Die Bibel in der Kunst / Bible in the Arts

Online-Zeitschrift 4, 2020

Bilder des Religiösen zwischen Kunst und Journalismus

Tanja Maier

DEUTSCHE BIBEL GESELLSCHAFT

Bilder des Religiösen zwischen Kunst und Journalismus[1]

Tanja Maier

Privatdozentin für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Freien Universität Berlin und freie Projektleiterin für Medienbildung

Abstract

Biblical subject matters, narratives, and protagonists still form an inexhaustible repertoire for art through the ages. In journalism, such Christian art based on biblical motifs is used, even beyond the reporting on religion. This article shows how images and their meanings are being transformed both socio-culturally and historically. Thus, it becomes obvious how biblical material and characters provide a cultural repertoire of images in journalism. This will be illustrated with a case study, examining the motifs of creation on the covers and in the cover stories of *Spiegel, Stern*, and *Bunte* from 1949 to the present.

1. Die Bibel, ihre Geschichten und Figuren in Kunst, Populärkultur und Journalismus

Biblische Stoffe und Figuren bilden bis heute ein unerschöpfliches Repertoire für die Kunst aller Epochen. Sie dienen dabei nicht einfach der Illustration von biblischen Motiven, sondern sollen religiösen, politischen, kulturellen und philosophischen Sichtweisen Ausdruck geben.[2] Im Bereich der Kunst haben insbesondere die Visual Culture Studies darauf aufmerksam gemacht, dass die Wirkmächtigkeit der christlichen Ikonographie weit über den Bereich der bildenden Kunst hinausgeht und beispielsweise in den Bereich des Politischen übergeht.[3]

Mittlerweile findet auch in den Cultural Studies eine rege Auseinandersetzung darüber statt, wie biblische Geschichten und Figuren in der Populärkultur erscheinen. Zahlreiche Arbeiten gehen der Frage nach, wie Religion und populäre

[1] Der Artikel fasst einige Gedanken aus meinem Buch „Die (un)sichtbare Religion. Wandel des christlichen Bilderrepertoires in der visuellen Kultur“ (2019) anhand eines Fallbeispiels zusammen.
[2] Vgl. z.B. Williamson, Christian Art.
[3] Vgl. z.B. Lanwerd, Bildformel; Wenk, Kriege.

Kultur interagieren und aufeinander bezogen sind.[4] In dieser Forschungstradition kommt Bildern eine große Rolle zu, u.a. weil die christliche Ikonografie als wichtiger Bestandteil des kulturellen Bilderrepertoires westlicher Gesellschaften begriffen wird. Die Suche nach religiösen Bezügen, Geschichten, Bildern und Versatzstücken erfährt hier eine regelrechte Entgrenzung und bezieht viele Bereiche der populären Kultur ein: Musik, Film, Werbung, Literatur, Computerspiele, Graffiti etc. Ein spezieller Bereich des Populären wird in dieser Forschungstradition allerdings oft ausgeblendet: der Journalismus in seiner ganzen Fülle an unterhaltungs- und informationsorientierten Angeboten.[5] Damit wird übersehen, wie auch der Journalismus an einem kulturellen Bildgedächtnis arbeitet, unter anderem, indem er biblische Stoffe und Gestalten aufgreift und verändert.

Dass ausgerechnet der Journalismus und seine Medien in Kultur-, Bild- und Gedächtnistheorien gleichsam vergessen werden, liegt Barbie Zelizer zufolge an dessen Interesse am Hier und Jetzt, so dass leicht übersehen (oder eben: vergessen) werde, wie sehr journalistische Medien mit der Vergangenheit und unmittelbar *an* ihr arbeiten.[6] Wie Zelizer argumentiert, verhalten sich Journalismus und Gedächtnis zueinander wie zwei entfernte Verwandte: Sie kennen sich und wissen von ihren gemeinsamen Interessen, sie sehen einander ab und zu, aber sie nehmen sich nicht wirklich ernst und erkennen ihre gegenseitige Abhängigkeit nicht recht an. Doch so, wie der Journalismus auf das kulturelle Bilderrepertoire zurückgreift, so braucht dieses ‚Gedächtnis', um wirksam zu werden und sich zu erneuern, um sich zu aktualisieren und zu verbreiten, den Journalismus. Zelizer kritisiert, dass es für den Zusammenhang von Journalismus und Gedächtnis, im Gegensatz zum Zusammenhang von Gedächtnis mit anderen Institutionen wie Religion, Erziehungssystem, politischem System usw., keine befriedigende Bestimmung gibt. Und sie zeigt, warum die Bedeutung des Journalismus für die Bildung eines kulturellen Bildgedächtnisses in der Wissenschaft unterschätzt wird: Weil der Journalismus ja gerade an der Aktualität und am Faktenbezug interessiert ist und die eigentliche Verarbeitung dieser Gegenwart und der eigentliche Rückgriff auf die Vergangenheit dann anderen zukommt, etwa der (Kunst-)Geschichte. (Kunst-)Historiker wiederum greifen zwar auf den Journalismus zurück, wenn sie vergangene Ereignisse feststellen wollen, geben dem Journalismus selbst aber keinen hohen Stellenwert. Dabei wird oft übersehen, dass der Journalismus in seiner Arbeit auch seinerseits auf die Vergangenheit zurückgreift und dass er das auf vielfältige Weise tut; das ist mit Zelizer eine unerwartete und unerforschte, aber fruchtbare Seite des Gedächtnisses.

[4] Vgl. z.B. Morgan, Religion; Hoover, Media; Clark / Clanton, Religion.
[5] Die Bestimmung von Journalismus als Teil der Populärkultur knüpft an die Cultural Studies an. Vgl. insbesondere Renger, Journalismus; Lünenborg, Journalismus.
[6] Vgl. hierzu und zum Folgenden Zelizer, Memory's, 79–83.

Im Folgenden wird gezeigt, wie im Journalismus auf sakrale Kunstwerke mit biblischen Motiven zugrückgegriffen wird und wie darüber Bilder und ihre Bedeutungen sowohl soziokulturell als auch im historischen Verlauf transformiert werden. Damit wird offensichtlich, wie auch biblische Stoffe und Figuren im Journalismus ein kulturelles Bilderrepertoire organisieren.

2. Hybridisierung und Remediation von Bildern der Bibel

Um den Wandel von Bildertraditionen theoretisch und empirisch zu fassen, ist die vorliegende transdisziplinäre Studie an der Schnittstelle von Journalismusforschung, Film-, Medien- und Populärkulturforschung sowie visueller Kulturforschung angesiedelt.

Das Konzept der *Sichtbarkeit* geht von einer gegenseitigen Durchdringung von Medien, Kultur und Macht als Politiken der Sichtbarkeit[7] aus. Dem zufolge wird Sichtbarkeit immer in Verbindung mit sozialen, medialen und diskursiven Praktiken produziert und als ein Aushandlungsprozess unterschiedlicher gesellschaftlicher Kräfteverhältnisse verstanden. Sichtbarkeit ist also nicht einfach gegeben, sondern entsteht in umkämpften Aushandlungsprozessen. Dabei beinhaltet das Konzept der Sichtbarkeit die Idee, dass die sichtbare Sphäre immer auch eine andere Seite hat: die der Unsichtbarkeit. Das Konzept der Sichtbarkeit liefert so einen theoretischen Zugang, der sich besonders gewinnbringend für die Analyse von Bildern des Religiösen erweist. Denn hier ist das Unsichtbare nicht weniger als der eigentliche Gegenstand des Bildes, denn ganz allgemein gilt: Bilder des Religiösen machen das Unsichtbare sichtbar – aber *als* Unsichtbares. Die Stellung des religiösen Bildes zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem macht deutlich, dass Medien das Religiöse und die Religionen nicht einfach vermitteln, sondern sie vielmehr prägen und transformieren.

Der grundlegende Begriff des *kulturellen Bilderrepertoires* wird unter Rückgriff auf die Überlegungen der Filmwissenschaftlerin und Kunsthistorikerin Kaja Silverman verwendet. Unter dem kulturellen Bilderrepertoire versteht sie einen vielfältigen, aber doch begrenzten Vorrat an historisch variablen Darstellungskonventionen, die vorgeben, wie die Angehörigen einer Kultur sehen und welche Bedeutungen sie dem Sichtbaren geben.[8] Die konventionalisierten Darstellungskonventionen und die durch sie begründeten Sehtraditionen des kulturellen Bilderrepertoires lassen sich mit dem Begriff des „Vor-Gesehenen“[9] erfassen. Das kulturelle Bilderrepertoire umfasst nicht nur ‚vor-gesehene’ Darstellungskonventionen wie zum Beispiel tradierte Bildmotive (etwas ‚Das letzte Abendmahl’) und

[7] Vgl. z.B. Thompson, Visibility; Schaffer, Ambivalenzen; Maier, Religion.
[8] Vgl. Silverman, Blickregime, 58.
[9] Vgl. Silverman, Blickregime, 58.

konventionelle Darstellungsweisen (wie die Zentralperspektive), sondern das gesamte Spektrum an kulturellen Bildern und Darstellungskonventionen, aber gleichwohl sind es die vor-gesehen Bilder,[10] denen eine besondere Bedeutung in der visuellen Kultur zukommen. Sie bilden selbst eine Art Bild, nämlich als relativ stabile visuelle Muster, die sich durch verschiedene Bereiche der visuellen Kultur ziehen. Zugleich betont Silverman, dass Darstellungskonventionen und Sehgewohnheiten historisch und kulturell spezifisch sind, und lenkt damit den Blick auf den Wandel.

Mit dem Begriff der *Visuellen Politik*[11] hat die Kunsthistorikerin Silke Wenk diese Überlegungen weiter zugeschnitten: Mit der Wiederholung von Bildern sei immer auch eine Veränderung ihrer Bedeutungen verbunden. Theorien des kulturellen Gedächtnisses, des kulturellen Bilderrepertoires sowie den Begriff des Politischen von Chantal Mouffe aufgreifend, macht sie mit dem Begriff der Visuellen Politik darauf aufmerksam, dass die Wiederholung von Bildern immer schon mit der Veränderung ihrer Bedeutungen einhergeht. Durch die Verknüpfungen mit neuen Bildern und Diskurskurselementen werden die tradierten Bilder „mit neuen Bedeutungen aufgeladen“[12]. Die visuelle Bild- und Bedeutungsproduktion ist somit nicht einfach nur ein Rückgriff auf ein vorhandenes Bilderrepertoire: Wiederholung *ist*, auch und gerade entgegen ihrer Intention, bereits Veränderung – vom Aufgreifen und Erneuern der Bildmotive und ihrer Darstellungskonventionen bis zu den Bedeutungen und Sichtweisen, die darüber hergestellt werden.

Für den Wandel von Bildern im Journalismus haben zudem Prozesse der *Hybridisierung* eine besondere Relevanz. Wie die Kommunikationswissenschaftlerin Margreth Lünenborg für den Journalismus im Allgemeinen argumentiert, hat sich das Repertoire journalistischer Themen, Formen und Formate beträchtlich erweitert und dynamisiert, ganz wie es ihrer Einbindung in einen sich ebenfalls veränderten Kontext entspricht, also in die ökonomischen und technologischen und allgemein gesellschaftlichen Veränderungen. Zur Erweiterung und den allgemeinen Veränderungen kommt eine Art Durchlässigkeit. So wird bereits seit längerem in der Journalismusforschung darüber diskutiert, dass Information und Unterhaltung nicht trennscharf zu unterscheiden sind.[13] Ebenso kann auch die einst eindeutige Unterscheidung von Fakt und Fiktion nicht länger als unangetastete Grundlage journalistischer Kommunikation betrachtet werden, und es sind diese Entwicklungen, die Lünenborg mit dem Begriff ‚Hybridisierung’ bezeichnet.[14] Das Hybride gilt auch seit langer Zeit als grundlegender Aspekt der

[10] In diesem Sinne wird im Folgenden auch der Begriff des Vor-Bildes gebraucht.
[11] Vgl. Wenk, Kriege, 122–123.
[12] Wenk, Kriege, 123.
[13] Vgl. z.B. Bleicher, Grenzgänge.
[14] Vgl. Lünenborg, Journalismus, 168–200.

Kultur und lässt für die Beschreibung des Wandels von Bildern des Religiösen im Journalismus nutzbar machen. Besonders für Bilder des Religiösen kann ja die Unterscheidung in Fakt und Fiktion nur für einen Teil der visuellen Kommunikation gelten, da sich Religion, so wie sie hier verstanden wird, stets auch auf das Transzendente bezieht. Visuelle Kommunikation über Religion ist folglich stets auch auf das bezogen, was die unmittelbar zugängliche Wirklichkeit überschreitet, wie etwa die Themen christlicher Glaube und Spiritualität oder bestimmte transzendente Figuren wie Gott oder Engel. Überall hier handelt es sich offensichtlich nicht um aktuelle, faktenbezogene und dokumentarische Nachrichtenbilder. Interessant wird es, wenn das Religiöse gerade nicht in seinen ‚ureigensten Bereichen' auftritt, etwa in der sakralen Kunst, sondern im Bereich des Weltlichen und Profanen. Was passiert, wenn es ‚seinen' Bereich verlässt und in den vermeintlich aufgeklärten Journalismus eintritt? Kann überhaupt irgendein Bereich der Gesellschaft und der Kultur frei vom Religiösen und gleichsam vollkommen ‚aufgeklärt' und ‚säkularisiert' sein? Die Fragen deuten bereits an, dass Bilder des Religiösen durchdringend sein werden und dass keine klaren Grenzen gezogen werden können.

Was für das journalistische Bild die Hybridisierung, das ist für das Medium die *Remediation*, denn hier wie dort gibt es einen Zustand der Überlagerung. Mit dem Konzept der *Remediation* lässt sich verstehen, wie visuelle Medien die Darstellungskonventionen anderer Medien integrieren und umgestalten.[15] Jay D. Bolter und Richard Grusin, die den Begriff in die Medienwissenschaft und die Digital Studies eingeführt haben, gehen davon aus, dass sich ‚neuere' Medien nicht *grundsätzlich* von ‚älteren' Medien unterscheiden. Vielmehr integrieren und wiederholen neue Medien die ästhetischen und kulturellen Praktiken älterer Medien, wobei sie diese in spezifischer Weise neugestalten, was die Autoren eben als Remediation (*remediation*) bezeichnen. So gesehen remediatisiert beispielsweise die christliche Kirchenmalerei die Bibel, die Fotografie die illusionistische Malerei, der Hypertext den Buchdruck, usw. Dabei geht es nicht (ausschließlich) um eine konkrete inhaltliche Repräsentation eines Mediums in einem anderen Medium, sondern um verschiedene Formen der Remediation, in der ältere und neuere Medien eher in einem Verhältnis der Konkurrenz als der Übernahme zueinander stehen.[16] Prozesse der Remediation erfolgen nicht in dem Sinne linear, dass ein neues Medium ein altes Medium in den gezeigten Weisen wiederholt. Die Linearität wird indes allein schon darum durchbrochen, dass die neueren – etwa die digitalen – Medien nun die älteren Medien (etwa die Druckmedien) herausfordern, sodass diese nun ihrerseits gefordert sind und auf die neue Entwicklung reagieren. Remediation ist dann keine einseitige Weiter-

[15] Vgl. Bolter / Grusin, Remedation.
[16] Vgl. Bolter / Grusin, Remediation, 44–50. Seier, Remediatisierung, 78–80.

entwicklung allein durch und aufseiten der neueren Medien. Zwar müssen neue Medien ihren Platz im ökonomischen System finden und insofern ihre Vorzüge gegenüber älteren Medien erweisen, Bolter und Grusin betonen aber, dass sich neue und alte Medien so aufeinander beziehen, dass sie sich dabei stets ebenso selbst wie gegenseitig neu erschaffen.[17] Eingeschrieben ist solchen Prozessen eine spezifische ‚Zwillingslogik' kultureller Kräfte: die nur scheinbare Polarität von Unmittelbarkeit (*immediacy*) und Hypermedialität (*hypermediacy*). Während die Unmittelbarkeit darauf zielt, die Medialität des Mediums unsichtbar zu machen und gleichsam einen freien Blick durch das Medium hindurch auf das Wiedergegebene zu ermöglichen, ist die Hypermedialität ein visueller Stil, der den Blick auf die Formen der Mediatisierung (mithin auf die Vermittlung) und auf die Präsenz des Mediums lenkt.[18]

Der Wandel von journalistischen Bildern des Religiösen und ihren Bedeutungen im Zuge der Hybridisierung und der Remediation wird im Folgenden von zwei Forschungsperspektiven her in den Blick genommen: Die erste Forschungsperspektive betrachtet, wie Journalismus in seiner explizit *religionsbezogenen* Berichterstattung Bilder des Religiösen einsetzt und transformiert, die zweite Forschungsperspektive fragt danach, wie derselbe Journalismus auch – und gerade – in seiner *nicht*-religionsbezogenen Berichterstattung gleichwohl mit solchen Bildern operiert. Es wird also davon ausgegangen, dass biblischen Motiven auch dort eine Relevanz zukommt, wo es nicht immer auf den ersten Blick offensichtlich ist. Für diese zweite Forschungsperspektive wird ein Bereich ausgewählt, in dem man Bilder des Religiösen kaum vermutet: Wissenschaft und Technik.[19]

Wie ich in meiner kürzlich erschienen Habilitationsschrift zum Wandel des christlichen Bilderrepertoires in der visuellen Kultur argumentiert habe, lässt sich diese Transformation von Zeitschriftenbildern im Zuge der Hybridisierung und der Remediation in drei Phasen unterteilen. Eine geschlossene Phase (Ende der vierziger bis Ende der fünfziger Jahre), eine offene Phase (mit einer ersten Öffnung innerhalb der religiösen Berichterstattung Ende der fünfziger und einer zweiten Öffnung mit einer Transformation in andere Kontexte inkl. einer Hybridi-

[17] Vgl. Bolter / Grusin, Remediation, 6.
[18] Vgl. Bolter / Grusin, Remediation, 81 und 34.
[19] Die Studie basiert auf einer Text- und Bildanalyse der religionsbezogenen, wissenschaftlichen und technischen Berichterstattung der Zeitschriften *Spiegel, Stern* und *Bunte* über einen Zeitraum von sechs Jahrzehnten (1949–heute). Es wurden sowohl die Titelblätter als auch die Bilder in den zugehörigen Titelgeschichten (Bild und Text) untersucht. Für die Religionsberichterstattung mit Bezug zum Christentum wurden insgesamt 300 Titelbilder und 278 Titelgeschichten einer qualitativen Analyse unterzogen; für die Wissenschafts- und Technikberichterstattung jeweils 336 Titelbilder und -geschichten ausgewertet. Da die Bild- und Textanalyse einen längeren Zeitraum fokussiert (1949 bis 2013), wurden Zeitschriften untersucht, die bereits seit ihren Anfängen auf eine starke Visualisierung setzen und bis heute publiziert werden: *Spiegel*, *Stern* und *Bunte*.

sierung) und eine überlagernde Phase (Anfang der neunziger Jahre bis heute). Die folgenden Ausführungen veranschaulichen dies exemplarisch anhand eines Fallbeispiels: den Schöpfungsmotiven auf den Covern und in den Titelgeschichten von Spiegel, Stern und Bunte zwischen 1949 und 2013.[20]

3. Der Wandel von Schöpfungsmotiven in Zeitschriften

Die Bibel berichtet, dass Gott die Erde und die Menschen erschaffen habe (Genesis 1,1–2,4). Diese erste Schöpfungsgeschichte bildet den Grundstein für eine religiöse Darstellung der Weltentstehung durch Gott. Während beispielsweise die Jesusdarstellungen der christlichen Ikonografie vielfältig sind, hat sich in der sakralen Kunst nur eine begrenzte Anzahl an *Gottesdarstellungen* ausgebildet. Gott im Bild darzustellen galt aufgrund des Bilderverbots „Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen“ (Exodus 20,4) in der europäischen Kulturgeschichte lange Zeit als verboten und umstritten. Die Ablehnung von Gottesbildern und die Konflikte um Bildverehrung und Bilderkult in der christlichen Religionsgeschichte hatten selbstverständlich auch Auswirkungen auf die christliche Kunst und ihre Gottesikonografie und führten u.a. zu einem eingeschränkten Motivspektrum.[21] Das noch heute geläufige Gottesbild des bärtigen Greises in Menschengestalt ist an antike Philosophendarstellungen angelehnt, die das Bild von Gottvater in der christlichen Kultur grundlegend prägten.[22] Zentral sind in der christlichen Ikonografie Darstellungen biblischer Szenen, welche die Weltschöpfung durch Gottvater zeigen. Dies umfasst neben der ‚Erschaffung von Adam und Eva’ auch den ‚Sündenfall’, der einen zentralen Teil der zweiten Schöpfungsgeschichte darstellt. Der Sündenfall, die Erschaffung Adams und die Erschaffung Evas sind die in der sakralen Kunst am häufigsten dargestellten Szenen des biblischen Schöpfungsberichts,[23] und genau diese Szenen finden sich auch sowohl in der Religions-, als auch in der Wissenschafts- und Technikberichterstattung wieder.

Im Folgenden wird gezeigt, was mit solchen biblischen Motiven geschieht, wenn sie den Bereich der christlichen Kunst verlassen und im Bereich des Profanen auftauchen. Was passiert mit den Bereichen Religion und Wissenschaft /

[20] Durchgeführt wurde eine motivorientierte Typisierung des Bildmaterials und eine anschließende qualitative Analyse ausgewählter Motive, für die ikonographisch-ikonologische Ansätze mit diskursanalytischen Werkzeugen ergänzt wurden. Begleitet wird dieses Vorgehen durch eine Textanalyse der Religionsberichterstattung (alle Religionen) und die Rekonstruktion des historischen, sozialen und medialen Kontextes des Bildmaterials. Zum methodischen Vorgehen siehe ausführlich Maier, Religion, 81–105.

[21] Vgl. Poeschel, Handbuch, 36; Braunfels, Vorbemerkungen, 166.

[22] Vgl. Poeschel, Handbuch, 36.

[23] Vgl. Poeschel, Handbuch, 39.

Technik, die doch gemeinhin als gegensätzlich und kaum vereinbar gelten? Das Erkenntnisinteresse richtet sich dabei auf die Zeitschriftenbilder, nicht das zugrunde liegende Kunstwerk oder die biblische Textquelle. Veranschaulicht wird dies entlang des Motivs ‚Erschaffung Adams', wobei hier die bereits genannten zeitlichen Phasen mit ihren Umbrüchen und Sichtweisen berücksichtigt werden: 1. eine der Öffnung, 2. eine der Hybridisierung und 3. eine der Überlagerung.

3.1. Geschlossene Phase: klassische Schöpfungsbilder

Schöpfungsmotive tauchen in der religionsbezogenen Berichterstattung von westdeutschen Zeitschriften seit den fünfziger Jahren auf (allerdings zunächst nur im Heftinneren und auch nur selten). Die religiöse Landschaft der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren wird gemeinhin als eine Zeit charakterisiert, die stark durch die beiden christlichen Großkirchen geprägt wurde.[24] Die beiden Nachkriegsjahrzehnte waren durch eine hohe Kirchlichkeit und Religiosität in der Bevölkerung gekennzeichnet, fast alle deutschen Bundesbürger und -bürgerinnen waren Mitglied in einer der beiden Kirchen.[25] Zudem hatten die beiden Kirchen in der frühen Bundesrepublik einen starken Einfluss auf gesellschaftliche Moralvorstellungen und die Politik.[26] Allerdings lösten sich die Alltagspraxen von Menschen bereits in den fünfziger Jahren von den traditionellen Frömmigkeitspraxen der Kirchen und deren Moralvorstellungen.[27] Auch wenn die jüngere zeit- und kulturhistorische Forschung sich zunehmend gegen allzu einseitige Vorstellungen einer gelungenen Re-christianisierung in der Nachkriegszeit wendet, ist die politische und gesellschaftlich hohe Bedeutung der beiden Großkirchen in der frühen Bundesrepublik unbestritten.

Vor diesem Hintergrund verwundert es kaum, dass in der Zeit zwischen dem Ende der vierziger Jahre und dem Ende der fünfziger Jahre in der Religionsberichterstattung auf ein geschlossenes und konventionelles Repertoire an christlichen Bildmotiven zurückgegriffen wird. Das christliche Bilderrepertoire von Schöpfungsbildern ist insofern geschlossen, als 1. nur auf ein eingeschränktes Repertoire an Motiven zurückgegriffen wird und 2. klassische sakrale Kunstwerke möglichst originalgetreu reproduziert werden.

Gerade in Themenfeldern, in denen es um biblische Stoffe und Geschichten geht, muss der visuelle Journalismus ja etwas sichtbar machen, was eigentlich unsichtbar ist. Der säkulare Journalismus, der seine Gegenstände eigentlich im Bereich der zugänglichen Wirklichkeit und des Hier und Jetzt verortet, muss das Unsichtbare, Übersinnliche, Heilige nicht nur sichtbar machen, er muss es gerade als Unsichtbares, als Übersinnliches etc. sichtbar machen, er muss es also

[24] Vgl. Gabriel, Christentum, 43–52; Ebertz, Erosion, 77–89; Großbölting, Himmel, 21–94.
[25] Vgl. z.B. Großbölting, Himmel, 27.
[26] Vgl. Großbölting, Himmel, 93.
[27] Vgl. Großbölting, Himmel, 21–39; Schildt / Siegfried, Kulturgeschichte, 150–151.

angemessen verbildlichen, personifizieren und in Szene setzen – und eben dafür eignen sich Motive von Gottvater sowie Szenen der Schöpfungsgeschichte. Und da die visuelle Kommunikation über Religion hier auf etwas bezogen ist, was die unmittelbar zugängliche Wirklichkeit überschreitet, greift sie auf die sakrale Kunst zurück, deren originale Aufgabe es ist, die Glaubensinhalte und religiöse Figuren zu visualisieren. Im gesamten Zeitverlauf ist es dann ein ganz bestimmtes Vor-Bild, das in der Religionsberichterstattung als auch der Wissenschafts- und Technikberichterstattung wiederkehrend auf den Titelblättern und in den Titelgeschichten auftaucht: das 2,80 x 5,70 m große Fresko „Die Erschaffung Adams“ (1508–1512) von Michelangelo Buonarroti, das sich an der Decke der Sixtinischen Kapelle in Rom befindet (Abb. 1).

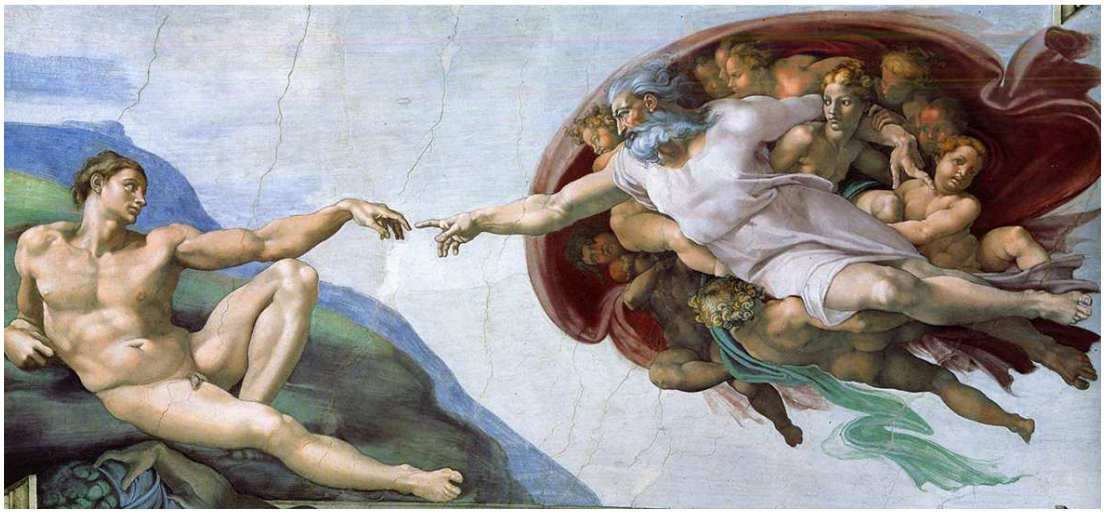

Abb. 1: Michelangelo: Die Erschaffung Adams. Prototyp für eine Reproduktion eines Ausstellungskataloges oder Kunstlexikons.

Eine der ersten Reproduktionen des Bildwerkes in den analysierten Zeitschriften findet sich bereits Mitte der fünfziger Jahre – und hier erstaunlicherweise in der Wissenschaftsberichterstattung der Illustrierten *Bunte* (Abb. 2). Im ersten Teil einer Serie über das „Wunder Mensch“ reproduziert die Illustrierte das Deckenfresko in ähnlicher Art und Weise, wie man das aus einem Kunstlexikon oder aus einem Ausstellungskatalog kennt (Abb. 1). Die fotografische Reproduktion des Deckenfreskos ist Teil der *Bunte*-Titelgeschichte „Krone der Schöpfung. Das größte Wunder ist der Mensch“, die sich mit Erkenntnissen über den menschlichen Körper beschäftigt, der als „das größte Wunderwerk des Schöpfers“ (Bunte 18/1957, S. 28) beschrieben wird. In dem Beitrag geht es also nicht um die Frage, ob es einen Gott gibt oder ob dieser den Menschen tatsächlich geschaffen hat (das steht hier außer Frage), sondern hier wird das unzweifelhaft von Gott geschaffene Geschöpf: der Mensch, gleichwohl aus einer wissenschaftlichen und medizinischen Sicht betrachtet (wie funktioniert der von Gott geschaffene Körper?). Mitte der fünfziger Jahre wird also die Fotografie eines

Kunstwerkes in der Wissenschaftsberichterstattung noch dazu eingesetzt, den Beginn der Heilsgeschichte aus religiöser Sicht zu vergegenwärtigen, ganz wie es dem autoritätshörigen und noch mit originalgetreuen Reproduktionen arbeitenden Zeitschriftenjournalismus in dieser Phase entspricht.

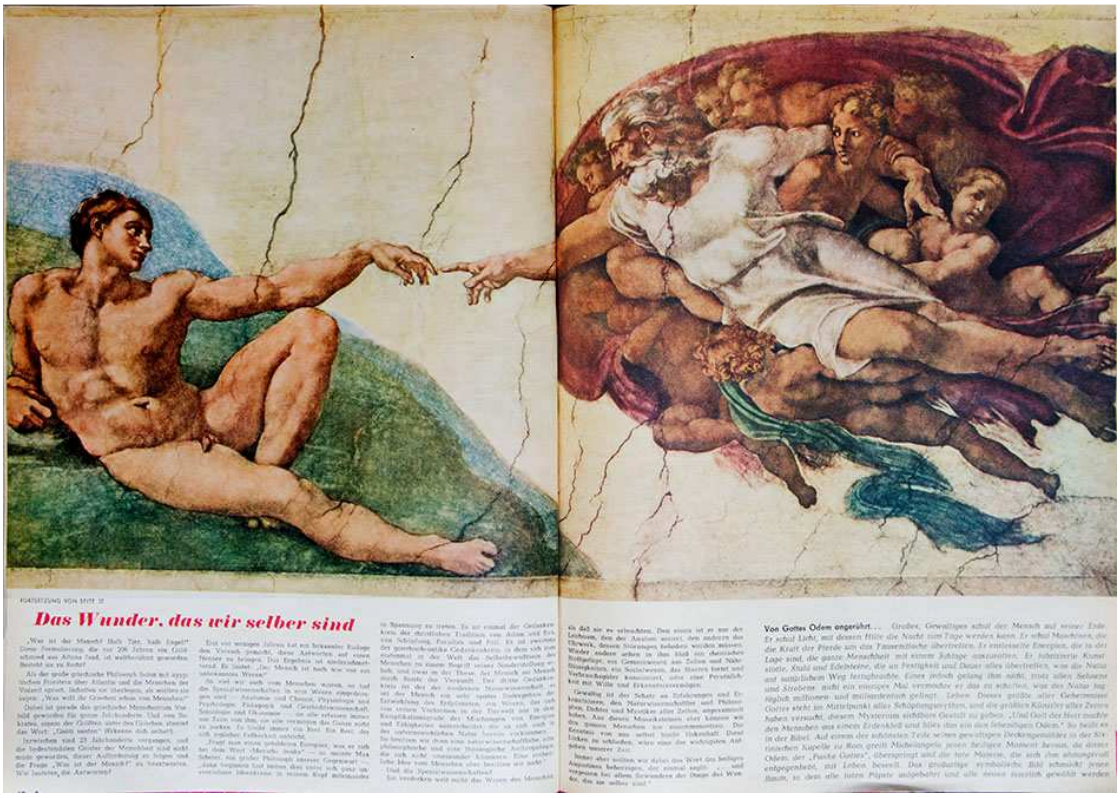

Abb. 2: Bunte-Doppelseite 18/1957.

Die Grenzen des Sichtbaren werden immer auch von der politischen und gesellschaftlichen Bedeutung der Religion in einer Gesellschaft gezogen. In der geschlossenen Phase werden für die Darstellung von biblischen Stoffen und Figuren technische Reproduktionen von christlichen Kunstwerken verwendet, welche möglichst wenig verändert werden. Das gilt sowohl für die Titelbilder als auch für die verwendeten Bilder in den Titelgeschichten. Selbstverständlich hat sich im Sinne der Remediation die Medialität der Kunstwerke gewandelt (etwa von der Wandmalerei über die Fotografie zum Blatt) und entsprechend wird das Bildformat der Größe und dem Layout der Zeitschrift angepasst; meist wird dabei das Bild im Vergleich zum ‚Vor-Bild' verkleinert. Über die Abweichungen in Materialität und Größe hinaus finden bis Ende der fünfziger Jahre oft keine weiteren Eingriffe in die Kunstwerke statt; es handelt sich um reine technische Reproduktionen von sakralen Referenzbildern. Mit Bolter und Grusin haben wir es hier mit einer klassischen Form der Remediation zu tun, um über ein anderes Medium einen Zugang zu dessen Inhalten zu eröffnen. Die mediale Beschaffenheit soll dabei so weit als möglich in den Hintergrund treten (im Sinne von Un-

mittelbarkeit). Dazu trägt bei, dass die Schrift außerhalb des Rahmens bleibt. Auf den Titelseiten dieser Zeit ist die Schlagzeile klein und dezent am unteren Heftrand platziert, bei Reproduktionen von Kunstwerken im Heftinneren finden sich die Bildzeilen außerhalb des Bildrahmens.

Diese Form der Remediation lässt sich als eine Praktik der Verbreitung eines traditionellen christlichen Kunstwerks verstehen, womit sich auch das Unterlassen von Eingriffen in die Bilder zumindest zum Teil erklären lässt, handelt es sich doch um heilige Bilder religiösen Gehalts *und* um (heilige) Kunstwerke großer Künstler. Ein Grund für den weitestgehenden Verzicht auf Eingriffe in solche christlichen Kunstwerke könnte genau in diesem Umstand liegen, dass sie christliche Kunstwerke *und* religiöse Bilder zugleich sind und man ihnen gegenüber in besonderer Weise die „magischen, vormodernen Haltungen“[28] entgegenzubringen scheint, die Mitchell manchen Bildern auch heute noch attestiert. Mitchell folgend sind manche Bilder nicht einfach materielle Objekte, sondern es bestehe eine „magische Beziehung zwischen einem Bild und dem, was es darstellt“[29]. Der Umgang mit solchen Bildern ist im Gegensatz zur nächsten Phase, die nun zu betrachten sein wird, eher ‚schließend’, d.h. es geht (noch) nicht um einen kreativen, öffnenden oder assoziativen Einsatz, weder in Bezug auf das Bild selbst noch auf seinen Inhalt.

3.2. Offene Phase: moderne Schöpfungsbilder

Bereits Ende der fünfziger Jahre wurden die biblischen Motive stärker aus ihren tradierten Entstehungskontexten herausgelöst und vielfältiger eingesetzt als in den sog. kurzen fünfziger Jahren. Aber erst seit den 1970er Jahren finden sich Bilder von Gottvater als Schöpfer prominent platziert auch auf den Covern der Religions- wie auch der Wissenschafts- und Technikberichterstattung. Die sechziger und siebziger Jahre gelten als eine grundlegende Transformationsphase des politischen, kulturellen und alltagsweltlichen Lebens in Deutschland.[30] Entsprechend werden auch im Feld der Religionen tiefgreifende Wandlungsprozesse und (Um-)Brüche konstatiert, die mit Begriffen wie Enttraditionalisierung, Entkirchlichung und Wertewandlungsschub gefasst werden.[31] Seit Ende der sechziger Jahre häuften sich die Kirchenaustritte und es beschleunigte sich in den ‚langen sechziger Jahren’ eine Entwicklung: „Die Religion wurde – so lässt sich zusammenfassen – unbestimmter, unsichtbarer, hintergründiger“.[32]

[28] Vgl. Mitchell, Leben, 49.
[29] Vgl. Mitchell, Leben, 25.
[30] Vgl. Schildt / Siegfried, Kulturgeschichte, 179–402.
[31] Vgl. z.B. Gabriel, Christentum, 52–60; Ebertz, Gnadenanstalt, 77–89; Großbölting, Himmel, 95–180.
[32] Vgl. Gabriel, Christentum, 59–60.

In dieser Phase lassen sich auch grundlegende Veränderungen im Einsatz und in der Gestaltung von Bildern des Religiösen im kulturellen Bilderrepertoire von Zeitschriften beobachten.[33] Im Übergang zu den sechziger Jahren wurden die geschlossenen Bildformen geöffnet und dynamisiert. Unter den Bedingungen einer fortschreitenden Entkirchlichung und Enttraditionalisierung, aber auch einer allgemeinen Politisierung von Kunst und Kultur sowie eines allgemeinen politischen Wertewandels hat geradezu zwangsläufig auch ein Wandel der Bildmotive stattgefunden. Das Aufkommen von hybridisierten Bildformen in dieser Zeit (mit ihren Bild-Text- und Bild-Bild-Überlagerungen) steht zudem im Zusammenhang mit medienkulturellen Wandlungsprozessen, wie der allgemeinen Politisierung der Zeitschriftenlandschaft, dem Re-Design von Zeitschriften und nicht zuletzt dem Erfolg des Fernsehens. Die erste Öffnung, die sich noch innerhalb der religiösen Berichterstattung und ihrer Bilder vollzieht, ist ab Ende der fünfziger Jahre eine stetige Modernisierung des Bildes, etwa durch stärkere Eingriffe und Bearbeitungen der Bilder (die Bearbeitung des Bildausschnitts, Hinzufügungen, Bild-Text-Kombinationen, Bild-Bild-Überlagerungen), die dann – verstärkt seit Anfang der siebziger Jahre – ins Hybride führt.

Wie diese Öffnung ins Hybride für das konkrete Kunstwerk (‚Die Erschaffung Adams') in der offenen Phase verläuft, soll wieder anhand eines Beispiels der Wissenschafts- und Technikberichterstattung verdeutlicht werden. Das Beispiel ist diesmal dem *Stern* entnommen (Abb. 3). Für sein Cover hat die Illustrierte Anfang der achtziger Jahre Michelangelos Adam und die Bildkomposition (links liegt Adam, rechts findet sich eine weitere Gestalt) für eine Bildmontage verwendet. Hier ruht der noch kraftloser Körper Adams nicht wie im Prägewerk auf der Erde, sondern in der Hand einer Frau, die sich mit ihrem Gesicht auf

Abb. 3: Stern-Cover 18/1982.

[33] Zur Öffnung der (visuellen) Religionsberichterstattung vgl. auch: Hannig, Religion; Städter, Blicke.

Adam zubewegt, um ihn zu küssen (anstelle von Gottvater, der Adam das Leben gibt). Auf dem Titelbild wird Adam nicht als Krone der Schöpfung visualisiert, sondern als „Fehlgriff der Natur“ tituliert. Die Titelzeile ist durch Anführungszeichen als Zitat gestaltet und bildet die ‚wissenschaftliche Grundlage’ der Titelgeschichte: „‚Der Mann ist nur ein Ableger der Frau, den sie sich als Luxus für die Fortpflanzung leistet’“ (Stern 18/1982).[34] Durch das Zitat einerseits und den Rückgriff auf ein Detail aus einem christlichen Kunstwerk und dessen Bildkomposition andererseits wird hier eine wissenschaftliche Theorie über die Herkunft und Evolution des Menschen visualisiert. Das Beispiel zeigt, wie durch einen veränderten Bildausschnitt und das Hinzufügen von Text zu einem christlichen Kunstwerk eine neue Sichtweise auf die Schöpfungsgeschichte entsteht.

Entscheidend ist, dass seit den 1970er Jahren nicht einfach klassische Bilder der christlichen Kunst aufgegriffen und remediatisiert werden, wie dies für die fünfziger (und teilweise sechziger Jahre) noch typisch war. Vielmehr hat eine Öffnung und Hybridisierung der Bild*formen* selbst stattgefunden. Wie auch bei anderen Motiven ist also eine Öffnung zu beobachten, im Fall des sakralen Renaissance-Kunstwerks von Michelangelo die Öffnung zur Wissenschaft. Die Öffnung führt nun aber zu einer Hybridisierung der Bilder selbst und damit auch zu neuen Sichtweisen auf die Religion. Es ist die Öffnung ins Hybride, die im Laufe der siebziger Jahre in den Zeitschriften eine Sicht auf den Körper und das Leben entwickelt, welche diese nicht (nur) als göttliche Schöpfung betrachtet, sondern (auch) als Effekt von Natur und Evolution, Wissenschaft und Technik.

3.3. Überlagernde Phase: hypermoderne Schöpfungsbilder

Regelmäßig auf den Covern und im Heftinneren wiederkehrend tauchen Schöpfungsdarstellungen allerdings erst seit den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts auf. In dieser Zeit zeichnete sich in der Folge der Ereignisse des Jahres 1989 für die Religion in der Bundesrepublik Deutschland ein Einschnitt ab. Der Anteil der Konfessionslosen stieg stark an und in den neuen Bundesländern blieb eine „Kultur der Konfessionslosigkeit“ bestehen.[35] Pollack, der die Ansicht vertritt, dass soziologische Darstellungen schnell dazu tendieren, den religiösen Wandel in der Bundesrepublik überzubewerten, hält dennoch fest: „Das wesentliche Kennzeichnen dieses Wandels besteht in einer auffälligen Schwächung der beiden großen Kirchen“.[36] Begleitet wird der Prozess der Entkirchlichung von einer bereits länger bestehenden religiösen „Pluralisierung“ und

[34] Das Zitat stammt von dem stark umstrittenen Evolutionsbiologen und Autor der *Spiegel*-Serie Rainer Knußmann. Die Cover-Fotografie stammt von Sylvain Corrodi.
[35] Großbölting, Himmel, 231.
[36] Vgl. Pollack, Religion, 354.

„Individualisierung“.[37] Unter diesen Stichworten betont die Forschung unter anderem die Zunahme außerkirchlicher, synkretistischer und individuell gelebter Religiosität. Die Individualisierung und Pluralisierung der Religionen findet ihren Ausdruck in der zunehmenden gesellschaftlichen Bedeutung von nicht-christlichen Religionsgemeinschaften und außerkirchlichen Formen der Religiosität und Spiritualität.[38] Neben einem Bedeutungsverlust der Religion ist aber spätestens um die Jahrtausendwende auch immer häufiger von der Wiederkehr der Religion die Rede.[39] Die dritte Phase der Überlagerung ins Hypermediale und Mehrdeutige vollzieht sich also vor dem Hintergrund einer allgemeinen gesellschaftlichen Verunsicherung über die Religion. Zugleich ist sie mit technologischen Wandlungsprozessen verknüpft, nämlich der Digitalisierung.

In der hypermodernen Phase setzt sich zunächst die Hybridisierung von Zeitschriftenbildern fort. Ein *Spiegel*-Cover aus dem Jahr 2003 zum Thema Genforschung (Spiegel 38/2003) veranschaulicht dies. Auf dem Cover ist eine Reproduktion eines Teils des Genesisfreskos aus der Sixtinischen Kapelle in Rom zu sehen (Abb. 4). Der gewählte Ausschnitt fokussiert auf Adam, am rechten Bildrand ist lediglich eine Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger (bekanntlich von Gottvater) zu sehen. Durch die Verengung des Bildausschnitts wird Gottvater (mit Ausnahme der Hand) unsichtbar gemacht. Die Schlagzeile „Das Y-Chromosom“ gibt nun gewissermaßen die Antwort auf die Frage, die in der Titelzeile formuliert ist: „Warum gibt es eigentlich Männer?“. Der Mensch ist nicht mehr (allein) göttliches Geschöpf, sondern (auch) das seiner Gene. Anstelle der christlichen Religion bieten die visuellen Darstellungen nun die Naturwissenschaft als das letztlich überzeugendere Denkmodell für die Entstehung des Lebens und der Geschlechter

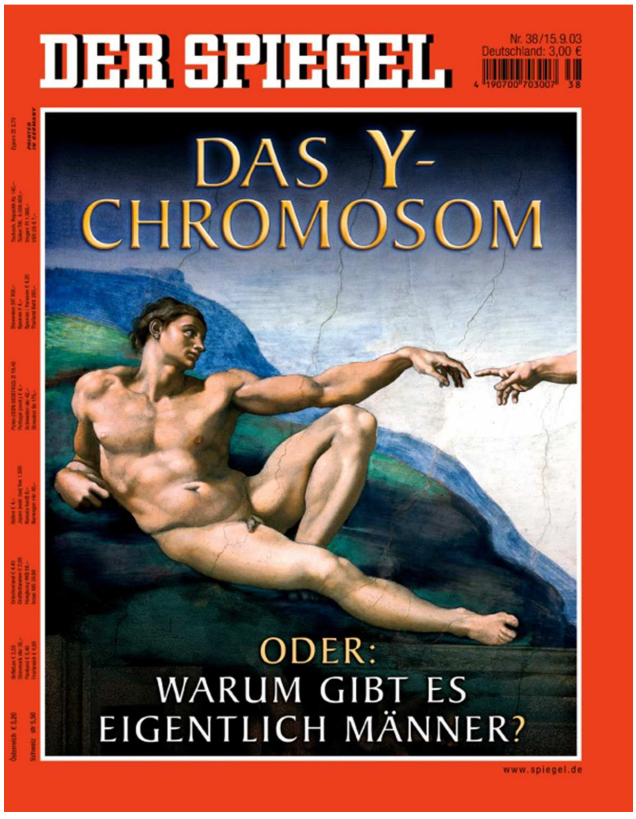

Abb. 4: Spiegel-Cover 38/2003.

[37] Vgl. z.B. Gabriel, Christentum, 60–68; Ebertz, Gnadenanstalt, 90–132.; Großbölting, Himmel, 181–256.
[38] Siehe kritisch: Pollack, Religion.
[39] Vgl. z.B. Riesebrodt, Rückkehr; Graf, Wiederkehr.

an (mithin eine biologische Deutung). Durch die Marginalisierung der christlichen Sicht auf die Schöpfung (Gabe Gottes) und das Hinzufügen von Text wird der Mensch als von den Genen bestimmtes Geschöpf sichtbar; zugleich wird durch die Kopplung von christlichen und naturwissenschaftlichen (Bild)Diskursen das Wissen um die soziale und kulturelle Konstruktion des Geschlechterkörpers ausgeschlossen – oder eben *unsichtbar*.

Seit den neunziger Jahren erfährt das Hybride eine Steigerung, die zu einem regelrechten Umschlag in die Hypermedialität geführt hat. Dahinter steht die Strategie einer visuellen Inszenierungen, die, statt auf die Unmittelbarkeit der Abbildung zu setzen, die Prozesse der Mediatisierung sichtbar macht. Neben die Hybridisierung von Schöpfungsbildern tritt in dieser Phase vom Anfang der neunziger Jahre bis heute eine *Überlagerung* der Bildformen und -motive ein, wobei die Grenzen zwischen diesen Sichtweisen und Bildformen des Religiösen fließend sind. Durch die Überlagerung entstehen neue Schöpfungsbilder, wodurch wiederum neue Sichtweisen auf das Religiöse entstehen. Allerdings überlagern sich nun die Bilder und Texte weit stärker, zudem sind die Trennungen und Grenzen nicht einfach nur geöffnet und durchbrochen worden. Die Grenzen sind vielmehr unscharf geworden.

Illustrieren lässt sich dies sehr gut anhand von Titelbildern des *Spiegels*, da dieser Bildeinsatz und -gebrauch charakteristisch für das Nachrichtenmagazin und seine Cover ist. Ein vergleichbares Motiv wie zuvor besprochen findet sich zwei Jahre später erneut auf dem *Spiegel* (Abb. 5). Für einen Beitrag, der sich aus naturwissenschaftlicher Perspektive mit der menschlichen Partnerwahl beschäftigt, erscheint das Nachrichtenmagazin gleich mit zwei Titelvarianten (sog. Titelsplits) und greift dafür auf Illustrationen von Roberto Parada zurück. Auf dem einen Titelblatt ist Adam in der altbekannten Pose zu sehen: als junger Mann, der auf dem Boden der Erde liegt und seinen linken Arm vermeintlich dem Schöpfergott entgegenstreckt. Allerdings wurden Gottvater und die ihn umgebenden Geschöpfe durch mehrere Frauen ersetzt, und zwischen Adam und die Frauen wurde ein großer Schriftzug gesetzt: „Adams Frauen. Die Biologie der Partnersuche“. Auf der Titelvariante (Abb. 6) sind Adam durch eine Frau ersetzt und Gott und die ihn umgebenden Geschöpfe durch fünf Männer. Entsprechend lautet der Titel: „Evas Männer. Die Biologie der Partnersuche“. Bezug nehmend auf ein christliches Bildmotiv und sakrales Prägewerk wird die menschliche Partnerwahl, auch wenn sie christliche Implikationen enthält, ganz profan auf Hormone und die evolutionäre Entwicklung zurückgeführt. Die Partnerwahl wird von der ‚Gabe Gottes’ entkoppelt, ohne diese Sinnschicht gänzlich zu verleugnen und zugleich an biologische Erklärungsmodelle der Zweigeschlechtlichkeit gekoppelt. Negiert werden allein kulturelle und soziale Erklärungen für die Partnerwahl, weil entsprechende visuelle Diskurselemente ausgeschlossen und insofern unsichtbar gemacht werden. Der Titelautor Philip Bethge geht davon aus, dass die Part-

nerwahl viel zu komplex sei, um sie letztlich und allein evolutionsbiologisch zu erklären (Spiegel 09/2005, S. 5) – was die beiden Titelvarianten auch genau so visualisieren. Die Öffnung wird also noch gesteigert durch die Überlagerung ins Mehrdeutige und Ambivalente. Wir können nun auch Eva als ersten Menschen sehen, die Schöpfung als naturgegeben oder von Menschenhand gemacht.

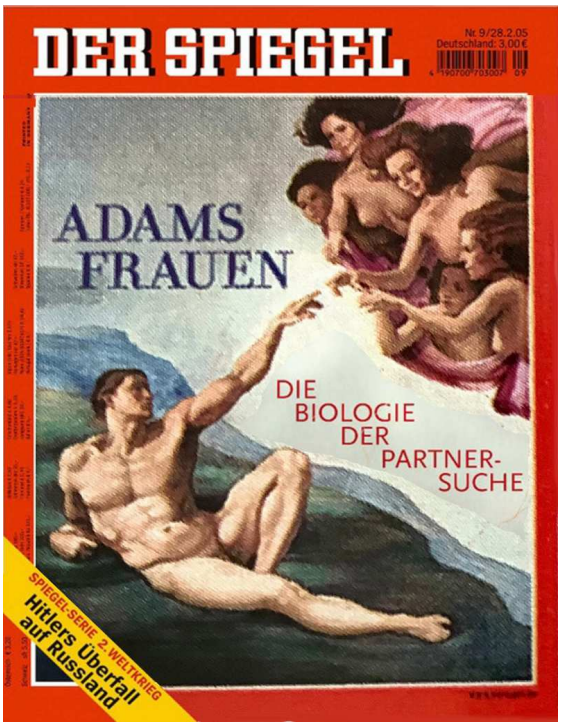

Abb. 5: Spiegel-Cover 09/2005 (S. 5).

Abb. 6: Spiegel-Cover 09/2005.

Ein anderes interessantes Beispiel liefert hierfür der *Spiegel* im Kontext des Titelthemas „Die Schöpfung im Labor“ (Spiegel 1/2010). Auch hier wird das sakrale Kunstwerk Michelangelos wieder im Zusammenhang mit wissenschaftlich-technischen Themen eingesetzt, in denen es um Zukunftsängste und grundlegende gesellschaftliche Konflikte geht. In der zugehörigen Titelgeschichte von Johann Grolle findet sich ein doppelseitiges Aufmacherbild, das verschiedene christliche und wissenschaftliche Bildelemente, Bildformen und Sichtweisen überblendet (Abb. 7). Auf der rechten Seite ist der Ausschnitt von Michelangelos Gottesdarstellung zu sehen. Der ausgestreckte Arm des Schöpfers trifft aber nicht auf Adam, um diesem das Leben zu geben, sondern auf eine wissenschaftlich-technisch erzeugte Gendarstellung auf einem Bildschirm, wie sie, so legt es die Bildunterzeile nahe, von Sequenziermaschinen der Firma Geneart produziert werden. Von der linken Seite bewegt sich eine menschliche Hand ebenfalls auf die visuell hervorgebrachte Gendarstellung zu, die lebensspendende Geste von Michelangelos Gottvater wiederholend oder, um im Bild der Genetik zu bleiben, kopierend. Head- und Subline ermöglichen eine schnelle Interpretation der Bildkomposition: „Konkurrenz für Gott. Eine Truppe von Bio-

logen macht sich daran, das Leben neu zu erfinden. Sie nutzen die Gene von Tieren, Pflanzen und Bakterien als Bausteine, um neue Organismen zu schaffen. Das weckt Ängste: Maßt sich der Mensch an, das Handwerk des Schöpfers zu übernehmen?“ (Spiegel 1/2010, S. 110). Das Bild vereint Vorstellungen von der göttlichen mit Ängsten vor der wissenschaftlichen Entstehung des Lebens. Das Bild ist zugleich ein treffendes Beispiel für ein hypermodernes journalistisches Bild, das in keinem Abbildungsverhältnis zu einer vor-medialen Wirklichkeit steht. Es vereint zwei unterschiedliche Bildmotive, nämlich ein wissenschaftliches und ein religiöses, die beide das Unsichtbare sichtbar machen und ihren ‚Gegenstand’ dadurch überhaupt erst ins Feld des Sichtbaren eintreten lassen: Gene und Gott.

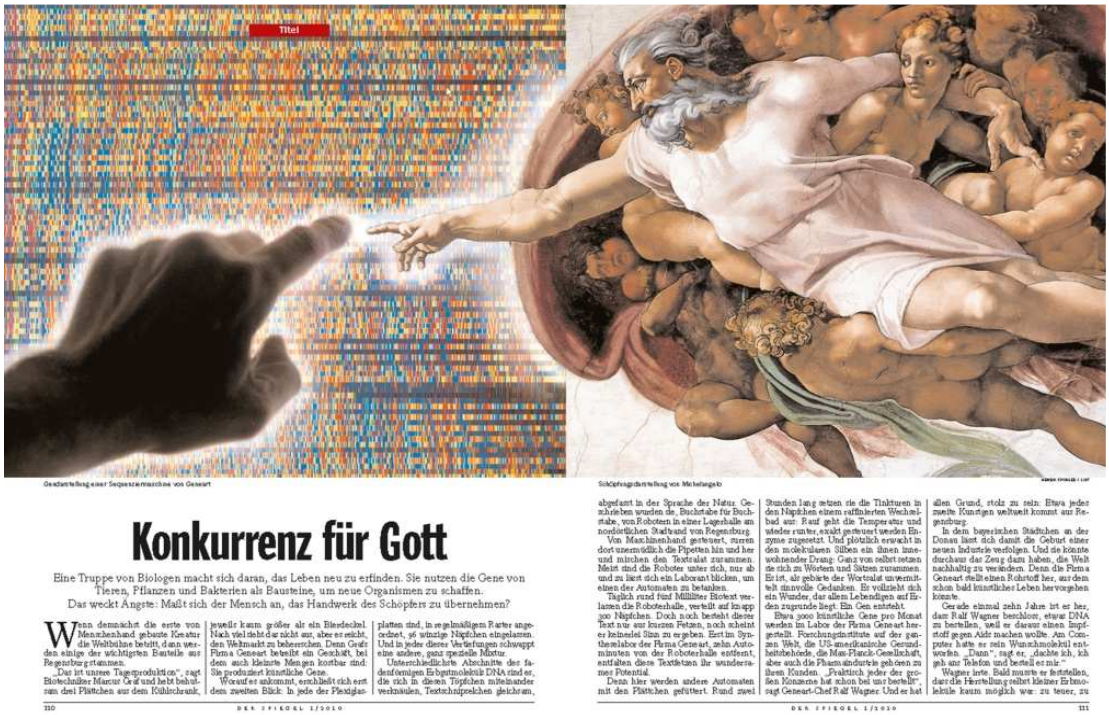

Abb. 7: Spiegel-Doppelseite 01/2010.

Mit der *Überlagerung* der Bildformen und -motive setzen immer mehr Bilder auf eine visuelle Hypermedialität, bei der das Scheitern einer unmittelbaren Präsenz und eines unmittelbaren Sehens unumgänglich ist – wodurch der Blick auf das Mediale selbst gelenkt wird.[40] Ein letztes Beispiel soll dies abschließend verdeutlichen. Am Beispiel des *Spiegel*-Titels „Gott ist an allem Schuld“ (22/2007) lässt sich die komplexe Problematik aus Unmittelbarkeit und Hypermedialität mit ihren gegensätzlichen Blickpositionen gut illustrieren. Das Titelbild, das alles andere als unmittelbar anmutet, zeigt im Vordergrund neun übereinander gelegte Fotografien (Abb. 8). Es handelt sich um Schwarzweißaufnahmen

[40] Vgl. Bolter / Grusin, Remediation, 236.

und um Farbfotografien, die sich als Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie bezeichnen lassen.[41] Die Titelgestaltung setzt nicht auf das Verschwinden der Fotografie in der Bedeutung des Motivs, vielmehr wird die Fotografie selbst als Medium sichtbar, als flächiger und klar umgrenzter Gegenstand. Zugleich zeigt sich hier eine visuelle Überbietungslogik, da nicht nur eine einzelne Bildikone zu sehen ist, sondern gleich deren neun. Rechts über den Fotografien findet sich eine Reproduktion eines Teils des berühmten Freskos von Michelangelo *Die Erschaffung Adams*. Zu sehen ist der Teil, der auf Gott als greise Gestalt mit grauem Haar und langem Bart fokussiert. Der Finger der Gottesfigur berührt aber nicht den Zeigefinger Adams (welcher auf diesem Ausschnitt unsichtbar ist), sondern die Fotografien von kriegerischen und katastrophalen Ereignissen. Über den Augen der Personifikation Gottes ist ein schwarzer Balken angebracht. Links daneben steht in dicken Lettern: „Gott ist an allem Schuld. Der Kreuzzug der neuen Atheisten“. Das Titelbild ist nicht nur ein Beispiel für die Remediatisierungsthese, es verdeutlicht auch eindrucksvoll die unterschiedlichen Blickpositionen und die doppelte Logik der Remediation. Als BetrachterIn nimmt man die einzelnen Fotografien und deren Inhalt in den Blick und dann wieder das gesamte Arrangement, was Bolter und Grusin als ein Oszillieren zwischen „looking through“ und „looking at“[42] beschreiben.

Abb. 8: Spiegel-Cover 22/2007.

4. Fazit

Gibt es einen Gott? Wie kommen die Sünde und das Böse in die Welt? Wie entsteht das Leben? Wenn es in der Religions-, Wissenschafts- und Technikberichterstattung um solche grundlegenden Probleme und Fragen geht, werden Schöpfungsmotive aufgegriffen und transformiert. Dabei ist eine Ausweitung von

[41] Vgl. Perlmutter, Photojournalism.
[42] Vgl. Bolter / Grusin, Remediation, 33 und 41.

sakraler Kunst auf den Journalismus zu beobachten, und mit diesen Bildern erlangt wiederum die christliche Ikonografie Bedeutung.

In der geschlossenen Phase folgt das klassische Schöpfungsbild in Zeitschriften der möglichst originalgetreuen Reproduktion des sakralen Vor-Bildes, und zwar im Hinblick auf Perspektive, Farbe, Raumgestaltung u.a. Und so unterschiedlich sich solche Reproduktionen und Kunstwerke in der Berichterstattung einsetzen lassen, so gehen sie doch, indem sie dabei immer auch auf das Transzendente zielen, stets über sie hinaus. Mehr noch, die mediale Beschaffenheit soll so weit als möglich in den Hintergrund treten, um, der Logik der Unmittelbarkeit folgend, den Blick der Betrachtenden durch das Medium *und* durch die dargestellte Welt hindurch auf den religiösen Gehalt zu lenken, mithin auf das Nicht-Sichtbare. Doch wie immer sie dabei auf einen transzendenten, heiligen, religiösen Gehalt zielen: Im geschlossenen Bilderrepertoire dominieren klassische Sichtweisen auf die Religion und direkte Repräsentationsverhältnisse: Die Schöpfungsbilder machen die Erschaffung der Welt und des Menschen durch Gott sichtbar. Mit solchen Bildern wird in dieser Phase traditionell und konventionell umgegangen und es finden sich kaum sichtbare Eingriffe. Das ist auch der Grund, warum die journalistischen Bilder, die z.B. die Schöpfungsgeschichte repräsentieren, zugleich religiöse Bilder sind und, im Fall der Reproduktionen von Kunstwerken, auch künstlerische Bilder. In der bloßen Reproduktion wird weder eine Distanz geschaffen noch eine Öffnung oder gar Verunsicherung vorgenommen. Der Umgang mit Bildern in dieser Phase ist von einer eher ‚autoritären Haltung' gegenüber dem Referenzbild geprägt und zielt auf die möglichst originalgetreue Abbildung und Verbreitung eines bestimmten, gleichsam durch Tradition, Konvention und Bildergedächtnis abgesicherten Repertoires.

Es ist vor allem die Öffnung ins Hybride, die im Laufe der siebziger Jahre in den Zeitschriften eine Sicht auf das Leben entwickelte, welche diese nicht (nur) als göttliche Schöpfung betrachtet, sondern (auch) als Effekt von Natur und Evolution, Wissenschaft und Technik. Gott ist in der visuellen Berichterstattung eine Chiffre für den Glauben schlechthin (bei allen Unterschieden zwischen den Religionen), zum anderen ist selbst das Gottesbild dem gesellschaftlichen Wandel unterzogen worden. Die Schöpfungsmotive werden in der visuellen Berichterstattung und auf den Zeitschriftentiteln oft stark von ihrem religiösen Kontext entkoppelt, ohne diesen jedoch gänzlich abstreifen zu können (oder zu sollen). Bei den modernen Schöpfungsbildern wird die für das klassische Bild charakteristische Trennung in Fakt und Fiktion, in Profan und Heilig durch die Öffnung durchbrochen.[43] Dies kann beispielsweise durch die Umarbeitung von aus der christlichen Ikonografie bekannten Bildmotiven in Illustrationen, Zeichnungen oder Karikaturen erfolgen. Bei den modernen Schöpfungsbildern führt diese Öff-

[43] Vgl. für das Filmbild: Fahle, Bilder, 26–74.

nung ins Hybride dann dazu, dass die Entstehung der Welt, des Lebens etc. nicht mehr nur als gottgewollt visualisiert wird (und Medizin, Technik, Wissenschaft nur dem Zwecke dienen, die göttliche Schöpfung zu erhalten). Im Hybriden sind neue Sichtweisen hinzugekommen: Nun wird die Schöpfung *sowohl* als gottgewollt *als auch* als naturgegeben und evolutionsbiologisch sichtbar gemacht. Es ist nun möglich, Gott als Schöpfer, aber auch als höchste Metapher für Leben, Energie und Kommunikation zu sehen oder Adam als ersten Menschen und als das universelle Bild für den Menschen schlechthin etc.

Seit den 1990er Jahren zeichnet sich zudem eine Phase der Überlagerung ins Hypermediale und Mehrdeutige ab. In *hypermedialen Schöpfungsbildern* sind die Trennungen und Grenzen nicht einfach nur geöffnet und durchbrochen worden, sodass im Bild zusammenkommt, was einst getrennt und unterschieden war. Die Grenzen sind vielmehr *unscharf* geworden. Mehr noch, es werden gerade diese prekär gewordenen Gewissheiten und Unschärfen *als solche* ins Bild gesetzt. Bestehen im hybriden Bild noch verschiedene Bedeutungen und Deutungsmuster neben- und miteinander, so sind sie nun überlagert, ohne dabei jedoch (immer) eindeutige Antworten, Bewertungen, Sichtweisen zu liefern. Ist die Schöpfung gottgewollt, naturgegeben, evolutionsbiologisch begründet? Bei solchen grundlegenden Fragen machen die hypermodernen Schöpfungsbilder weniger eine bestimmte Position sichtbar, als dass vielmehr mehrere unbestimmte Sichtweisen aufgeworfen werden. Das Neue besteht nun in der Vervielfältigung der Möglichkeiten, die Religionen zu sehen, und diese Vervielfältigung wird durch die Hervorhebung des Ambivalenten, Mehrwertigen und durch die Hypermedialität erreicht. Durch die Überlagerung ins Hypermediale werden also sowohl die Bildformen selbst als auch die Sichtweisen auf die Religionen ebenso vervielfältigt wie unscharf, mehrdeutig und prekär, das Sehen wird durch beides neu gebrochen – darin besteht das Neue, das dem kulturellen Bilderrepertoire von Zeitschriften in dieser Phase widerfahren ist. Das Plurale, Mehrschichtige, Ambivalente besteht (nur) nebeneinander und miteinander und entsteht generisch und gewissermaßen zwangsläufig aus dem Vor-Gesehenen, und indem all diese Bilder im kulturellen Bilderrepertoire heute zur Verfügung stehen, werden zudem auch die klassischen und modernen Bilder von Religion, gleichsam rückwirkend und retroaktiv, beim Wiedersehen und Erinnern von den hypermedialen Bildern überlagert.[44] Die vor-gesehenen Bildmotive und Darstellungskonventionen zirkulieren also nicht nur auf vielfältige Wiese im gegenwärtigen kulturellen Bilderrepertoire dieser Phase, sie sind auch jeglicher kulturellen Bedeutung und Sichtbarkeit hinterlegt und beherrschen mit ihren verunsichernden Effekten noch die Vergegenwärtigung klassischer und moderner Bilder; es gibt keinen unschuldigen Blick auf diese Bilder.

[44] Vgl. Wiesing, Sichtbarkeit, 154–155.

Literaturverzeichnis

Bleicher, J., Grenzgänge zwischen Fakten und Fiktion. Faction und New Journalism in den USA, in: O. Hahn / R. Schröder (Hgg.), Lehrbuch Journalistische Kulturen. Internationale und interdisziplinäre Theoriebausteine, 2008, 76–89

Bolter, J.D. / Grusin, R., Remediation. Understanding New Media, 2000

Braunfels, W., Vorbemerkungen zum Thema Maria, Marienbild, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von E. Kirschbaum, Sonderausgabe, Bd. 3, 1994, 155–156

Clark, T.R. / Clanton, D.W. (Hgg.), Understanding Religion and Popular Culture, 2012

Ebertz, M.N., Erosion der Gnadenanstalt? Zum Wandel der Sozialgestalt der Kirche, 1998

Fahle, O., Bilder der Zweiten Moderne, 2005

Gabriel, K., Christentum zwischen Tradition und Postmoderne, 1994

Graf, F.W., Die Wiederkehr der Götter. Religion in der modernen Kultur, 2004

Großbölting, T., Der verlorene Himmel. Glaube in Deutschland seit 1945, 2013

Hannig, N., Die Religion der Öffentlichkeit. Kirche, Religion und Medien in der Bundesrepublik 1945–1980, 2010

Hoover, S.M., Media and the imagination of religion in contemporary global culture, European Journal of Cultural Studies 14 (2011), 610–625

Lanwerd, S., Die Bildformel Pietá. Religiös tradierte Geschlechterbilder in Symbolisierungen des Nationalsozialismus, in: I. Eschebach / S. Jacobeit / S. Wenk (Hgg.), Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids, 2002, 162–180

Lünenborg, M., Journalismus als kultureller Prozess. Zur Bedeutung von Journalismus in der Mediengesellschaft. Ein Entwurf, 2005

Maier, T., Die (un-)sichtbare Religion. Wandel des christlichen Bilderrepertoires in der visuellen Kultur, 2019

Mitchell, W.J.T., Das Leben der Bilder. Eine Theorie der Visuellen Kultur, 2008

Morgan, D., Introduction. Religion, Media, Culture: the Shape of the Field, in: D. Morgan (Hg.): Key Words in Religion, Media and Culture, 2008, 1–19

Perlmutter, D., Photojournalism and Foreign Policy: Icons of Outrage in International Crises, 1998

Poeschel, S., Handbuch der Ikonographie, 2014

Pollack, D., Religion, in: H. Joas (Hg.), Lehrbuch der Soziologie. Frankfurt/Main 2001, 335–362

Renger, R., Populärer Journalismus. Nachrichten zwischen Fakten und Fiktion, 2000

Riesebrodt, M., Die Rückkehr der Religionen. Fundamentalismus und der ‚Kampf der Kulturen', 2001

Schaffer, J., Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung, 2008

Schildt, A. / Siegfried, D., Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik – 1945 bis zur Gegenwart, 2009

Seier, A., Remediatisierung. Die performative Konstruktion von Gender und Medien, 2007

Silverman, K., Dem Blickregime begegnen, in: C. Kravagna (Hg.), Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, 1997, 41–64

Städter, B., Verwandelte Blicke. Eine Visual History von Kirche und Religion in der Bundesrepublik 1945–1980, 2011

Thompson, J.B., The New Visibility, Theory, Culture & Society 22 (2005), 31–51

Wenk, S., Neue Kriege, kulturelles Gedächtnis und visuelle Politik, FrauenKunstWissenschaft. Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur 39 (2005), 122–132

Wiesing, L., Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik, 2008

Williamson, B., Christian Art. A Very Short Introduction, 2004

Zelizer, B., Why Memory's Work on Journalism does not Reflect Journalism's Work on Memory, Memory Studies 1 (2008), 79–87

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: G. Bartz / E. König, Michelangelo Buonarotti 1475–1564, 1998, 52 (http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/digidia-7927268d670adff522b27310dd903eaffa0516d3)
Abb. 2: © Bunte Illustrierte 18/1957, S. 28–29. Lichtbild: L. Laugwitz
Abb. 3: © Stern 18/1982, Cover. Lichtbild: L. Laugwitz
Abb. 4: © Der Spiegel 38/2003, Cover. Quelle: www.spiegel.de
Abb. 5: © Der Spiegel 09/2005, S. 5 (Lichtbild: T. Maier)
Abb. 6: © Der Spiegel 09/2005, Cover. Quelle: www.spiegel.de
Abb. 7: © Der Spiegel 01/2010, S. 110–111. Quelle: www.spiegel.de
Abb. 8: © Der Spiegel 22/2007, Cover. Quelle: www.spiegel.de

Impressum

Herausgeber / Editors:
Prof. Dr. Régis Burnet, regis.burnet@uclouvain.be
Prof. Dr. Susanne Gillmayr-Bucher, s.gillmayr-bucher@ku-linz.at
Prof. Dr. Klaus Koenen, koenen@arcor.de
Prof. Dr. Martin O'Kane, m.okane@tsd.ac.uk
Prof. Dr. Caroline Vander Stichele, C.H.C.M.VanderStichele@uvt.nl

„Bible in the Arts" is a project of the German Bible Society.
„Die Bibel in der Kunst" ist ein Projekt der Deutschen Bibelgesellschaft

Deutsche Bibelgesellschaft
Balinger Straße 31 A
70567 Stuttgart
Deutschland

www.bibelwissenschaft.de