, eines Rock- oder Filmstars, der im Bild (das durch ein Autogramm sogar zur Berührungsreliquie werden kann) angehimmelt wird, weil er sich seinen Fans im wahren Leben entzieht – sie alle stellen die Forschung vor vergleichbare Herausforderungen. Auch in eben den aufgeklärten Zei-



3 Eine Besucherin attackiert die Figur des Qin Hui, 2013, Hangzhou, Yue Fei Tempel und Mausoleum (Fotografie: Uwe Fleckner)

ten, von denen Adorno spricht, haben zumindest Reste magischer Bildverehrung oder -verfluchung noch immer ihr wirkungsvolles Vorkommen, denn wie anders ließe es sich erklären, dass – beispielsweise – die Bildwerke gestürzter Diktatoren exekutiert und die Gesichter auf den Wahlplakaten unpopulärer Politiker geradezu körperlich attackiert werden, dass es für uns ein Tabu ist, die Fotografie eines geliebten Menschen zu verletzen, dass von den hyperrealistischen oder mit technischen Mitteln animierten Darstellungen der modernen und zeitgenössischen Kunst beim Betrachter ein Schauer realer Anwesenheit erzeugt wird.

Definitionen des Undefinierbaren

Weißer und schwarzer Magie, Zauber und Abwehrzauber, magische Praktiken, die Einblicke in verborgene kosmische Zusammenhänge vermitteln, und magische Praktiken, die Schaden zufügen wollen – sie liefern den polaren phänomenologischen Rahmen, in dem in der Vormoderne übersinnliche Phänomene wahr- und für-wahr-genommen wurden. Dabei ist die Frage, welcher Stellenwert den Bildern in diesem Zusammenhang tatsächlich zugeschrieben wurde, sowohl für die Kunst- und Religionsgeschichte als auch für die Kulturanthropologie von besonderem Interesse. Der zu untersuchende Gegenstandsbereich ist daher notwendigerweise umfassend anzusetzen, um zwischen handelnden und als lebend wahrgenommenen Bildern, zwischen Fetischglauben, Talismanen und Votivgaben die verschiedenen Schichtungen aller nur denkbaren magischen Bildkulturen freilegen zu können.

Seit Aby Warburgs *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum* (1902) und Julius von Schlossers *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs* (1910–1911), die eine Magie des veristischen Bildnisses unter der Annahme stellvertretender Ähnlichkeit postulierten und darin das Nachleben archaisch-heidnischer Bildvorstellungen sahen, haben die Forschungen unterschiedlicher Disziplinen eine Revision der frühen Fachgeschichte vorgenommen.⁵ So wurde im Bereich der *ex voto* gespendeten Bildtafeln oder Wachsnachbildungen (beispielsweise kranker Körperteile) von der volkskundlichen Forschung festgestellt, dass dem Votivbild selbst keine Zauberwirkung zugeschrieben wurde, sondern dass dieses als Dankesgabe nach erfolgter Genesung und damit lediglich als Bestätigung der göttlichen Intervention gestiftet wurde.⁶ Ähnliches gilt für die frühneuzeitliche *effigies*, die den abwesenden Menschen – vor allem auch juristisch – repräsentieren konnte, ohne dass ihr ein besonderer Bildzauber zugeschrieben werden muss.⁷ Die Kunstgeschichtsschreibung hat wichtige Impulse von David Freedbergs *The Power of Images* (1989), Hans Beltings *Bild und Kult* (1990) und Horst Bredekamps *Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem* (1995) erhalten und sich besonders mit dem Zusammenhang von Ähnlichkeit und Bildwirkung sowie dem Problembereich von Kunst und Fetisch beschäftigt.⁸ Teils daraus resultierend wurden mit den Bereichen von suggerierter Lebendigkeit, von Transgression und skulpturaler Eigenbewegung weitere Forschungsfelder magischer Bildvorstellungen erschlossen.⁹

Einen produktiven Beitrag lieferten schließlich Alfred Gells anthropologische Überlegungen zu *Art and Agency* (1998), die vor allem in der Kunstgeschichte wichtige Einzelstudien angestoßen haben.¹⁰ Und auch in diesem interdisziplinären Geltungsbereich von Kunst und Wirkmacht verschwimmt die begriffliche Grenze zwischen Magie und Metapher, zwischen der Annahme eines tatsächlich »lebenden«, »handelnden« Kunstwerks in Augenblicken religiös-kultischer Überwältigung und dem hohen rhetorischen Lob der Lebendigkeit in Augenblicken ästhetischen Genusses. Das Urteil von der »sprechenden« Ähnlichkeit eines Kunstwerks bezeugt dabei zunächst die besonders gelungene *imitatio* des natürlichen Vorbildes, und dennoch bleiben auch hier Reste magischen Bildverständnisses, etwa beim Betrachten des atmenden Marmors vieler Skulpturen Gian Lorenzo Berninis, die den Blick des

Betrachters in einem gesteigerten Moment daseinsverlorener Aufmerksamkeit durchaus erwidern können; eine ästhetische Erfahrung, die allerdings nur vor dem Original, niemals vor einer Reproduktion zu machen ist, wie beispielsweise Besucher der Hamburger Kunsthalle wissen, wenn sie erleben, wie Berninis *Büste des Kardinals Alessandro Peretti di Montalto* vor ihren Augen zu pulsierendem Leben erwacht [Abb. 4].

Der Begriff der Bildmagie ist terminologisch nicht nur ambivalent, wie Fallbeispiele und systematische Forschungen zeigen, sondern auf produktivste Weise uneindeutig; das heißt, die dem Thema unvermeidlich zugehörigen fließenden Definitionsgrenzen eröffnen fächerübergreifenden Ansätzen ein breites Untersuchungsspektrum.¹¹ Im Fokus des vorliegenden, speziell kunsthistorisch ausgerichteten Bandes steht jedoch nicht in erster Linie die Bildmagie mit ihren kultisch-performativen Aspekten, etwa der Einsatz von plastischen Figuren beim



4 Gian Lorenzo Bernini: *Kardinal Alessandro Peretti di Montalto*, 1622–1623, Marmor, 88 × 65 × 30 cm, Hamburger Kunsthalle

Liebes- oder Schadenszauber, sondern das magische Bild als Artefakt sowie das magische Vorstellungsbild in seiner immateriellen Form.¹² In diesem Geltungsbereich magischer Bilder sind plastische und gemalte, fotografierte und durch Abdruck erzeugte Simulacra ebenso zu untersuchen wie narrative und imaginäre, äußere und innere Bilder. Dabei interessieren nicht nur die gängigen visuellen Zeugnisse, die man gemeinhin mit magischen Vorstellungen verknüpft – also vor allem solche aus dem Bereich der volksfrommen Glaubenspraxis: heilige Körper, die *vera icon* oder apotropäische Bilder –, sondern auch und gerade die Rand- und Grenzphänomene mit all ihren Unschärfen bis in die Kunst der Moderne und Gegenwart.¹³

Magische Bilder sind nicht magisch aus sich selbst heraus, sie werden dazu gemacht: sei es im Bereich politischer, sei es im Bereich religiöser Bildlichkeit. Dabei ist die Wertung von Bildern als »magisch« zunächst einmal abhängig von ihrer Relation zum Betrachter und den im Akt der Rezeption freigesetzten imaginativen Kräften, also von ihrer Fähigkeit mentale Bilder zu erzeugen.¹⁴ Für diese Vorstellung kann als historischer Kronzeuge Michel de Montaigne angeführt werden, der schon Ende des 16. Jahrhunderts über die Stärke der Einbildungskraft schrieb: »Wahrscheinlich entspringt die Tatsache, dass man den Wundern, Gesichten, Zaubereien und dergleichen außergewöhnlichen Erscheinungen Glauben schenkt, hauptsächlich der Macht der Phantasie.«¹⁵ Montaigne reagiert damit auf volksfromme Phänomene, wie sie etwa in mittelalterlichen Mirakelberichten niedergelegt wurden.¹⁶ Die Ubiquität der wunder-tätigen Bilder und die Langlebigkeit der ihnen zugesprochenen Wirkmacht bestätigen Montaignes Äußerung. Dabei ist bemerkenswert, dass es sich hierbei um größtenteils von kirchlicher Seite sanktionierte und maßgeblich selbst modellierte Praktiken handelte, die sich die fromme Einbildungskraft und produktive gläubige Annäherung zu Nutze machte.¹⁷

Auch im christlich geprägten Europa sind demnach magische und metaphorisch-symbolische Aspekte der als wundertätig wahrgenommenen Bilder relevant. Neben den Madonnenbildern beispielsweise in Santa Maria Maggiore und Santa Maria del Popolo in Rom, die über eine große Bandbreite an wundersamen Zuständigkeiten verfügten, ist die *Madonna del Perpetuo Soccorso* ein gutes Beispiel für diesen Zusammenhang [Abb. 5].¹⁸ Diese »Madonna der immerwährenden Hilfe« galt als eines der zehn Bilder, die von der Hand des Evangelisten Lukas selbst geschaffen worden waren und damit schon durch ihre Provenienz über besondere Authentizität und Wirkmächtigkeit verfügten. Ihre Legende untermauert die These von der besonderen Lebendigkeit und Handlungsfähigkeit magischer Bilder: Die Madonnenikone gelangte durch einen Kaufmann von Kreta nach Rom, wo sie zunächst widrigerweise von einem verschlagenen Ehepaar für dessen Privathaushalt behalten wurde, was die Ikone mit – so unterstellt es die Legende – negativen Auswirkungen für Leib und Leben des betrügerischen Paares bestrafte. Durch solcherart eingesetzte Kräfte gelang es ihr schließlich, wie vorgesehen an einen öffentlichen Ort überführt zu werden und dort für alle Gläubigen immerwährende Hilfe bereitzuhalten. In feierlicher Prozession wurde das Bild durch Papst Alexander VI. im Jahre 1499 an seinen angemessenen Wirkungsort getragen, die Kirche San Matteo in Merulana, von wo aus sie noch bis weit in das 17. Jahrhundert hinein ihre segensreiche Hilfe spendete. Das Gemälde galt als wirkungsreichste Ikone Roms und brachte es zu

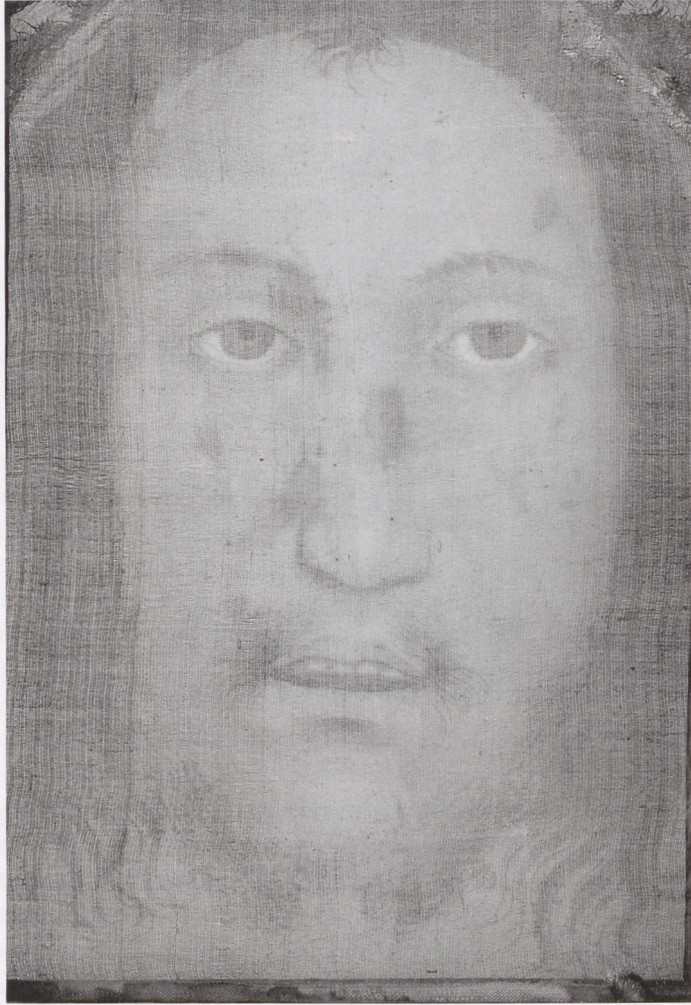


5 Unbekannter Künstler: *Madonna del Perpetuo Soccorso*, Ikone, Byzanz, 13./14. Jahrhundert, Tempera auf Holz, 52 × 41,5 cm, Rom, Sant'Alfonso all'Esquilino

weltweiter Bekanntheit, wie Kopien zeigen, die bis in ferne Länder vordrangen, bis nach Mexiko, El Salvador, Haiti oder Panama, bis nach Argentinien, Chile, Kolumbien, Peru, Venezuela oder auf die Philippinen. Gerade das Aussehen des Madonnenbildes – das als byzantinische Ikone des 13. oder 14. Jahrhunderts über lange tradierte Charakteristika verfügt – verrät in seiner scheinbar formalen Austauschbarkeit die wesentliche Wurzel seiner Wirkkraft, nämlich über seine Ähnlichkeit mit anderen als authentisch betrachteten Ikonen magische Wirkung zu entfalten.¹⁹

Bilder sind an den Prozess visueller und haptischer Wahrnehmung gebunden und entfalten erst unter bestimmten Bedingungen ihre magische Wirkung. Damit handelt es sich bei magischen Bildern um ein Rezeptionsphänomen, das spezifisch zu definierenden Paradigmen unterworfen ist: Entscheidend sind eine besondere Art ihrer Aufstellung oder Präsentation, ihre Inszenierung durch besondere Ausleuchtung oder numinoses Dunkel, ihr performativer Einsatz im Kultus oder in der zauberischen Praxis, ihre Beziehung zu Raum und Architektur, die Tatsache ihrer Zugänglichkeit oder – im Gegenteil – ihres intentionalen Verborgenseins. Magische Bilder entfalten ihre Wirkung dabei stets im Dialog mit dem Betrachter: Wechselseitige Blickbeziehungen und Ansprachen, Berührung und Ansteckung, Adoration, Verletzung und Zerstörung machen das Bild zu einem handelnden oder handgreiflich rezipierten Artefakt; monumentale Formate, Großaufnahmen oder Unschärfe können »unheimliche« Empfindungen auslösen, der Betrachter kann seinerseits durch taktiles, abtastendes Sehen das tote Material eines Kunstwerks verlebendigen.²⁰

Darüber hinaus, das zeigt auch das Beispiel der *Madonna del Perpetuo Soccorso*, ist die magische Wirkung von Bildern eng mit ihrer Produktion beziehungsweise mit einer unterstellten Nicht-Produziertheit verknüpft, etwa in den antiken oder christlichen Vorstellungen zufolge nicht von Menschenhänden geschaffenen *acheiropoieta*, wie beispielsweise das »Schweißstuch der Veronika«, das in der Gattung der *vera ikon* bildlich reflektiert wird, sowie in Ikonen und Bildern wie dem umstrittenen *Turiner Grabtuch* (Turin, Cattedrale di San Giovanni Battista) oder dem nicht weniger rätselhaften *Volto Santo* von Manoppello, die von einigen Gläubigen als Berührungsreliquien verehrt werden, weil ihr Status als – lediglich – gemaltes Bildnis Christi bisher nicht eindeutig nachgewiesen worden ist [Abb. 6].²¹ Hierbei stellt sich die Frage nach den visuellen Strategien angeblich übernatürlich entstandener oder sonst wie magische Qualitäten aufweisender Bilder und den in ihnen sichtbar werdenden Techniken der Verzauberung. Die wesentlichen Eigenschaften der magischen Objekte umfassen beispielsweise ihre behauptete oder tatsächliche Provenienz, ihre Materialität und Medialität oder auch ihre Größe und ihr Gewicht (im Sinne stellvertretender *aequalitas*). Insbesondere ist ihre Einbindung in die magisch-kultische oder eine auf andere Weise zauberisch wirksame Bildpraxis zu bedenken, wobei die Identifizierung von Bild und Abgebildetem als wichtigste Voraussetzung genannt werden kann, damit ein Kunstwerk seine magische Macht entfaltet, sei es als handelndes, gleichsam lebendig gewordenes Artefakt, sei es, um beispielsweise auf den inkarnierten Menschen auf übernatürliche Weise Einfluss nehmen zu können.²²



6 Unbekannter Künstler: *Volto Santo*,
16. Jahrhundert, Farbpigmente auf Muschelseide
(mit späteren Ergänzungen aus Seide),
17,5 × 24 cm, Manoppello, Santuario del
Volto Santo

Im Anschluss an die Studien Warburgs und von Schlossers wurde – und wird – kontrovers diskutiert, ob das Paradigma der Ähnlichkeit als Voraussetzung für magische Wirkung zwingend erforderlich ist. Sind täuschend ähnlich gestaltete anthropomorphe Bilder in diesem Zusammenhang – wie es oft scheint – magischer oder magisch wirksamer als unähnliche? Ist die Frage nach der Kraft der Bilder damit an ihre Abbildrelation zur Natur gebunden? Und sind darüber hinaus Lebensgröße und wahrhaftige Farbigekeit (wie sie schon die antike Skulptur mit polychromer Bemalung und mimetisierenden Materialeinlagen kannte) notwendige Voraussetzungen für eine Steigerung der magischen Wirkung? Oder ist etwa die »sprechende« Ähn-



7 Hände der Fatima (*hamsa*) mit
augenförmigen Amuletten (*nazar boncuğu*),
2014, Messing und farbiges Glas, Istanbul,
Kapalı Çarşı

lichkeit ganz im Gegenteil ein Indiz dafür, dass eine ganz selbstverständliche magische Einheit des Menschen (oder auch eines Tieres) mit dessen bildlicher Darstellung verloren gegangen ist, so dass spätestens seit der Frühen Neuzeit die Kunstfertigkeit eines Malers oder Bildhauers die zuvor bestehende unhinterfragte Identität durch mimetische Bezugnahme ersetzen musste? Inwieweit sind Warburgs Thesen des Bildzaubers als Nachleben eines »unausrottbaren religiösen Urtriebs« haltbar?²³ Fruchtbar erscheint noch immer die Anbindung der Frage nach einer Zauberkraft des Bildes an das Material, in dem es ausgeführt wurde: Bei Warburg – wie auch bei Julius von Schlosser – steht der Verismus des körpernahen Materials wächserner Porträtfiguren, die als »fetischistischer WachsBildzauber« in Florentiner Kirchen aufgestellt waren, im Fokus solcher Überlegungen.²⁴ Und auch wenn mimetischer Verismus als Voraussetzung einer Zauberkraft des Bildes von der neueren Forschung teilweise in Frage gestellt wurde, bleibt doch die Bindung magischer Bilder an Aspekte von Materialästhetik und Materialikonographie weit- aus akzeptierter. Georges Didi-Huberman beispielsweise knüpft mit seiner Charakterisierung bestimmter Materialien an eine Magie der Ähnlichkeit an, da durch den unmittelbaren Kontakt eines Wachs- oder Gipsabdruckes mit dem menschlichen Gesicht dessen authentische Reproduktion zu einer magischen Verdoppelung des Körpers führe; eine Authentizitätsstrategie, die in der Moderne in fotografischen Verfahren durchaus nachlebt.²⁵

Doch wie sieht es jenseits der wächsernen Ähnlichkeit aus? Lorenzo Ghiberti berichtet in seinen *Commentarii* über ein Ereignis, das im Jahr 1450 bereits einige Jahrzehnte zurücklag: In der toskanischen Stadt Siena fiel eine im Boden entdeckte antike Venusstatue dem Ikonoklasmus der Bürger zum Opfer, da ihr eine besonders negative Bildmagie unterstellt wurde, denn ihr wurde die Schuld an der militärischen Niederlage Sienas in einer wichtigen Schlacht angelastet.²⁶ Offenbar konnte also in der italienischen Renaissance auch ein Marmor- oder Holzbildwerk mit entsprechend reduzierter Farbigkeit als magisch gelten. Und offenbar wurden – und werden – auch kleinformatigen Talismanen unterschiedlicher Materialien und unterschiedlicher Realitätsgrade magische Kräfte zugeschrieben. Die veristische Abbildrelation ist demnach nur eine von mehreren Möglichkeiten, ein magisches Objekt zu generieren: Archaisierende Ikonen, Alraunen, die Hand der Fatima (*hamsa*) oder augenförmige Amulette (*nazar boncuğu*), die im Volksglauben Nordafrikas und des Nahen Ostens beziehungsweise der Türkei vor dem »bösen Blick« schützen sollen, benötigen zur unterstellten zauberischen Wirksamkeit lediglich die andeutungsweise Evokation des gemeinten Gegenstandes [Abb. 7]. Nicht allein die naturnahe visuelle Darstellung, sondern gleichermaßen eine eher geistig-spirituelle Übertragung von Energien, Wünschen oder Verwünschungen kann mithin für den unterstellten magischen Effekt verantwortlich sein, so wie auch die unscheinbarsten amorphen Fundstücke im kindlichen Spiel zu Menschen, Tieren oder Waffen werden können. Diese polare Spannung zwischen exaktester Nachbildung und gedanklicher Übertragung (bis hin zur unfigürlichen Abstraktion) hat im übrigen jenseits bloß äußerer Ähnlichkeit in der Gattung des Porträts ein bis heute gültiges Nachleben.²⁷

Gerade im Porträt und seinem politisch-juristischen Einsatz zeigen sich weitere magische Atavismen des Bildes. Im Medium der Herrschereffigies sind Kunstwerke seit der Antike immer wieder als stellvertretende Bilder aufgefasst worden, denen gleichsam eine Identität von Mensch und Artefakt unterstellt wurden: Opferhandlungen und Eide wurden angesichts bildlich anwesender Herrscher vollzogen, in der englischen und französischen Funeralplastik konnten naturnah gestaltete »Scheinleiber« hergestellt werden, die den verstorbenen Herrscher während der feierlichen Bestattungsrituale vertraten [Abb. 8].²⁸ Das magische Potential des Bildnisses äußert sich aber nicht nur in der Herrscherverehrung, auch im politischen Konflikt wurde – und wird – vielfach darauf gesetzt, dass ein Konterfei und der in ihm dargestellte Mensch nicht nur eine zeichenhafte Verbindung miteinander eingehen. Hinrichtungen *in effigie* und andere Formen der Bildbestrafung und -verhöhnung, vom Bildersturm in Antike und Früher Neuzeit bis zur Mutilation von Denkmalen oder Wahlplakaten in unserer Gegenwart, weisen wiederum sowohl magische als auch metaphorische Aspekte auf, denn die teils heftigen Attacken gegen solche Artefakte sind immer auch Angriffe gegen den Körper eines Bildes, die nicht nur die materielle Substanz eines Bildträgers sondern auch – und vor allem – die in ihm gezeigte Person treffen sollen. Auf geradezu archaische Weise erfolgt diese Bestrafung des Menschen in seinem Bilde noch heutigen Tages im Ritual der »Judasverbrennung«, das in einigen katholischen Ländern, insbesondere in Mittel- und Südamerika, eine lange Tradition aufweist. Politische Brisanz erhält die Bildexekution der eigens



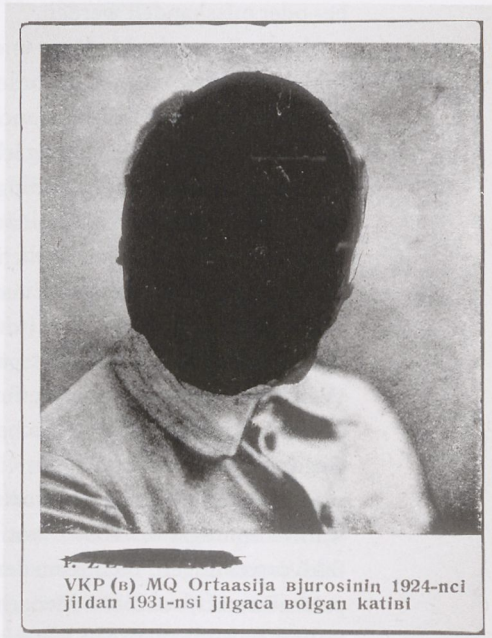
8 Pietro Torrigiano (zugeschrieben): *Effigies* von Heinrich VII., 1509, Holz und Gips, bemalt, Höhe 42 cm, London, Westminster Abbey

dafür angefertigten Pappmaché-Figuren dann, wenn Bildnisse verhasster Politiker, wie es in Mexiko geschieht, an die Stelle des Verräters Jesu treten. So wurden in der Osterwoche 2016 einige lebensgroße Statuen des US-amerikanischen Politikers Donald Trump, der in seiner Kampagne zu den Vorwahlen zur Präsidentschaftskandidatur massiv gegen mexikanische Interessen agitiert hatte, auf öffentlichen Plätzen in Mexiko verbrannt, wodurch sich politischer Protest und das Ritual tief verwurzelter Volksfrömmigkeit mit Hinterlassenschaften magischer Bildvorstellungen verbinden |Abb. 9|. ²⁹

Die Macht der Bildmagie zeigt sich mit gleicher Kraft in den unterschiedlich tradierten Formen der *damnatio memoriae*, bei denen oft genug gerade nicht die vollständige Vernichtung von Bildnissen ins Werk gesetzt wird (die ja leicht zu erzielen wäre), sondern mit Bedacht dafür gesorgt wird, dass der verletzte, im Porträt attackierte Körper seine gleichsam magisch abschreckende Präsenz bewahrt. ³⁰ Noch im 20. Jahrhundert gibt es dafür nicht we-



9 *Verbrennung einer Pappmaché-Figur Donald Trumps*, 2016, Mexiko-Stadt, Mercado de la Merced
(Fotografie: Yuri Cortez)



10 Alexander Rodtschenko: *Übermalter Offsetdruck einer Bildnisfotografie Isak Abramowitsch Selenskis*, um 1937, Moskau, Rodtschenko und Stepanowa Archiv

P. 2. 1924
VKP (B) MQ Ortaasija Bjurosiniñ 1924-nci jildan 1931-nsi jilgaca bolgan katibi

nige Beispiele. So zeigt etwa Alexander Rodtschenkos dramatische Übermalung während der stalinistischen »Großen Säuberung« in Misskredit geratener Politiker, dass das gnadenlose Auslöschen eines Gesichts nicht nur das Verdammungsurteil vollzieht, das die verfeimten Politiker aus dem kollektiven Bildgedächtnis drängen wollte, sondern dass die geschwärzten Köpfe noch immer anklagend aus dem Bild schauen: Die eindringliche visuelle Gegenwart, von der die unkenntlich gemachten Personen gekennzeichnet sind, zeugen von einer Bildmacht, die sogar stärker ist, als es im unverletzten fotografische Abbild jemals der Fall gewesen dürfte [Abb. 10]. Die Mahnungen und Warnungen, die von verstümmelten Figuren, ausgelöschten Gesichtern oder aus propagandistischen Gründen retuschierten Fotografien noch immer ausgehen, belegen auf eindrückliche Weise, welche archaische Kraft dem Bildnis bis heute zugeschrieben wird.

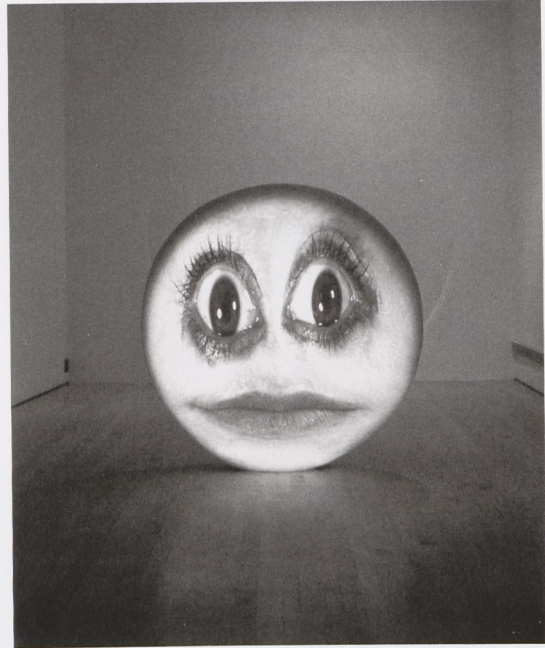
Nachleben magischer Bilder in Moderne und Gegenwart

Typologisch geordnet lassen sich mithin folgende Hauptkategorien magischer Artefakte ausmachen: Bilder, die als *acheiropoieta* vorgeblich göttlichen Ursprungs sind (mit dem aus Lehm geformten, sodann beseelten Urbild Adams als »erstem« Bild und Gott als »erstem« Künstler), apotropäische Bilder, Motivbilder und Fetische, wundertätige Bilder (oft mit Reliquien verbunden), lebende Bilder sowie schließlich solche Bilder, die als stellvertretend für einen in ihm abgebildeten Menschen verstanden und entsprechend verehrt oder verachtet, be- oder misshandelt werden.

In der Kunst der Moderne und Gegenwart sind, so sollte man meinen, solche magischen Bilder endgültig obsolet geworden. Doch in Residuen der Volksfrömmigkeit, im Aberglauben, im popkulturellen (aber auch politischen) Starkult und in den esoterischen Bildwelten etwa der New-Age-Bewegung leben sie noch immer in archaisierender Form weiter. Kunsthistorisch relevanter ist allerdings die Tatsache, dass dem Bild selbst in der Moderne noch immer die Kraft aktiver Realitätsveränderung zugeschrieben werden konnte, auch wenn dazu magische Praktiken freilich nicht länger vorausgesetzt wurden. So finden wir in den ästhetischen Theorien Carl Einsteins einen ganz erstaunlichen Einsatz von Begriffen aus der Semantik des Magischen (totemistische Identifikation, Halluzination, Infektion), wenn der Kunsthistoriker erläutert, wie kubistische, kubo-surrealistische oder surrealistische Werke apotropäisch gegen die Fatalität des Todes rebellieren oder durch bildnerische Vision (»Schauend ändert man Menschen und Welt«) nicht nur die künstlerische Wirklichkeit der Gegenwart verwandeln.³¹

Und auch in der Gegenwartskunst findet sich gelegentlich eine – oft erkenntnis- oder wahrnehmungstheoretisch motivierte – Auseinandersetzung mit der Tradition magischer Bildvorstellungen. Techniken der Verzauberung haben auf diese Weise insbesondere im Hyperrealismus illusionärer Menschendarstellung überlebt, so beispielsweise im Werk des australischen Bildhauers Ron Mueck, der durch Materialwahl und Gestaltung an die mimetische

Überzeugungskraft von Porträtfiguren der Frühen Neuzeit anknüpft und dabei allerdings erhebliche Maßstabsveränderungen vornimmt.³² Verstörende Scheinwirklichkeit entfaltet sich darüber hinaus in der Kreation nahezu lebendig, nahezu beseelt anmutender Bilder, die mit Hilfe von Videos oder digitalen Animationen sowie dem Einsatz von Sound eine unheimliche Präsenz entfalten können, wie etwa die geradezu phobische Reflexe auslösenden Projektionen Tony Ourslers demonstrieren [Abb. 11].³³ Oursler beruft sich dabei ausdrücklich auf die Tradition magisch-okkulturer Praktiken: »Ich sammle auch Bücher über Wahrsager, Medien, Zauberei, Dämonologie und Orte, die nicht existieren, wie andere Planeten, das Innere der Erde und so weiter [...] Meine Sammlung von Geisterfotografien gehört zu den besten weltweit.«³⁴ Andererseits können auch nichtfigürliche künstlerische Formen das verhallende Echo magischer Bildphänomene aufnehmen, etwa dann, wenn sie ästhetische Strategien der Überwältigung einsetzen. So tritt der Besucher in einigen Installationen des amerikanischen Künstlers James Turrell vollständig in dessen Lichträume ein, versenkt, ja, verliert sich in eine sowohl wahrnehmungskritische



11 Tony Oursler: *Ello*, 2003, Fiberglas, DVD, DVD-Player und Projektor, 125 × 125 × 42 cm, London, Lisson Gallery

als auch meditative Perzeption seines Umraums, aber auch seiner selbst [Abb. 12].³⁵ Turrells Lichträume sind immer auch Erfahrungsräume im Grenzbereich zum Sublimen: Der Betrachter assimiliert mit dem Werk, er wird von der Aureole sich ständig wandelnden farbigen Lichts auf überwältigende Weise eingefangen und findet sich und seine unmittelbare Umwelt in der Tat »verzaubert«.

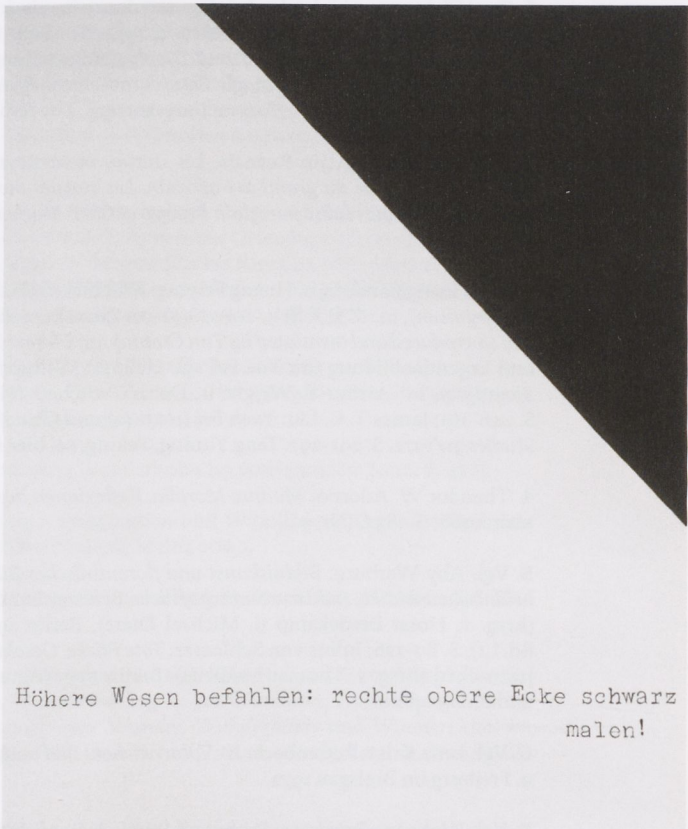
Und schließlich hat die künstlerische Beschäftigung mit magischen Vorgängen in der Gegenwartskunst auch zu ironisch-absurden Formen geführt, etwa dann, wenn Bernhard Johannes Blume in grotesken Fotoarbeiten der frühen siebziger Jahre mit christlich-okkulturer Motivik nicht sehr ernst gemeinte »bildmagische Selbstheilungsversuche« unternimmt oder Christian Jankowski anlässlich der Biennale in Venedig 1999 italienische TV-Wahrsager zu Prognosen über seinen Ausstellungsbeitrag auffordert und diese zunächst live ausgestrahlten Gespräche dann als Videoarbeiten präsentiert.³⁶ Sigmar Polke hat in einigen Werken sogar die Autorität »höherer Wesen« für die Produktion seiner Arbeiten verantwortlich gemacht.³⁷ Wörtlich genommen wäre die Rolle des Künstlers in seinem berühmten Bild *Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!* von 1969 diejenige eines Mediums, der seine Motive unter dem unmittelbaren Einfluss übernatürlicher Instanzen auf die Leinwand bringt,



12 James Turrell: *Breathing Light*, 2013–2014, Installation mit wechselndem farbigen Licht, Ausstellungsansicht, Los Angeles County Museum of Art

was an die Tradition eines göttlichen Diktats von Kunstwerken anschliesse [Abb. 13].³⁸ Die »Magie« eines solchen Vorgangs aber wird durch den Blick auf das bildnerische Ergebnis sofort außer Kraft gesetzt, denn die hier entstandene Komposition besitzt keinerlei numinose Erscheinungsgewalt und erweist sich – sprachlich – als ebenso witzige wie kluge Reflexion über althergebrachte Vorstellungen künstlerischer Inspiration und zugleich – visuell – als kritischer Kommentar zum Primat minimalistischer Werke im Kunstbetrieb der späten sechziger Jahre.

Vom afrikanischen Fetisch bis zum mimetischen Simulacrum, von der Herrschereffigies bis zur stellvertretend hingerichteten Puppe leben die magischen Bilder der Kunstgeschichte von einer geradezu ontologischen Spannung, die den Betrachter über die tatsächliche Daseinsform des Artefakts oft genug im Ungewissen lässt. Ist die Zauberfigur der Yombe ein Gott oder – wie Alain Resnais und Chris Marker zu bedenken geben – das Gebet eines unbekanntes Bildhauers? Attackieren die chinesischen Patrioten in Hangzhou eine Gruppe gusseiserner Figuren oder die in ihnen wie auch immer präsent geglaubten längst verstorbenen



Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!

13 Sigmar Polke: *Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!*, 1969, Lack auf Leinwand, 150 × 125,5 cm, Leinfelden-Echterdingen, Sammlung Froehlich

Verräter? Welchen Status von Lebendigkeit haben die Florentiner Bürger den veristischen Wachbildnissen, die in den Kirchen ihrer Stadt aufgestellt waren, tatsächlich zugesprochen? Und sehen wir – andererseits – in Werken von Künstlern wie Ron Mueck und Tony Oursler wirklich nur das geschickt inszenierte Kunstwerk, das zwar lebt, uns aber nichts tut, um eine berühmte Sentenz Aby Warburgs aufzugreifen?³⁹ Und warum überläuft uns dann beim Betrachten solcher Werke ein unheimlicher Schauer? Und warum werden den fotografischen Bildnissen verhasster Personen auch heute noch in einem Akt der Bestrafung *in effigie* die Augen ausgestochen? Eine uneingeschränkt für-wahr-genommene magische Wirkung wird in der Geschichte der Menschheit vermutlich nur wenigen Artefakten unterstellt worden sein, doch entscheidend zum Verständnis wirkmächtiger Bilder ist es nicht, dass der Rezipient beim Betrachten dieser Bilder eine eindeutige Wahl zwischen Magie und Metapher trifft, entscheidend ist vielmehr die ästhetische Wirkmacht des Ungewissen solcher Kunstwerke, die uns ohne Zweifel auch in aufgeklärten Zeiten noch immer faszinieren.

- 1 Zur Wirkungsweise benagelter Figuren der afrikanischen Kunst vgl. Zdenka Volavkova: *Nkisi Figures of the Lower Congo*, in: *African Arts* 2/1972, S. 52–59 u. S. 84; Arnold Rubin: *Preface*, in: *African Accumulative Sculpture. Power and Display*, Ausstellungskatalog, The Pace Gallery, New York 1974, S. 6–14; John Mack: *Fetish? Magic Figures in Central Africa*, in: *Fetishism. Visualising Power and Desire* (hrsg. v. Anthony Shelton), Ausstellungskatalog, The South Bank Centre, London 1995, S. 53–65.
- 2 Chris Marker u. Alain Resnais: *Les statues meurent aussi*, Frankreich 1953 (Übersetzung von Uwe Fleckner); vgl. *Ode au grand art africain. Les statues meurent aussi. Une exposition autour du film de Présence Africaine réalisé par Alain Resnais et Chris Marker*, Ausstellungskatalog, Monnaie de Paris, Paris 2010.
- 3 Vgl. Huang Jiandong u. Huang Feiying: 秦桧跪像历铸12次 (*Die kniende Figur des Qin Hui wurde zwölfmal gegossen*), in: *文史天地* 9/2010, S. 71–72; Zhou Zuoren: *A View of the Hero Yue Fei and the Traitor Qin Gui (introduced and translated by Tim Cronin)*, in: *China Heritage Quarterly* 28/2011, o. S.; zu Geschichte und Legendenbildung um Yue Fei vgl. Hellmut Wilhelm: *From Myth to Myth. The Case of Yüeh Fei's Biography*, in: Arthur F. Wright u. Denis Twitchett (Hrsg.): *Confucian Personalities*, Stanford 1962, S. 146–161; James T. C. Liu: *Yueh Fei (1103–42) and China's Heritage of Loyalty*, in: *The Journal of Asian Studies* 31/1972, S. 291–297. Teng Yuning, Peking, sei hier für freundliche Hinweise gedankt.
- 4 Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* [1951], Frankfurt am Main 1986, S. 183 f. (Nr. 92).
- 5 Vgl. Aby Warburg: *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum* [1902], in: ders.: *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance* [1932] (hrsg. v. Horst Bredekamp u. Michael Diers), Berlin 1998 (Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Bd. 1,1), S. 89–126; Julius von Schlosser: *Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch [1910–1911]* (hrsg. v. Thomas Medicus), Berlin 1993 (Acta humaniora. Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie).
- 6 Vgl. Lenz Kriss-Rettenbeck: *Ex Voto. Zeichen, Bild und Abbild im christlichen Votivbrauchtum*, Zürich u. Freiburg im Breisgau 1972.
- 7 Vgl. Wolfgang Brückner: *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*, Berlin 1966; ders.: *Bilddenken. Mensch und Magie oder Missverständnisse der Moderne*, Münster et al. 2013.
- 8 Vgl. David Freedberg: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago u. London 1989; Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990; Horst Bredekamp: *Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem*, München 1995 (Carl-Friedrich-von-Siemens-Stiftung, Themen, Bd. 61); vgl. auch Emily Apter u. William Pietz (Hrsg.): *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca u. London 1993; Hartmut Böhme u. Johannes Endres (Hrsg.): *Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten*, München 2010.
- 9 Vgl. Kenneth Gross: *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca 1992; Johannes Tripps: *Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, Berlin 1998; Ulrich Pfisterer u. Anja Zimmermann (Hrsg.): *Animationen, Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, Berlin 2005 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 4); Frank Fehrenbach: »Eine Zartheit am Horizont unseres Sehvermögens«. *Bildwissenschaft und Lebendigkeit*, in: *Kritische Berichte* 3/2010, S. 32–45; Iris Wenderholm: *The Gaze, Touch, Motion: Aspects of Hapticity in Italian Early Modern Art*, in: Markus Rath, Jörg Trempler u. Iris Wenderholm (Hrsg.): *Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit*, Berlin 2013, S. 51–68; David Ganz (Hrsg.): *Mobile eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, Paderborn et al. 2013.

10 Vgl. Alfred Gell: *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998; Joris van Gastel: *Il marmo spirante. Sculpture and Experience in Seventeenth-Century Rome*, Berlin u. Leiden 2013 (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 12 – Reihe »Kunst und Wirkmacht / Art and Agency«); Caroline van Eck, Joris van Gastel u. Elsje van Kessel (Hrsg.): *The Secret Lives of Artworks. Exploring the Boundaries between Art and Life*, Leiden 2014; Caroline van Eck: *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*, Boston, Berlin u. München 2015 (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 16 – Reihe »Kunst und Wirkmacht / Art and Agency«).

11 Vgl. Metzler *Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe* (hrsg. v. Ulrich Pfisterer), Stuttgart u. Weimar 2003, S. 48–56, s. v. »Bildmagie« (Gerhard Wolf); *Ästhetische Grundbegriffe* (hrsg. v. Karlheinz Barck), Stuttgart 2001, Bd. 3, S. 724–760, s. v. »Magisch/Magie« (Carlos Rincón). Mit vielen erhellenden Legenden und Topoi vgl. Ernst Kris u. Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* [1934], Frankfurt 1995, S. 87–120 (Kapitel III: »Der Künstler als Magier«).

12 In Bezug auf den Begriff des Bildes wird hier W. J. T. Mitchells Präzisierung zwischen *picture* und *image* gefolgt; vgl. W. J. T. Mitchell: *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago 1986; ders.: *Picture Theory. Essays on Visual and Verbal Representation*, Chicago u. London 1994.

13 Zum apotropäischen Bild vgl. den Beitrag von Iris Wenderholm im vorliegenden Band, S. 47 ff.

14 Vgl. Klaus Krüger u. Alessandro Nova (Hrsg.): *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2000.

15 Michel de Montaigne: *Essais* (hrsg. v. Hans Magnus Enzensberger), Frankfurt am Main 1998 (Die Andere Bibliothek), S. 53 (Buch I, Kap. 21).

16 Vgl. Thomas Frank: *Wundertätige Körper. Reliquien und figürliche Reliquiare im Mittelalter, in: Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen* (hrsg. v. Jan Gerchow), Ausstellungskatalog, Ruhrlandmuseum, Essen 2002, S. 73–82; *Wunder über Wunder. Wunderbares und Wunderliches im Glauben, in der Natur und in der Kunst* (hrsg. v. Kai Uwe Schierz), Ausstellungskatalog, Kunsthalle Erfurt 2007–2008.

17 Zur religiösen Instrumentalisierung sakraler Kunst vgl. Klaus Krüger: *Malerei als Poesie der Ferne im Cinquecento*, in: Krüger u. Nova 2000, S. 99–121.

18 Zu den von diesen Madonnenbildern bewirkten Hilfestellungen zählten Heilung von der Pest, Rettung von Kindern, Warnung vor Gefahren, Kriegsgewinn und vieles andere mehr; vgl. Shelley E. Zuraw: *The Efficacious Madonna in Quattrocento Rome. Spirituality in the Service of Papal Power*, in: Andrew Ladis u. Shelley E. Zuraw (Hrsg.): *Visions of Holiness. Art and Devotion in Renaissance Italy*, o. O. 2001, S. 101–121.

19 Grundlegend dazu vgl. Belting 1990.

20 Vgl. Mirjam Schaub, Nicola Suthor u. Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, Paderborn u. München 2005.

21 Vgl. Eugenio Di Giamberardino: *Il Volto Santo di Manoppello*, Cinisello Balsamo 1998; Karolina Aszyk u. Zbigniew Treppa (Hrsg.): *The Manoppello Icon. The prototype of images of Christ*, Danzig 2014.

22 Metzler *Lexikon Kunstwissenschaft* 2003, S. 48.

23 Warburg 1998, S. 99.

24 *Ibid.*, S. 100.

- 25 Vgl. Georges Didi-Huberman: *The Molding Image. Genealogy and the Truth of Resemblance in Pliny's »Natural History«, Book 35, I-7*, in: Costas Douzinas u. Lynda Nead (Hrsg.): *Law and the Image. The Authority of Art and the Aesthetics of Law*, Chicago u. London 1999, S. 71–88; ders.: *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris 2008, S. 55 ff.; zur Wachsbildnerei vgl. neben Warburg und von Schlosser auch Roberta Panzanelli: *Compelling Presence. Wax Effigies in Renaissance Florence*, in: dies. (Hrsg.): *Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the Human Figure*, Los Angeles 2008, S. 13–39; *Waxing Eloquent. Italian Portraits in Wax* (hrsg. v. Andrea Daninos), Ausstellungskatalog, Palazzo Fortuny, Venedig 2012; Marthe Kretschmar: *Herrscherbilder aus Wachs. Lebensgroße Porträts politischer Machthaber in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2014.
- 26 Vgl. Lorenzo Ghiberti: *I commentarii [1447–1455]* (hrsg. v. Lorenzo Bartoli), Florenz 1998, S. 108 f.
- 27 Vgl. Uwe Fleckner: *Von Angesicht zu Angesicht. Physiognomie einer schwierigen Gattung*, in: ders. u. Titia Hensel (Hrsg.): *Hermeneutik des Gesichts. Das Bildnis im Blick aktueller Forschung*, Berlin u. Boston 2016 (Mnemosyne. Schriften des Internationalen Warburg-Kollegs), S. 1–21.
- 28 Vgl. Kristin Marek: *Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit*, München 2009; Uwe Fleckner, Martin Warnke u. Hendrik Ziegler (Hrsg.): *Handbuch der Politischen Ikonographie*, München 2011, 2 Bde., Bd. 1, S. 152–161, s. v. »Bildnis, stellvertretendes« (Petra Gördüren).
- 29 Vgl. David Agren: *Mexicans to burn Donald Trump effigy to celebrate Easter*, in: *The Guardian*, 25. März 2016; Joshua Partlow: *Mexicans celebrate holiday by burning Trump in effigy*, in: *The Washington Post*, 27. März 2016.
- 30 Vgl. Uwe Fleckner: *Aus dem Gedächtnis verbannt. Funktion und Ästhetik zerstörter Bildnisse*, in: ders., Maike Steinkamp u. Hendrik Ziegler (Hrsg.): *Der Sturm der Bilder. Zerstörte und zerstörende Kunst von der Antike bis in die Gegenwart*, Berlin 2011 (Mnemosyne. Schriften des internationalen Warburg-Kollegs), S. 15–33; Fleckner, Warnke u. Ziegler 2011, Bd. 1, S. 208–215, s. v. »Damnatio memoriae« (Uwe Fleckner).
- 31 Carl Einstein: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (hrsg. v. Uwe Fleckner u. Thomas W. Gaehtgens), Berlin 1996 (Werke. Berliner Ausgabe, Bd. 5), S. 92; vgl. Uwe Fleckner: *Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie*, Berlin 2006, S. 159 ff. u. S. 357 ff.; ders.: *Fatigué de l'identité biologique. Carl Einstein, André Masson, Pablo Picasso et la révolte contre la mort*, in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne 117/2011*, S. 92–107; vgl. den Beitrag von Uwe Fleckner im vorliegenden Band, S. 309 ff.
- 32 Vgl. den Beitrag von Silke Müller im vorliegenden Band, S. 137 ff.
- 33 Vgl. *Tony Oursler. Works 1997–2007* (hrsg. v. Lionel Bovier u. Mariska Nietzsche), Zürich u. New York 2008.
- 34 Zitiert nach Lisa Zeitz: *Tony Oursler. Kunst ist ein in die Zukunft geschleudertes Haken*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. Juni 2007.
- 35 Vgl. *James Turrell*, Ausstellungskatalog, Solomon R. Guggenheim Museum, New York / Los Angeles County Museum of Art / Museum of Fine Arts, Houston 2013–2014.
- 36 Bernhard Johannes Blume: *Hellsehen als Schwarzsehen. Quasiautobiographische Bemerkungen zu einigen Fotosequenzen 1971–1984* (hrsg. v. Michaela Schleunung), München 1986, o. S.; vgl. Marion Kittelmann: *Heils-Wahn und Zeit-Schwindel im Werk von Anna und Bernhard Blume*, Phil. Diss., Bergische Universität – Gesamthochschule Wuppertal 2002; zu Jankowski vgl. *Gespenster, Magie und Zauber. Konstruktionen des Irrationalen in der Kunst von Füssli bis heute* (hrsg. v. Melitta Kliege), Ausstellungskatalog, Nürnberg, Neues Museum 2011–2012, S. 56 ff.

37 Vgl. Christian Spies: *Ein Pakt mit den höheren Wesen*, in: Sigmar Polke. *Die Vervielfältigung des Humors. Die Editionen in der Sammlung Axel Ciesielski*, Ausstellungskatalog, Museum für Gegenwartskunst, Siegen / Les Abattoirs – Frac Midi-Pyrénées, Toulouse 2013–2014, S. 56–62.

38 Hier ist vor allem auf die philosophische und literarische Tradition der göttlichen Inspiration zu verweisen, der im Topos des »göttlichen Künstlers« ein langes Nachleben beschert sein sollte; vgl. grundlegend Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig 1924 (Studien der Bibliothek Warburg, Bd. 5); Kris u. Kurz 1995, S. 64–86; sowie für die Darstellungsconvention göttlich inspirierter Evangelisten beziehungsweise der Bildnisse mittelalterlicher Autoren Priscilla Pelletier-Gazeilles: *Les portraits d'auteur messagers de l'invisible. Typologies, fonctions et valeurs symboliques*, in: Jean-Charles Herbin (Hrsg.): *Représentation de l'invisible au Moyen Âge*, Valenciennes 2011, S. 67–96 (mit Verweisen auf die ältere Literatur).

39 Vgl. Aby Warburg: *Fragmente zur Ausdruckskunde* (hrsg. v. Ulrich Pfisterer u. Hans Christian Hönes), Berlin u. Boston 2015 (Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Bd. IV), S. 5.

VERGLEICHUNG DER VISUALISIERUNG