media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Klaus Sachs-Hombach, Jörg Schirra, Stephan Schwan u.a. (Hg.)

IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft. Heft 26

2017

https://doi.org/10.25969/mediarep/16433

Veröffentlichungsversion / published version
Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Sachs-Hombach, Klaus; Schirra, Jörg; Schwan, Stephan u.a. (Hg.): *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft. Heft 26*, Jg. 13 (2017), Nr. 2. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/16433.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuItem=miArchive&showIssue=89

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

IMAGE
ZEITSCHRIFT FÜR INTERDISZIPLINÄRE BILDWISSENSCHAFT

Ausgabe 26 vom Juli 2017

IMAGE 26

Inhalt

Klaus Sachs-Hombach/Jörg R.J. Schirra 3
Editorial

Madeline Ferretti-Theilig/Jochen Krautz 5
Speaking Images of Humanity.
»The Family of Man« Exhibition as an Exemplary Model of Relational Aesthetic and Pictorial Practice

Hermann Kalkofen 35
What Must Remain Hidden to Picture-Men.
Notes on So-Called Semantic Enclaves

Markus C. Mariacher 60
»Macht braucht Platz!«
Eine Untersuchung des Meskel Square in Addis Abeba, Äthiopien

Das bildphilosophische Stichwort:

Vorbemerkung 81

Ulrich Richtmeyer 82
Das bildphilosophische Stichwort 16
Ikonische Differenz

Ulrike Hanstein/Christiane Voss 95
Das bildphilosophische Stichwort 17
Affekt und Wahrnehmung

Lukas R.A. Wilde 105
Das bildphilosophische Stichwort 18
Comic

Impressum 130

[Inhaltsverzeichnis]

Klaus Sachs-Hombach/
Jörg R.J. Schirra

Editorial

Verehrte Leserinnen und Leser,

mit dieser nunmehr 26. Ausgabe von IMAGE stellen wir erneut eine Reihe von bildwissenschaftlichen Beiträgen aus ganz unterschiedlichen Bereichen zur Verfügung. Im ersten Beitrag bedenken Madeline Ferretti-Theilig und Jochen Krautz die Ausstellung »The Family of Man« aus kunstwissenschaftlicher und kunstpädagogischer Perspektive. Diese berühmte Ausstellung wird von den Autor*innen als Beispiel für eine relationale Pädagogik und Ästhetik untersucht, d.h., dass die Bilder der Ausstellung verstanden werden als anthropologisch orientierter Versuch, Menschen in ihren sozialen und weltlichen Bezügen darzustellen. Dies führt dann zu einer kritischen Sicht auf die Kritiken an der Ausstellung etwa durch Roland Barthes. In reich bebilderter Weise unternimmt Hermann Kalkofen sodann den Versuch, das Phänomen der semantischen Enklaven im Medium der Bilder zu erörtern. Semantische Enklaven sind eine Art Einschub in einen Text oder in ein Bild, die Kalkofen als unterschiedliche semantische Ebenen erörtert. Ein dritter Beitrag stammt von Markus C. Mariacher. Er thematisiert öffentliche Plätze und Bilder damit in einem weiten Sinn. Am konkreten Beispiel von Addis Abeba, der Hauptstadt von Äthiopien, werden Plätze als visuelle Metaphern verstanden, in denen sich die jeweiligen soziopolitischen Verhältnisse einer Gesellschaft spiegeln. Eine Untersuchung zentraler Plätze analysiert hier also den strategischen Zusammenhang von Visibilität und Macht.

Fortgesetzt wird unsere Reihe ›Das bildphilosophische Stichwort‹ mit drei neuen Stichwörtern. Im Namen aller Herausgeber wünschen wir Ihnen eine anregende Lektüre der vorliegenden Ausgabe von IMAGE.

Mit besten Grüßen
Klaus Sachs-Hombach & Jörg R.J. Schirra

[Inhaltsverzeichnis]

Madeline Ferretti-Theilig/
Jochen Krautz

Speaking Images of Humanity. »The Family of Man« Exhibition as an Exemplary Model of Relational Aesthetic and Pictorial Practice

Je suis un être humain, et tout en que est humain
ne peut m'être indifèrent (Sénèque).[1]

Abstract

Der Beitrag nutzt ein in der systematischen Kunstpädagogik entwickeltes Modell relationaler Anthropologie, um es kunstwissenschaftlich zu wenden und für die Interpretation eines Kunstwerks heranzuziehen. Dabei wird mit der Ausstellung »The Family of Man« ein Werk gewählt, dessen Intention und Struktur selbst eine Anthropologie thematisiert, die den Menschen als soziales Wesen versteht, das unabdingbar in Selbst-, Mit- und Weltbezügen lebt. Hierdurch versucht die Analyse zu zeigen, was ein relationales Verständnis von Kunst und Bildern und eine entsprechend relationale Bildpraxis bedeutet. Zugleich leistet der Text damit einen Beitrag zur kunstwissenschaftlichen Untersuchung von Struktur und Intention der »Family of Man« und klärt dazu methodologische Prämissen, die in der langen Debatte um diese legendäre Schau bislang übersehen wurden.

[1] Commentary posted on »The Family of Man« exhibition at Castle Clervaux, Centre national l'audiovisuel (1994-2010), Volume I: 1994, n.pag.

This essay employs a relational anthropological model developed by systematic art education scholarship to exemplify its art historical applicability in the interpretation of a work of art. To this end the photo exhibition »The Family of Man« has been chosen, which in its intention and structure represents an anthropological study of humanity, seen as social beings inexorably embedded in relations to the reflexive self, co-existing others and a shared cosmos. The following analysis seeks to illustrate what a relational understanding of art and a corresponding relational pictorial practice means. At the same time it makes a substantial contribution to art historical scholarship on »The Family of Man« by clarifying methodological premises which have been overlooked in the decades-long debate on this legendary exhibition.

1. Introduction

The capacity of images to ›speak‹ to a certain extent is based on an anthropological principle: one that understands images as a phenomenon of human culture, allowing them to transport meaning as long as humanity, as »homo pictor« (JONAS 1961), is not conceived as an egological, solipsistic subject primarily existing only for and out of its own self. Instead, pictures have invariably been directed toward transmitting information as well as offering dialogue and communication. As such they are an expression of a relational principle of anthropology whereby human beings are understood to be primordially social, their sociality not merely occurring as a by-product of upbringing culture and society, but existing as an intrinsic characteristic of the human species, one which must be allowed to develop (cf. KAISER 1981; TOMASELLO 2010). Pictures as phenomena of communication are thus a reflection of a very basic human capacity of joint attention, of shared intentionality (cf. TOMASELLO 2006; 2014). Images point to something that is not present (cf. BRANDT 1999: 149), allowing our attention to be directed in shared imagination and understanding to that which in itself is not there. The language of images is therefore fundamentally also an expression of human sociality, since they are based on interdependent processes of understanding.

As a consequence, pictures and their interpretation are considered here within the framework of a relational model of anthropology, one that is based on a concept of humanity as existentially connected in interdependent relation between the reflexive self, co-existing others and the shared cosmos (cf. KRAUTZ 2013).[2] In this respect pictorial production and reception, encompassing the capacities of visual perception, imagination, depiction and communication, are also social capacities determined by relationality. The visual

[2] The term ›cosmos‹ delineates an ontological concept of world that does not only signify the totality of things, ideas or creation but essentially the dynamic principle conditioning all things and beings existing in the world. As a consequence, being in the world is a mutually shared condition, hence human existence is fundamentally co-existential.

language of imagery is therefore a relational practice, a vibrant social performance in which levels of meaning are constituted and participated in on the basis of shared culture and history. Pictures are not closed entities brought forth by an egological subject, nor are they completely appropriated subjectively. Rather they are understood as part of a social practice of communication carried out through processes of deixis and mimesis, thus are based on acts of demonstration and imitation which guide understanding (cf. SCHNEIDER 2016). As a result, communication is made possible by the development of mutually shared imagination that in a sense has been ›cooperatively established‹ (cf. SOWA 2015; see also 2013).

Recent art education research has incorporated the above into a model of relational anthropology in which the human person, existing as reflexive self and co-existing other in a shared cosmos, is endowed with faculties of perception, imagination, representation and communication that are understood as anthropological faculties of image production and reception defined by cultural and historical circumstances (cf. KRAUTZ 2013; 2015a).

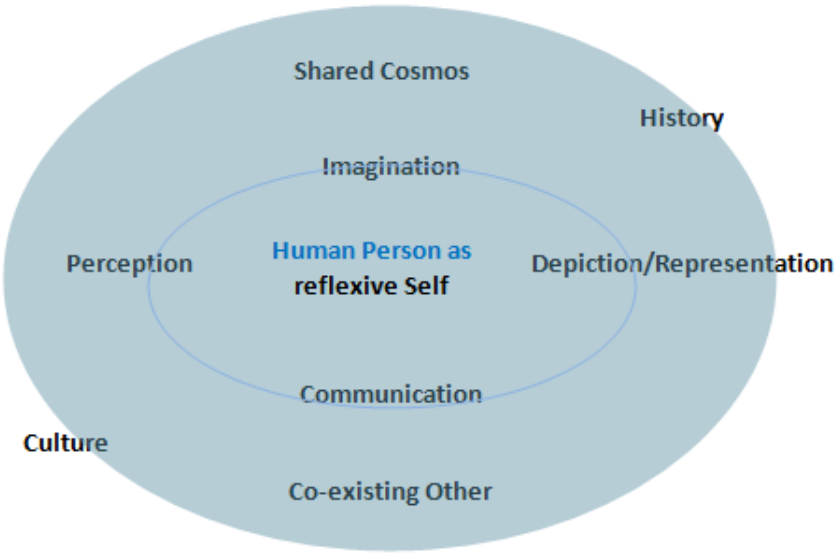


Fig. 1:
Co-existential relational anthropology and the human faculties of image production and reception (KRAUTZ 2015b: 104)

This essay takes up the above beyond its art educational scope to outline a fundamental aesthetic model which places relationality at its very core, providing the basis for interpreting works of art. Using the example of »The Family of Man« exhibition, in its intention and structure directly reflecting the very anthropological principles discussed above,[3] it is argued that the photographic images in »The Family of Man« effectively and paradigmatically ex-

[3] The exhibition itself played an important role in the origins of this research as a basis for clarifying fundamental issues of art education (see also KRAUTZ 2004a; 2004b).

emplify an understanding of art, images and humanity itself as relational, showing *ad oculos* what relational aesthetic practice actually signifies. As a consequence, this essay will contribute towards an art historical understanding of the exhibition's essential structure and intention more deeply as well as to clarifying various theoretical misconceptions that have clouded research over the past decades. Moreover, the formal art historical image analysis supplied in this essay will illustrate how the photographs are brought to ›speak‹ through aesthetic and curatorial means, making deictic-imaginative communication possible across cultural boundaries. Consequently, the special nature of »The Family of Man« exhibition lies in the very didactic nature of its organization, which closely corresponds to the anthropological model developed here. Because of this, some fundamental questions can be raised about art's potential to acknowledge and resonate with our basic social nature in a way that underscores the role pictures play in promoting social consciousness. The »Family of Man« exhibition therefore seems to particularly reflect pictures' potential to further a sense of humanity and sociality by their ability to encourage a process of visual dialogue based on anthropological principles and one that is ethical in scope.[4]

For this purpose a few anthropological and systematic clarifications as well as an outline of the exhibition is needed before an exemplary analysis is placed within the context of the discourse on »The Family of Man« and its methodology is substantiated. For the analysis itself a small photo sequence of the exhibition has been chosen to provide practical exemplification of the issues raised above.

2. Sight Instead of Speech

That sight is occasionally superior to speech with respect to understanding the essence of humanity is illustrated in an excerpt written by the Stoic philosopher Lucius Annaeus Seneca in his »Moral Letters« to a fictional student Lucilius. In it Seneca outlines his concept of what is essentially a natural law ethic conceiving morality not as a positive assertion necessitating verbal instruction but rather as originating from mankind's primary sociality and thus fundamentally accessible through empathetic perception:

> Nunc ecce altera quaestio, quomodo hominibus sit utendum. Quid agimus? Quae damus praecepta? [...] Quare omnia quae praestanda ac vitanda sunt dicam, cum possim breviter hanc illi formulam humani offici tradere: omne hoc quod vides, quo divina atque humana conclusa sunt, unum est; membra sumus corporis magni. Natura nos cognatos edidit, cum ex isdem et in eadem gigneret. Haec nobis amorem indidit mu-

[4] The inextricable correlation between art, ethics and pedagogy is outlined in KAUSCH 2007 and its dissolution in modernism questioned.

> tuum et sociabiles fecit. […] Ille versus et in pectore et in ore sit: homo sum, humani nihil a me alienum puto. (SENECA, ep. 95,51–53)[5]

Based on this, humanity is not a verbally imparted, cognitively recognized dimension but a quality already fundamentally established in man's own social nature: It becomes evident in empathetic perception where the visible aspect of humanity ›speaks‹ itself and does not need to be verbally communicated. It is predicated on the person involved seeing herself innately as part of what is being seen, not detaching herself from the other or her world but being an engaged, viewing participant. In this sense sight is a social practice. It is relational and connects the self with co-existing others and the shared cosmos. It occurs within a social dimension based on a shared imagination of humanity as a whole (MEIER 2016).[6]

This thought has been traceable throughout the »two-and-a-half-thousand-year-old discourse« (WELZEL 1990: 8; see also MESSNER 1966: 35), which slowly evolved over the course of western history with regard to identifying ethical principles through natural law. This discourse has been guided by the idea that basic ethical insights into the dignity and worth of the human person have been ›written on the heart‹, as Waldstein states in reference to Paul's Letter to the Romans (2,15) (cf. WALDSTEIN 2010). These insights are discernible through the voice of conscience, which has been acknowledged as an instance of moral authority since the Enlightenment. From this the conviction emerged that ›all members of the human family‹ are endowed with inalienable rights, ultimately leading to the United Nation's *Universal Declaration of Human Rights* in 1948. The first Article of the Declaration summarizes the idea as follows: »All human beings are born free and equal in dignity and rights. They are endowed with reason and conscience and should act towards one another in a spirit of brotherhood«.[7] The moral imperative stated here is not one by imposition but rather extends from humanity's own power of reasoning and conscience, hence is a product of mankind's social nature, from its ability to achieve immediate insight through observational discernment, as Seneca stated two thousand years ago.

Recent research in the human sciences has provided substantial corroboration underpinning humanity's primordial sociality premised by the natural law tradition (cf. KRAUTZ 2015c). According to this research, *homo sapiens'* sociality is a product of their evolution, hence it is part of their very

[5] »Then comes the second problem, – how to deal with men. What is our purpose? What precepts do we offer? […] All that you behold, that which comprises both god and man, is one – we are the parts of one great body. Nature produced us related to one another, since she created us from the same source and to the same end. She engendered in us mutual affection, and made us prone to friendships. […] Let this verse be in your heart and on your lips: I am a man; and nothing in man's lot do I deem foreign to me.« Please note the last sentence of this quotation has evidently been paraphrased by the visitor quoted at the beginning of this essay, underscoring Seneca's import.

[6] This essay impressively presents his empirical study of the development of moral imagination and image expression among children and youths in which the anthropological necessity to contribute to *emendatio rerum humanarum* is explained and illustrated.

[7] http://www.un.org/en/universal-declaration-human-rights/

nature (cf. TOMASELLO 2010). This fact has equally been established as a primary characteristic by various fields of research, including developmental psychology, depth psychology, attachment theory research, moral psychology and pedagogy, etc. (cf. FUCHS 2013; KAISER 1981; WILSON 1994).

Appearing most relevant to this article's context is the insight provided by moral education research which has established that the development of a person's morality depends on forms of imaginative and imitative empathy (cf. PLÜSS 2010), therefore on observation, imagination and representation by means of deixis and mimesis. This shows once again that observation, imagination and artistic representation must be considered relational in principle and intrinsically based on communicating social dimensions of meaning.

3. Humanity as Staged Photographic Presentation

The core idea of human sociality and relationality as the basis of an ethical approach to humanity was also seized by Edward Steichen in his exhibition »The Family of Man«, first opened at the Museum of Art, New York in 1955. His point of reference, however, was the topical historical event marked by the establishment of the United Nations and its concomitant Universal Declaration of Human Rights in 1948. Steichen's presentation of 504 photographs from all over the world, taken by professional as well as amateur photographs, establishes a visual expression of humanity's fundamental potential for solidarity based on universally shared, existential experience.[8] By means of photo sequences arranged according to an innovative exhibition architecture, basic themes such as love, birth, childhood, religion, relationships, empathy, also injustice, war, calamity and suffering are presented as basic human experiences which could therefore also be understood across cultural borders: Based on mankind's innate sociality, these experiences are therefore

[8] Steichen's approach mirrors to a great extent the ›existential goals‹ of mankind formulated in modern Natural Law theory. Johannes Messner describes them as follows: »Wir können diese Zwecke so umschreiben; die Selbsterhaltung einschließlich der körperlichen Unversehrtheit und der gesellschaftlichen Achtung (persönliche Ehre); die Selbstvervollkommnung des Menschen in physischer und geistiger Hinsicht (Persönlichkeitsentfaltung) einschließlich der Ausbildung seiner Fähigkeiten zur Verbesserung seiner Lebensbedingungen sowie der Vorsorge für seine wirtschaftliche Wohlfahrt durch Sicherung des notwendigen Eigentums oder Einkommens; die Ausweitung der Erfahrung, des Wissens und der Aufnahmefähigkeit für die Werte des Schönen; die Fortpflanzung durch Paarung und die Erziehung der daraus entspringenden Kinder; die wohlwollende Anteilnahme an der geistigen und materiellen Wohlfahrt der Mitmenschen als gleichwertiger menschlicher Wesen; gesellschaftliche Verbindung zur Förderung des allgemeinen Nutzens, der in der Sicherung von Frieden und Ordnung sowie in der Ermöglichung des vollmenschlichen Seins für alle Glieder der Gesellschaft in verhältnismäßiger Anteilnahme an der ihr verfügbaren Güterfülle besteht; die Kenntnis und Verehrung Gottes und die endgültige Erfüllung der Bestimmung des Menschen durch die Vereinigung mit ihm« (MESSNER 1966: 42).
While the last goal mentioned by Messner is specific to Christian Natural Law theory, all other existential objectives mentioned have similarly been defined as anthropological universals in today's human ethological research, for example cf. FORSTER 2012.

equally evident to all human beings in the sense of Seneca. Taken together, the photo sequences emphasize human dignity and mankind's innate potential to establish a more peaceful and just future through the mutual recognition of fundamental rights and needs. As such it also represents a visualization of the principles formulated in the Universal Declaration of Human Rights as well as its natural law basis (cf. AZOULAY 2011; KRAUTZ 2004b[9]).

As a consequence, Steichen's exhibition can be considered to provide, in aesthetic form, a demonstration of Seneca's moral instruction: As a work of art it evidences human commonality at humanity's most existential points of life. Seeing the photographs allows persons to experience mankind as a ›family‹ consisting of members who, without exception, are endowed with dignity and rights, rights which are not merely conceded in positive statements of law but which are based on man's own social nature, hence on the more fundamental dimension of the human condition. Because of their own nature, which they share with other human beings, persons viewing the images are responsive to the experiences the photographs transport. As a result, the images require sociality and relationality to initiate a process of mutual resonance, as pictorial language refers back to a shared pre-lingual state which becomes activated through sight.

This points to a very significant *condition of reception* which should not be ignored: Pictures in the exhibition only ›speak‹ when the beholder allows herself to be addressed on the level of human resonance. Steichen's photographic sequences require the viewer to enter the exhibition as a reflexive self, as co-existing member of a shared cosmos. This entails allowing oneself to engage in a process of emotional resonance, imaginative empathy and mimetic reference as well as identification with human commonalities visible in the images (cf. KRAUTZ 2004b; see also HORKHEIMER 1989). As a consequence, activating the viewer's sociality is the basic condition for deictic-imaginative communication: The viewer must therefore *permit* herself to be shown something as well as actively apply her powers of social imagination, without which the images do not ›speak‹ to her.

4. Relational Dimensions

Precisely because of the exhibition's content as well as its dialogical form it is possible to illustrate the relational dimensions characterizing deictic-imaginative communication. These dimensions are complex and interdependent, which becomes clearly evident in the exhibition. As a result, »The Family of Man« is a paradigmatic example of a relational work of art by which the fundamental relational aspects of pictorial language, including its complexities, can be demonstrated.

[9] Although Azoulay does not take direct reference to the ideas propounded here.

It must be emphasized that the concept of relational art and aesthetics propounded here does not follow the definition provided by Nicolas Bourriaud. His term ›relational‹ (as critics correctly note) is diffusely applied to encompass certain participatory, performative and cross-boundary works of art of the 1990s (cf. BOURRIAUD 2002). Although Bourriaud is aware that every artwork ultimately represents or creates relationships and thus can be considered relational (cf. FELDHOFF 2011: 140), Bourriaud concentrates in particular on those works using places and spaces of social gathering to initiate »temporary micro-communities« (BOURRIAUD 2001: 39) that may provide alternative impulses to counteract the ›crushing‹ of communities and ›commodification of social relations‹ in today's capitalistic societies. These works of art »highlight social methods of exchange, interactivity with the onlooker within the aesthetic experience proposed to him/her, and communication processes, in their tangible dimension as tools for linking human beings and groups to one another« (BOURRIAUD 1996). According to Bourriaud, art's function is to deliberately create specific encounters between people (see also FELDHOFF 2011: 141).

In contrast, the term ›relational‹ does not denote interventions in societal processes through staged, diffusely intentioned and open-ended encounters, but describes an anthropological model of intellectual and emotional relatedness pertaining to the ethical dimension of human dignity. It is therefore not important whether visitors to the exhibition actually speak to or engage with each other as in the former sense. Rather, »The Family of Man« is geared toward establishing imaginative, intellectual and emotional relations based on inner connectedness in the sense of a principally shared life. A shared life, according to Helmut Pape in his reference to the philosopher Rainer Marten, describes a sense of togetherness not based on physical proximity, but on experiencing and perceiving human presence. It is through this sense, through the perception of the presence of others as well as through being experienced and perceived by others, that identity is formed. The shared presence and perception provides purchase and hold (MARTEN 1988: 27), it connects as well as detaches in proximity and with respect:

> Denn, positiv bestimmt, vollzieht sich Lebensteilung allein mittels des Erlebens der wechselseitigen, spiegelnden Gegenwart eines anderen Menschen. [...] Diese Erfahrung ist so minimal wie grundlegend. Sie ist grundlegend dafür, dass wir ein eigenes Selbst bilden und weiterformen. Denn unser Selbst wird geformt, wenn sich Menschen als Gegenüber anderer Menschen erfahren und wahrnehmend sich von anderen als wahrgenommen vorfinden.[10] (PAPE 2016: 12; see also MARTEN 1988 and PAPE 2013)

As a result, the relational aesthetic model exhibited by »The Family of Man« is, in contrast to Bourriaud's concept, more concretely outlined: Shared life as

[10] ›Since shared life, positively determined, is fulfilled only through the experience of mutually mirroring the presence of another person. [...] This experience is as minimal as it is fundamental. It is fundamental to establishing and developing one's own sense of self. Because our self is formed when we experience ourselves in counterpart to others and find that in perceiving them, we too are being perceived.‹ (translation M.F.-Th./J.K.).

›the experience and perception of the presence of others‹ is conveyed and made possible here through photographic images. Being mirrored by the image on view is neither a tautological nor egologic experience because the exhibition – as will be demonstrated in the photo sequence analysis below – has been conceived to initiate an emotional educational process promoting humanity's natural sociality and morality and thus possibly impacting society on some level, which was Steichen's intention.

Hence relationality is understood here as an anthropological factum of human sociality in the sense that an interdependence of relations between the dimensions of self, others and the cosmos exists (cf. KRAUTZ 2013). This non-egologic idea of the human person conceives of human existence as »Sein-in-Beziehungen« (›existence-in-relationships‹) (FUCHS 2008: 283) in particular. A dialogical understanding of the human person as existing exclusively within a relational interplay of reflexive self, co-existing others and the shared cosmos thus also conceives of culture and history, society and politics not as sociological categories of roles and distances, but in personalist terms, as manifestations of human intellectual and emotional inter-relations and interdependencies that become culturally and historically defined and specified.

Within this context therefore, a relational aesthetic not only understands certain forms of art, but art and pictures in principle to be oriented toward dialogue and communication, toward perceptive sight and the desire to share and participate in dimensions of meaning (see also SCHNEIDER 2016). As a result, art is a fundamental reflection on the ›meaning of the visible‹ (cf. KRAUTZ 2004a), otherwise it would be meaningless as an expression of human culture. Moreover, photography in particular, as a medium of greater potential proximity to our shared reality, offers specific means of realizing the existential and relational dimensions of self, others and cosmos that correspond to the relational model propounded here (see also KRAUTZ 2014). As a consequence, the role of the original, but lonely, artist is relativized in the sense that works of art, images, exist like the artist herself in correspondence to a culture and history that is shared and stands necessarily in reference to the work created – whether negatively or positively.

Bourriaud's concept of relational aesthetics does overlap with the one outlined here marginally in that the autonomous and elevated status of the artist and her artwork is relativized. In »The Family of Man« the individual image and photographer also takes second place to the general exhibition concept, which also takes precedent over Steichen's role as curator-artist. Often criticized as de-contextualizing the autonomous photograph and negating its original authorship (cf. SCHMIDT-LINSENHOFF 2014: 94), in this context and in view of the contemporary relational aesthetic theory, Steichen's concept appears modern and up-to-date.

The various levels or dimensions of relationality reflected by »The Family of Man« exhibition's pictorial language can therefore be summarized as follows:

- First, the exhibition assumes *human sociality* as the prerequisite and condition for reception and appropriate interpretation: Only those who understand themselves as fundamentally social human beings and hence effectively approach the images with a sense of ›shared life‹ are able to comprehend the photographs' meaning. Without identification and empathy understanding the photographs becomes impossible.
- Steichen subsequently creates a highly *complex formal system of image relations*, thus establishing relationships between individual photographs.[11] These image correlations are underscored by a spatial installation concept. The photographs therefore not only correlate on a two-dimensional but also three-dimensional plane. Spatial references are created by variables of perspective depending on the viewer's position as well as by unconventional hanging techniques, thereby creating the possibility of a complex web of meaning.
- In this regard, *an intensive spatial interaction between viewer and the images* is promoted that, while structurally organized through Steichen's composition, only produces levels of meaning through a personal process of perception, contemplation and participation.[12] The fact that this process does actually take place and the manner in which it takes place can be reconstructed in reactions and comments by exhibition visitors which have shown little variance since the show's first opening in 1955 (Centre national de l'audiovisuel, 1994-2010; Office of Public Affairs, 1955; United States Embassy in Mexico, 1955). They show that while relations created between images and viewers vary according to individual and cultural perspective, the anthropological core the images impart continues to be understood and acknowledged independent from these.
- Hence, although every photograph as well as the exhibition itself is embedded within a *cultural and historical context* in which it was created and understood, and while it is also the product of an author with specific intentions, these contexts take second place to that which mutually binds them, hence to a non-historical, trans-cultural dimension. Moreover, the exhibition's own historicity and cultural context is further relativized by its reference to a more fundamental dimension of

[11] Cf. on the narrative character of image relationships in principle KRAUTZ 2004a, ch. 4.

[12] Recently Kerstin Schmidt argued the exhibition's spatial concept to be relational (Conference from 19-20 June 2015 in Castle Clervaux titled »The Family of Man in the 21st Century: Reassessing an Epochal Exhibition«). However, Schmidt's conclusion of a »relational humanism« differs from the photo-sequence analysis provided here in that, in contrast to Schmidt, it is argued that not the space is responsible for creating relations but rather Steichen's spatial orchestration is reflective of an anthropological relationality and thus promotes its visibility in a specific manner. Schmidt's argument may lead to the same conclusion – based on the theory of place – however, does not effectively acknowledge the anthropological basis Steichen himself premised and endeavored to illustrate.

anthropological commonalities which, rather than being non-historical, in actuality extend far beyond cultural variations of historical time: These commonalities are not just hundreds or thousands of years old but are rather a product of more than two million years of human evolution (see also TOMASELLO 2006; 2010; 2014).

5. Errors of Discourse and Methodological Conclusions

It is astonishing that the exhibition's evident relational dimension has been misjudged by the academic critique in principle from the very beginning. A decisive factor in this was Roland Barthes' polemical short essay published in 1956[13] in which he condemned the exhibition lock, stock and barrel for representing a bourgeois myth. His main point of criticism refers to the exhibition constructing a static human nature and promoting a sentimental a-historical myth maintaining the anti-emancipatory status quo. For Barthes, not a universal nature but history, history that mankind constructs itself, determines the condition of humanity. Barthes' premise consequentially negates the anthropological basis outlined above and turns against a two-and-a-half-thousand year-old philosophical tradition, against an acknowledged historical achievement in the form of the Declaration of Human Rights, as well as against recent research in the human sciences[14] – and in particular against what the exhibition itself makes evident.[15] Barthes' critique provided an interpretation which has been perpetuated in variation for over fifty years and which not only has refused to acknowledge Steichen's intent but also has ignored the pictorial sequences themselves (cf. BACK/SCHMIDT-LINSENHOFF 2004). Only recently tentative attempts have been made to think beyond Barthes' apodictic opinion.[16]

Not only has this misconception stemmed from as yet un-reflected historical-materialist assumptions, but since Barthes' critics have also obviously continued to refuse to fulfill the most basic condition of reception established above: i.e. viewing and reflecting on the images in the sense of ›shared life‹, or as a social being and fellow human; to allow for emotional resonance and a contemplation of one's individual life and what it means to be human. Attempting to create an inner detachment before entering the exhibition, where proximity and identification are necessary conditions, makes

[13] Originally published in 1956 in *Les lettres nouvelles* as »La grande familie des Hommes«. For the english version cf. BARTHES 2012.
[14] Which at that time were also in part public knowledge.
[15] In this respect it is significant that doubts have been raised whether Barthes even visited the exhibition, cf. GUITTARD 2006: 130.
[16] International Conference »The Family of Man in the 21st Century: Reassessing an Epochal Exhibtion« in Castle Clervaux from 19-20 June 2015.

it impossible to understand what the images represent.[17] In this regard Barthes' critique and those that follow him are essentially based on a methodologically inadequate approach which also evinces not only a deficient conception of art and images but also of the idea of humanity Steichen attempted to portray. Critical reflection of the exhibition without emotional resonance and participation deprives objectivity its basis.

What is implied here is that—in particular a ›critical‹, apostrophizing—scholarly approach must detach itself from the object of examination. Taking one's self out of the equation, however—as the instance where emotional and intellectual resonance takes place—truncates the very instrument of understanding. Art historical hermeneutics has recognized this in the past as a significant methodological problem: »Durch Ausschaltung des Subjekts kommt man nicht zur Sache, sondern zu einer schlechten Objektivität« (BÄTSCHMANN 2001: 114).[18] It is precisely this flawed objectivity, one that overlooks the nature of the images, which is reflected in the decades-long discourse on »The Family of Man«.[19]

Moreover, hermeneutics as a theory of understanding is capable of differentiating between *subjectivity* (as avoidable bias and arbitrariness) and *objectivity* (as the appropriateness of the gained insight with respect to its object), in contrast to the purely scientific concept of *universal validity* in the sense of a statement's objectified applicability at all times, which obviously cannot be achieved here and is not even worth achieving in this context (cf. DANNER 1998: 54f.). The education sciences, as primarily dealing with human understanding, has also pointed to the cynicism involved when a refusal to become involved in the pedagogic situation is made: »Die Sicht vom Außenstandpunkt […] ist eine fiktive und oft zynische. Wir nehmen teil am Leben; es ist uns nicht fremd. Auch wenn wir beobachten, erleben wir keine Metaperspektive, sondern erreichen höchstens einen höheren Reflexionshorizont« (FAULSTICH 2013: 207).[20] Just as the three steps of experience, interpretation and understanding can be perceived as a fundamental pattern of learning

[17] This inner detachment – forced objectivity in a sense – was often created by reading Barthes' text, which was considered seminal, *before* going to the exhibition. As a result, visitors, already inoculated and theoretically informed, entered the exhibition space and, maintaining respective emotional detachment from the images, came necessarily to this conclusion (cf. for a particularly outstanding example, cultural anthropologist ANTWEILER 2007: 224f.).

[18] ›Eliminating the subject does not lead you to the object, but only to flawed objectivity‹ (translation M.F.-Th./J.K.).

[19] This position does not deny the validity and significance of critically examining the role the exhibition played in the context of US propaganda after WWII. It is, however, an essential position in evaluating the impact this propaganda may have had: Were Steichen's show just a demonstration of ›the American way of life‹ it would be inconceivable to understand why so many were willing to visit the exhibition in Hiroshima as victims – and witnesses – of that exceedingly destructive form of US imperialism. Obviously, the exhibit transmitted an overriding humane message which did not fulfill an imperial claim. This message may have appropriated by the US for a time to establish its image as sole defenders of ›peace‹ and ›human rights‹, yet a detailed analysis would illustrate how this effect may not be substantiated in the exhibition.

[20] ›The view from outside […] is a fictitious and often cynical one. We take part in life; this is not something foreign to us. Even while observing we do not experience a meta-perspective but attain at most a higher horizon for reflection‹ (translation M.F.-Th./J.K.).

(cf. FAULSTICH 2013: 68), they can also be applied here as the fundamental pattern for reading images adequately. An objectified stance must be acquired through reflection and is not attained through the scholar's mere emotional detachment from the object of examination. Similar to a learning situation, when dealing with images in a scholarly context the subject and object are vitally intertwined so that each insight carries the stamp of the one whose insight it is (cf. DANNER 1988: 23).[21]

In short: Eliminating one's own sociality as a condition of reception necessarily leads to flawed conclusions in all fields of scholarship dealing with the human person, carrying further negative consequences. Interestingly enough, popular reception of »The Family of Man« has from the very beginning never suffered from the same issues of detachment of modern scholarship: People visited, and have continued to visit[22] the exhibition in the spirit of ›shared life‹ and thus have intuitively understood the essence of Steichen's core intention. In this regard, visitor reactions as well as those by children and youths are highly relevant to scholarship on the exhibition (see also KRAUTZ 2004; 2008). And these have been consistently similar since 1955. One example is provided by a boy scout in a letter written to Edward Steichen in 1956 on the catalogue to the exhibition:

> It was a very good idea to make this book about everyone in the world. It makes me feel like I live in one big neighborhood where I know everybody or in one big family, like you said, the family of man. Man means women and children, too, as well as men; it means all people everywhere.[23]

In another example, one sixth-grade student summarized an art class project he participated in on »The Family of Man« in 2007 where students were asked to create their own photographs for an exhibition:

> The most important thing for me was for people to see themselves as well and not only others in the pictures. I would explain ›The Family of Man‹ like this: It's an exhibition that connects people, that shows that all people are equal and that these are not just pictures. The photos in my group should connect people too and not just be pictures, but speak to them so they know how people think in situations like that. (KRAUTZ/OTT 2008: 13, translation M.F.-Th./J.K.)[24]

[21] The original reads »in jede Erkenntnis der Erkennende mit eingeht«. ›Each insight carries the stamp of the one whose insight it is‹ (translation M.F.-Th./J.K.).
[22] »The Family of Man« has been permanently installed and open to the public at Castle Clervaux, Luxemburg since 1994.
[23] With thanks to Eric Sandeen, Wyoming, for bringing our attention to this letter which he discovered in the course of his own research on »The Family of Man«.
[24] The original reads: »Das Wichtigste für mich war, dass die Leute auch sich und nicht nur andere Leute in den Bildern sehen. Ich würde ›Family of Man‹ so erklären: Es ist eine Ausstellung, die Menschen verbinden soll, die zeigen soll, dass alle Menschen gleich sind und dass es nicht nur Bilder sind. Die Fotos meiner Gruppe sollen die Menschen auch verbinden und nicht nur Bilder sein, sondern zu ihnen reden, dass sie wissen, wie Leute in solchen Situationen denken.«

6. Exemplary Analysis: The Relational Language of Images

In the following, a less complex sequence from »The Family of Man« exhibition has been chosen to exemplify the relational pictorial model discussed above.[25] Although addressing a small sequence, the following will nevertheless provide a concise description, analysis and interpretation of the images to illustrate how dimensions of relationality are visibly constructed and the kind of reactions these are intended to create.

The photo sequence selected for this analysis actually contradicts the anti-emancipatory character the exhibition has often been accused of. Diffusely titled »Rebels«, this section addresses humanity's desire for autonomy, its intrinsic struggle for freedom, and the forces defying the attainment of these goals, be they specifically political, economic or general in nature. The sequence is divided into two parts (see fig. 3 and 4), each of which will initially be analyzed separately and subsequently brought together in a final comprehensive context. The photographs in this sequence are examined as a *hyperimage*[26] in which the images form a complete unit, the formal composition of which generates dimensions of meaning under which individual photographs are subsumed.[27]

[25] Due to historical as well as methodical considerations, the analysis is based on the original installation at the Museum of Modern Art of 1955 since this most clearly reflects Steichen's exhibition concept. Steichen created the exhibition with a specific architectural plan in mind at MoMA, which the succeeding global venues tried to adapt to the best of their abilities but naturally were not able to replicate it in detail.

[26] Thürlemann (2013) examines the Western art historical tradition of collating otherwise autonomous pictures in complex units to transport a particular intention or meaning. According to Thürlemann »ein hyperimage [besteht] aus autonomen Bildern, die in einem kreativen Prozess zu einem neuen Bildgefüge zusammengestellt werden und so einen Sinn generieren, der nicht als bloße Addition verstanden werden kann. Die hyperimages sind wie die Bilder (images), aus denen sie zusammengesetzt sind, selbst Bedeutungsträger eigener Geltung und können, wie ihre Bausteine, als Sinngefüge analysiert und auf die Regeln ihrer Zusammenstellung hin befragt werden« (THÜRLEMANN 2013: 8).

[27] On the photo-theoretical principles of this form of visual narrative cf. KRAUTZ 2004a, ch. 4, 6.3.

Fig. 2:
Rebels, Part 1, Photo Rolf Petersen, © 2015. Digital image,
The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

Fig. 3:
Rebels, Part 2, Photo Rolf Petersen, © 2015. Digital image,
The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

In the first part of this sequence Steichen presents six photographs[28] equal in height and placed in a horizontal line that ends abruptly at the corner of an intersecting wall to the right (fig. 3). The first photograph on the left is of a small child who, stuck between a chair and table leg, is struggling to crawl out of her predicament. Obviously, the toddler's strong exploratory desire is being overwhelmingly obstructed: she cries. A similar motif is portrayed in the photograph following it; in this case the child's condition seems to be of a more existential nature. Evidently disadvantaged, she looks skeptically out from behind a wooden barricade as well, fixating the viewer who seems to be looking in from outside. Here the child carries an air of despair and resignation not found in the former. Where before the obstacle in question represents an everyday object of normal life, the wooden barricade in the second image becomes symbolic of a plight not caused by any fault of the child herself. Further to the right another wooden beam is repeated in the third photograph, this time intertwined with barbed wire, keeping Korean women imprisoned behind its menacing structure. Their dramatic gestures are indicative of protest, their faces show desperation. Since it is unclear what has caused their protest, whether social, political or other reasons are involved, it is their great need that stands out foremost. In the subsequent photograph two German police officers are trying to push back a crowd of people attempting to get hold of British care packages. Surging forward, the crowd is being forcefully held back by the barrier of intertwined arms the policemen have formed. Directly beneath the photo a small plaque has been placed carrying a quotation from the Bhagavad-Gita: »the mind is restless, turbulent, strong and unyielding [...] as difficult to subdue as the wind«. The next picture on the right depicts a group of Chinese standing in line, their bodies so closely crushed together that many have stretched their arms out to withstand the immense pressure from behind, fiercely determined to hold on to their position in line, despite the threat of becoming fatally crushed. The situation these people are confronted with seems dire and existential enough to court serious bodily harm.

All images presented are marked by conditions of unrest, worry and desperation where the individuals depicted are caught in some form of conflict or another. Only the last photograph in this sequence appears to lack this element. On closer look however, the row of passengers sitting and waiting in what appears to be a station concourse, their baggage piled in front of them, seem to be frozen in position, also caught within a crosspiece network of light and shadow thrown upon them by light streaming through a barred window on the opposite wall. Evidently a photograph of immigrants[29], the image captures the ambivalence of an uncertain future, their resignation in the face of

[28] From left to right: Wayne Miller, USA; Marion Palfi, USA; Michael Rougier, Korea; Ralph Crane, Deutschland; Henri Cartier-Bresson, Shanghai (China); Carmel Vitullo, USA.

[29] The baggage have been labeled with NCWC (National Catholic Welfare Conference) stickers, the social Catholic organization also engaged in helping immigrants relocate to the United States (cf. PETIT 2008). This identifies the people in this photograph as immigrants.

the economic, social or political conflict that forced them to leave their homes, as well as the hope that propels them towards a new destination.

The overall compositional structure of the sequence also reflects the same conflicting dynamic evident in each individual image. An impression of movement for instance is created by the placement of the sequence slightly off center on the wall, making the images appear to shift toward the right in synchronization with our reading behavior. This movement is, however, also abruptly obstructed by the intersecting wall, forming a decisive barrier to the visual flow (fig. 5). Compositional elements connecting the images further reinforce this flow: The line formed by the angle of wall in the background of the first image is continued in the second by the floor line behind the child sadly observing us. In turn, the diagonal formed by the restraining wooden slat in this image's lower right corner is taken up in the next picture by a Korean woman's hand at its outer left edge. In like manner, the arm cropped at the right edge of this same photograph is visually extended by an arm pressing onto the back of one of the policemen in the next image. Further, across this central picture's surface an undulating line can be drawn along the policemen's shoulders before it flattens out in the arm of the last policeman to the right, pointing to the horizontal press of bodies in the next photograph, its linearity repeated in the last image by the seated passengers illuminated within the grid of shadow and light. Where compositionally this image brings this sequence to a halt at the intersection of walls, on a content level its representation of waiting passengers also underscores the sense of arrested movement.

Seen as a whole, the spacing between the photographs creates a sense of vertical, as opposed to horizontal movement, which is particularly reiterated in the tighter spaced light patterning of the last image of this sequence. The strong interplay of light and dark evident in the photographs further reinforces the sequence's rhythmic formal structure and contributes to the dynamic of the visual experience: In the first four pictures the main motifs alternate in contrasting poles of light and dark (i.e. the image of the toddler is light, the sad child's face in the next is dark, the Korean women are dressed in light dresses, the policemen are presented in dark uniform, etc.), while in the remaining photographs this interplay of light and dark is more fractured just as the light patterning in the last image is a more fractured reflection of the sequence's vertical rhythm.

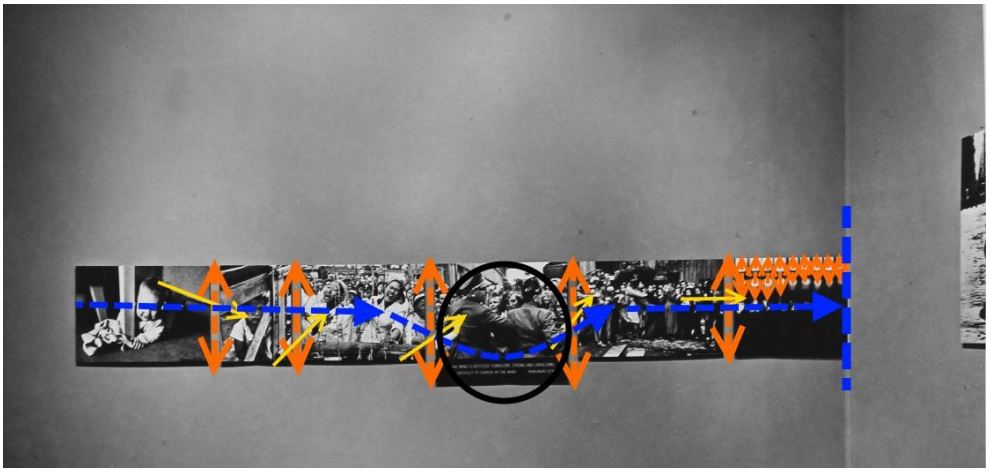


Fig. 4:
Compositional structure, part one of »Rebels«, Photo: Rolf Petersen, © 2015. Digital image (Detail), The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

Additional structural aspects supplement the idea of opposing dynamics: As already mentioned, the visual progression from left to right comes to an abrupt stop at an intersecting exhibition wall. Moreover, the placement of a dark-colored quotation plaque under the central image in the series provides this photograph with greater optical emphasis, further restraining the flow of movement toward the right. A closer view additionally reveals that there is a shift in the figure-ground relationship in this particular photograph. In comparison to the images on either side where the action is primarily situated on the central or posterior image planes, here the figures almost completely take up the front and central space to press further outward. As a result, the intense pressure exerted by the crowd, which the police are struggling to withstand, is emphasized on a compositional level: The sequence's linearity thrusts out toward the viewer, stretching it away from its intended rightward movement.

Because of the visual emphasis given to this image, the viewer's attention also lingers on the quotation directly below it. As a result, the viewer automatically feels encouraged to reflect on possible correlations between the photographs and text, and to interpret the sequence as a comprehensive unit. For instance, because of the various degrees of distress, disharmony or conflict, and confinement reflected in all of the photographs in this section, the quotation here may be interpreted to express a genuinely human desire as well as evident dissonant and unresolved struggle to be free and to attain economic as well as existential security.[30]

The last picture of waiting immigrants thus brings part one to an end almost as a punctuation mark would a sentence. Due to its position and content, it also forms an important contextual bridge between this first section of

[30] See also footnote 22 and the existential purposes – »existentielle Zwecke« – formulated by Messner.

»Rebels« and the next (see fig. 4). Although it may seem to lack the agitation or dissonance evident in the others, tension is particularly generated here by the fact that the passengers are stuck—at least for the time being—in an ambivalent situation, reinforcing the idea of a suspended journey. Yet, since the passengers depicted are sitting in the dark, illuminated only by light streaming through an opposite window and capturing them within a starkly contrasting latticework, a sense of drama is created, providing a strong symbolic moment: The light patterning takes on the appearance of a string of shining windows, the kind a train would produce as it passes through the dark night, creating a specter of hope that the ambivalence and unresolved conflicts represented by the preceding images will, at one as yet undefined point in the future, be overcome.

Tentatively fortified with the idea of hope, viewers are visually guided to the next image group on the adjoining wall, comprising the last three photographs of the »Rebel« sequence[31] (fig. 6). This in turn opens a three-dimensional space encompassing the viewer. The pronounced gap between the first and second parts of this sequence functions as a reception-aesthetical prompt to connect both sections and ›fill in the blank‹ by inserting contextual relevance between them (see also SCHNEIDER 2016). The most obvious characteristic of the three photographs in this second section is that, besides being varied in size, they are arranged in the form of an inverted triangle. The tip of this triangle is defined by the smallest image, in landscape format, of a street car in Indonesia bearing the words »All people are created equal« in bold letters across its front.[32] The street car is packed with people, in front a few are trying to board while to the left another person has found a perch hold at the window. Despite the crowded conditions in the car, the atmosphere—in stark contrast to the images in the former group—is peaceful and harmonious.

[31] From left to right: unkown photographer, Germany; Homer Page, South Africa; John Florea, Indonesia.
[32] For a detailed view see »The Family of Man« exhibition catalogue.

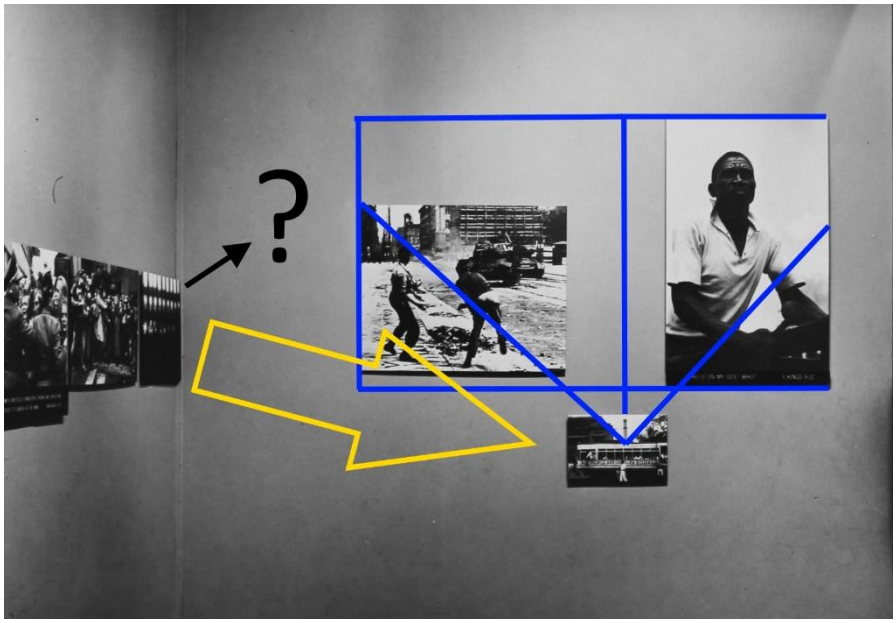


Fig. 5:
Compositional structure, part two of »Rebels«
Photo: Rolf Petersen, © 2015. Digital image (Detail),
The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

This particular photograph makes a direct visual reference to the first section of this sequence: it not only mirrors its horizontal form, but as the depiction of a street car it corresponds to the idea of a continued journey intimated in the last photograph and, in the concrete form of its windows, repeats the pattern of light illuminating the waiting passengers and offering the specter of hope of a better future. The bold lettering proclaiming equality on the street car's exterior may consequentially be understood to signify a key concept for negotiating the conflictual nature of attaining freedom and existential security portrayed by the last group of images: Steichen establishes the idea here that the precept of human equality represents the vehicle through which mankind's existential struggles toward securing life and liberty may be resolved peacefully.

Extensively smaller than the other photographs in this group, this image seems to particularly symbolize the fragility and fleetingness of equality as a principle, particularly since the two larger ones above it appear to dominate the composition in comparison. Yet, in its representation of a fundamental human right, this tiny image proves to be the indubitable fulcrum around which the entire »Rebel« sequence revolves, on the contextual as well as visual level: Behind the street car with its bold statement that »all people are created equal« a tower points upward, in its vertical extension compositionally dividing the two images above into a golden ratio. Directly below the tower and in front of the street car a man and a child stand together. In immediate juxtaposition to the car's statement, these two figures are representative of its universal message in concrete terms: Human equality represents equality between individuals, reinforcing the idea that this principle excludes no one.

At the point where the street car and tower meet, two diagonal lines can be drawn upward in a V-form into the images above, further transmitting the idea of human equality into the context of these photographs. In the photograph to the left, for instance, two young men throw stones at a tank bearing down on them, the ruins of a city in the background. In the one next to it a black South African resolutely looks outward to a distant goal. Under this photograph a quotation from the bible asks: »Who is on my side? Who?« (Book of Kings 9:53). The photographs refer to acts of resistance against tyranny and racism. The first deals with the uprising of 17 June 1953 in East Germany in which civilians fought for their right to freedom from Russian occupation. The second makes reference to South Africa's black population in their fight for equality under a repressive apartheid regime. Taken within the context of the photograph below, the overarching meaning connecting these images becomes evident: Human equality is the very principle upon which humanity's right to freedom rests. The golden ratio formed by this group's compositional structure not only serves to underscore the sacredness of humanity's right to liberty based on equality, but also makes the sacred demand explicit that violations of human equality and freedom are countered by solidarity and compassion: »Who is on my side? Who?«

The above analysis, albeit of a small exhibition detail, exemplifies the general complexity of the photographic narrative developed by Steichen in »The Family of Man« to address fundamental issues of human existence. The sequence's title »Rebels« is misleading in that, rather than being a superficial depiction of resistance, adversity or repression, the photographs reflect the depth and intensity of philosophical contemplation (cf. STEICHEN 1963, ch. 13) on those same existential problems.[33] Visual contemplation through the language of imagery, facilitated by a process of viewing, imagining, reflecting on and bringing images into a cohesive context, allows viewers to develop their *sensus communis*: Being actively perceiving, empathizing and reflecting individuals they become party to a shared *conditio humana*, both on an intellectual as well as emotional level. In the first part of the »Rebel« sequence, for instance, it was possible to identify a universal, albeit also unresolvedly conflictual human desire for freedom as well as drive to secure the material needs of existence. In connection with, and in response to, these photographs, the second part of the sequence allowed the idea of human equality as a vehicle for resolving mankind's conflicts in attaining autonomy to emerge. Simultaneously, this principle was also presented as the *conditio sine qua non* for the right to freedom that, in the face of tyranny and repression, explicitly demands our solidarity and resistance. The above demonstrates Steichen's attempt with »The Family of Man« exhibition to show the potential for establishing a peaceful future made evident on the basis of a mutual respect for and recognition of fundamental human rights (cf. STEICHEN

[33] In a related context, Hariman and Lucaites (2007) have opened a discourse on the role of photography as public art in negotiating the issues of a democratic society.

1963, ch. 13). The detail analyzed here therefore also clearly demonstrates Steichen's intrinsically democratic (cf. TURNER 2012) approach, founded on the respect for human dignity and desire for peace evident throughout the entire exhibition.

Although many of the photographs' respective geographic, historical and political backgrounds have been reconstructed and identified, they are not actually necessary for understanding their general meaning, which is accessible without these contexts. As a consequence, the critique Steichen's project received for de-contextualizing and de-historicizing the photographs turns out be the ultimate concept behind the exhibition as well as its actual strength, providing the very instrument with which it successfully visualizes a transcendent idea.[34]

7. Conclusion

7.1 Misunderstood Photography

The following can be concluded with regard to the reception and research on »The Family of Man« to date:

- Scholarly critique of the exhibition has taken too little notice of the pictorial sequences, their interplay of formal characteristics and compositional qualities, much less undertaken a methodical and detailed image oriented interpretation of the exhibition. As a result, it has to a large extent been unable to grasp the exhibition's artistic complexity, thus essentially misunderstanding the exhibition's intention.
- Barthes' polemical argument, Steichen's exhibition propounds a »myth of the human ›condition‹« that »places nature at the bottom of history« (BARTHES 2012: 197) is correct in so far as the exhibition allows this very human condition to be experienced – not as a ›myth‹ but as a tangible experience of ›shared life‹. The exhibition was successful precisely because the anthropological premise upon which it is built was obviously a valid one and still is today. Contrary to Barthes' conjecture, the exhibition does not surreptitiously »reintro-

[34] Steichen depended on an approach to viewing images that goes beyond culture and history and is in contrast rooted in anthropology, an approach David Freedberg identifies as crucial to the »power of images«: »a basic level of reaction that cuts across historical, social, and other contextual boundaries. It is precisely this level—which pertains to our psychological, biological, and neurological status as members of the same species—that our cognition of images is allied with hat of all men and women« (FREEDBERG 1989: 22f.). Jörg Fingerhut (2012) has, in reference to Freedberg's remarks, summarized the research results from the fields of cognitive science and neurobiology supporting the thesis of the kind of enactive image conception argued here. Further research on »The Family of Man« should profit from such an understanding of images as developed in the fields of art history, philosophy and cognitive psychology.

duce God« (BARTHES 2012: 197) but rather speaks directly to the humanity of human beings.

- In fact, the exhibition itself makes a significant artistic argumentation for and visual contribution to the extended philosophical discussion on natural law: Steichen makes Seneca's thoughts at the beginning of this essay visually evident that ethics is grounded in a shared *conditio humana* and on a developed, as well as continuously to be developed, *sensus communis*, i.e. on ›social interest‹ (cf. KAISER 1981) which can be accessed and experienced through empathetic perception.
- Popular reception, from a methodological point of view, has from the time of the exhibition's first opening in 1955 evidently responded far more accurately to the show's original intent than deconstructive critique, which has refused to satisfy the show's most basic condition of reception, i.e. to approach the photographic narration in the sense of ›shared life‹. Dorothea Lange, the photographer whose legendary »Migrant Mother« is included in the show, also demanded that this empathetic and affirmative approach be taken to the familiar world, especially as a photographer: »In this unwillingness to accept a familiar world photography puts invention to a destructive work« (LANGE/DIXON 1952: 75). Photographers should therefore try »to take the view of man« in which case »the photographer must himself become a familiarity, He cannot enter the world as a man from Mars. He must, instead, become a member of the family« (LANGE/DIXON 1952: 76). »So […] we in our work we can speak more than of our subjects – we can speak with them« (LANGE/DIXON 1952: 78). Similarly, in order to understand »The Family of Man« the viewer must allow herself to resonate with what is familiar and consider herself to be a part of the ›human family‹.
- The implicitly or explicitly perpetuated fundamental suspicion of photography, beginning with Barthes, among others, of photography's claim to absolute reality while being in effect open to infinite ambiguity and thus manipulation, can be deliberated outside of the aporia of illusionary representation and the manipulative potential it carries: The exhibition demonstrates how the issue of ethics of photography cannot be solved through a discussion of its medial character. It can only be a matter of the photographer's ethics, or of the one dealing with photography, hence it cannot involve an ›ethics of the media‹ but rather an ethics based on personalist accountability (cf. KRAUTZ 2004a: 193; 2014a: 766f). As a consequence, because of photography's very proximity to our visible reality, it can carry an affirmative power that, rather than creating detachment from the world, can verify our existence in the world by not only offering the security of ›shared life‹, to paraphrase Rainer Marten once again: It also reinforces the original act (›Urakt‹) of affirmation, the affirmation of life (cf. MARTEN 1988: 28). In this sense photography carries an ontological significance, since, to

quote John Berger from his important work on the theory of photography, »the look of the world is the widest possible confirmation of the *thereness* of the world, and thus the look of the world continually proposes and confirms our relation to that thereness, which nourishes our sense of Being« (BERGER/MOHR 1995: 87f.). Understood as a relational, personalist practice, photography carries existential importance as a confirmation of being-in-the-world. It corresponds to the human »ontological right« to meaning (KRAUTZ 2004a: 134f.). In this regard, »The Family of Man« provides an outstanding example of photography's existential potential for meaning.

7.2 Relational Pictorial Practice: Sociality, Imagination, Narration

The above therefore provides clarification on what ›relational aesthetic practice‹ may entail and also points to the potential it carries for art education: A deictic organization of images, or in this case of entire image sequences and spatial compositions, must facilitate the recipient's mimetic activity. When the viewer enters into mimetic dialogue with the images' *deixis*, these ›speak‹ through taking imaginative and imitative reference, even before verbalization. Understanding therefore can only occur through inner involvement. Mimesis is practically established through empathetic perception, imagination and reflection. Hence, understanding calls for imaginative as well as imitative empathy in order for a mutually shared perception to occur.

In this regard, the frustration evident in the image of a toddler struggling against the obstacle hindering its movement can only be comprehended through empathy and one's own bodily experience: The image content must almost be felt on a very physical level of personal experience in order to adequately understand the child's emotional turmoil between frustration and obstinacy in the face of the hindrance the world has placed before her. Only then can the viewer proceed to and actually understand the phenomena portrayed, in connection with the other photographs, as a socio-political statement.

A relational aesthetic practice is particularly facilitated by the kind of narrative pictorial forms and sequences theorized by John Berger in his deliberations on photography: Berger uses the term ›radial‹ to describe the complex message generated by the arrangement of individual photographs: »The aim must be to construct a context for a photograph, to construct it with words, to construct it with other photographs, to construct it by its place in an ongoing text of photographs and images« (BERGER 1980: 60). In this manner narration does not develop in a linear manner but as an interplay of contexts from other photographs—and in the case of »The Family of Man« also in connection with quotations from world literature—an associative field is established based on fundamental patterns of human existence. Radial alignment is principally possible for every photograph, independent of its quality

»so that it may be seen in terms which are simultaneously personal, political, economic, dramatic, everyday and historic« (BERGER 1980: 53). The analysis provided above is a paradigmatic example for reading images on various possible levels of meaning. Berger argues further that in this manner personal, political and historical spheres become connected »an instant photographed can only acquire meaning insofar as the viewer can read into it a duration extending beyond itself. When we find a photograph meaningful, we are lending it a past and a future« (BERGER/MOHR 1995: 89). The story of the »family of man« is developed in a process similar to memory, constituted from the context of personal, political and historical meaning. In this manner, so Berger, the photograph's vibrant context of experience is restored through reflection: »The world they reveal, frozen, becomes tractable. The information they contain becomes permeated by feeling. Appearances become the language of a lived life« (BERGER/MOHR 1995: 289). As a consequence, the exhibition becomes an analogous experience to lived life—which is what is precisely reflected in the visitor reactions. Lived life is, however, shared life, therefore a relational practice.

Perception, imagination and aesthetic-pictorial representation itself are thus to be understood as a relational and social practice of reception as well as production. Pictorial language is not a ›language of pictures‹ but an imaginative activity taking place in the between space of ›inter-subjects‹ engaged in shared imagination (cf. SOWA 2013: 243; 2015). Pictorial practice with respect to reception involves therefore an inner activity of establishing vital relationships to the images. Pictorial practice is a shared, participatory and life-referring way of dealing with images.

As a consequence, the participation in and discernment of meaning become evident as social and relational categories. Meaning does not occur within the subject but is constituted within the human person as a social being in resonance with co-existing others, with the lives they live, with their experience, and with the world at large. In active resonance humanity reveals itself as a fundamental state of interconnectedness to others in a shared cosmos: »omne hoc quod vides unum est«.

7.3 Art and Responsibility

The example given in this essay ultimately also shows the significance of the model of relational anthropology developed by art education scholarship for art historical interpretation as well as for formulating an ethics for artists.[35]

As a rule, art education argues its didactic principles from the basis of art. Here this is reversed: The necessarily normatively substantiated field of art pedagogy offers perspectives on artistic practice beyond modernist posits of autonomy or postmodernist dictates of deconstruction to question the eth-

[35] Cf. for photography KRAUTZ 2014a.

ical significance of art (cf. KAUSCH 2007). The model outlined here is to be understood as a proposal, not as an obligation. Art is autonomous (cf. KRAUTZ 2010).

But because the unresolved existential issues of humanity portrayed in »The Family of Man« have not yet been adequately addressed in the 60 years since it first opened, in fact may have even seemed to get worse, the exhibition and its creator pose the inveterate question of art's responsibility in time of war, injustice, totalitarian control of people on many levels in many areas of the world. Art's liberalist postulate of autonomy appears stale in the light of these existential issues and in comparison to the kind of art Steichen created with his exhibition project. The question of art's responsibility continues to be an issue (cf. RAUTERBERG 2015) and has been the object of serious consideration by contemporary artists in the sense of the relational model presented here (cf. KRAUTZ 2014b).

This, too, has been recognized as an urgent issue more clearly by the average visitor to »The Family of Man« than by some professionals in the art system: »In light of what is happening in the world today, perhaps [...] The Family of Man needs to be promoted once again to remind us all of who we are and what we all can be«.[36]

References

ANTWEILER, CHRISTOPH: *Was ist den Menschen gemeinsam? Über Kultur und Kulturen*. Darmstadt [WBG] 2007

AZOULAY, ARIELLA: »The Family of Man«. A Visual Universal Declaration of Human Rights. In: KEENAN, THOMAS; TIRDAD ZOLGHADR (eds.): *The Human Snapshot*. Copublished by the LUMA Foundation and the Center for Curatorial Studies at Bard College. Berlin [Sternberg] 2013, pp. 19–48

BACK, JEAN; VIKTORIA SCHMIDT-LINSENHOFF (Eds.): *The Family of Man. 1955-2001. Humanism and Postmodernism*. Marburg [Jonas] 2004

BARTHES, ROLAND: The Great Family of Man. In: BARTHES, ROLAND: *Mythologies*. Translated by Richard Howard. New York [Hill and Wang] 2012, pp. 196–199

BÄTSCHMANN, OSKAR: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*. 5th Edition. Darmstadt [WBG] 2001

BERGER, JOHN: Uses of Photography. In: BERGER, JOHN: *About Looking*. New York [Pantheon] 1980, pp. 48–63

BERGER, JOHN; JEAN MOHR: *Another Way of Telling*. New York [Vintage International Publishing] 1995

[36] Statement recorded in the Visitors' Book to »The Family of Man« exhibition in Castle Clervaux, Centre national de l'audiovisuel (1994-2010), Vol. VIII: 1995, n. pag.

BRANDT, REINHARD: *Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen. Vom Spiegel zum Kunstbild*. Munich [Hanser] 1999

BOURRIAUD, NICOLAS: An Introduction to Relational Aesthetics, 1996. http://www.mayrevue.com/traffic-espaces-temps-de-lechange/?lang=en [accessed July 7, 2016]

BOURRIAUD, NICOLAS: Berliner Brief über relationelle Ästhetik. In: BOS, SASKIA; ANNIE FLETCHER (eds.): *2. Berlin biennale from 20 April to 20 June 2001*. Cologne [Oktagon] 2001, pp. 40–41

BOURRIAUD, NICOLAS: *Relational Aesthetics*. Paris [Les presses du réel] 2002

CENTRE NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL: *Castle Clervaux Visitor Books »The Family of Man«*, Vols. I-XXXIV. Dudelange/Clervaux (Luxemburg) 1994-2010, n. pag

DANNER, HELMUT: *Methoden geisteswissenschaftlicher Pädagogik*. 4th Edition. Munich [Reinhardt] 1998

FELDHOFF, SILKE: *Zwischen Spiel und Politik. Partizipation als Strategie und Praxis in der bildenden Kunst*, (Diss.) Berlin, 2011. https://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/index/index/docId/26 [accessed July 4, 2016]

FORSTER, JOHANNA (eds.): *Im* Spiegel der Anderen*. Forschungen zum gemeinsamen Erbe* der *Menschen*. Ingolstadt [Stadtmuseum Ingolstadt] 2012

FINGERHUT, JÖRG: Das Bild, dein Freund. Der fühlende und der sehende Körper in der enaktiven Bildwahrnehmung. In: FEIST, ULRIKE; MARKUS RATH (eds.): *Et in imagine ego. Facetten von Bildakt und Verkörperung*. Berlin [De Gruyter] 2012, pp. 177–198

FREEDBERG, DAVID: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago [U of Chicago P] 1989

FUCHS, THOMAS: *Das Gehirn – ein Beziehungsorgan. Eine phänomenologisch-ökologische Konzeption*. Stuttgart [Kohlhammer] 2008

FUCHS, THOMAS: Interpersonalität. Grundlage der Entwicklung von Geist und Gehirn. In: KRAUTZ, JOCHEN; JOST SCHIEREN (eds.): *Persönlichkeit und Beziehung als Grundlagen der Pädagogik. Beiträge zur Pädagogik der Person*. Weinheim [Beltz Juventa] 2013, pp. 29–44

GUITTARD, JACQUELINE: Impressions photographiques: Les Mythologies de Roland Barthes. In: *Littérature*, 143, 2006, pp. 114–134

HARIMAN, ROBERT; JOHN LOUIS LUCAITES: *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy.* Chicago [U of Chicago P] 2007

HORKHEIMER, MAX: Eröffnung der Ausstellung »The Family of Man – Wir Alle«. In: HORKHEIMER, MAX: G*esammelte Schriften. Vol. 13: Nachgelassene Schriften 1949-1972*. Edited by Günzelin Schmid Noerr. Frankfurt/M. [Fischer] 1989, pp. 30–37

JONAS, HANS: Homo Pictor und die Differentia des Menschen. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 15.2, 1961, pp. 161–176

KAISER, ANNEMARIE: *Das Gemeinschaftsgefühl. Entstehung und Bedeutung für die menschliche Entwicklung*. Zurich [Psychologische Menschenkenntnis] 1981

KAUSCH, MICHAEL: Kunst, Ethik und Pädagogik. Zur Beziehung von künstlerischer Struktur und Wertvermittlung in der Moderne. In: TAVERNIER, LUDWIG (eds.): *Das moderne Europa. Erbe und Auftrag*. Weimar [VDG] 2007, pp. 179–203

KRAUTZ, JOCHEN: *Vom Sinn des Sichtbaren. John Bergers Ästhetik und Ethik als Impuls für die Kunstpädagogik am Beispiel der Fotografie*. Hamburg [Kovac] 2004a

KRAUTZ, JOCHEN: Kunstpädagogik als Friedenserziehung. Einige grundlegende Betrachtungen am Beispiel der Ausstellung »The Family of Man«. In: MAHLBERG, HERMANN J. (ed.): *Topoi. Beiträge zu einer kulturarchäologischen Ortsbestimmung. Festschrift für Rainer K. Wick zum 60. Geburtstag*. Wuppertal [Bergische Universität Wuppertal] 2004b, pp. 61–73

KRAUTZ, JOCHEN (ed.): *Kunst, Pädagogik, Verantwortung. Zu den Grundfragen der Kunstpädagogik*. Oberhausen [Athena] 2010

KRAUTZ, JOCHEN: Relationalität gestalten. Persönlichkeit und Beziehung in der Kunstpädagogik. In: KRAUTZ, JOCHEN; JOST SCHIEREN (eds.): *Persönlichkeit und Beziehung als Grundlage der Pädagogik. Beiträge zur Pädagogik der Person*. Weinheim [Beltz Juventa] 2013, pp. 143–169

KRAUTZ, JOCHEN: Fotografie als Koexistenz. Zum Blick der Kunstpädagogik auf Theorie und Praxis des Bildes. In: LUTZ-STERZENBACH, BARBARA; MARIA PETERS; FRANK SCHULZ (eds.): *Bild und Bildung. Praxis, Reflexion, Wissen im Kontext von Kunst und Medien*. Munich [kopaed] 2014a, pp. 761–771

KRAUTZ, JOCHEN: Wir in Guantanamo. Malerei als Wirklichkeit der Welt. Zur Arbeit von Sandra del Pilar. In: STADTMUSEUM SIEGBURG (eds.): *Anderwelt. Sandra del Pilar*. Stadtmuseum Siegburg, 04.05.–22.06.2014. Bonn [Bernstein] 2014b, pp. 13–25, http://sandra-del-pilar.com/werk/Krautz_Text.pdf [accessed July 4, 2016]

KRAUTZ, JOCHEN: Ich. Wir. Welt. Zur Systematik und Didaktik einer personalen Kunstpädagogik. In: GLAS, ALEXANDER; ULRICH HEINEN; JOCHEN KRAUTZ; MONIKA MILLER; HUBERT SOWA; BETTINA UHLIG: *Kunstunterricht verstehen. Schritte zu einer systematischen Theorie und Didaktik der Kunstpädagogik*. Munich [kopaed] 2015a, pp. 221–250

KRAUTZ, JOCHEN: Auf dem Weg zu einer Systematik und Didaktik der Kunstpädagogik auf anthropologischer Grundlage. Ein Arbeitsbericht zuhanden der Allgemeinen Pädagogik. In: *Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Pädagogik*, 1, 2015b, pp. 87–120

KRAUTZ, JOCHEN: Kunstpädagogik und Friedenserziehung. Ein Beitrag der Kunstdidaktik zur moralischen Erziehung. In: GLAS, ALEXANDER; ULRICH HEINEN; JOCHEN KRAUTZ; MONIKA MILLER; HUBERT SOWA; BETTINA UHLIG:

Kunstunterricht verstehen. Schritte zu einer systematischen Theorie und Didaktik der Kunstpädagogik. Munich [kopaed] 2015c, pp. 623–651

KRAUTZ, JOCHEN; GUNDULA OTT: Gefühle verbinden Menschen. Ein digitales Foto-Projekt zur Ausstellung »The Family of Man«. In: *Kunst+Unterricht: »Digitale Fotografie«*, 319, 2008, pp. 12–13

LANGE, DOROTHEA; DANIEL DIXON: Photographing the Familiar. A Statement of Position. In: *Aperture*, 1.2, 1952, pp. 4–15

MARTEN, RAINER: *Der menschliche Mensch. Abschied vom utopischen Denken*. Paderborn [Schöningh] 1988

MEIER, MATTHIAS TRAUGOTT: Etwas Schreckliches sehen: Die Vorstellung überblendet die Wahrnehmung. Zwei Fallstudien zum Umgang Jugendlicher mit schrecklichen Nachrichtenbildern. In: GLAS, ALEXANDER; ULRICH HEINEN; JOCHEN KRAUTZ; MONIKA LIEBER; MONIKA MILLER; HUBERT SOWA; BETTINA UHLIG (eds.): *Sprechende Bilder – besprochene Bilder. Bild, Begriff und Sprachhandeln in der deiktisch-imaginativen Verständigungspraxis*. Munich [kopaed] 2016, pp. 327–347

MESSNER, JOHANNES: *Das Naturrecht. Handbuch der Gesellschaftsethik, Staatsethik und Wirtschaftsethik*. 5th Edition. Innsbruck [Tyrolia] 1966

OFFICE OF PUBLIC AFFAIRS: *Report No. 225. Visitor's Reactions to »The Family of Man« Exhibition*, http://archive.org/stream/visitorsreaction225unit#page/n0/mode/2up [accessed July 4, 2016]

PAPE, HELMUT: *Respekt, Anerkennung, Lebensteilung. Moralische und zwischenmenschliche Bedingungen von Lern- und Bildungsprozessen*. Arbeitspapier 272 der Hans Böckler Stiftung. Düsseldorf [Hans Böckler Stiftung] 2013

PAPE, HELMUT: Geteilte Gegenwart. Das Gelingen des Lebens und die stille Kraft des Positiven. In: *Der Blaue Reiter. Journal für Philosophie*, 39, 2016, pp. 12–15

PLÜSS, ANDREA: *Empathie und moralische Erziehung. Das Einfühlungsvermögen aus philosophischer und pädagogischer Perspektive*. Zurich [Lit] 2010

PETIT, JEANNE: Our Immigrants Coreligionist. The National Catholic Welfare Conference as an Advocate for Immigrants in the 1920s. In: BUFF, RACHEL IDA (ed.): *Immigrant Rights in the Shadows of Citizenship*. New York [NYU P] 2008

RAUTERBERG, HANNO: *Die Kunst und das gute Leben. Über die Ethik der Ästhetik*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2015

SCHMIDT-LINSENHOFF, VIKTORIA: Verleugnete Bilder. »The Family of Man« and the Shoa. In: BACK, JEAN; VIKTORIA SCHMIDT-LINSENHOFF (eds.): *The Family of Man. 1955-2001. Humanism and Postmodernism*. Marburg [Jonas] 2004, pp. 80–99

SCHNEIDER, ALEXANDER: Unbestimmtheitsmomente. Rezeptionsdidaktische Notate zur Betrachtung von Edward Hoppers »Nighthawks«. In: GLAS, ALEXANDER; ULRICH HEINEN; JOCHEN KRAUTZ; MONIKA LIEBER; MONIKA MILLER; HUBERT SOWA; BETTINA UHLIG (eds.): *Sprechende Bilder – besprochene Bilder. Bild, Begriff und Sprachhandeln in der deiktisch-imaginativen Verständigungspraxis*. Munich [kopaed] 2016, pp. 349–376

SENECA, LUCIUS ANNAEUS: *Ad Lucilium epistulae morales*. Recogn. et adnotatione critica instruxit L. D. Reynolds. Bd. 2. Oxford [Oxford UP] 1965

SOWA, HUBERT: Verhandelte Sichtbarkeit. Die enaktivistischen und hermeneutischen Grundlagen der Kunstpädagogik. In: ENGELS, SIDONIE; RUDOLF PREUSS; ANSGAR SCHURR (eds.): *Feldvermessung Kunstdidaktik. Positionsbestimmungen zum Fachverständnis*. Munich [kopaed] 2013, pp. 235–250

SOWA, HUBERT: *Gemeinsam vorstellen lernen. Theorie und Didaktik der kooperativen Vorstellungsbildung*. Munich [kopaed] 2015

STEICHEN, EDWARD: *A Life in Photography*. New York [Doubleday & Company] 1963

THÜRLEMANN, FELIX: *Mehr als ein Bild: für eine Kunstgeschichte des hyperimage*. Munich [Fink] 2013

TOMASELLO, MICHAEL: *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens. Zur Evolution der Kognition*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2006

TOMASELLO, MICHAEL: *Warum wir kooperieren*. Berlin [Suhrkamp] 2010

TOMASELLO, MICHAEL: *Eine Naturgeschichte des menschlichen Denkens*. Berlin [Suhrkamp] 2014

TURNER, FRED: *The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America*. In: *Public Culture*, 24, 1, 2012, pp. 55–84

UNITED STATES EMBASSY IN MEXICO: »The Family of Man«. A Study of Audience Reactions. In: NATIONAL ARCHIVES & RECORDS ADMINISTRATION (Ed.): *Records of the US Information Agency*, 1900-2003 [National Archives Identifier 5662797/IEV MEX 8]. Maryland (USA) 1955

WALDSTEIN, WOLFGANG: *Ins Herz geschrieben. Das Naturrecht als Fundament einer menschlichen Gesellschaft*. Augsburg [Sankt Ulrich] 2010

WELZEL, HANS: *Naturrecht und materiale Gerechtigkeit*. 2., unveränderter Nachdruck der 4. Auflage. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 1990

WILSON, JAMES Q.: *Das moralische Empfinden. Warum die Natur des Menschen besser ist als ihr Ruf*. Hamburg [Kabel] 1994

[Inhaltsverzeichnis]

Hermann Kalkofen

What Must Remain Hidden to Picture-Men. Notes on So-Called Semantic Enclaves

Abstract

Im zweiten Teil der *Philosophischen Untersuchungen* (1968) bemerkte Wittgenstein angesichts eines schematischen Gesichts, er verhalte sich zu diesem in mancher Beziehung wie zu einem menschlichen Gesicht, könne »seinen Ausdruck studieren, auf ihn wie auf den Ausdruck des Menschengesichtes reagieren. Ein Kind kann zum Bildmenschen, oder Bildtier reden, sie behandeln, wie es Puppen behandelt« (WITTGENSTEIN 1968: 309). Aus dieser kindlichen Sicht lässt sich zudem erkennen, wohin Bildmenschen blicken, was ihren Blicken prinzipiell zugänglich wäre, was ihnen andererseits, aus projektivgeometrischen Gründen, verborgen bleiben müsste. Eine semantische Enklave definiert Wallis als »a part of a work of art consisting of signs of another kind or from another system than the signs forming the whole work« (WALLIS 1970: 525). Beispiele: »quotations in French in a novel written in English, inscriptions in medieval pictures«. Das zweite Beispiel Wallis' ist von bildmenschlichem Interesse. Den Fragen, wie welche semantischen Enklaven – es gibt auch ikonische – im Bildraum untergebracht werden, wieweit sie ihm überhaupt angehören, wird ein Katalog gewidmet. Der Enklaven-Komplex steht offensichtlich in einer Beziehung zum Konstrukt der semantischen Stufen. Die in Kupfer gestochene, als Standbild unbelebte Galathea in Goltzius' Stich ist im Vergleich zum ebenfalls gestochenen Pygmalion ein Bildmensch zweiter Klasse – steht sie auf einer höheren semantischen Stufe?

In dealing with a diagrammatical drawing, Wittgenstein noticed in the second part of his philosophical investigations that in some respect he stands towards it as he does towards a human face: »I can study its expression, can react to it as to the expression of the human face. A child can talk to the picture-men or picture-animals, can treat them as it treats dolls« (WITTGENSTEIN 1968: 194). It can from a childlike angle, moreover, be known where picture-animals look, what may be gleaned from their glances in principle, and what on the contrary, will always be hidden to them.

Wallis thinks of a semantic enclave as »a part of a work of art consisting of signs of another kind or from another system then the signs forming the whole work. Some examples: quotations in French in a novel written in English, inscriptions in medieval pictures« (WALLIS 1970: 525). This observation shall be carried on; Wallis' second example deserves picture-man's interest. The question of how which semantic enclaves—aren't there iconic ones, too?—are located within pictorial space renders the basis of a taxonomy to be developed. The problem of semantic enclaves is obviously related, though not in a clear fashion, to the one of semantic degrees. For example: The copper-etching of Galatea's yet not statue and the likewise copper-engraved Pygmalion are picture-beings which belong to disparate classes; holding unequal semantic station they cannot be in communication. Seeing such icon items—though that would be sensible in a way—in terms of semantic degrees, however, would not account for the grounds, which caused Stachowiak to place oral language on the second and written text on a third semantic step. These reasons are, however, not cogent in the view of the present author, who tries to carry out instead the authentic semantic-degree-concept of Russell and Whitehead in the field of iconics.[1]

Fig. 1:
WITTGENSTEIN 1968: 194.

1. Wittgenstein's ›Picture-Man‹ and the ›Intended Picture‹

> To look at a drama or a picture properly one must understand that both are *shows*, simply *denoting* something real. A certain preponderance of the intellectual life over the sensuous life is requisite for such an achievement, where the intellectual elements are

[1] This article is a translation of KALKOFEN 1994. The author is obliged to Dr. C.N. Carlson (IWF) for his invaluable advice in preparing the English version of the paper.

> safe from destruction by the direct sensuous impressions. A certain liberty in choosing one's point of view is necessary, a sort of humor [...]. (MACH 1898: 77, original emphasis)

What must remain hidden to picture-men, if only the humorless answer ›everything‹ is valid here, then the game which what we are ultimately concerned with here would have been lost before it had started. The answer is indeed not unreasonable. Picture-men have (as we now know) no proper sensorium. Those days, which were friendly to artificers, when portraits of crowned heads were wedded to each other, when escaped criminals were—if necessary—punished fatally in effigy, when a Chinese emperor thought of shielding himself forever by means of a terracotta-army, are, as it were, over. Among the terracotta-warriors were also bowmen. Among the terracotta-warriors were also bowmen. »›[I]ntendere arcum in‹, to draw a bow at« (MACKAY 1972:18) is behind our present-day ›intend‹. The present-day colloquial synonymy of ›intention‹ with ›aim‹ catches its proper meaning only in part. In accordance with an old philosophical tradition, Brunswik for instance defined intending an object as »wanting to attain, or to discern (perceive) or to ›mean‹ it« (BRUNSWIK 1934: 18, translation H.K.).[2] In this sense, familiar to Wittgenstein and described by him as ›empathically‹ accentuated, a picture may be intended. ›Only the intended picture‹, it can be read in the bilingual version of his *Zettel* which has been edited by Anscombe and von Wright:

> »reaches up to reality like a yard-stick. Looked at from outside, there it is, lifeless and isolated«.—It is as if at first we looked at a picture so as to enter into it and the objects in it surrounded us like real ones; and then we stepped back, and were now outside of it; we saw the frame, and the picture was a painted surface. In this way, when we intend, we are surrounded by our own intention's *pictures*, and we are inside them. But when we step outside intention, they are mere patches on a canvas, without life [...]. (WITTGENSTEIN 1967: § 233, original emphasis)

In his *Fundamental Questions of the Theory of Perception*[3] Wundt's student Paul Ferdinand Linke, influenced, too, by Brentano and Husserl,—stated: »intentionality is never and nevermore interpretation« (LINKE 1929: 364, translation H.K.).[4] He explicated the issue in a roundabout manner:

> Likewise, one is not allowed to confound, as it is very popular, stimuli with the intentional external objects. These objects stand as a matter of fact by no means in a real causal relation to the respective acts which apprehend them, even though just this seems to be the case to the immediate impression: they emerge and vanish instantaneously with the latter—in sharp relief to the stimuli. (LINKE 1929: 365, translation H.K.)[5]

The ›mere patches‹ persist! It is here not so much the point to recognize act-psychological axioms and object-theorems—Linke read also Meinong—in a

[2] »ihn erlangen bzw. erkennen (wahrnehmen) wollen oder auch ihn ›meinen‹«
[3] *Grundfragen der Wahrnehmungslehre* (1929).
[4] »Intentionalität ist nie und nimmermehr Interpretation«
[5] »Auch darf man Reize nicht, wie das sehr beliebt ist, mit den intentionalen Außengegenständen verwechseln. Diese Gegenstände stehen nämlich, sosehr gerade dies dem unmittelbaren Eindruck nach der Fall zu sein scheint, durchaus in keinem realen Kausalverhältnis zu den sie jeweils erfassenden Akten: sie entstehen und verschwinden instantan mit ihnen –in scharfem Gegensatze zu den Reizen«.

present-day perspective, but to reconstruct the background of Wittgenstein's picture-intending in a way that might be acceptable to historians of psychology. Linke continues:

> The relation of the stimulus (the ›Wahrnehmungsreal‹ as which we try to define it more precisely from the psychological standpoint) to the respective perceived object (the ›Wahrnehmungsintentional‹) for instance the blue stimulus to the perceived blue, is therefore no real-causal one, too, and anyway else (following the parallelistic hypothesis) no real one but the naturally real stimulus effects first of all the equally real physiological excitation which is incident (causally or otherwise) then with the not less real psychical act experience; together with this act yet the perceived intentional object exists which no doubt presents itself immediately as real, yet joints up even just as immediately the impression of the causal influence on the mind, which is, however, neutral in fact and has to be, therefore, not at all real: it belongs to another layer. (LINKE 1929: 365, translation H.K.)[6]

Against a background of this kind it could seem useful to Wittgenstein in Part II of the *Philosophical Investigations*

> to introduce the idea of a picture-object. For instance [Fig. 1] could be a picture-face. In some respects I stand towards it as I do towards a human face. I can study its expression, can react to it as to the expression of the human face. A child can talk to the picture-man or picture-animals, can treat them as it treats dolls. (WITTGENSTEIN 1968: 194)

With this jocular attribution of meaning it might be also appraised where such picture-men are looking, still more, what would be approachable to their looks in principle and what—on the other hand—for projective-geometrical reasons ought to be hidden from these looks forever.

Picture-men are men-designating signs, which function—the sign-recipient's appropriate intention given—similarly to men. Georg Klaus' division of semiotics considers the following factors: »1. the objects of the mental mirroring (O) 2. the linguistic signs (Z)[7] 3. the mental images (A) 4. the men (M) which produce, use, understand the signs« (KLAUS/SEGETH 1962: 1248, translation H.K).[8] She who would believe to recognize behind O, Z, A, M the Morrisian designate, the sign vehicle, the interpretant, the interpreter—in that order—will not be altogether mistaken. I base myself in the following on Klaus' nomenclature but understand Z as substitutive signs of any kind, i.e., iconic ones, too. M be a signs sending, M' a signs receiving man. Let a Witt-

[6] »Das Verhältnis des Reizes (des ›Wahrnehmungsreales‹, als welches wir ihn vom psychologischen Standpunkt aus präziser zu bestimmen suchten) zum entsprechenden wahrgenommenen Gegenstande (dem ›Wahrnehmungsintentional‹) etwa des Blaureizes zum gesehenen Blau, ist also ebenfalls kein real-kausales und überhaupt auch sonst (bei parallelistischer Hypothese) kein reales; sondern der natürliche reale Reiz bewirkt zunächst die ebenfalls reale physiologische Erregung, die sodann mit dem nicht minder realen psychischen Akterlebnis (kausal oder sonstwie) verbunden ist; zugleich mit diesem Akte besteht aber der wahrgenommene intentionale Gegenstand, der sich zwar unmittelbar als wirklich darstellt, ja sogar ebenso unmittelbar den Eindruck der kausalen Beeinflussung des Bewußtseins mit sich führt, der aber in Wahrheit neutral ist und also keineswegs wirklich zu sein braucht: er gehört einer anderen Schicht an…«

[7] /Z/ = abbreviaton of /Zeichen/; /A/ = abbreviation of /Abbild/.

[8] »1. die Objekte der gedanklichen Widerspiegelung (O) 2. Die sprachlichen Zeichen (Z) 3. die gedanklichen Abbilder (A) 4. die Menschen (M), die die Zeichen hervorbringen, benützen, verstehen«

gensteinian picture-man be called Z_M respectively $Z_{M'}$ as well as m respectively m' in the same meaning.[9]

2. Bühler's ›Faithful Picture‹, Alberti's ›Window‹, and its playful modification

Bühler's definition[10] of »erscheinungstreues Bild«, translated here, faut de mieux, as »faithful picture«, is found in the photograph as well as in

> any picture constructed in accordance with the principles of photographic representation, that means first and foremost, that which takes perspective (›Formen- und Größenperspektive‹), the distribution of light and shadow etc., into account, whether the object depicted really exists or not, whether the artist draws it on the basis of a perception or on the basis of an idea, whether he reproduces it, as he had seen it, or whether recreating imagination had been in play—all that is unsubstantial regarding the conception of pictorial faithfulness. (BÜHLER 1925:113, translation H.K.)[11]

Not until the time of Renaissance artists were pictures brought off which, as we know, were faithful in this sense; let the responsibility for the handy definition be Bühler's.

Alberti, Dürer, Leonardo recommended for proper understanding of projection and perspective an—as it goes without saying: real—object worth to be represented and a station point, to place a sheet of clear glass between station point and object and, without leaving the station point all the while, to go over the to be represented object on the sheet of glass, to study then the faithful picture—the representing object—acquired in this manner. This method has as it seems first been proposed by Alberti (cf. HABER 1980, HOCHBERG 1962). What is here called (for this very reason) an Albertian Window, operates elsewhere—not quite substantiated as far as I am able to tell—as Leonardo Window. That Dürer propagated the method figure 2 permits us to perceive.

[9] Instances of linguistic Z_M are the proper names. The distinction between Z_M and $Z_{M'}$ is superfluous with nomina. m and m' be always productive Z_M, $Z_{M'}$ (cf. ECO 1977).

[10] So to speak cutting a Gordian knot; ignoring in this combat, however, that his courageous definition would declare quite possibly also the photocopy of a picture.

[11] »Bild, das nach den Darstellungsprinzipien der Photographie, also vor allem unter Berücksichtigung der Formen- und Größenperspektive, der Verteilung von Licht und Schatten usw., konstruiert ist; ob der dargestellte Gegenstand wirklich existiert oder nicht, ob ihn der Künstler aus der Wahrnehmung oder Vorstellung zeichnet, ob er ihn so wiedergibt, wie er ihn gesehen, oder ob eine umbildende Phantasietätigkeit mit im Spiel war, dies alles ist für den Begriff der Erscheinungstreue nicht maßgebend.«

Fig. 2:
Albrecht Dürer*:* Underweysung der Messung (1525)
ULLMANN 1971: 281.

It will have been a lady's audience to which Ernst Mach in 1866 delivered a lecture with the title *Why Has Man Two Eyes?*. There it is said about monocular viewing:

> Usually both eyes work together. As certain views are frequently repeated, and lead always to substantially the same judgments of distances, the eyes in time must acquire a special skill in geometrical constructions. In the end, undoubtedly, the skill is so increased that a single eye alone is often tempted to exercise that office.
> Permit me to elucidate this point by an example. Is any sight more familiar to you than that of a vista down a long street? Who has not looked with hopeful eyes time and again into a street and measured its depth. I will take you now into an art-gallery where I will suppose you to see a picture representing a vista into a street. The artist has not spared his rulers to get his perspective perfect. The geometrician in your left eye thinks, »Ah ha! I have computed that case a hundred times or more. I know it by heart. It is a vista into a street« he continues; »where the houses are lower is the remote end.« The geometrician in the right eye, too much at his ease to question his possibly peevish comrade in the matter, answers the same. But the sense of duty of these punctual little fellows is at once rearoused. They set to work at their calculations and immediately find that all the points of the picture are equally distant from them, that is, lie all on a plane surface.
> What opinion will you now accept, the first or the second? If you accept the first you will see distinctly the vista. If you accept the second you will see nothing but a painted sheet of distorted images. (MACH 1898:75f.)

3. A Faithful Picture Game

Rule (1) of a game with faithful pictures which lies in store for us, requires us to place full trust in the ›unpunctual‹ statement of the Machian geometricians[12], in other words, to understand a faithful picture's picture plane as Albertiian window glass, that confines a real vista frontally, and to take, furthermore, the m which in it appear for real in the way of a ›Living Picture‹.

Rule (2) implies that this vitreous dihedron is a one-way translucent screen. m could notice the—thus semipermeable—Alberti-window's interface boundary plane turned to his space, but could not penetrate this opaque wall with his views. M, however, could on his part look through it.

M could, Rule (3), view out of the intended vista only the section that the window with its fixed perspective releases to him. Shift of viewing axis or dislocation of station point would yield no new information to him.

In contrast could m, Rule (4), if only awakened from his picture-specific catatonia, move in a human manner within the space which contains him and look around, for instance look at a statue from all sides or unfold a paper, could, in short, gain optically obtainable information of any kind, but, and this is Rule (5), only that.

If, however, Rule (6), a picture resides within the space containing the picture-man, this picture in the picture behaves towards m as the entire picture behaves towards M; Rule (3) continues to hold true.

Picture-men can, Rule (7), interact and communicate with each other as far, Rule (8), as time permits.

4. Wallis' ›Semantic Enclaves‹

The notion yet to be introduced has been proposed by Wallis. In his essay *The History of Art as the History of Semantic Structures* the author defines it as follows: »By a ›semantic enclave‹ I understand a part of a work of art consisting of signs of another kind or from another system than the signs forming the whole work« (WALLIS 1970: 525). Let me announce early on that the »signs forming the whole work« shall in this multi-paged album leaf for Martin Krampen[13] be understood throughout as iconic signs. Wallis gives »some examples: quotations in French in a novel written in English, inscriptions in medieval pictures« (WALLIS 1970: 525), but he also refers to Egyptian painting

[12] That we anyway thus monocularly proceed is related to us by Enwright: »One of the important differences between viewing the real world and looking at a picture of a natural object or scene is that the angle between the eyes (vergence state) ordinally will not change when we shift our gaze within the picture between two points that are at different implied distances. The data here demonstrate, however, that vergence does change if we shift fixation within a picture and have one eye covered, and that these eye movements correspond in direction to the spatial relationships implied by the content of the illustration« (ENWRIGHT 1987: 731).

[13] Martin Krampen died March 18, 2015. RIP.

and sculpture which work »often with semantic enclaves in the form of inscriptions in hieroglyphic writing«. The medieval art has »on a large scale semantic enclaves, particularly in the form of inscriptions and coats-of-arms« (WALLIS 1970: 530) employed. In the art of the Italian High Renaissance—which developed the faithful picture—the instances run out: »The nimbuses, the inscriptions disappear. The shields with coats-of-arms are no more placed in a top corner of the picture, without connexion with the rest, but become a part of the represented reality« (WALLIS 1970: 530f.). »Represented reality«—the works of visual art on the whole may be divided—as Wallis explains:

> into works representing,—›reproducing‹, ›depicting‹, ›portraying‹ definite objects—real or fantastic—men, houses, angels, the ›objective‹ or ›semantic‹ works, and the works which don't represent definite objects, which renounce the evocation of the images of definite objects in principle, the ›non-objective‹ or ›asemantic‹ works. […] I divide the objective works, in turn, into ›concrete‹ and ›abstract‹ works. By ›concrete‹ works I understand works in which lines, color spots, shapes both stimulate our sensibility and emotionality and represent in an easily recognizable way definite objects, works in which iconic elements are strongly marked, in which we have, as it were, a balance of the representative and the stimulative factors. Almost all Western pictures before the rise of impressionism are concrete works. (WALLIS 1970: 527)

Someone might say that was all rather long ago now. Faithful pictures—Wallis' ›semantic‹ concrete works are no different matter of course—have gone out of fashion for quite some time in the visual arts and that which Wallis means by semantic enclaves has not existed since the Renaissance. To this notional someone a contemporary (although not too aesthetic) issue may be pointed out: advertisements are typically faithful pictures with semantic enclaves.[14] To him—a historic example again—the silent film may be pointed out: It struck Hugo Münsterberg right way,

> how often the words on the screen serve as substitutes for the speech of the actors. They appear sometimes as so-called »leaders« between the pictures, sometimes even thrown into the picture itself, sometimes as content of a written letter or of a telegram or of a newspaper clipping which is projected like a picture, strongly enlarged on the screen. In all these cases the words themselves prescribe the line in which the attention must move and force the interest of the spectator toward the new goal. But such help by the writing on the wall is, after all, extraneous to the original character of the photoplay. (MÜNSTERBERG 1916: 78)

Does the art critic allude there to the biblical fiery script on the wall? Anyway—to him it is not all just »writing on the wall« when he rules plainly that the writing in the film is too light.

[14] The author is at last bound to admit that it has been the treatment of these trivialities in a seminar *Psychology of signs: Specimens of advertising* (Institut für Wirtschafts- und Sozialpsychologie der Universität Göttingen, Sommersemester 1990) which gave an additional, if not decisive reason for his ongoing occupation with picture-men and Wallis' enclaves. The announcement of the seminar tried to counter misunderstandings: »The seminar's central topics are not signs and their systems as means of advertising; it is not about advertising psychology. Advertising—a kind of persuasive communication—, however, offers a demonstration material, that at least with regard to plentitude and variety of instances, but also respectively everyday ordinariness and precisely thus regarding ecological validity leaves little to be desired«.

In this we find one of the leading points of the classification which we will be concerned with in what follows. Wallis himself also gave us hints in this direction, when he called ›nimbuses‹ and ›coats-of-arms‹ semantic enclaves as well—in addition to ›inscriptions‹, thereby referring not only to our Middle Ages, but also to hieroglyphic Egypt.

5. Game with Semantic Enclaves

Back to the Alberti-Window modified—according to Rule (2); the one of its two planes ended the picture(-men)space, the other the observer's space, the M-space. By this division the first criterion of the classification is already gained with which the game is concerned: In case of faithful pictures semantic enclaves can be divided from the view of M into enclaves behind and into—a priori hidden to m—enclaves onto the Alberti-Window. This design feature (DF) may be put as a question:

(a) E behind the Alberti-Window?

If Dürer's illustration to the *Underweysung der Messung* (1525; fig. 2), would contain an enclave—Wallis could say he had not meant thus at all—then an enclave (a). Would contain? If »quotations in French in a novel written in English« (WALLIS 1970: 525) shall count as semantic enclaves, then by the same right also ›pictures in pictures‹. For the consequently identified Dürer-enclave holds in addition—and exactly this makes it so inconspicuous—the DF—already recognized by Münsterberg—put in interrogative form again:

(b) E projectively integrated?[15]

And the superbly illustrated question can be answered in the affirmative (though only just):

(c) E accessible to M?

Which has to be negated if Dürer had depicted the vista of the Alberti-Window—or did he adopt the latter as his own?—with a perspective rotated only a few degrees clockwise.

But now we quote an example—we will come back to this one—in which Wallis, too, must recognize semantic enclaves, Springinklee's *Apotheosis of Emperor Maximilian I.* (around 1519; fig. 3). Disregarding the small sculptures to the observer's left, onto the column foot and the capital—here we have more than enough enclaves sensu Wallis. We would have ~(a)—enclaves—where ›~‹ is a sign for negation—if the inscribed upper border and the lower section of the page still belonged to the somewhat alienated Alberti-Window. The inscriptions which are actually located—because they are behind the window—in the pictorial space, are cartouches.

[15] Alternatively integrated by ›projection‹.

Fig. 3:
Hans Springinklee: *Kaiser Maximilian I. mit seinen Schutzheiligen*
STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN 1983: 167.

(a) is given, whereas ~(b) also holds true, as shall be explained. In contrast, (c) can be fully affirmed. Cartouches show M what m and the other depicted persons are saying. They do not exist at all—though they are written into the pictorial space, and although the kneeling emperor exhibits that which he is saying legibly to the saviour—with reference to m, m'. We have to observe Rule (5); picture-men themselves are not able to see what they say.[16] With this oppressive insight—one should remember Rule (6) anyhow—we already attain a design feature which has not yet been treated: Cartouches are, if written alphabetically or in syllabic script, phonosignificative.—A ›conservative‹ phrasing[17] of this design feature makes a double negative unavoidable:

[16] Saussure noticed indeed, »the spoken word is so intimately bound to its written image« (1970: 24). We assume that the written word can become a picture only of the written word but thus indeed: a picture. A precise description of a text consists in its transcription; but then its faithful picture is one, too.
[17] These design features are poled in such a way that in the case of a picture without enclaves all of them would be taken as given.

(d) E ~phonosign?

›~phonosign‹ does not mean quite the same as ›iconic‹ or as the ›analogue‹ preferred here in view of a circumstance that fig. 4 illustrates.

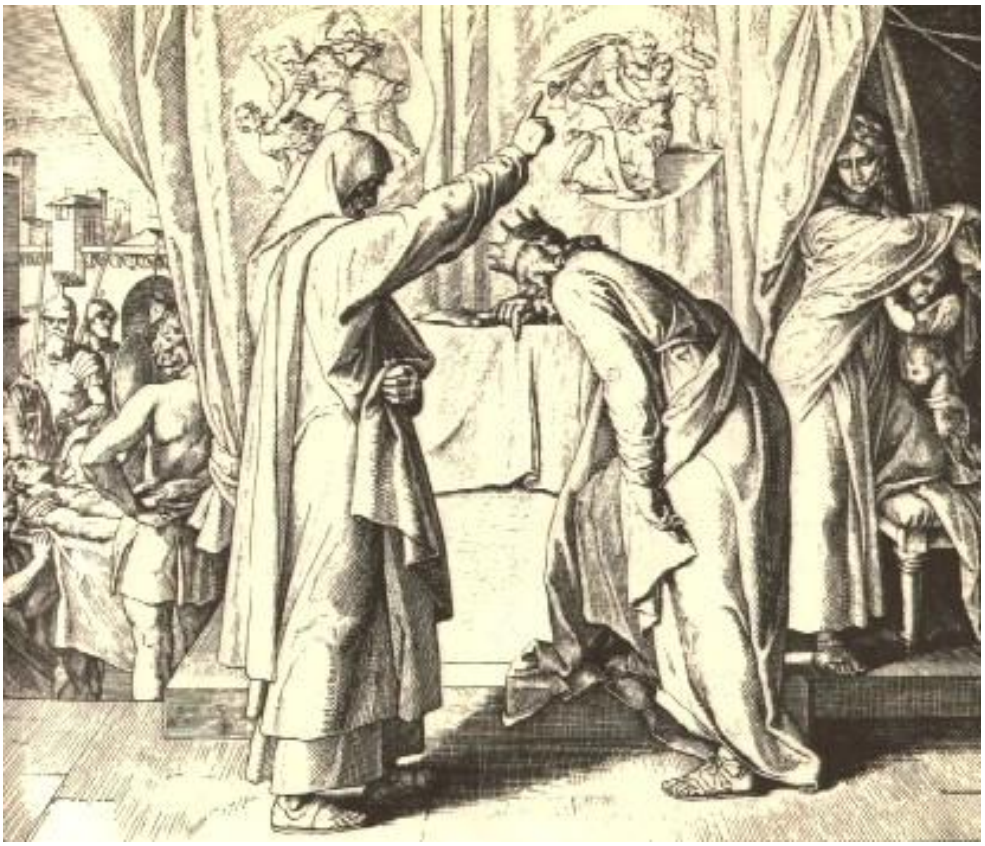


Fig. 4:
Schnorr von Carolsfeld: *Nathans Bußpredigt* (1851-1860)
https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/11136/ [accessed March 15, 2017]

(e) E analogue?

We bring this (fig. 5) exquisite picture by Gossaert alias Mabuse, *St Luke Drawing the Virgin* (1515) into the game, though not without scruple; and this is true for the following ones as well.—It reproduces on the left a hand sign—pursuant to Wundt a symbolic gesture—which may according to de Jorio signify ›love‹ (cf. WUNDT 1911: 195). As a gestural logogram it is no doubt (d), yet ~(e).

Fig, 5:
Jan Gossaert: *St. Luke Drawing the Virgin* (1515)
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Gossaert_005.jpg [accessed March 15, 2017]

Enclaves of this kind are, if nothing else, inconspicuous because they are connected with m, contiguous to it. DF:

(f) E contiguous to m?

holds also for the picture-man-picture which St. Luke to the Virgin Mary's right drafts for himself and this is what Dürer demonstrates; it applies for the cartouches in Springinklees apotheosis, too. In contrast, the pretty sculptural embellishment in Mabuses picture is ~(f). Now at last comes the DF which had to wait its turn above; we are at Rule(5) again:

(g) E optically accessible?

Could that which M sees be photographed by m?—to pose the question clearly, but with embarrassing tastelessness. Not only the Springinkleeian cartouches, no, the nimbi and cherubs at the picture's top, are also: ~(g).[18] And let the airy remonstrances that the vituperating prophet Nathan gives for the atrocities of the already remorseful king be also ~(g)—as is seen in

[18] If somebody would identify here grotesque excrescences of a vulgar materialism which is no longer opportune, one could reply at the utmost that it is only a game; as picture-human photography (sensu stricto) cannot seriously be expected before the middle of the nineteenth century.

Schnorr von Carolsfeld's nineteenth century picture. Finally, the last DF in this succession asks (h) sub eventu?

This Latin question, wherein E does not especially figure, is—embarrassingly enough—in some degree equivalent to the English one whether a picture that comes up against M, whether it contains enclaves or not, can be thought of as being a snapshot. As an educated person perceives immediately, neither that which Springinklee—apart from his phantasms—nor that which Mabuse depicts, is thinkable in this sense. Since in fig. 6 the unity of the person is transcended along with the unity of time, this ~(h) appears particularly striking in the *Last Supper* by Rosselli (1482). This is true regardless of whether we would prefer to recognize in the background untimely painted murals of later stages in Christ's ordeal or three window cutouts with fantastic sights of the outer space.[19]

Fig. 6:
Cosimo Rosselli and Biagio d'Antonio: *The last Supper* (1482)
https://www.puzzle-portal.com/de/puzzle/teileanzahl/1...rosselli...puzzle/a-69710/
[accessed March 15, 2017]

The logical consistency of this design feature catalogue must be tested some place else; here we assume—perhaps too confidently—that it is not too badly formulated and deal further with pictures. Rosselli's nimbi are—as shall be appended—indeed projectively integrated, (b), but ~(g) is likewise valid here.

[19] There is, however, a reading in sense of the sub eventu which we will not think of yet: The group in the foreground be a group of pious actors with two pairs of sponsors at the sides.—As—sad to say—is not surprising, there are for fig.4 and 7, too, such like more ›rational‹ readings that are at least conceivable. Alas, ›intentionality is never and nevermore interpretation‹!

A more sophisticated picture: the *Madonna delle Harpie* by Andrea del Sarto (1517; fig. 7) »stands elevated on a small harpie-decorated plinth in front of a shallow niche and presents herself like a saint's monumental, distance-keeping statue for adoration« (HEYDENREICH/PASSAVANT 1975: 240, translation H.K.).[20] Like a statue—yet her eyes indicate that a living human is meant. A person, however, with whom the two other ones cannot actually deal, see Rule (8), ~(h).

Fig. 7:
Andrea del Sarto: *Madonna delle Harpie* (1517)
https://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_of_the_Harpies [accessed March 15, 2017]

Unity of time is yielded to semantic égalité. The painter shows that he well knew how this unity could be established, but that he deliberately did not use the necessary means of Mary's ›desincarnation‹. It's a matter of taste whether

[20] »steht erhöht auf einem schmalen harpyengeschmückten Sockel vor einer flachen Wandnische und bietet sich wie eine monumentale, distanzgebietende Heiligenstatue der Verehrung dar«

one should speak of temporal enclaves here. Semantic enclaves are the harpies, the two putti, the cross and the book, whose pages are opened by a holy m, and are inaccessible to M's sight, ~(c).[21]

Titian's portrait of Caterina Cornaro (fig. 8) renders a terrestrial queen[22] who casually ruins with her left hand the rare example of an analogue on-enclave. The minute hand movement transforms the »stone plate with the low relief that once more renders the represented objects in idealized profile view all' antica« (HEYDENREICH/PASSAVANT 1975: 291, translation H.K.) into a component part of the picture-men space. The represented one smiles, also as a »painted relief« (»gemahltes Relief«, cf. BREYSIG 1798); if you will: the profile plane of a projection on two planes. Towards which of the two Cornaros in the picture which smile is directed is clear to us as if it were a matter of course.

Fig. 8:
Titian: *La Schiavona / Portrait of Caterina Cornaro* (1510-1512)
https://en.wikipedia.org/wiki/La_Schiavona [accessed March 15, 2017]

[21] He who would hence recognize not an enclave here, must fancy also that a picture-man given in form of a Friedrichian view from behind owns no face, the half-length portrait no belly. He would not adhere to the rules!

[22] The picture commonly known as *La schiavona* depicts, (cf. HEYDENREICH/PASSAVANT 1976: 289), Caterina Cornaro (1454–1510)—a Venetian of noble family who married in 1468 the King of Cyprus thereby putting Cyprus under the protection of Venice. Widowed in 1473, she ruled in her own right until forced to resign in 1489 and lived thereafter, surrounded by poets and artists, in her villa in Ascio near Treviso (cf. HEYDENREICH/PASSAVANT 1976: 431).

Fig. 9:
Lorenzo Lotto: *The Legend of St. Barbara* (1524)
https://www.wikiart.org/en/lorenzo-lotto/the-legend-of-st-barbara-1524 [accessed March 15, 2017]

Lorenzo Lottos mural painting in the oratory of the Villa Suardi in Trescore (fig. 9), which originated in the onset of the 16th century, shall be put into consideration as a splendid instance of an analogue on-enclave, ~(a); (e), the picture on the picture. The picture on the picture and the picture of »the in the entire width of the wall extended landscape underlying the figure of Christ« (HEYDENREICH/PASSAVANT 1975: 309, translation H.K.) both are separately (~h), wherefore it may not be said that an earlier time than the time of the ›underlying‹ picture corresponds throughout to the picture on the picture. But had Lotto it in mind at all to create a faithful picture in our yet trivial understanding? His old-fashioned return to medieval forms is obvious. He doesn't play our game. According to our rules the on-picture would be an enclave—he probably meant it differently.—The imperial coat of arms in Springinklee's apotheosis, in contrast, could be an on-enclave instance except that a bit of its under part is overlapped by the cartouche of Mary, which according to our rules, is located behind Alberti's window. The impression that, here as elsewhere, a downright game is being played with our rules—this suspicion is not easily dismissed.

Picture-men always necessitate someone who pictures them. Thus a painter Pencz paints in 1545 a portrait of the painter Erhard Schwetzer's wife (fig. 10) and adds as an ›onscription‹, so to speak, to the picture the name of his colleague's spouse depicted; script-on-the-picture, ~(a); ~(e), a genuine superimposition which had just come up in Münsterberg's time and which then annoyed him.[23]

[23] Compare the mien of Frau Schwetzer with that of the former queen Caterina; there presumably are not only financial standings reflected.

Fig. 10:
Georg Pencz: *Elisabeth Schwetzer* (1544-1545)
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Elisabeth_Schwetzer%2C_by_Georg_Pencz%2C_Nurnbuerg%2C_1544-1545%2C_linden_wood_-_Bode-Museum_-_DSC03047.JPG
[accessed March 15, 2017]

Holbein the Younger's anamorphic joke with the name that the Elder previously had borne, which was presented 1533 in the London picture *The Ambassadors*, is too well-known as to need describing here. *The Double Portrait of Sir Thomas and His Son John* (1528; fig. 11), reveals heightened picturesque humor, too. In this creation Holbein the Younger makes Godsalve the Elder (as if it were sub eventu) write down, almost as in a state of trance, who he is.[24] It came to be (too) plain in fig. 10 that this belongs to the duties the artist is paid for. Bruegel the Elder presumably carries, however, the game with the semantic enclaves to extremes in his drawing *The Painter and the Art Lover* (1565; fig. 12). Here occurs after all no more and no less than an almost dramatic demonstration of ›our‹ Rule (4). May it be only an accident that one of the depicted two is a painter-colleague? And—is the mien of the bespectacled consumer not also an expression of the deplorable contentment

[24] An untenable assertion! Whatever Godsalve the Elder is writing down there — is in all likelihood not his name. The author did not realize his embarrassing mistake until 2016.

that this which he, m', so palpably intends, must remain hidden forever to the M' who regards him? What a nasty game!

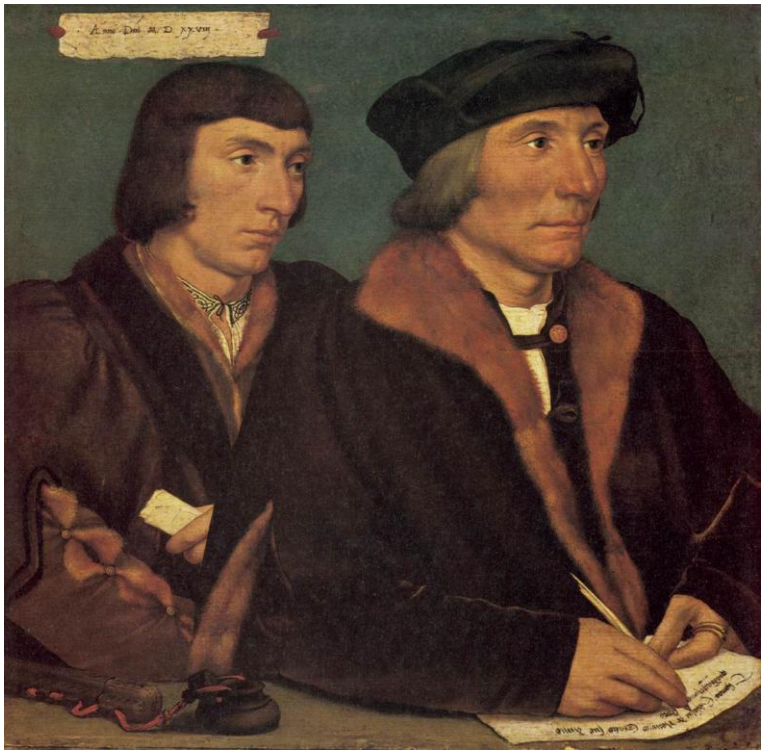


Fig. 11:
Holbein the Younger: *The Double Portrait of Sir Thomas and His Son John* (1528)
www.abcgallery.com/H/holbein/holbein56.html [accessed March 15, 2017]

Fig. 12:
Bruegel the Elder: *The Painter and the Art Lover* (1565)
https://en.wikipedia.org/wiki/Pieter_Bruegel_the_Elder [accessed March 15, 2017]

—This would have been not so bad an end, but there exists yet a popular game which we cannot simply pass over. When Wallis mentions ›inscriptions in medieval pictures‹ above as instances of semantic enclaves, then it is not entirely beside the point to question whether they, in addition to their foreign body quality, do not in the first place have the attribute of standing on a higher semantic level than that in which they are foreign bodies. The answer depends, of course, on what we shall take such levels to be.

6. Forms of the Theory of ›Semantic Levels‹

When we start with the original variant, it is concerned with the task

> to found the system of the semantic levels as it is expressed by the distinction between object language and metalanguage and between metalanguages of distinct levels, to develop the principles of the construction of hierarchies of semantic levels as well as ways and means to eliminate the semantic antinomies. The theory is also concerned with the specification of technical aids for the identification of diverse levels. (KLAUS/BUHR 1970: 1047)[25]

This immediately reminds us of the principle of ›desincarnation‹ that Andrea del Sarto would not use here, however, it's not about pictures but about languages here as Klaus clearly states: »A major means for the distinction of various language levels is the utilization of quotation marks« (KLAUS/BUHR 1970: 1047, translation H.K.).[26] Thus the sentence ›Berlin consists of six letters‹ be to follow Klaus a semantically senseless construction, but ›Berlin consists of six letters‹ a correct sentence of the metalanguage.[27] Where can we find references to our iconic problems in this?—In its original form the theory of semantic levels is undoubtedly tied to language. It would conceivably be valid to ask here whether the French quotation in Wallis' English novel belongs to the meta- or rather to the object language. Thus far we do not learn anything about how texts relate to pictures in which they are inscribed, about how configurations of signs that are parts of different categories are to be placed in this hierarchy.

The theory of semantic levels was, however, developed further and elaborated—primarily by Herbert Stachowiak—within the framework of the general model theory. Martin Krampen was quick to point out the considerable picture-semiotical importance of this (cf. KRAMPEN 1973a). In this new variant are to be differentiated:

[25] »das System der semantischen Stufen, wie es in der Unterscheidung zwischen Objektsprache und Metasprache sowie zwischen Metasprachen verschiedener Stufen zum Ausdruck kommt, zu begründen, die Prinzipien für die Konstruktion von Hierarchien semantischer Stufen auszuarbeiten und Mittel und Wege zur Ausmerzung der semantischen Antinomien«.

[26] »Ein wichtiges Mittel zur Unterscheidung verschiedener Sprachstufen ist die Verwendung von Anführungszeichen«.

[27] Klaus traces the distinction between object- and metalanguage back to Tarski, who, in turn, follows Whitehead and Russell.

The »improper, zero semantic level ...: the level of the material-energetic, and thus physical states, that (as so-called material outer world) are received by men«[28] (STACHOWIAK 1965: 446, translation H.K.).

These should be objects of the external reality which are not artificial signs; otherwise pictures would also be placed on this level as »physical states«. Further:

> The first semantic level is internal modelling [regarding a communicant]. It is interposed between the domains of the material information (...) on the one hand and of the proper communication, based on explicit use of signs, on the other hand. (STACHOWIAK 1973: 207, translation H.K.)[29]

The class of internal models consists of perceptual models—our perception, too, has model character—and cogitational models (cf. KRAMPEN 1973b: 117). The ›thought bubbles‹ of Nathan (fig. 4)—is Schnorr von Carolsfeld thereby referring to the latter's internal models? Or does he become iconic for the very reason that it would optoverbally not fit into the picture? But onwards:

> The models of the second semantic level are also called explicit[30] signs of the entities of the first semantic level. The entirety of these signs—including the rules for their use—is called a primary communication system or a communication system of the 1st order. Amongst humans, visual, auditory, and tactile communication systems are distinguished. Spoken language—as language in the strictest sense—is especially noteworthy among the auditory systems. It constitutes the main instrument of primary human communication within the semantic levels scheme. (STACHOWIAK 1965: 448, translation H.K)[31]

Krampen goes beyond Stachowiak and speaks in accordance with Gibson (cf. 1954) of »communicative externalized models which the individual constructs without the aid of artificial instruments (e.g. in speech, singing, gestures)« (KRAMPEN 1973b: 117). Prominent on this second semantic level is therefore the language—which need not necessarily be spoken (gestures!)—on the one hand, and that external tools are not needed on the other.

> On the third semantic step, signs of the signs of the second semantic level are attained. [...] the pre-eminent type of human communication on the third semantic level is the system of script (as word-, syllable- or phonetic script). One must remember here that

[28] Die »uneigentliche, nullte semantische Stufe ...: die Stufe der materiell energetischen, also physikalischen Zuständlichkeiten, die als sogenannte materielle Außenwelt von Menschen (...) empfangen werden«.

[29] »Die erste semantische Stufe ist die Stufe der [bezüglich eines Kommunikanten] internen Modellbildungen. Sie ist eingefügt zwischen die Bereiche der materiellen Information (...) einerseits und der eigentlichen, auf explizitem Zeichengebrauch beruhenden Modelle andererseits«.

[30] It could be stated in reply that signs in order to be intersubjective have, strictly speaking, to be explicit, that thus instead of ›internal‹ signs (cf. STACHOWIAK 1973: 210) it would be better to speak merely of signals.

[31] »Die Modelle der zweiten semantischen Stufe werden auch explizierte[31] Zeichen für die Gebilde der ersten semantischen Stufe genannt. Die Gesamtheit dieser Zeichen einschließlich der Regeln ihrer Verwendung heißt ein primäres Kommunikationssystem oder ein Kommunikationssystem 1. Ordnung. Zu unterscheiden sind beim Menschen visuelle, auditive und taktile Kommunikation. Unter den auditiven Systemen ragt besonders die gesprochene Sprache als Sprache im engsten Sinne hervor. Sie stellt das Hauptinstrument der im semantischen Stufenschema primären Kommunikation«.

> the alphabetic script is related to sound, that script, in fact, mirrors the audible, spoken language. (STACHOWIAK 1973: 216, translation H.K.)[32]

The comparable passage in Krampen is: »Semantic degree 3 designates external communication models which require additional instruments in the representation of internal or external communication models of degree 1 or 2 (e.g. writing, playing a musical instrument etc.)« (KRAMPEN 1973b: 117).

Thus far the exposition—for the sake of exactly adapting its body surface to the ocean floor a flatfish, e.g. the common sole Solea solea, needs some time but no extraneous instrument (cf. WICKLER 1973), in contrast to us when we make a picture of it. And if one would remark that biosemiotics are out of place here, the question still arises: Is that which Stachowiak has introduced, and Krampen semiotically reflected, just another variant—or perhaps already another game?

The grading of the language in which one speaks and the language about which one speaks (cf. KIPARSKY 1976: 97)[33] would happen on one and the same viz. the second semantic level—and therefore actually not at all. What has been gained instead of this? Stachowiak and Krampen alike regard the »transition from the second to the third semantic level« as »first transition of levels within the space of communication systems proper« (STACHOWIAK 1973: 216, translation H.K.). For Krampen it is, apart from the substitution of a primary communication system, the use of tools which marks this categorisation. It is, however, for him and Stachowiak, too, not certain that the script in fact stands on a higher semantic level than the speech it substitutes for:

> It should be noted for spoken language and the writing modelling it that the semantic level must be reduced to an abbreviated scheme by cutting out the level of the linguistic models (in the strictest sense), in case a direct transition from the internal to the written language models is to be performed.[34] (STACHOWIAK 1973: 219, translation H.K.)

Is such a direct transition conceivable? In terms of social history, the phonographic alphabet does indeed replace spoken sounds. But how are, currently and individually, the deaf getting on, who are acquainted with language mainly as phonographic writing? He who perceives here only a fortunately rare exception may recollect ideographic scripts that do not have to take into account that their readers speak (cf. KÜMMEL 1969). If thus a »direct transition

[32] »Auf der dritten semantischen Stufe gelangt man zu Zeichen für Zeichen der zweiten semantischen Stufe – […] Der Haupttypus der menschlichen Kommunikation auf der dritten semantischen Stufe ist das System der Schrift (als Wort-, Silben- oder Lautschrift). Hier ist die Lautbezogenheit der Buchstabenschrift zu erinnern, die Tatsache, daß sich in der Schrift lautliche, gesprochene Sprache widerspiegelt«.

[33] »It will be useful to distinguish between two aspects of having language – having an internal system of semantic representations, or ›language of thought‹ and having a system of signs expressing thoughts« The term ›language of thought‹ borrowed Kiparsky from FODOR 1975.

[34] »Für gesprochene Sprache und die sie modellierende Schrift ist anzumerken, daß man das semantische Stufenschema auf ein um die Stufe der (im engsten Sinne) sprachlichen Modelle verkürztes Schema zu reduzieren hat, falls ein direkter Übergang von den internen zu schriftsprachlichen Modellen vollzogen wird«. Continuation: »All the modifications of the levels scheme resulting from this are readily seen and may be easily demonstrated one by one« (STACHOWIAK 1973: 219, translation H.K.). Certainly; but is the scheme then of high value?

from the internal to the written language models« (STACHOWIAK 1973: 219, translation H.K.) cannot be excluded, and if it appears more likely with the graphic models that we call pictures, then picture and written word alike would be located on the self-same second semantic level. If instead we take into account the criterion of tool use, then it would be the third level and thus the same thing again.

Even if we would go along with the newer form of the theory of the semantic levels, the expectation disclosed above would go un-fulfilled, namely that ›inscriptions in pictures‹ would in a sense automatically evince a higher semantic status than that in which they are enclaves and thus be definable in such a way. But how much does our game with the pictures benefit if it be so? Well—it was maybe not correct that we established Rule (6) to count pictures, too, as semantic enclaves. But we chose not to deny ourselves that!

The application of quotation marks was, we recall, an important tool for the discernment of different linguistic levels in the older theory of semantic levels. Are there signs comparable to quotation marks for picture-›reading‹? About a step at least it is in this engraving by Goltzius *Pygmalion and Galatea*, (1593; fig. 13). Galatea—one could translate ›goddess of milk‹ and think that is why she is such a milky white, except that Pygmalion is as well—is presented to the ›American People‹ as:

> Galatea, in ancient Greek legends, a sea nymph who loved Acis and was loved by the one-eyed cyclops Polyphemus, who finding his love unrequited, crushed Acis under a rock. The grief-stricken Galatea wept so much she turned into a fountain. According to a more modern legend, Pygmalion made a statue of Galatea—who may or may not have been the nymph of the ancient legend; the sculptor prayed that the statue might come to life, and the goddess Aphrodite brought about the miracle. (Anonymus 1971)

If we—in order to make things not immoderately complicated—had not determined that the G. presented here is not identical with the »nymph of the ancient legend«, but rather (in a way) her own portrayal, then we must add here that Pygmalion had offered Aphrodite—for fear of Polyphemus?—his own life in exchange for the requested animation. With Goltzius she is still very much a statue when looked at in isolation—regard the eyes; and compare them with the eyes of Mary in fig. 7—. But Pygmalion could also be depicted in this way. Well, the bunch of flowers in his right hand would be too filigree, the chisel in the left hand may be of iron. By now he has added the finishing touches to the soon-to-be spouse and does not need the hammer any more. It's plain to see that the *Madonna delle Harpie* is alive, but Galatea? It nearly seems that her garb merges below the knees into a stony support. The Christian counterpart stands throughout on her pedestal. The left foot of the Galatea gently only just deserts the plinth and leaves—Pygmalion has only just noted it—her semantic enclave existence. If there are such things as pictorial ›quotation marks‹ or—one is very much at a loss for words here—iconic ›clefs‹—then they might possibly be found here.

Fig. 13:
Hendrick Goltzius: *Pygmalion and Galatea* (1593)
http://www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/PygmalionAndGalateaHendrikGoltzius.html
[accessed March 15, 2017]

References

ANONYMUS: *The American Peoples Encyclopedia*. New York [Grolier] 1971

BREYSIG, JOHANN ADAM: *Versuch einer Erläuterung der Reliefsperspektive, zugleich für Mahler eingerichtet*. Magdeburg [Keil] 1798

BRUNSWIK, EGON: *Wahrnehmung und Gegenstandswelt. Grundlegung einer Psychologie vom Gegenstand her*. Leipzig [Deuticke] 1934

BÜHLER, KARL: *Abriß der geistigen Entwicklung des Kindes*. Leipzig [Quelle & Meyer] 1925

ECO, UMBERTO: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1977

ENWRIGHT, JAMES THOMAS: Art and the Oculomotor System. Perspective Illustrations Evoke Vergence Changes. In: *Perception,* 16(6), 1987, pp. 731—746

FODOR, JERRY A.: *Language of Thought*. New York [Crowell] 1975

GIBSON, JAMES J.: A Theory of Pictorial Perception. In: *Audio Visual Communication Review*, 1, 1954, pp. 3—23

HABER, RALPH N.: Perceiving Space from Pictures: A Theoretical Analysis. In: HAGEN, MARGARET A. (ed.): *The Perception of Pictures. Vol. 1*. New York [Academic Press] 1980, pp. 3—31

HEYDENREICH, LUDWIG H.; GÜNTER PASSAVANT: *Italienische Renaissance. Die großen Meister in der Zeit von 1500 bis 1540*. München [Beck] 1975

HOCHBERG, JULIAN: The Psychophysics of Pictorial Perception. In: *Audio Visual Communication Review*, 10(5), 1962, pp. 22—54

KALKOFEN, HERMANN: Was ›Bildmenschen‹ verborgen bleiben muß. Notizen über sogenannte Semantische Enklaven. In: DREYER, CLAUS et al. (eds.): *Lebens-Welt: Zeichen-Welt, Life World: Sign World. Festschrift für Martin Krampen zum 65. Geburtstag*. Lüneburg 1994, pp. 648—676

KIPARSKY, PAUL: Historical Linguistics and the Origin of Language. In: *Annals of the New York Academy of Sciences,* 280, 1976, pp. 97–103

KLAUS, GEORG; MANFRED BUHR (Hrsg.): *Philosophisches Wörterbuch*. Berlin [Das Europäische Buch] 1970

KLAUS, GEORG; WOLFGANG SEGETH: Semiotik und materialistische Abbildtheorie. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie,* 10(10), 1962, pp. 1245—1260

KRAMPEN, MARTIN: Iconic Signs, Supersigns and Models. In: *Versus,* 4, 1973a, pp. 101–108

KRAMPEN, MARTIN: The Role of Signs in Different Design Processes—Towards a Basis of Generative Semiotics. Report on a Semiotics Workshop. (Ulm, October 1972). In: *Versus*, 4, 1973b, pp. 110–120

KÜMMEL, PETER: *Struktur und Funktion sichtbarer Zeichen*. Quickborn [Schnelle] 1969

LINKE, PAUL FERDINAND: *Grundfragen der Wahrnehmungslehre*. München [Reinhardt] 1929

MACH, ERNST: *Popular Scientific Lectures*. Translated by Thomas J. McCormack. 3d Edition. Revised and enlarged. London [Kegan Paul, Trench, Truebner & Co.] 1898

MACKAY, DONALD MCCRIMMON: Formal Analysis of Communicative Processes. In: HINDE, ROBERT A. (ed.): *Non-verbal Communication*. Cambridge, MA [Cambridge UP] 1972, pp. 3–25

MÜNSTERBERG, HUGO: *The Photoplay. A Psychological Study*. New York [D. Appleton and Company] 1916

SAUSSURE, FERDINAND DE: *Course in General Linguistics*. Edited by Charles Bally and Albert Sechehaye. In collaboration with Albert Riedlinger. Translated, with introduction and notes by Wade Baskin. New York [Philosophical Library] 1959

STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, HAUPTSTADT DER DDR (ed.): *Kunst der Reformationszeit*. Berlin (West) [Elefanten Press] 1983.

STACHOWIAK, HERBERT: Gedanken zu einer allgemeinen Theorie der Modelle. In: *Studium Generale*, 18, 1965, pp. 432—463

STACHOWIAK, HERBERT: *Allgemeine Modelltheorie*. Wien [Springer] 1973

ULLMANN, ERNST: *Schriften und Briefe. Albrecht Dürer*. Leipzig [Reclam] 1971

WALLIS, MIECZYSLAW: The History of Art as the History of Semantic Structures. In: GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN (ed.): *Sign, Language, Culture*. The Hague [Mouton] 1970, pp. 524—535

WICKLER, WOLFGANG: *Mimikry. Nachahmung und Täuschung in der Natur*. Frankfurt/M. [Fischer] 1973

WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Zettel*. Edited by Gertrude Elizabeth Margaret Anscombe; Georg Henrik von Wright. Translated by Gertrude Elizabeth Margaret Anscombe. Oxford [Blackwell] 1967

WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Philosophical Investigations*. Oxford [Blackwell] 1968

WUNDT, WILHELM: *Völkerpsychologie: Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte.* Band 1: *Die Sprache*. Leipzig [Engelmann] 1911

[Inhaltsverzeichnis]

Markus C. Mariacher

»Macht braucht Platz!« Eine Untersuchung des Meskel Square in Addis Abeba, Äthiopien

Abstract

The article examines the process to involve power relations increasingly in spatial phenomena. Power needs space in form of a square; logistically seen for the stagings of the mass, as well as through the political-symbolic and iconographic logic of the system square. The central square – as the icon of a city – is the visualised history and the envisioned political situation of a country. Understanding the allocation and shaping of urban space as a question of political intentions enables the decryption of power relations. The study focuses on a nuanced approach to figure out, how the analysis of a central square makes conclusions possible about the demonstration of power in authoritarian states.

No place is more significant in the (contemporary) history of Ethiopia than the *Meskel Square* in its capital Addis Ababa. How has the demonstration of power manifested itself at this point in its genesis to the present? This approach provides a novel contribution to a differentiated understanding of the central square as a visual metaphor for the socio-political shaping of a country respectively of a city.

Im Fokus des Beitrages steht der Prozess, soziale Herrschaftsverhältnisse verstärkt in räumliche Phänomene einzubeziehen. Macht braucht Platz; logistisch gesehen für Masseninszenierungen, sowie durch die politsymbolische und ikonographische Logik des Systems Platz. Der zentrale Platz – als Ikone der Stadt – ist ein Abbild der visualisierten Geschichte und der vergegenwärtigten politischen Lage eines Landes. Die Aufteilung und Formung von Stadtraum

als Frage politischer Intention zu verstehen, ermöglicht dabei eine Entschlüsselung der Herrschaftsverhältnisse. Die Untersuchung setzt auf eine nuancierte Herangehensweise herauszufinden, wie mit der Analyse eines zentralen Platzes Aufschlüsse über die Machtdemonstration in autoritär geführten Staaten möglich werden.

Kein Ort ist bedeutungsvoller in der (zeitnahen) Geschichte Äthiopiens als der *Meskel Square* in der Hauptstadt Addis Abeba. Wie manifestiert(e) sich die Machtvisualisierung an diesem Punkt in dessen Genese bis heute? Diese Herangehensweise bietet einen neuartigen Beitrag zu einem differenzierten Verständnis, den zentralen Platz als visuelle Metapher für die soziopolitische Ausformung eines Landes resp. einer Stadt zu betrachten.

1. Einleitung

Macht braucht Platz! Einerseits logistisch gesehen als Ort sich intensivierender Massen bei inszenierten Bekundungen, in dem sich die (Un-)Zufriedenheiten der Menschen sichtbar für alle konkretisieren, andererseits durch die politsymbolische Logik des Systems Platz. Wer ein Zeichen setzen will, tut dies auf einem Platz, der durch frühere Ereignisse eine eigene historische und politische Ikonographie aufgebaut hat. Der Platz transportiert dabei keine beliebigen Erzählungen, sondern artikuliert etablierte Narrative, die die Orientierung vorgeben und sich in Machtvisualisierungen manifestieren. Im Fokus der Untersuchung steht der Prozess, gesellschaftliche Beziehungen verstärkt in räumliche Phänomene einzubeziehen und Machtvisualisierungen in einem Raumgefüge – einem zentralen Platz – zu ergründen.

Die Frage nach dem Raum müsse sich nach Pierre Bourdieu in demokratischen Herrschaftsformen immer mit ständigen Distributionskämpfen um Macht auseinandersetzen, die in der räumlichen Sphäre eingespeist seien und sich durch Gesten, Dinge und Räume verkörpern. Verfügungsgewalt über den gebauten Raum – ich nenne es Macht (Bourdieu nennt es Kapital) – stelle sich durch eine hierarchisierte Verteilungsstruktur von sozialen Positionen dar. Bourdieu versteht den gebauten Raum, wie der Platz einer ist, als passive Einschreibefläche, indem sich soziale Machtverhältnisse reproduzieren, anders gesagt: gebaute Räume bringen Macht zum Ausdruck (vgl. BOURDIEU 2011: 199ff.). In autoritären Regimen finden keine Distributionskämpfe statt; es gibt einen zentralen Machtakteur, der vorschreibt, was gezeigt wird. Das soll nicht heißen, dass es in einem autoritären Regime nur einen einzigen Machtakteur gibt oder keine Machtkämpfe ausgetragen werden; nach außen hin, insbesondere im öffentlichen Raum, wird jedoch eine Botschaft vermittelt, die das abstrakte Machtgebilde auf eine Person, eine Institution, o.Ä. vergegenständlicht. Im Anschluss an Hannah Arendt und Herfried Münkler ist diese Form der Machtfiguration eine Voraussetzung für den strategischen Zusammenhang von Visibilität und Macht (vgl. MÜNKLER 1995: 216).

Ich stütze mich in der Begrifflichkeit der Bezeichnung ›Machtvisualisierung‹ auf die Worterläuterung Herfried Münklers, der den Begriff der Visualisierung »gegenüber den eher in juristischen Kontext gebräuchlichen Begriffen Repräsentation oder Selbstdarstellung« bevorzugt, insofern »stärker das *›Zur-Erscheinung-Bringen‹* als das ›Zur-Erscheinung-Kommen‹ ausgedrückt wird« (MÜNKLER 1995: 214, Herv. M.C.M.). Visualisierung heiße demzufolge der kalkulierte, instrumentelle Gebrauch von Macht in seiner Erscheinungsform. Der Machthaber ist nicht derjenige, der von der Öffentlichkeit kontrolliert wird, sondern er nutzt diesen Raum als »Medium der Machtverstärkung« (MÜNKLER 1995: 216). Vorkommnisse am zentralen Platz einer Stadt projizieren dabei ein einseitiges Bild der sozialen Interaktion zwischen Staatsmacht und urbaner Gesellschaft.

Ikonisches ist durch ihre Symbolträchtigkeit und wahrnehmbarer Ähnlichkeit mit bereits Bekanntem leichter für die Augen der Gesellschaft zu begreifen, und demgemäß eher Inhalt eines strategischen Mittels zur Vermittlung von Macht. Der Platz – als Ikone der Stadt – ist eine Manifestation der visualisierten Geschichte des Landes und Abbild der vergegenwärtigten politischen Lage, in anderen Worten: eine Verbindung zwischen gestern und heute. In einem autoritären Staat verfügt der gegenwärtige Machthaber über eine Monopolstellung ›die eine‹ Perzeption des Vergangenen festzulegen, die sich in der symbolischen wie auch konkret materiellen Besetzung von (geschichtsträchtigen) Orten äußert.

Je größer die Macht des Akteurs sei, desto größer sei die Möglichkeit, sich Raum anzueignen, über Raum zu verfügen, Macht räumlich zu inszenieren und den Raum zu kontrollieren. Aus dieser engen Verbindung lassen sich nach Bourdieu im Raum Machtverhältnisse ablesen, die sich in der Ausgestaltung, Komposition und Dominanz von gewissen Dingen im Raum manifestieren (vgl. BOURDIEU 2011: 199ff.). Der Platz als Raum wird zu einer neuen Analysekategorie. Der Platz bildet eine Struktur. Er bildet Veränderung. Er bildet eine Botschaft. Er *bildet* ein Phänomen des Visuellen, dessen systemische Logik in diesem Beitrag *räumlich gedacht* entschlüsselt wird. Die Untersuchung setzt auf eine nuancierte Herangehensweise, herauszufinden wie mit einer Analyse eines zentralen Platzes Aufschlüsse über die Manifestationen von Machtvisualisierung in autoritär geführten Staaten möglich werden.

2. Ansatz einer Methode

Das Spezielle an einem Platz ist, dass er nicht nur unterschiedliche Disziplinen (Architektur, Raumplanung, Geographie, Geschichte, Erinnerungskultur, Politologie, Soziologie, u.v.a.m.) umfasst, sondern auch miteinander verbindet. Die Integration von Ansätzen, Denkweise und Methoden verschiedener wissenschaftlicher Fachbereiche ermöglicht dabei eine Erweiterung des Erkennt-

nisinteresses, um die fachlich starren Barrieren aufzubrechen und die Problemstellung profund zu lösen.

An Ort und Stelle wird dabei der Forschung nachgegangen, mit dem Ziel, systematisch Daten *im Feld* zu generieren und Beschreibungen anzufertigen, die hinsichtlich des Forschungsinteresses als Grundlage für Analysen und Interpretationen dienen. Die Vorgehensweise zielt darauf ab, einen intensiven Blick auf den Untersuchungsgegenstand, einen zentralen Platz sowie dessen Umfeld, zu erlangen und durch die Analyse Machtverhältnisse abzulesen. Um den Untersuchungsgegenstand umfassend abzudecken, ist ein flexibler Einsatz – situations- und fallangemessen – von unterschiedlichen Erhebungsstrategien angebracht: Beobachten, was geschieht, die Atmosphäre fühlen, zuhören, was gesagt wird, Fragen stellen und alle irgendwie verfügbaren Daten sammeln, die für das Thema von Relevanz sind. Die Logik dahinter ist die Erkenntnismöglichkeiten der unterschiedlichen Methoden zielbewusst zu nutzen und wechselseitig zu ergänzen.

Das Beobachten beschränkt sich nicht nur auf wahrnehmbares Handeln, sondern erweitert den Fokus auch auf die Gestaltung des (öffentlichen) Raumes. Durch genaues Hinsehen sowie einer tieferen Interpretation wird der Bedeutungsgehalt eines überschaubaren Stücks quasi *mikroskopisch* ausgelotet. Beschreibungen dessen figurieren dabei als (Re-)Konstruktionen, wie und wieso der Machthaber den Ort auf eben diese Weise besetzt hält. Ein intensiver Einblick nicht nur auf den Platz, sondern auf das gesamte politische System wird möglich. *Pars pro toto.*

Das Interview erscheint als passende Methode, um zu weiteren Ergebnissen zu kommen, die durch die Beobachtung nicht oder nur dürftig erzielt werden können. Ein autoritäres Regime stellt dabei kein Hindernis für fruchtbare Ergebnisse dar. Weil eben jeder den Platz kennt, und gewisse Ereignisse oder Besonderheiten an/von diesem Ort in Erinnerung hat, kann auch jeder eine Geschichte dazu erzählen. Durch ausweichende Fragen oder Andeutungen (Was verbindest Du mit dem Platz?), die nicht unbedingt mit der Politik in Verbindung gebracht werden und in einem autoritären System nicht verdächtig erscheinen, richtet sich der Fokus von Seiten des Interviewten unweigerlich auf besondere Erlebnisse und Ereignisse, die letztendlich genau Aufschlüsse über die Politik oder zumindest deren Interpretation davon geben. Zur Sicherheit vor etwaigen Verfolgungen werden die Identitäten der befragten Personen anonymisiert und geschützt.

Um zu relevanten Daten zu gelangen, ist auf die *Peristase* des Platzes, sprich auf die Gesamtheit der politischen Einflüsse der auf die Gesellschaft einwirkenden Umwelt, zu achten. Die Aufnahme erfolgt konzentrisch, von der Stadtgestaltung hin zum Mittelpunkt der Stadt – dem Platz. Der Standort des Platzes wird im Stadtplan geographisch lokalisiert, seine unmittelbare Umgebung mit den Mitteln der Kartographie veranschaulicht. Karten haben die Fähigkeit, räumliche Relationen wiederzugeben und eignen sich Sicht- und Machtachsen, perspektivische Verzerrungen, oder auch räumliche Symbiosen zu markieren, mit denen Machtstrukturen herausgefunden werden. Die Gene-

se der Stadt resp. des Platzes begünstigt einen Einblick über die Integration des Platzes in das Stadtbild zu erhalten, und mehr über dessen bauliche Ausformung, infrastrukturelle Nutzung und sozialpolitische Nutzung zu erfahren. Parallel dazu verläuft eine historische Darstellung herausragender politischer Ereignisse, wobei auf Geschehnisse am Platz besondere Achtung gelegt wird. Meist sind die Schlüsselereignisse der Geschichte eines Landes eng mit Vorkommnissen auf dem Platz verbunden. Die Bedeutsamkeit des Platzes und seiner unmittelbaren Umgebung im Macht-/Stadtgefüge sowie dessen herausragende Rolle in der Geschichte des Landes werden dadurch akzentuiert. Warum wurde genau dieser Platz zum Zentrum der Stadt? Welche Rolle spielte er? Wie kam er zu seiner jetzigen Gestalt? Wer hat ihn warum auf welche Weise geformt? In welcher Umgebung befindet er sich? Welche Funktionen hat er inne? Welche Entwicklungen treten am Platz und seiner Umgebung zutage?

Zum einen bringen Vorkommnisse, Aktionen und Reaktionen just an diesem zentralen Ort, (gesellschaftspolitische Umbrüche, Machtdemonstrationen, Proteste, Militärparaden, Massenkundgebungen, Kampagnen, Verbote, Aufgebot von Polizei/Militär, Veranstaltungen, Trauerfeiern etc.) Machtverhältnisse zur Erscheinung, zum anderen bringt das der Platz selbst auf dem Punkt. An Plätzen manifestiert sich Macht in der Ausgestaltung, Anordnung, Komposition und Dominanz von gewissen Dingen. Der Platz wird in seine Einzelteile zerlegt, untersucht und beschrieben. Die Form des Platzes, die Funktionen und Konstruktionsentwicklung der anliegenden Bauten, Werbeschilder und -plakate, alles was den Platz mit Bedeutung, insbesondere mit politischem Wert, füllt, sowie die Ausrichtung und Anordnung der Dinge, gilt es in die Analyse einzubeziehen. Motive, warum etwas wo eben auf diese Weise errichtet worden ist, und etwaig vorhandene Analogien zu vergangenen Ereignissen werden dadurch bestimmt. Neben der Untersuchung von Strukturen, in denen der Machthaber versucht, den politischen Einsatz von Bauten oder Plakaten für sich zu monopolisieren, ist desgleichen ein besonderer Fokus auf die suggestive Inhaltskraft dieser Objekte gerichtet. Die Kraft dieser Dinge besteht darin, Menschen für ein bestimmtes Anliegen zu beeinflussen.

Das photographische Objektiv als Methode soziologischer Objektivierung eignet sich wohl am besten diese Dinge räumlich festzuhalten. Die Photographie – die Aufnahme eines Gegenstandes zu einem bestimmten Zeitpunkt – ist empirisch, weil sie aufzeichnet, was Augen wahrnehmen. Die Photographie akkumuliert eine schier unglaubliche Menge von Informationen, und eignet sich als Hilfsmittel der Datenaufzeichnung wie auch zur besseren visuellen Veranschaulichung. Signifikante Photographien enthalten detailgenaue Aussagen, die einen kurzen Moment der Realität (wider)spiegeln. Die Photographie besitzt die Kapazität, neben der systematischen Erfassung des Untersuchungsgegenstandes, topologische Relationen und Strukturen zum Ausdruck zu bringen. Das Untersuchungsobjekt – der ganze Komplex – wird

photographisch abgelichtet. Die Fülle inhaltlicher Aussagemerkmale erfordert dabei eine dichte Beschreibung dessen, was abgebildet ist.

Die untersuchte Zeitspanne bezieht zwar den historiographischen Kontext ein, soll aber auch das gegenwärtige Erscheinungsbild abbilden. Der Zeitpunkt eines bedeutsamen Ereignisses (wie beispielsweise Wahlen, Feiern anlässlich eines Jubiläums, Trauerfeiern, Demonstrationen) gibt am besten Aufschluss über die gegenwärtige Situation und sollte zur Untersuchung herangezogen werden. Mit der Besetzung des Platzes just zu diesem Zeitpunkt kommt der Aufnahme ein präziser Moment hinzu, der einen scharfen Blick auf aktuelle politische Verhältnisse mit sich bringt.

Die gegenwärtige Ästhetisierung bzw. Besetzung des Raumes wird erst verständlich, wenn eine nähere Beschreibung des momentanen Machthabers mit seinen Absichten und Strukturen erfolgt. Seine Position beeinflusst maßgeblich die Formung des gesamten Stadtraumes, insbesondere aber von Räumen mit einer solchen Ausdruckskraft, wie sie an zentralen Plätzen in Erscheinung tritt.

Anbieten würde sich durch den Einbezug des historiographischen Kontextes auch die nähere Darstellung ehemaliger Machthaber, die in die Genese des Platzes, ergo in Schlüsselereignisse des Landes eingegriffen haben. Mit dem Mittel alter Bildaufnahmen können bedeutende Ereignisse, die am zentralen Platz stattgefunden haben, nachgebildet werden; dies begünstige das Verständnis der sichtbaren Veränderungen, die sich über Jahrzehnte hinweg in den Raum eingeschrieben haben. Im folgenden Fallbeispiel wird darauf bewusst verzichtet, bei einer detaillierteren Beschreibung kann jedoch darauf zurückgegriffen werden.

Wie verhindert man nun von der Fülle an Informationen und Daten überrollt zu werden und in der Unübersichtlichkeit die eigene Forschungsfrage aus den Augen zu verlieren? Die Wahrnehmung vor Ort ist in seiner vollen Intensität spürbar, eine rasche Festhaltung sowie Auswertung ist daher unerlässlich. Das Aufschreiben und die Darstellung des Beobachteten, Gehörten und Erlebten stellt ein konstitutives Moment dar. Inhalte der Daten werden gezielt auf die Forschungsfrage hin untersucht und eine Analyse und Interpretation des Materials vorgenommen. Die Ergebnisse sind im Sinne der Untersuchung zu systematisieren; das gefundene Material kritisch zu sichten und hinsichtlich einer Verzerrung durch die eigene Perspektive andauernd zu prüfen.

Christian Lüders sieht in der Frage der Auswertung die größte Herausforderung einer wie er es nennt »methodenplurale[n] kontextbezogene[n] Strategie« (LÜDERS 2005: 389), denn »gerade die immer wieder propagierte multiperspektivische Zugangsweise, der parallele Einsatz unterschiedlicher Erhebungsverfahren provoziert jedoch unweigerlich die Frage, wie auf diese Weise gewonnene Daten *ausgewertet*, aufeinander bezogen und verdichtet werden können« (LÜDERS 2005: 399, Herv. im Original). Lüders Vorstellung, diesen Schwierigkeiten der Auswertung zumindest teilweise zu entkommen und das Dilemma zu lösen, setzt den Einbezug des Lesers voraus.

> Damit wird der Akzent von der Auswertung und der Darstellung auf den Nachvollzug bei der Lektüre verschoben. Nicht die Frage, wie die Daten im Einzelnen ausgewertet und aufeinander bezogen worden sind, ist von zentraler Bedeutung, sondern ob der Leser der daraus entstandene Text nachvollziehbar und plausibel ist, wird zum entscheidenden Qualitätskriterium. (LÜDERS 2005.: 400f.)

3. Die Umsetzung: Der *Meskel Square* in Addis Abeba

Die Räume, die in dieser Arbeit beleuchtet sind, fokussieren sich auf einen Staat und eine Stadt: Äthiopien und dessen Hauptstadt Addis Abeba. Mit einer Analyse des *Meskel Square*, dem zentralen Platz in Addis Abeba, wird die methodische Vorgehensweise exemplarisch umgesetzt.[1]

3.1 Verortung und Genese

Aufgrund seiner Wichtigkeit als infrastruktureller Knotenpunkt der Stadt, sowie seinem räumlichen Fassungsvermögen wurde der Meskel Square oft als (Schnitt-)Fläche politischer Darbietungen und Auseinandersetzungen genutzt. Der Platz spielt eine immense Rolle im kollektiven Bewusstsein der äthiopischen Gesellschaft, da sich hier seit seiner Grundlegung Ende der 1950er Jahre herausragende Ereignisse der äthiopischen Geschichte zugetragen haben.

Zum 25-jährigen Jubiläum seiner Krönung beschenkte Haile Selassie I. sich und dem Volk Äthiopiens mit dem *Jubilee-Palace (III)* inmitten von Addis Abeba, das den Auftakt (1955) bildete für eine großangelegte Transformation des gesamten Stadt- und Funktionsbildes. In unmittelbarer Nähe wurden zahlreiche neue Straßen und Gebäude errichtet, darunter – mit politischer Bedeutung – das Gebäude des Außenministeriums und die *Africa Hall (II)*.[2] Mit dem *Ghion Hotel*, dem renovierten *Haile Selassie I.-Stadium (VII)* und dem Bahnhof der Bahnstrecke Djibouti-Addis Abeba (*La Gare (IX)*) in geringer Entfernung entwickelte sich auf dem offenen Platz vor der neuerrichteten *Estifanos Church* ein neues, sich stetig vergrößerndes Zentrum, wo fortan

[1] Die Untersuchung wurde im Zuge der Forschung für meine Masterarbeit *Raum – Macht – Zeit. Die Besetzung des Meskel Square in Addis Abeba, Äthiopien* an der Universität Wien durchgeführt. Der vorliegende Beitrag stellt eine Zusammenfassung der Ergebnisse dieser Arbeit dar.

[2] Haile Selassie I. verstand es – zu einer Zeit, als eine Vielzahl von afrikanischen Staaten ihre Unabhängigkeit erlangten – die Wichtigkeit Äthiopiens als einziges sich dem Kolonialismus widersetzendes Land in der Bewegung des Panafrikanismus hervorzuheben. Die Africa Hall, ein Geschenk Haile Selassie I. an die Vereinten Nationen als Sitz für die *Economic Commission for Africa*, war hierfür ein Zeichen der Antizipation, Addis Abeba als ein diplomatisches Zentrum eines neuen Afrikas aufzubauen. Als Gründungsort der Organisation für Afrikanische Einheit, der Vorgängerorganisation der Afrikanischen Union erfuhr das Gebäude und die Idee des Panafrikanismus ihren Höhepunkt (vgl. ZELEKE 2010: 129).

auch das *Meskel*-Festival gefeiert wurde und die genutzte Fläche die Bezeichnung ›*Meskel Square*‹ erhielt.[3]

Im Hinblick auf den Stadtplan, befindet sich diese Gruppe von Bauten in einer räumlichen Symbiose mit dem Gründungsort der Stadt als auch in Verlängerung einer Machtachse bedeutungsvoller und geschichtsträchtiger Bauobjekte.[4] Die Absicht dahinter war die neu geschaffenen Gebäude und *eo ipso* sich selbst in die Traditionslinie der Macht zu setzen. An der Straße gen Norden in Richtung des *Entoto* finden sich das *Hilton Hotel,* der Palast Menelik II. (IV), das Parlamentsgebäude, die *Holy Trinity Cathedral*, das *National Museum of Ethiopia*, die Denkmäler am *Arat Kilo* und am *Sidist Kilo* (d.h. vier bzw. sechs Kilometer vom Meskel Square entfernt), und die *Haile Selassie I. University (V)*, dessen Hauptgebäude bis zum Putschversuch 1960 als Hauptpalast Haile Selassie I. fungierte. Der Meskel Square vollendet als südliches Ende dieses Ensemble der Macht.

Mit der Revolution 1974 übernahm das Militär mit der Gründung eines provisorischen Militärverwaltungsrates, altäthiopisch (Ge`ez) als *Derg* bezeichnet, die Kontrolle des Staates. Massenstreiks und -demonstrationen am Meskel Square entzündeten die Flamme der Revolution, die das imperiale System erlosch (vgl. ASSERATE 2014: 333).[5] Die Leute haben diesen Platz gewählt, um den Umbruch an dieser Stelle einzuleiten. Richtungskämpfe wurden 1977/78 durch Oberst Mengistu Haile Mariam beendet, der durch die gewaltsame Ausschaltung seiner Gegner (bekannt als sogenannter *Red Terror*) seine zentrale Machtposition absicherte.

Mit der Degression der (äthiopisch-orthodoxen) Kirche, wurde das liturgische Machtzeremoniell (im theokratischen Äthiopien) abgelöst durch die Machtdemonstration (im sozialistischen Äthiopien bis zur Gegenwart). Der öffentliche Raum diente nur noch zu Demonstrationszwecken, bei der einige in Szene setzen, was die anderen zu sehen bekommen. Dieser monokulare Eindruck des Räumlichen wurde in Äthiopien mit dem ersten sozialistisch geprägten Masterplan für Addis Abeba ein- und wird bis heute in dieser Form fortgeführt. Das Stadtbild wurde flächendeckend nach den Prinzipien der Zentralperspektive umgestaltet, in dessen Verlauf der Meskel Square (I) (bzw. mit der Umbenennung während des Derg, der *Revolution Square*) als Bühne für den Machthaber ausgerichtet wurde, dem das Volk in der Rolle eines degradierten, passiven und distanzierten Zuschauers gegenübertritt. Ein neuer

[3] Das *Meskel*-Fest ist einer der höchsten Feiertage der äthiopisch-orthodoxen Kirche und findet alljährlich zur Erinnerung an die Auffindung des Kreuzes Jesu ungefähr zwei Wochen nach Neujahr (im äthiopischen Kalender der 11. September) statt.

[4] 1886 (europäischer Kalender) wählte Kaiserin Taitu, Frau von Menelik II. einen neuen Ort für die kaiserliche Residenz am Fuße des Entoto. Es wird berichtet, dass ihr der Ort in der Nähe einer heißen Quelle (*filwuha*) mehr zusagte als die vorige Bleibe am höchsten Punkt des Hügels. Dort entdeckte sie eine neue Blume, auf Amharisch *Addis Abeba*, wodurch die Stadt ihre Bezeichnung erlangte (vgl. ARAGAW 2011: 6). Von den Oromo wird die Stadt hingegen bis heute noch genannt nach der Ebene in der sich die heißen Quellen befinden – *Finfinne*. Sie besinnen sich dadurch auf ihre Wurzeln, und unterscheiden sich damit bewusst von anderen Volksgruppen.

[5] Eine Photographie aus dem »*Red Terror« Martyrs' Memorial Museum* belegt, dass diese Demonstrationen am Meskel Square stattgefunden haben.

Masterplan des ungarischen Professors C.K. Polonyi erweiterte den Platz in typisch sozialistischem Stil zu einem Monument der Macht, in dessen Konturen er noch heute existent ist (vgl. ARAGAW 2011: 9). Der Platz wurde im Design eines Amphitheaters neu gestaltet; der Boden asphaltiert und stadienähnliche Sitze errichtet; ein permanentes *Exhibition Center* neben dem neuen (umfunktionierten) *Addis Ababa Museum* eröffnet; riesige Bögen mit sozialistischen Parolen markierten die Ein- und Ausgänge des Platzes (vgl. ZELEKE 2010: 128). Bestimmt durch seine Form gleich einem Halbkreis agiert der Platz als Dreh- und Wendepunkt, der die oben erwähnte monumentale Machtachse mit einer der wichtigsten Sichtachsen der Stadt, vom Bahnhof hinauf zur *Addis Ababa City Hall (VIII)*, verbindet.[6] Als Berührungspunkt von sechs größeren Straßen wurde der Revolutionary Square zum zentralen Knotenpunkt der Hauptverkehrsadern der Stadt, zur Interessensphäre der Macht, sowie zum Bindeglied in der symbolischen Ausrichtung politisch bedeutender Bauten. Vorbei am Stadion befinden sich in dieser Richtung – mit politischer Bedeutung – das Gebäude des Verteidigungsministeriums, das Hauptgebäude des staatlichen Rundfunksenders, das Hauptpostamt, das Gebäude des Ministeriums für Transport und Kommunikation, und das unter dem Derg errichtete *Tiglachin Monument* (X) zu Ehren der im Ogadenkrieg gefallenen Soldaten. Im Stadtplandetail (Abb. 1) werden die Macht- und Sichtachsen Haile Selassie I. in gelber Farbe, der ersichtliche Übergang durch den Meskel Square während des Derg in roter Farbe nachgezeichnet; in grüner Farbe durschneidet der gegenwärtige Machthaber die alten Achsen (dazu später mehr), in römischen Zahlen werden eminente Bauwerke markiert.

Hinter der gesamten Konstruktion des Revolutionary Square stand ein politischer Zweck den Raum als öffentlichen Versammlungsort zu nutzen, an dem die sozialistische Elite Reden an das Volk adressierte und Militärparaden abhielt. Es war der Ort, an dem Mengistu die Kampagne des Red Terror (1977-78) gegen reaktionäre Kräfte ausrief. Es war der Ort, an dem 300.000 freiwillige milizähnliche Soldaten in einer Parade ihren Widerstand gegen Siad Barre und dessen imperialistische Anhänger im Zuge des Ogadenkrieges (1977-78) zeigten. Es war der Ort aller Erster-Mai-Aufmärsche und Feiern zum Revolutionstag.[7] Unter dem Derg wurde eine sozialistische Selbstdarstellung im ganzen Land – insbesondere in der Hauptstadt – eingeführt, eine allgemein gültige Kultur von Zeichen und Symbolen, die verschiedene Aspekte des Regimes repräsentierten. Der Machthaber bestimmte die Ausgestaltung des öffentlichen Raumes, und inszenierte sich selbst in Macht und Herrschaft. Am Revolutionary Square, geradezu der Repräsentationsraum des Regimes, war

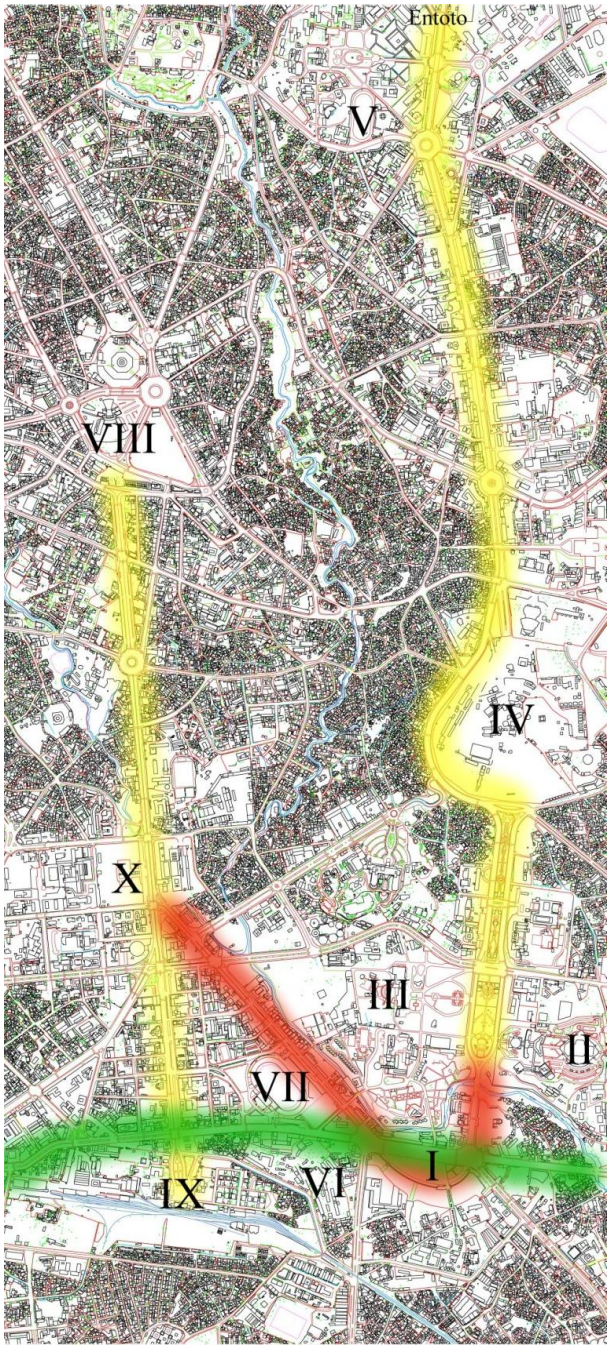
[6] Die City Hall, neben der Africa Hall das Vorzeigeprojekt Haile Selassie I., war eine Möglichkeit aufzuzeigen, dass es auch am afrikanischen Kontinent möglich sei, eindrucksvolle Gebäude zu errichten, und Addis Abeba wahrlich zu einer bedeutsamen Hauptstadt zu erhöhen. Zum Bahnhof, bereits 1929 erbaut, und dem *Lion of Judah*-Monument auf dessen Vorplatz, siehe PANKHURST 1982.

[7] Photographien aus dem »*Red Terror« Martyrs' Memorial Museum*, wie auch persönliche Schilderungen von InterviewpartnerInnen belegen diese Ereignisse.

dies am deutlichsten wahrnehmbar. Plakate wurden hochgezogen, mit Porträts von Engels, Marx und Lenin, der Flagge Äthiopiens und der Arbeiterpartei, und inmitten und größer als alle anderen das Konterfei Mengistus mit dem ihm zujubelten Volk. Elleni Zeleke schreibt, dass die Bögen und Plakate sogar mit Hilfe des nordkoreanischen Staates konzipiert und in speziell warmen, kräftigen Farben bemalt wurden, um auch noch farblich zu unterstreichen, wie sich das Leben seit der Revolution verbessert und wem das Volk dies zu verdanken hätte (vgl. ZELEKE 2010: 128).

Abb. 1:
Stadtplandetail
Addis Abeba 2016

Quelle:
AutoCAD-Darstellung,
eigene Modifizierungen



Legende:

I Meskel Square
II Africa Hall
III Jubilee Palace
IV Palace of Menelik II
V Addis Adaba University
VI Oromo Cultural Center
VII Addis Ababa Stadium
VIII Addis Adaba City Hall
IX La Gare
X Tiglachin Monument

In Gelb: Achsen Haile-Selassie I.
In Rot: Masterplan Derg
In Grün: Durchkreuzung EPRDF

3.2 Der Machthaber und sein Platz

Nach dem Kollaps des Derg unter Mengistu übernahm ein Bündnis von Rebellengruppen die Macht – die Revolutionäre Demokratische Front der Äthiopischen Völker (EPRDF). In der Transitionsphase nach 1991 erhob sich die EPRDF als alleiniger Machtträger Äthiopiens, in dessen Strukturen sich das Lager aus der nördlichen Region Tigray (TPLF) als dominante Gruppe herauskristallisierte. Das auffallendste Charakteristikum war und ist das Vorhandensein von informellen, diskreten Entscheidungsstrukturen innerhalb des eigentlichen Machtkerns, dem Zentralkomitee und Politbüro der TPLF. Innerhalb dieses Zirkels aus Tigray konnte sich Meles Zenawi in gruppeninternen Konflikten – einem Machtkampf gegen Hardliner im Zuge des äthio-eritreischen Krieges (1998-2000) – als auch in extern Ausgelösten – Proteste gegen die Regierung bei den Parlamentswahlen 2005 – als die unumschränkte Autorität in der äthiopischen Politik durchsetzen. Nach seinem Tod im Jahre 2012 sind die Machtstrukturen als klandestin anzusehen; zwar gibt es mit Hailemariam Desalegn einen Nachfolger als Ministerpräsidenten, doch kann dessen Einflussbereich als gering eingeschätzt werden. Die eigentliche Organisationsstruktur, Identität der Führungsmitglieder und Entscheidungsfindungsprozesse bleiben selbst gegenüber den eigenen Mitgliedern weitgehend geheim. Die strikte Geheimhaltungspolitik beruht auf dem Umstand, dass nach außen hin der Eindruck vermittelt werden solle, dass das Land nicht von einem machtvollen Zirkel einer einzigen Volksgruppe beherrscht wird, sondern von einer multiethnischen Parteienkoalition. Der wahre Machthaber hält sich im Hintergrund, doch in Wirklichkeit regiert er den Vordergrund und bestimmt die Art der Machtvisualisierung.

Da die TPLF ihren Ursprung in den ländlichen Gebieten des Nordens hat, ist es nicht weiter überraschend, dass der militärische Vormarsch und die Niederschlagung des sozialistischen Regimes »were received with a certain ambiguity by the residents of the capital« (DI NUNZIO 2014a: 6). Gegenseitiges Misstrauen charakterisiert seitdem das Verhältnis zwischen dem Machthaber und der urbanen Bevölkerung. Die TPLF sieht in der Hauptstadt ein Überbleibsel des vorigen Regimes; die Interessen seien grundverschieden; und die multiethnische Fassung der Stadt füge sich nicht mit dem von der EPRDF propagierten ethnischen Föderalismus, so Marco Di Nunzio (vgl. DI NUNZIO 2014a: 7). In der Hauptstadt findet sich eine geladene Stimmung vor, die bei Protesten (2005, 2013, 2015, 2016) gegen die Regierung krachend zum Vorschein kommt. Das Zentrum der Auseinandersetzungen ist der Meskel Square. Dieser Platz ist einzig dem Machthaber vorenthalten, den zu schützen auch vor Gewalt nicht zurückgeschreckt wird.

Wiederholt wird Regierungsgegnern der Zugang zu öffentlichen Plätzen versperrt. Verfassungstechnisch wäre ihnen dieses »Right of Assembly, Demonstration and Petition« durch Artikel 30 der äthiopischen Verfassung gestattet, ein ›Nein‹ ist daher nicht vorgesehen, jedoch besitzt die Stadtver-

waltung, die von der EPRDF gestellt wird, ein Veto, eine alternative Zeit und Route anzubieten, an das sich zu halten bindend vorgesehen ist.[8] Zwar gab und gibt es immer wieder Anfragen am Meskel Square zu demonstrieren (um auch durch die Symbolträchtigkeit des Platzes ihren Protesten oder Kampagnen Nachdruck zu verleihen), doch wurden diesen von der Stadtverwaltung aus infrastrukturellen Bedenken keine Genehmigung ausgestellt.

Nachdem sich die Schließung des politischen Raumes vollzogen hatte, folgte eine Ästhetisierung der Macht. Unter ›Ästhetisierung‹ verstehe ich, dass Objekte durch die staatliche Kontextualisierung zweckdienlich verwendet werden, um eine gewisse, dem Machthaber zweckdienliche Botschaft weiterzugeben. In Äthiopien werden riesige Projekte vorangetrieben, um einerseits die Größe der Nation widerzuspiegeln und anderseits Fortschritt und Moderne symbolisch zur Geltung zu bringen. Macht legitimiert sich durch die Größe der Gesten, Dinge und Räume, die vom Machthaber gestaltet werden: Das größte Mehrzweckstadion des Landes wird in Bahir Dar erstellt; erste Autobahnen werden angelegt; eine gewaltige Staumauer am Blauen Nil mit dem größten Wasserkraftwerk Afrikas realisiert;[9] die Errichtung des größten Verkehrsflughafen Afrikas ist geplant; oder eine fast komplette Neugestaltung Addis Abebas wird bewerkstelligt. Den bisher ästhetischen Höhepunkt zur Erhöhung des Machthabers markiert das Staatsbegräbnis von Meles Zenawi. Tausende Menschen fanden sich bei dem Staatsbegräbnis von Meles am Meskel Square ein; riesige Poster wurden für diesen Anlass aufgestellt, Gebäude mit schwarzen Bannern eingehüllt, religiöse Zeremonien vollzogen, Militärparaden abgehalten.[10] Seit dessen Tod scheint das Konterfei von Meles schier omnipräsent im ganzen Land. Der jetzige Machthaber – der Zirkel aus Tigray – bezieht seine Legitimation aus der Persönlichkeit Meles; es ist völlig egal, wer das Land repräsentiert, Hauptsache der Kurs von Meles wird weitergeführt.

In den 24 Jahren der Herrschaft formt die EPRDF den öffentlichen Raum nach eigenem Gutdünken und nutzt diesen als Medium sich selbst in Szene zu setzen und Macht zu generieren. Die Machtachse mit dem Meskel Square als Mittelstück blieb erhalten; die Funktionen der Gebäude änderten sich nur gering; Verwaltungseinrichtungen behielten ihren Status; Ministerien, Rundfunksender oder das Postamt übernahmen die gleichen Gebäude; Paläste dienen heute als Residenzsitze für die Staatsspitzen. Der wieder zurückbenannte Meskel Square behielt zwar seine markante Form gleich einem Amphitheater, jedoch wurden die sozialistischen Plakate ersetzt, die Bögen

[8] *Constitution of The Federal Democratic Republic of Ethiopia.*
http://www.servat.unibe.ch/icl/et00000_.html [letzter Zugriff: 23.10.2016].
[9] Der jetzige Standort des *Grand Ethiopian Resistance Dam* wurde bereits zu Zeiten Haile Selassie I. identifiziert. 1959 unterzeichneten Ägypten und der gerade unabhängige Sudan ein Abkommen die Nilgewässer zwischen ihnen aufzuteilen. Haile Selassie I. fühlte sich durch diese Ausgrenzung und Nassers Plan für den Assuan-Staudamm gekränkt, und entschied sich für den Bau eines eigenen Staudamms (vgl. WUILBERCQ 2014).
[10] *Funeral Service for the late PM Meles Zenawi in Addis Ababa.*
https://www.youtube.com/watch?v=oJYmJ3ahv7E [letzter Zugriff: 19.10.2016].

abgerissen (2003), ein Museum zum Gedenken des Roten Terror (»*Red Terror« Martyrs' Memorial Museum*) am westlichen Ende errichtet (2010), das höchste Gebäude Äthiopiens (2010) erbaut, und der Platz, wie auch das Stadtbild von einer neuerbauten Stadtbahn (2011-2015) durchtrennt. Das Stadtbild von Addis Abeba hat sich in den letzten Jahren einschneidend verändert; es wird in einer Art Modernisierungsschub generalsaniert. Hochhäuser prägen die Silhouette, ein neues Kongresszentrum der Afrikanischen Union symbolisiert den Aufstieg Afrikas, Kulturzentren und Museen werden eingerichtet und eine neuerbaute Stadtbahn soll die Transportprobleme lösen. Bewusst werden dabei historische Stätten und Plätze von der Modernität durchschnitten.[11] Neue Achsen werden errichtet. In Abb. 1, dem Stadtplandetail von Addis Abeba, wird diese Durchkreuzung mit grüner Farbe verdeutlicht. Der Machthaber greift massiv in den Wirkungsraum von symbolträchtigen Plätzen ein. Denkmäler werden versetzt oder ihnen der Raum zum Atmen genommen. Ohne das alte unerwünschte Monument zu zerstören, transformiert der jetzige Machthaber dessen Standort und Geschichte nach seinem Belieben. Erinnern wird nach dem Bild der Interessen des Machthabers geformt. In der symbolischen und konkret materiellen Besetzung von geschichtsträchtigen Orten konstituiert der Machthaber seine Perzeption des Vergangenen. Gefällt ihm etwas nicht, wird es oder dessen Umgebung korrigiert.

Die Stadtbahn ist für die gegenwärtige Regierung ein Symbol für den Aufbruch in die Moderne. Nach mehreren Interviewpartnern zufolge sah das ursprüngliche Design vor, die Bahn beim Meskel Square unterirdisch verlaufen zu lassen; schlussendlich wurde sie dort als Hochbahntrasse installiert. Neben pragmatischen, kostentechnischen Gründen kann dabei auch auf einen politischen Umstand hingewiesen werden. Die Macht stellt sich mit diesem Prestigeprojekt selbst auf ein Podium. Was bringt es auch dem Machthaber seine Errungenschaften nicht optisch für jeden sichtbar zur Schau zu stellen? Bei einer Fahrt türmen sich links und rechts Wolkenkratzer in den Himmel, vom bestehenden Elend ist nichts mehr erkennbar. An der Stadtbahn erkennt Äthiopien seinen Weg zu Wohlstand und Moderne, die einzig dem Machthaber zu verdanken seien. Die Stadtbahn hätte als ›Wahlzuckerl‹ bereits vor den Wahlen im Mai 2015 an die urbane Bevölkerung übergeben werden sollen, doch wurde sie erst mit Verzug Ende September 2015 eröffnet. Ähnlich verhält es sich mit dem *Oromo Cultural Center*, einem Anfang 2015 eröffneten Gebäudekomplex zur Förderung der Sprache und Kultur der ethnischen Gruppe der Oromo. Es ist mehr als ein Instrument der Regierung als ein seriöses Kulturzentrum zu erachten, mit der Absicht, die Oromo, die größte Volksgruppe innerhalb des Landes und der Hauptstadt, durch Zugeständnisse und Geschenke ruhig zu stellen und von der Realität abzulenken, dass sie dem Einfluss eines Machtzirkels aus dem Norden ausgesetzt sind.

[11] Zur Errichtung von Büros der Afrikanischen Union auf dem ehemaligen Standort eines zu Zeiten Mengistus berüchtigten Gefängnisses, siehe DE WAAL/IBRECK 2013.

Die führende Partei spricht zwar von Neugestaltung und Partizipation, in Wirklichkeit scheint doch mehr Propaganda durch die Rhetorik und (Aus-)Gestaltung. Es gibt keine Wettbewerbe um die Ausschreibung von neuen Konstruktionen; nur der Partei obliegt es, Architekten, Stadtplaner und Konstrukteure zu stellen. Di Nunzio trifft pointiert diesen potemkinschen Charakter Addis Abebas, wenn er von einer »politically-controlled participatory urban development« spricht, in dessen Strukturen sich die Stadtlandschaft zwar massiv verändere, »but the problem is that this evolution has not really been negotiated« (DI NUNZIO 2014b: o.S.).

Fortschritt und Moderne sind Schlüsselstrategien, veranschaulicht durch den Eingriff in das äußere Erscheinungsbild der Hauptstadt, symbolisch eingeschrieben in den besetzten Raum. Es sind Zeichen des Triumphes und der Monopolstellung des Machthabers. Die ganze Stadt fungiert als Bühne für den Machthaber sich selbst in Szene zu setzen. Dadurch kann er die eigene Macht sichern, vielmehr noch sie akkumulieren.

Abb. 2 (oben): Meskel Square Panoramaaufnahme (2015), Quelle: Autor
Abb. 3 (rechts unten): Detailaufnahme Plakate mit politischem Inhalt (2015), Quelle: Autor
Abb. 4 (links unten): Parteiplakat EPRDF (2015), Quelle: Autor

3.3 Wahlen 2015: Eine Bestandsaufnahme vor Ort

Mit dem Ziel systematisch Daten *im Feld* zu generieren und Beschreibungen anzufertigen, die als Grundlage für Analyse und inhaltliche Interpretation dienen, befand ich mich während der Parlamentswahlen 2015 zu Forschungszwecken in Addis Abeba.

Einen Monat vor den Wahlen kam es zu einer von der Regierung ausgerufenen Staatstrauer, um der Ermordung von 30 äthiopischen Christen durch Milizionäre des sogenannten Islamischen Staates in Libyen zu gedenken. Bei der Zeremonie fanden sich Zehntausende am Meskel Square ein. Das Momentum der Masse wurde von Regierungsgegnern genutzt, um deren Abneigung gegen die Regierung mit Schmährufen und Steinwürfen zum Ausdruck zu bringen. Die Regierung beendete daraufhin die Trauerfeier, der Protest wurde gewaltsam aufgelöst. Nach diesem Zwischenfall war jeglicher Freiraum geschlossen.

Die EPRDF dominierte das ganze Stadtbild. An öffentlichen Plätzen (auch abseits des Meskel Square) waren nur Wahlplakate der EPRDF zu finden. Drei Tage vor dem Wahltermin, dem letzten Tag der Wahlkampagne, mobilisierte die EPRDF ihre Anhängerschaft zu einer ausgelassenen Feier, indem Zehntausende aus ihren Distrikten (freiwillig oder nach mehreren Quellen auch notgedrungen) mit Bussen zum Meskel Square geholt wurden, sich im Stadion einfanden, wo sich führende Politiker der EPRDF an sie wandten. Nach Di Nunzio sei die Unterstützung bloß ein Zeichen von der Abhängigkeit von der Partei, ohne die das Überleben (fast) unmöglich gemacht wird (vgl. DI NUNZIO 2014a: 12ff.).

Der Meskel Square ist eine konstante Quelle, die Gratwanderung zwischen sozialer An- und Entspannung auszuloten. Es ist ein Platz mit seiner eigenen Bedeutungsfülle, den zu besetzen heißt, über ein Instrument der Macht (oder des Protests) zu verfügen. Bei den Wahlen 2015 war dieser Raum vollkommen besetzt vom Machthaber, sozusagen eine Plattform für Agitation und Propaganda den Menschen Absichten durch eine gesteuerte Auswahl von Informationen zu indoktrinieren. Dementsprechend wurde auch darauf geachtet, dass der Platz kontinuierlich besetzt – d.h. überwacht – blieb, und sich keine Möglichkeit zum Protest oder einer oppositionellen Wahlkampagne ergeben könne. Die schiere Allgegenwart des Staates und seines Sicherheitswesens war deutlich und permanent spürbar. Beobachtungen lassen den Schluss zu, dass die Polizei an strategisch wichtigen Stellen in der Innenstadt postiert war, Radpanzer mit Wasserwerfern einsatzbereit und Stützpunkte in Alarmbereitschaft gesetzt waren. Unter den Plakatwänden waren Polizisten stationiert, mit Sicht auf das ganze Geschehen. Polizisten patrouillierten entlang der Lauflinien; sie trieben jede größere Ansammlung von Menschen (ohnehin gesetzlich verboten) auseinander und kontrollierten – wohl für den gleichen Zweck –, dass Leute nicht auf diesen Platz nahmen. Macht über Raum schafft ein Mittel, Unerwünschtes auch physisch auf Distanz zu halten.

Abb. 2 zeigt in einem Panoramablick den Meskel Square in seinem ganzen Ausmaß. Die Zahlen weisen auf bestimmte Gebäude hin und werden in der folgenden Beschreibung passend in Klammern angezeigt.

Rings um den Meskel Square finden sich hauptsächlich Gebäude staatlicher Institutionen. Das *Finfinne-Building* (Nr. 5) fungiert als das Hauptgebäude des staatlichen Busunternehmens. Als Dreh- und Angelpunkt des nationalen Verkehrsnetzes kontrolliert der Staat vom Meskel Square aus das gesamte öffentliche Transportwesen Äthiopiens. Zwei neuerbaute Hochhäuser (Nr. 3, 4) staatsnaher Wirtschaftsunternehmen symbolisieren die in der Stadt und am zentralen Ort sich ablaufende Modernisierung des ganzen Landes, sowie die enge Vernetzung von Privat- und Staatswirtschaft. Die neue Stadtbahn (Nr. 6) transformiert das Erscheinungsbild gänzlich in die Moderne, und greift direkt in den Wirkungsraum der Geschichte ein. Die Gleise verlaufen direkt am *Institute for Peace and Development*, gelegen neben dem Finfinne-Building, vorbei, von dessen Balkon Mengistu einst seine Reden hielt und auch den Roten Terror ausrief. Heute wird dieser Balkon von der Aufschrift geziert ›Our Renaissance Journey will not be impeded by Extremist's Fantasy‹, quasi als Umkehr zur ehemaligen Aufschrift ›Long live Proletarian Internationalism‹. Indem sie den Balkon verdecken, vermeidet es der Stadtplaner bzw. der Machthaber ihn tatsächlich zu zerstören, er enthebt ihn aber durch den direkten Eingriff in seinen Entfaltungsweg seiner Stellung. Zwar könnte dies auch als Versuch interpretiert werden, einen Dialog mit der Geschichte herzustellen (vor allem, wenn tausende Passagiere jeden Tag daran vorbeifahren), doch betrachte ich diese Installation eher als Versuch den Ort zu profanieren. Auf der anderen Seite setzt das neue »*Red Terror« Martyrs' Memorial Museum* (Nr. 1) die Unfähigkeit Haile Selassie I. und die unter Mengistu verübten Gräueltaten ins Bild. Die EPRDF (bzw. die TPLF) formt das Gedächtnis des Volkes nach ihren Vorstellungen, verstärkt durch eine Präsenz im öffentlichen Raum. Sie forciert dadurch ihre eigene Sichtweise der äthiopischen Zeitgeschichte. Es werden ausgewählte Fragmente der Geschichte selektiv ausgewählt, je nachdem sie für den Machthaber von Bedeutung sind. Die Sicherung und Visualisierung des ›richtigen‹ geschichtlichen Inhaltes dient zur Machterhaltung und Legitimität. Ikonisches (der Balkon, die Ausstellung im Museum) wird dabei zum strategischen Hilfsmittel im politischen Kampf um Masseneinfluss und Macht.

In einem Halbkreis am oberen Rand der Tribüne, sichtbar für jeden, der den Meskel Square passiert, erstrecken sich Plakatwände riesigem Ausmaßes, die obgleich den verschiedenen Inhalten auch eine eindeutige Botschaft vermitteln. Die Plakate zeugen von Entwicklung in Bereichen der Wirtschaft, Gesundheit, Armut und Technologie, die dank der Parteienkoalition der EPRDF in Äthiopien stattfindet. Fortschritt und Moderne verschmelzen mit der Tatkräftigkeit und dem Weitblick des Staates, dem mensch mit Stolz und Vertrauen begegnet. Geschickt werden Plakate mit politischer Konnotation an jenen Orten aufgestellt, die als günstigste Standpunkte identifiziert, und an denen sie von den meisten Leuten erblickt werden. Meles Zenawi, ›An African

Leader committed to Democracy, Peace and Development‹ – so die Überschrift eines ihm gewidmeten Plakates (Abb. 3) – agiert über seinen Tod hinaus mit Weitblick, wenn er mit der Geste eines in den Himmel weisenden Zeigefingers auf eine idyllische Zukunft deutet. Wenn (Abb. 3) Meles' Nachfolger Hailemariam Desalegn ein Diplom an einen Studenten überreicht, untertitelt mit ›Kinder auf der Straße sind nicht notwendig. Äthiopien, seid stolz auf eure Kinder und eure Nation‹ signalisiert dies ein Entwicklungsprogramm der Regierung, das Kinder und Jugendliche von der Straße holt und ihnen die Chance auf Bildung ermöglicht. Das Bild suggeriert, dass der Staat sich auch für die Ärmsten der Armen einsetzt. Auffallend ist, dass dieses Plakat mit Hailemariam als Gegenstand erst einen Tag vor dem Wahltag aufgestellt wurde, für mich ein Indiz, dass die EPRDF (genauer gesagt die TPLF-Elite) längerfristig (sprich über die Wahlen hinaus) auf seine Position setzt, diese Entscheidung jedoch erst relativ spät getroffen worden war. Zuvor befand sich dort ein Abbild einer illusionären Skyline von Addis Abeba, ein utopischer Zukunftsblick, betitelt mit dem markanten Spruch ›Create a center – Change a city‹. Illusionen kreieren ein Bild einer Zukunft, die nur mit der bestehenden politischen Ordnung, der EPRDF als einzig legitimer Macht, realisierbar sei.

Das Parteiplakat (Abb. 4) zeigt wohl am deutlichsten den kalkulierten, instrumentellen Gebrauch von Motiven und Inhalten in der Machtvisualisierung der EPRDF. Die vier einzelnen Parteien stellen, mit ihren jeweiligen Emblemen auf vier Pfeiler emporgehoben, aus einem fruchtbaren Ährenfeld gewachsen, das Fundament der Koalition und ferner den Grundstein des Staates dar. Links und rechts findet sich ein illusionäres Bild eines zukünftigen Addis Abebas vor, einer prosperierenden Stadt mit Hochhäusern und Wohngebieten, einem geregelten Verkehrsbild mit Auto- und Stadtbahn. In einem Dia-Streifen deuten weitere Bilder auf den Fortschritt des Landes: ein Forschungslabor, eine Baustelle, eine an eine antike Sportstätte erinnerndes Gebäude mitsamt olympischer Fackel, eine Autobahn, Elektrizitätsmasten, eine Radaranlage, ein Obst- und Viehmarkt, eine Textilfabrik und ein Weizenfeld, das von Traktoren bearbeitet wird. In der Mitte befindet sich, gleich einer Sonne strahlend, das Wappen der EPRDF; vor rotem Hintergrund erscheint eine Fackel, umrahmt von einem Zahnrad (symbolisch für die urbane Arbeiterklasse) und einer Ährenblüte (für die Bauern), die zur Spitze – einem gelben Stern – hinführen. Die Zeichen geben Hinweise auf eine sozialistisch-ideologische Ausrichtung der EPRDF; sie repräsentieren die unterschiedlichen Sektoren der äthiopischen Gesellschaft, die sich – marxistisch formuliert – als Unterbau der revolutionären Demokratie in der EPRDF organisieren, und mit dem Stern in eine hellere Zukunft bewegen. Auf dem Gebilde des Logos der Partei findet sich das Symbol der Partei, eine Biene, die als hartarbeitendes

Insekt für Fleiß, Arbeitseifer und Ordnung steht.[12] Dass die EPRDF für Frieden und Sicherheit einstehe, wird am obersten Sockel durch eine Friedenstaube verdeutlicht. Umrahmt wird der gesamte Inhalt mit der Aufschrift ›Sei stolz auf die Partei. Sei stolz auf Äthiopien‹.

Werbung bzw. Propaganda prägt auf eine ganz implizite und auch subtile Weise Lebenseinstellungen, Verhaltensweisen und Ideale. Sie ist eine mächtige Akteurin im gesellschaftlichen Diskurs um das vermeintlich Richtige und Gute. Die EPRDF monopolisiert diese suggestive Kraft, um mit diesen Schaubildern aktiv auf die Wahrnehmung der Rezipienten Einfluss zu nehmen.

Am 24. Mai 2015 waren 37 Millionen Äthiopier zu den fünften Parlamentswahlen des Landes aufgerufen. Gewählt wurde im Mehrheitswahlverfahren. Bei einer Wahlbeteiligung von 93,2% errang die EPRDF und ihre Verbündeten landesweit mehr als 95%, in Addis Abeba zwei Drittel der Stimmen. 501 der 547 Sitze gingen an die EPRDF, die restlichen gingen an verbündete Parteien, keiner an die Opposition (vgl. BERHANE 2015).

4. Fazit

Im Fokus des Beitrags steht der Prozess, gesellschaftliche Beziehungen verstärkt in räumliche Phänomene einzubeziehen und Machtvisualisierungen in einem autoritären Staatsgefüge anhand eines zentralen Platz zu ergründen. Macht manifestiert sich in der Ausgestaltung, Anordnung, Komposition und Dominanz von gewissen Dingen. Diese Punkte werden durch die Feldforschung eines zentralen Platzes (im Fallbeispiel der Meskel Square in Addis Abeba, Äthiopien) und seines unmittelbaren Umfelds genau untersucht, mit dem Ziel, möglichst umfangreich Erkenntnisse über dieses System Platz und dessen Besetzung durch den autoritären Machthaber zu erlangen. Ihn zu besetzen, heißt ihn zur Abrundung der eigenen Absichten zu gebrauchen. Je größer die Macht von Akteuren ist (und im Hinblick auf die EPRDF kann diese als absolut und uneingeschränkt gelten), desto größer ist die Möglichkeit, sich Raum anzueignen, über Raum zu verfügen, Macht räumlich zu inszenieren und den Raum zu kontrollieren (vgl. BOURDIEU 1991: 199ff.). Für den Machthaber ist ein Platz ein Ort, den er als Medium nützt, etwas (u.a. sich selbst) in Szene zu setzen. Er formt den Platz nach eigenem Gutdünken, versteht ihn als einen »Ort der Visibilität und Projektionsfläche der Visualisierung« (MÜNKLER 1995: 217), in dem dieser sich in Kontrolle, Kompetenz und Wucht zur Schau stellt. Hier wird Macht demonstriert. Der Machthaber bezieht seine Legitimation aus der Stabilität der hergestellten Ordnung durch entweder visualisierte Einschüchterung (permanente Präsenz von Militär

[12] Regimekritiker deuten die Biene anders – als ein Insekt, das nicht zweimal zustechen kann, doch in der Masse als Bienenschwarm auftritt und gefährlich für jeden sein kann.

und/oder Polizei an strategisch wichtigen Stellen; (nahezu panoptische) Überwachung; Gewalt; Verbote; ausgeprägtes Spitzelwesen; Militärparaden; Massenkundgebungen u.a.) und/oder der Kompetenz der Entscheidungen (visualisiert anhand von Werbeplakaten; fortschrittlicher Errungenschaften; Museen; Großprojekten u.a.). Ästhetisierung (ob im Alltag, oder bei Festen, Trauerfeiern, Wahlen oder bei Demonstrationen, Bauwerken, Plakaten) wird zu einer Ressource in der Selbstinszenierung des Machthabers. Es zeigt sich eine Separierung von politischen Akteuren und den Bürgern des Staates, das sich wiederum in einer erneuten Machtakkumulation des Machthabers äußere. Das ist die Logik des Platzes in einem autoritär geführten Staat.

Aufgrund seiner Wichtigkeit als infrastruktureller Knotenpunkt der Stadt, sowie seinem räumlichen Fassungsvermögen wird der Meskel Square in Addis Abeba oft als (Schnitt-)Fläche politischer Darbietungen und Auseinandersetzungen genutzt. Der Platz spielt eine immense Rolle im kollektiven Bewusstsein der äthiopischen Gesellschaft, da sich hier seit seiner Grundlegung Ende der 1950er Jahre Ereignisse der äthiopischen Geschichte zugetragen haben und der Platz sich zum Zentrum der Stadt entwickelte – als infrastruktureller Knotenpunkt, als zentraler Part in einem (geschichtsträchtigen) Ensemble der Macht, als Symbol der eintretenden Moderne. Das Stadtbild von Addis Abeba hat sich in den letzten Jahren einschneidend verändert; es wird in einer Art Modernisierungsschub generalsaniert. Der Machthaber greift dabei massiv in den Wirkungsraum von symbolträchtigen Plätzen ein. Altes wird zerstört oder in den heutigen Sinnkontext transformiert. Fortschritt und Moderne sind Schlüsselstrategien, veranschaulicht durch den Eingriff in das äußere Erscheinungsbild der Hauptstadt, symbolisch eingeschrieben in den besetzten Raum. Die Visualisierung von Macht ist zu einem Modus der Generierung von Macht geworden. Am Meskel Square manifestiert sich die Machtvisualisierung an allen Seiten und Stellen. Als Ort der Visibilität ist der Meskel Square als Projektionsfläche der Visualisierung einzig dem Machthaber, der EPRDF/TPLF vorenthalten (und wird dies auf absehbare Zeit auch weiterhin bleiben).

Literatur

ARAGAW, MIKYAS TESFAYE: *Urban Open Space Use in Addis Ababa. The Case of Meskel Square.* Master's Thesis. SLU Alnarp, Faculty of Landscape Planning, 2011. http://stud.epsilon.slu.se/2829/1/aragaw_m_110616.pdf [letzter Zugriff: 18.03.2017]

ASSERATE, ASFA-WOSSEN: *Der letzte Kaiser von Afrika. Triumph und Tragödie des Haile Selassie*. 2. Auflage. Berlin [Propyläen] 2014

BERHANE, DANIEL: Infographics: How Ethiopia Voted. 26.06.2015. http://hornaffairs.com/en/2015/06/26/charts-ethiopian-elections-popular-votes-countrywide-regional/ [letzter Zugriff: 16.10.2016]

BOURDIEU, PIERRE: Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum (1991). In: HAUSER, SUSANNE; CHRISTA KAMLEITHNER; ROLAND MEYER (Hrsg.): *Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Bd. 2: Zur Logistik des sozialen Raumes.* Bielefeld [transcript] 2011, S. 198-208

DI NUNZIO, MARCO: ›Do Not Cross the Red Line‹. The 2010 General Elections, Dissent, and Political Mobilization in Urban Ethiopia. In: *African Affairs*, 113(452), 2014a, S. 409-430

DI NUNZIO, MARCO: Urban Development in Addis Ababa: An Interview with Marco Di Nunzio. 14.10.2014b. Université Libre de Bruxelles. http://fwa.ulb.ac.be/cgi?usr=ypsus8ku6u&lg=en&pag=1416&tab=87&rec=215&frm=0&par=secorig1405&id=5390&flux=31941388 [letzter Zugriff: 19.10.2016]

LÜDERS, CHRISTIAN: Beobachten im Feld und Ethnographie. In: FLICK, UWE; ERNST VON KARDORFF; INES STEINKE (Hrsg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. 4., durchgesehene und aktualisierte Auflage. Reinbek [Rowohlt] 2005, S. 384-401

MÜNKLER, HERFRIED: Die Visibilität der Macht und die Strategien der Machtvisualisierung. In: GÖHLER, GERHARD (Hrsg.): *Macht der Öffentlichkeit – Öffentlichkeit der Macht*. Baden-Baden [Nomos] 1995, S. 213-230

PANKHURST, RICHARD: *The History of Ethiopian Towns from the Mid Nineteenth Century to 1935*. Stuttgart [Franz Steiner] 1982

DE WAAL, ALEX; RACHEL IBRECK: Alem Bekagn. The African Union's Accidental Human Rights Memorial. In: *African Affairs,* 112(447), 2013, S. 191-215

WUILBERCQ, EMELINE: Ethiopia's Nile Dam Project Signals its Intention to Become an African Power. In: *The Guardian*. 14.07.2014. http://www.theguardian.com/global-development/2014/jul/14/ethiopia-grand-renaissance-dam-egypt [letzter Zugriff: 23.10.2016]

ZELEKE, ELLENI CENTIME: Addis Ababa as Modernist Ruin. In: *Callaloo*, 33(1), 2010, S. 117-135

[Inhaltsverzeichnis]

Das bildphilosophische Stichwort

Ausgewählt und herausgegeben von Jörg R.J. Schirra, Mark A. Halawa und Dimitri Liebsch

Vorbemerkung

Es ist eine gute Tradition in wissenschaftlichen Zeitschriften, zentrale wie strittige Begriffe der jeweiligen Disziplinen übersichtlich und allgemeinverständlich in Form kürzerer, konziser Glossarartikel zu erläutern. Diese Tradition soll auch in IMAGE gepflegt werden. Aus diesem Grunde werden in der Sparte »Das bildphilosophische Stichwort« jeweils drei Artikel aus dem *Glossar der Bildphilosophie* aufgegriffen und in IMAGE zur Diskussion gestellt.

Als ›bildphilosophisch‹ wird die Stichwort-Reihe in IMAGE charakterisiert, weil sie sich den bildwissenschaftlich verwendeten Begriffen in kritisch-reflexiver Weise – eben philosophisch – nähert. Denn auch die Unterscheidungsgewohnheiten, mit denen Bildwissenschaftler solche Phänomene in der Welt, die sie wissenschaftlich interessieren, abgrenzen, unterteilen und in Beziehungen zueinander setzten, sind zwar durchweg mehr oder weniger stark mit expliziten Begründungen versehen, immer aber auch in tradierten und daher klärungsbedürftigen Zusammenhängen eingewurzelt.

In dieser Ausgabe setzen wir »Das bildphilosophische Stichwort« in IMAGE mit den folgenden drei Beiträgen fort: (16) »Ikonische Differenz« von Ulrich Richtmeyer, (17) »Affekt und Wahrnehmung« von Ulrike Hanstein und Christiane Voss sowie (18) »Comic« von Lukas R.A. Wilde.

[Inhaltsverzeichnis]

Das bildphilosophische Stichwort 16

Ulrich Richtmeyer

Ikonische Differenz

Wiederabdruck des gleichnamigen Beitrags aus
Schirra, J.R.J.; Liebsch, D.; Halawa, M.
sowie Birk E. und Schürmann E. (Hg.):
Glossar der Bildphilosophie.
Online-Publikation 2013.

1. Einleitung und Textbestand

Der von Gottfried Boehm geprägte ›Begriff‹ der ikonischen Differenz[1] soll ebenso wie andere prominente Begriffe der Bildtheorie (›Aura‹, ›punctum‹ etc.) offenbar ›nicht zu Ende gedacht‹ werden. Laut einem zusammenfassenden Artikel von 2011 wurde er von Boehm bereits seit 1978 entwickelt (BOEHM 2011: 170), eine andere Selbstauskunft (BOEHM 2007c: 35) datiert den Ursprung auf einen Text von 1980.[2]

Seitdem wurde der Begriff in konzeptuell sehr unterschiedlichen Varianten publiziert, ohne jemals zu einem theoretischen Gesamtsytem ausgearbeitet worden zu sein. Das Vorläufige und Prozesshafte des Begriffs ist durchaus gewollt, so heißt es noch 2004: »Ich bin dabei, dieses Grundmodell weiter auszuarbeiten und mit weiteren theoretischen strata auszustatten« (BOEHM

[1] Wahlweise auch als »Theorem der ikonischen Differenz« (BOEHM 1994: 32, 34), »Kategorie oder Modell der ikonischen Differenz« (BOEHM 2004: 15), »Konstrukt der ikonischen Differenz« (BOEHM 2004: 16), »Modell der ikonischen Differenz« (BOEHM 2007a: 16), »Begründungsfigur« oder »Argumentationsfigur der ikonischen Differenz« (BOEHM 2011: 173f.), tatsächlich auch als »Theorie der ikonischen Differenz« (BOEHM 2007c: 36) und wiederum als »Kategorie« (BOEHM 2011: 170) bezeichnet.

[2] Boehm verweist hier auf folgende Arbeiten: BOEHM 1978, BOEHM 1980.

2004: 16). Die Variabilität der Konzeption korreliert also mit dem ausdrücklichen Wunsch, die Begründung eines bild-theoretischen Systems zu vermeiden: »Dieses Modell der ikonischen Differenz dient dazu, die in Bildern wirksame Logik zu analysieren, ohne damit ein theoretisches System zu intendieren« (BOEHM 2007a: 16).

Vielmehr entwickelt sie sich anhand einer relativ konstanten Grundfrage (s. Abschnitt 2) weiter. Entsprechend muss sich die hier versuchte Darstellung des Konzepts der ikonischen Differenz an einem Textbestand orientieren, bei dem manchmal explizit und ausführlich für es argumentiert wird (vgl. z.B. BOEHM 1994, BOEHM 2007b, BOEHM 2011) und manchmal eher peripher und zitativ auf den Begriff verwiesen wird, wie dies etwa im Zusammenhang mit dem Zeichnen (vgl. BOEHM 2008: 16, 34), der ▷ Bild-Evidenz (vgl. BOEHM 2009: 43, 46), dem Zeigen von Bildern (BOEHM 2010: 44f.), aber auch in der wissenschaftlichen Selbstpositionierung (BOEHM 2007c: 35) geschieht.

Auch unter den expliziten Darstellungen des Konzepts der ikonischen Differenz sind bei Boehm mehrere Varianten unterscheidbar, die jeweils unter dem Einfluss bestimmter zeitgenössischer Diskussionen stehen und dem Begriff dabei veränderte Qualitäten und Begründungsmuster zuschreiben. So entwickelt die frühe Variante (vgl. BOEHM 1994]) die Konzeption der ikonischen Differenz vor allem innerhalb der Unterscheidung des ▷ iconic vom linguistic turn und orientiert sie dabei, zumindest proklamativ, an dem sprachwissenschaftlichen Begriff der ▷ Metapher (s. Abschnitt 5). Die spätere Variante (vgl. BOEHM 2007b) wird gleichermaßen unter Hinweis auf die Diskurse zur Geste und das Thema des bildlichen ▷ Zeigens formuliert (s. Abschnitt 7).

Wegen der gewollten Variabilität der Konzeption und dem mäandernden Textbestand erscheinen alle kritisch systematischen Darstellungen des Begriffs unvermeidlich als holzschnittartige Reduktionen. Gleichwohl müssen sie versucht werden, weil die Varianten ikonischer Differenz erstens nicht selbsterklärend sind, ihr thematisches Interesse aber zweitens auf den Kern bildtheoretischer Fragen abzielt, wie nicht zuletzt die Konjunktur des Terminus belegt.

2. Ziele

Trotz seiner permanenten Variabilität steht das Konzept der ikonischen Differenz unter dem Einfluss eines bestimmten, gleichbleibenden Interesses am Bild, das die zentralen Fragen des *iconic turn* betrifft. In den Worten Boehms argumentiert es entlang einer

> Gratwanderung [...], die sich auf die Singularität der Bilder einlässt und sie zugleich auf diese innere Struktur hin befragt. Das geschieht in der Erwartung, dass sich das Ikonische wiederkehrender Regeln und Verfahren bedient, die die Rede von einer alternativen Logik rechtfertigen und verständlich machen, wie Bilder zu ihrer Macht gelangen. Sie lässt sich als Überzeugungskraft, Suggestivität, Evidenz, Luzidität, Aura etc. genauer ausbuchstabieren. (BOEHM 2007a: 16)

Diese Gratwanderung verläuft zwischen den singulären Qualitäten je einzelner Bilder und dem Anspruch, ihre Wirkungsweise in durchaus bildtheoretisch universalen Regeln wiederzugeben. Da solche Untersuchungen aber nicht bei der Singularität der Bilder enden, sondern in ihr wiederum eine ›innere Struktur‹ zu konturieren versuchen, die sogar als ›alternative Logik‹ angesprochen wird, zielen sie letztlich doch auf eine theoretische Allgemeingültigkeit ab. Allerdings ist es nicht die medienphilosophische Frage nach einer verlässlichen Begründung der Wirkungsweise von Bildern, sondern vielmehr ein spezialisierteres Sachinteresse, das sich mit der Konzeption der ikonischen Differenz verbindet. Diese ›Leitfrage‹ lautet: »Wie generieren Bilder auf ihre Weise einen visuellen, einen ikonischen Sinn?« (BOEHM 2004: 16) Diese Frage nach der bildlichen Genese von Sinn umfasst die frühen und späten Konzeptionen des Begriffs gleichermaßen: »Die ikonische Differenz versucht [...] ein anderes Denken von Sinn einzuleiten« (BOEHM 2011: 172). Die Rede von der Genese bildlichen Sinns ist dabei durchaus kausalistisch zu verstehen, insofern mit der Angabe eines ›Grundkontrastes‹ tatsächlich eine Ursache bildlicher Wirkungen identifiziert wird: »Was Bilder in aller historischen Vielfalt als Bilder ›sind‹, was sie ›zeigen‹, was sie ›sagen‹, verdankt sich mithin einem visuellen Grundkontrast, der zugleich der Geburtsort jedes bildlichen Sinnes genannt werden kann« (BOEHM 1994: 30). Dieser theoretische Anspruch wird zugleich als Erfolgskriterium etabliert, wobei es insbesondere gilt, solch eine Genese bildlichen Sinns jenseits sprachlicher Logiken zu ermitteln.[3]

Mit dieser Zielangabe unterscheidet sich die ›ikonische Differenz‹ auch von anderen differenztheoretischen Positionen in der Bildtheorie. Anders als der Begriff der »picturalen Differenz« bei Waldenfels (2004: 58f.) oder der »spezifischen Differenz« bei Brandt (2004: 173), ist Boehms Begriff nicht vorrangig an einer philosophischen Begründung des Bildbegriffs interessiert. Er thematisiert Fragen der Sukzession oder Simularität zweistelliger Bildwahrnehmungen, wie sie zwischen Gombrich (vgl. 1978) und Wollheim (vgl. 1982) ausgehandelt wurden, interessiert sich hierbei aber vorrangig für die produktiven Leistungen des Bildes, wie sie etwa Max Imdahl (vgl. 1996) diskutiert hatte.

[3] So heißt es auch 2011: »Die Argumentationsfigur der ikonischen Differenz ist dann erfolgreich, wenn sie zu begründen vermag, wie die Bilder Sinn generieren und woraus sie ihre Kraft ziehen, ohne je von sprachlichen oder sprachanalogen Modellen Gebrauch zu machen. [...] Die ikonische Differenz generiert Sinn, ohne ›ist‹ zu sagen, sie eröffnet Zugänge zur Realität, die ›sich erweisen‹, die ›sich zeigen‹. Bilder sind deiktische Ereignisse, ihr Sinn der Effekt einer materiellen Ordnung und Disposition« (BOEHM 2011: 174).

3. Synonyme der Differenz: Kontrast, Wechselspiel, Oszillation

Man kann nicht sinnvoll von Differenzen reden, ohne anzugeben, zwischen was und in welcher Weise diese Relation behauptet wird. In welcher Weise die ikonische Differenz das von ihr Unterschiedene vermittelt, lässt sich auf der Grundlage des Textbestands vergleichsweise leicht angeben, auch wenn es eine Reihe von Synonymen hierfür gibt:

> Wir verstehen die ikonische Differenz als Ereignis im Sinne einer Oszillation, bzw. einer Logik des Kontrastes. Bildwerke eröffnen ihren Bedeutungsraum, indem sie dem Auge ein komplexes Hin- und Her ermöglichen, es ihm gestatten, zwischen simultanem Ausgriff und sukzedierender Bewegung einzuschwingen. (BOEHM 2011: 175)

Es geht um eine für die bildliche Genese von Sinn konstitutive Differenz, also um eine zweistellige Relation, deren häufigste Synonyme sie allerdings als Kontrast, seltener als ein Wechselspiel oder eine Oszillation ausgeben. Damit wird eine dynamische Relation angesprochen, die zwischen gegensätzlichen Polen vorherrscht und deren Differenz, anders als bei einem dialektischen Antagonismus, nicht aufhebbar ist: »Vor allem das ›Wechselspiel‹ in der Differenz gilt es ins Auge zu fassen. Wir vermeiden ausdrücklich, von einer Dialektik oder Synthese zu sprechen« (BOEHM 2011: 172). Unter dieser Prämisse reduziert sich der Bereich möglicher bildimmanenter Differenzen auf solche, die sich erstens in einer unaufhebbaren Polarität befinden und die sich zweitens nicht abnutzen, nicht zum Ausgleich gebracht werden können.

Grundsätzlich handelt es sich also um eine Wirkung, die dynamisch verstanden wird und deshalb kein festes Ziel, keinen typischen Verlauf und kein verbindliches zeitliches Ende aufweist (hierin vergleichbar mit Kants freiem Spiel der Erkenntniskräfte). Diese Wirkung speist sich, wie auch bei Kant, aus der Wechselwirkung zweier miteinander kontrastierender Komponenten; sie wird allerdings nicht mehr vermögenspsychologisch, sondern vielmehr bildtheoretisch gefasst.[4]

Kontrastverhältnisse sind spezifischer als Differenzen.[5] Da die ikonische Differenz wesentlich auf einer Kontrastfigur basiert, könnte sie zutreffender als ›ikonischer Kontrast‹ tituliert werden. ›Wechselspiel‹ und ›Oszillation‹ sind insofern schwächere Synonyme, weil sie zwar den dynamischen Prozess, nicht jedoch die als verursachend angenommene Struktur benennen. ›Ikonischer Kontrast‹ wäre also zutreffend, zumal das Prädikat ›ikonisch‹ in Boehms Lesart auch bereits die erwünschte Dynamik inkludiert. Denn in Abgrenzung zu Max Imdahls ▷ Ikonik (vgl. 1994) und zum ▷ Ikon bei ▷ Peirce soll

[4] Unausgeführt bleibt Boehms späterer Vorschlag, von einer zweistelligen zu einer dreistelligen Konstellation zu wechseln, die nun den Begriff des Ereignisses einbezieht: »Denn die ikonische Differenz erweist sich nicht als zweigliedrige, visuell gewendete Oppositionsfigur, sondern sie repräsentiert einen dreigliedrigen Übergang, konzipiert das Bild als Ereignis.« (BOEHM 2011: 171)

[5] Alle Kontraste sind Differenzrelationen, aber Differenzen müssen nicht notwendig Kontraste sein.

mit dem Prädikat ›ikonisch‹ »das Bild zugleich als Gegenstand und als Verfahren gekennzeichnet« (BOEHM 2007c: 32) werden.

4. Was kontrastiert?

Schwieriger wird es, wenn man fragt, was im Sinne der ikonischen Differenz jeweils oszilliert, wozwischen also der Kontrast angenommen werden kann. Hier kommen in der frühen Konzeption mehrere Kontrastpaare in Frage, deren Verhältnis untereinander aber ungeklärt bleibt. So heißt es, die ikonische Differenz

> markiert eine zugleich visuelle und logische Mächtigkeit, welche die Eigenart des Bildes kennzeichnet, das der materiellen Kultur unaufhebbar zugehört, auf unverzichtbare Weise in Materie eingeschrieben ist, darin aber einen Sinn aufscheinen lässt, der zugleich alles Faktische überbietet. (BOEHM 1994: 30)

Diese Leitdifferenz, die zugleich als Kontrast und Polarität konzipiert ist, ließe sich in dem Dualismus von Materialität und Idealität des Bildes zusammenfassen. Denn tatsächlich findet sich diese Differenzbeziehung am Häufigsten in den Selbstdarstellungen des Begriffs, ohne dass sie allerdings explizit auch als gemeinsame Struktur aller spezialisierteren Differenzverhältnisse ausgewiesen wäre.

Solch einem ›basalen Phänomen‹ näher zu kommen, wird noch 2004 als ›Hauptabsicht‹ des Begriffs ausgewiesen.[6] Er zielt also auf die Beschreibung einer ›basalen‹ Differenz, die zwischen den materiellen Bedingungen und Gegebenheiten eines Bildes und der Möglichkeit, es gleichwohl als ein sinnhaftes Bestimmungsverhältnis zu sehen, zu erkennen und zu verstehen, besteht. Eben dieses Verhältnis gilt als konstitutiv für einen nicht-sprachlichen, bildlichen Sinn. Es wird zugleich als zentrale medienspezifische Bestimmung von Bildlichkeit angenommen.[7] Diesem großen Anspruch kann der Begriff der ikonischen Differenz aber nicht gerecht werden, weil der generelle Kontrast wiederholt durch Einzelphänomene ersetzt wird, wobei zusätzlich ihr Verhältnis zueinander ungeklärt bleibt.

So werden zahlreiche Kontrast-Relationen genannt, aber schon der nächste ›Grundkontrast‹ verschiebt und verfehlt die Relation von bildlicher Materialität und Idealität, weil er eher visuelle Ganzheiten und Details korre-

[6] »Das Konstrukt der ikonischen Differenz macht den Versuch, dort, wo Bilder auftreten – sie treten schon paläontologisch auf in Naturverhältnissen, in Höhlen, in wie immer materiell sehr stark vorstrukturierten Gegebenheiten – , dass sich dort ein Kontrast ausbildet, ein optisches Kontrastverhältnis, das die Menschen dann als ein Bestimmungsverhältnis zu lesen verstanden haben. Das ist gleichsam das Wunder des Bildes, das man unter materiellen Bedingungen sehen, erkennen und verstehen kann. Die ikonische Differenz ist eigentlich der Versuch, diesem basalen Prozess und Phänomen näher zu kommen. Das ist die Hauptabsicht« (BOEHM 1994: 16).

[7] »Wenn wir jetzt von einem Kontrast sprechen, der das Bild generell kennzeichnet, sind nicht primär Einzelphänomene im Blick, sondern die Bedingungen des Mediums selbst« (BOEHM 1994: 29.

liert: »Was uns als Bild begegnet, beruht auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem, was sie an Binnenereignissen einschließt« (BOEHM 1994: 29f.). Damit wären bereits im frühen Text (1994) zwei Kandidaten für einen bildlichen Grundkontrast genannt. Der Letztere lässt sich zudem an historischen Varianten exemplifizieren.[8] Schwierig wird es jedoch, wenn solche Details gleichermaßen einen der beiden Grundkontraste exemplifizieren sollen: Ein ›starkes Bild‹ »bindet sich dabei aber an artifizielle Bedingungen, an einen ikonischen Kontrast, von dem gesagt wurde, er sei zugleich flach und tief, opak und transparent, materiell und völlig ungreifbar« (BOEHM 1994: 35). Genau für das systematische Verhältnis des oder der Grundkontraste zu solchen spezielleren Kontrastrelationen besteht aber ein großer Klärungsbedarf. Gibt es verschiedene, auch qualitativ unterscheidbare Konstellationen ikonischer Differenz, je nachdem ob sich ▷ Figur und Hintergrund, ▷ Flächigkeit und Tiefe, ▷ Materialität und ideelle Permanenz eines Bildes in Wechselwirkung befinden? Und darüber hinaus wäre zu fragen: Wie lassen sich im Sinne einer widerspruchsfreien Konzeption ikonischer Differenz Überschneidungsverhältnisse zwischen den kontrastierenden Paaren verstehen? Sind bildphänomenologisch wirksame Wechselwirkungen zwischen z.B. Tiefe und Materialität, Figur und Fläche etc. ebenfalls als struktureller Anlass ikonischer Differenzeffekte aufzufassen? Limitiert sich der Begriff hinsichtlich bestimmter Kontrastpaare? Meint er eine offene Aufzählung oder etwas, was all diesen Paaren zugrunde liegt?

5. Ikonische Differenz nach dem Modell der Metapher (1994)

Ikonische Differenz wird bei Gottfried Boehm 1994 durch die Übernahme des Begriffs der ▷ Metapher und seine Übertragung auf das Bild konzipiert.[9] Diese frühe Variante ist zugleich an ▷ künstlerischen Bildern orientiert und im Sinne eines Wertmaßstabs zur Beurteilung von »starken Bildern« (BOEHM 1994: 35) ausgewiesen, die von ▷ Simulationen und bloßen Abbildern unterschieden werden. Ihre optimale Verwirklichung findet sie daher im Bereich der modernen ▷ Malerei, ihrem Anspruch nach gilt sie aber als medienspezifische Bestimmung für die bildliche Sinngenese insgesamt.

Dabei wird die Metapher als Kontrastfigur interpretiert.[10] Diese Gleichsetzung von Metapher und bildlichem Kontrast ist nicht ganz überzeugend,

[8] Denn Bilder »entfalten das Verhältnis zwischen ihrer sichtbaren Totalität und dem Reichtum ihrer dargestellten Vielfalt. Das historische Spektrum möglicher Wechselbestimmungen dieser ikonischen Differenz ist ausgesprochen reich« (BOEHM 1994: 30).

[9] »Im weiten Felde der Sprache erscheint die Metapher als ein besonders geeigneter Kandidat, strukturelle Einsichten in die Funktionsweise von Bildern zu eröffnen, ob sie nun gemalt, skulptiert, gebaut, gestellt, gespielt oder getanzt sind« (BOEHM 1994: 26).

[10] »Die Bildhaftigkeit, die uns die Metapher darbietet, lässt sich, Einzelbeobachtungen zusammenfassend, als ein Phänomen des Kontrastes kennzeichnen« (BOEHM 1994: 29).

denn die Figur des Kontrastes basiert ja auf gleichberechtigten Elementen, während die Metapher eher mit einer Steigerung operiert: Das Buchstäbliche ist verständlich und systematisch vollständig, es kommt ohne übertragene Bedeutung aus, während umgekehrt die Metaphorik auf das Buchstäbliche angewiesen ist und es überschreitet. So muss man fragen, wie im Bild Buchstäbliches mit Übertragenem interagiert. Erst in den späteren Versionen, die sich nicht mehr auf die Metapher berufen, kommt ein entsprechendes Ungleichgewicht zwischen den kontrastierenden Positionen als Gefälle oder Asymmetrie zur Sprache.

6. Das Problem der Optimierbarkeit ikonischer Differenz

Als wesentliches systematisches Merkmal der frühen Konzeption kann man die These einer bildproduktiven Optimierbarkeit der ikonischen Differenz annehmen (die teilweise, wenn auch nicht mehr so deutlich, noch in den späteren Texten wiederholt wird). Sie stellt in systematischer Hinsicht die Crux dieser Position dar. Grundsätzlich stimmt sie mit der Konzentration des Begriffs auf künstlerische Bilder und hier insbesondere auf die künstlerische Bildproduktion überein. Zugleich stellt sie damit aber die medienphilosophische Basis der Konzeption in Frage.

Zunächst erscheinen die Kontrastverhältnisse des Bildes als bevorzugtes Betätigungsfeld von Bildkünstlern und werden damit bereits als beherrsch- und optimierbar ausgegeben: »Das Verhältnis zwischen dem anschaulichen Ganzen und dem, was es an Einzelbestimmungen (der Farbe, der Form, der Figur etc.) beinhaltet, wurde vom Künstler auf irgendeine Weise optimiert« (BOEHM 1994: 30). So erscheint die ikonische Differenz nun als artifiziell bewirkte und regulierbare Bildqualität, die sich unter der Perspektive ihrer Optimierbarkeit zugleich als ›nachvollziehbare‹ Darstellungsintention und ›wirkungsstarke‹ ▷ Kommunikation gibt und damit eher dem Bereich der ▷ Bildpragmatik anzugehören scheint als dem einer bildlichen Sinngenese.[11]

Auch ▷ Photographie, ▷ Film und ▷ Video können unter Umständen ›starke Bilder‹ im Sinne der ikonischen Differenz hervorbringen. »Von diesen neuen Techniken einen bildstärkenden Gebrauch zu machen, setzte freilich voraus, die ikonische Spannung kontrolliert aufzubauen und dem Betrachter sichtbar werden zu lassen« (BOEHM 1994: 35).

Versucht man das Prinzip der Optimierung mit dem Konzept der ikonischen Differenz widerspruchsfrei zu verbinden, so ist folgende Konsequenz zu ziehen: Ikonische Differenz ist ein graduelles Phänomen. Das heißt: Die mit

[11] »Was auch immer ein Bildkünstler darstellen wollte, im dämmrigen Dunkel prähistorischer Höhlen, im sakralen Kontext der Ikonenmalerei, im inspirierten Raum des modernen Ateliers, es verdankt seine Existenz, seine Nachvollziehbarkeit und Wirkungsstärke der jeweiligen Optimierung dessen, was wir die ‘ikonische Differenz’ nennen.« (BOEHM 1994: 30)

dem Begriff ausgedrückten sinnhaften Wechselwirkungen in Bildern können in unterschiedlicher Intensität vorliegen, wobei ein grundsätzliches, allen Bildern in medienspezifischer Weise zustehendes Prinzip angenommen wird, das sich wissentlich und absichtsvoll in (künstlerischen) Bildproduktionen manipulieren lässt und dann offenbar auch im Sinne einer Wirkungssteigerung rezipiert werden kann. In dieser Lesart verliert der Begriff jedoch seine medienphilosophische Radikalität und wird zum Wertmaßstab künstlerischer Bilder im Sinne eines Evaluationskriteriums.

In kritischer Perspektive muss daher gefragt werden, ob sich solche Wirkungssteigerungen im Sinne der ikonischen Differenz auch unbeabsichtigt einstellen können, ob es also denkbar ist, dass sich eine für grundsätzlich bildlich gehaltene Sinngenese (›die Bedingungen des Mediums selbst‹) innerhalb von Bildproduktionen auch zufällig, unbeabsichtigt oder jenseits ihrer souveränen artistischen Beherrschung und damit im eigentlichen Sinne auf der Basis der medialen Bestimmungen des Bildes selbst entwickeln kann. Denn erst dann wäre die ikonische Differenz auch in einem radikalen Sinne ikonisch zu verstehen. Handelt es sich bei dem Begriff also um eine medientheoretische oder um eine produktionsästhetische Bestimmung? Nur die erste Variante ikonischer Differenz, die sich auf Bildlichkeit gründet und nicht auf Darstellungsabsichten und Produktionsweisen, wäre als Darstellung einer genuin bildlichen Sinngenese zu verstehen. Sie würde sich aber grundsätzlich keiner souveränen Verfügung durch Bildproduzenten verdanken, auch wenn sie theoretisch noch mit dem Prinzip der Optimierung als eines nachgeordneten Interesses verbunden sein könnte.

7. Ikonische Differenz nach dem Modell des gestischen Zeigens (2007)

Die spätere Konzeption ikonischer Differenz verzichtet argumentativ auf das Postulat einer medialen Differenz zwischen Sprache und Schrift, wie sie mit der Ausrufung des *iconic turn* noch verbunden war. Sie orientiert sich vielmehr an der »Verwandtschaft zwischen dem Zeigen und den Bildern« (BOEHM 2007b: 19). Dieses ▷ Zeigen wird im Bereich der Bilder als ein doppeltes Zeigen von etwas und sich ausgewiesen und nimmt nun die Position des Grundkontrastes in der ikonischen Differenz ein, der nun unter Verweis auf die körperliche Geste (und ihre bildliche Darstellung)[12] begründet wird.[13] So wird

[12] Bemerkenswert ist, dass die spätere Konzeption (1977) mit Bildern argumentiert, wobei es keineswegs künstlerische Bilder sind, die eine ikonische Differenz aufweisen, sondern fotografische Abbilder Gesten dokumentieren (gezeigt wird eine Fotoserie zum gestikulierenden Heidegger, aufgenommen von Digne Meller Marcovicz am 23. September 1966 im Rahmen eines Interviews), die wiederum zeigen sollen, auf welchem Grundkontrast gestisches Zeigen gründet. Falsch ist hierbei der Eindruck, ikonische Differenz gelte in ihrer gestischen Begründung vor allem für Bilder von Gesten, denn die spätere Konzeption ist nicht auf eine eingeschränkte Bildgattung spezialisiert.

auch in der späteren Version nicht ausschließlich im Bereich bildlicher Medialität argumentiert, obwohl es diese als Differenzstruktur zu begründen gilt: »Genauer gesprochen geht es um die zur These verfestigte Vermutung, dass Bilder ihrer eigenen Natur nach auf einem doppelten Zeigen beruhen, nämlich etwas zu zeigen und sich zu zeigen« (BOEHM 2007b: 19).

An die Stelle der sprachlichen Metapher rückt nun die körperliche Geste als eines argumentativ, aber auch illustrativ gebrauchten Differenzmediums, geht es doch darum, »an Körper und Geste Aufschlüsse über die Funktionsweise von Bildern zu gewinnen, über ihr im strikten Sinne ikonisches Zeigen« (BOEHM 2007b: 28). Unter der »enge[n] Verbindung von ikonischer Differenz und körperlicher Gebärdung« (BOEHM 2011: 175) wandelt sich die Konzeption ikonischer Differenz dabei grundlegend. Denn ein genuin bildliches Kontrastverhältnis wird nun zwischen dem expliziten Sagen und dem Sich-Zeigen des Bildes angenommen und konstitutiv auf das Verhältnis des gestischen Zeigens zum Sich-Zeigen gegründet. Demnach weist der gestikulierende Körper in seinen Haltungen einen expliziten Bezug auf (das, worauf er verweist, was er deutlich macht, womit er expressiv wird) und zugleich bleibt er an einen ruhenden Körper gebunden, der für die Gestikulation konstitutiv ist und in seiner singulären Anwesenheit auch den Charakter der jeweils expliziten Gestikulation ›färbt‹.

Mit dieser Grundmetapher gestischen Artikulierens wird nun die ikonische Differenz in zweierlei Weise neu konturiert: Erstens gilt sie nicht mehr für verschiedene Kontrastverhältnisse, sondern für all jene, die sich diesem Modell integrieren lassen. Zweitens ist das Differenzverhältnis zwischen ›sich zeigen‹ und ›etwas zeigen‹ nun nicht mehr mit einer Optimierungsthese verknüpft, sondern stärker als medienphilosophische Bestimmung des Bildes konzipiert: »Seine körperliche Präsenz, das, was sich zeigt, verdankt sich dagegen keinem Autor und keiner Intention« (BOEHM 2007b: 32). Es bleibt zwar historisch wandelbar, bezeichnet aber eine grundlegende mediale Bestimmung von Bildern, die in verschiedenen Weisen des Bildermachens nur jeweils anders realisiert wurde. Denn: »Die Hintergründigkeit ist ein Merkmal, das Bildern strukturell zukommt. (BOEHM 2007b: 29) Diese »sinnliche Materialität des Bildgrundes« wird als ein »tragender Ort« verstanden, der »jedmöglichem Inhalt als Bedingung vorausgeht« (BOEHM 2007b: 29).

In dieser späteren Variante ikonischer Differenz werden solche bildspezifischen Bestimmungen direkt mit Einsichten in die Funktionsweise des körperlichen Zeigens analogisiert, wobei besonders ein gleichermaßen geltendes Differenzschema angenommen und von der Zeigegeste auf das Bild übertragen wird.[14] Die Auffassung des bildlichen Zeigens geht dabei also von ei-

[13] »Dieser dominante visuelle Sog von der Singularität des dargestellten Körpers zur Ganzheit seines Erscheinens und zurück etabliert einen ikonischen Grundkontrast« (BOEHM 2007b: 28).

[14] »Wenn wir fragten: woher nimmt das Zeigen seinen Nachdruck? Was verleiht ihm Kraft und Evidenz? So wissen wir jetzt Entscheidendes mehr. Es ist eine doppelte Optik bzw. Lesbarkeit, die das Zeigen instand setzt, Sinn zu generieren. Zeigen stützt sich auf eine Logik der Kontraste, wobei ein agierendes Organ ein Zeichen setzt, indem es aus der Grundierung des Körpers

ner gestischen Logik des menschlichen Körpers aus.[15] Allerdings ist die ikonische Differenz, wie es 2010 heißt, nicht vollständig mit der körperlichen Gebärdung kompatibel, denn sie hat »ganz andere Eigenschaften« (BOEHM 2010: 44). Gleichwohl wird neben einem Zeigen vor allem die Annahme gemeinsamer Kontraste und Differenzen betont.[16]

Ikonische Differenz fungiert nun als Ordnungsbegriff für ein ›System von Kontrasten‹, wobei allerdings gerade für diese Subordination, also das Verhältnis einzelner, empirisch und historisch vorkommender bildlicher Kontrastbeziehungen zu einer übergeordneten und vereinheitlichenden, genuin ikonischen Kontraststruktur keine Systematik erkennbar ist. Einerseits kann die ikonische Differenz dabei als ein bloß zusammenfassender Ausdruck erkennbarer bildlicher Kontrastrelationen gelten und hat damit eine retrospektiv deskriptive Funktion. Andererseits steht sie aber auch für einen geradezu »transzendentalen Schematismus« (BOEHM 2011: 175), nach dem sich Einzelkontraste erst bilden und der als »Bau der ikonischen Differenz« apostrophiert wird.[17]

8. Kritik und Fragen

a) Es gibt zahlreiche externe Abgrenzungen des Begriffs der ikonischen Differenz, aber kaum interne Begründungen. So wird zwar durchgehend die externe Differenz des Bildes zur Sprache hervorgehoben und sowohl mit dem Prinzip der Metapher als auch mit dem Prinzip des bildlichen Zeigens begründet; die Konzeption der ikonischen Differenz weist aber hinsichtlich ihres eigentlichen Ziels, der Frage nach der Genese bildlichen Sinnes, Begründungslücken auf. So fehlt etwa eine interne Unterscheidung des Begriffs von anderen differenztheoretischen Perspektiven in den Bildtheorien. Solche internen Begründungen, die den Kern des Projekts der ikonischen Differenz

hervortritt und jene spannungsvolle Beziehung aufbaut, mit der sich eine fundamentale Differenz einstellt: die Geste zeigt etwas und sie weist zugleich den Körper vor, der sich zeigt. Diese Differenz aber ist der Ort sinnträchtiger Bekundungen, die auch die Rede von einem deiktischen Logos rechtfertigt« (BOEHM 2007b: 25f.).

[15] »Wir nehmen also die strukturelle Energie des Körpers in Anspruch [...], wir ziehen das darin enthaltene System der Orientierung heran, wenn wir erklären wollen, wie Bilder zeigen« (BOEHM 2010: 44).

[16] »Was beide freilich, die somatische und die ikonische Ordnung, miteinander verbindet, ist die Kraft des Zeigens, deren Dynamik sich in jenem System von Kontrasten manifestiert, die wir mit der Kategorie 'Differenz' zusammenfassen« (BOEHM 2010: 44).

[17] »Tatsächlich ließe sich aus einer so interpretierten ikonischen Differenz eine Genealogie der Bilder erschließen, die sich nicht nur auf die Differenz Weiße Wand/Schwarzes Loch stützt, sondern auch auf andere bildgeschichtlich wirksame und bildtheoretisch bedeutsame ›Mechanismen‹. Dazu zählen Punkt und Punktsteuerung, Fleck und Fleckenmuster [...], die Energie der Linie oder sich ausbreitender Farbe etc. Sie organisieren die Genese bildlichen Sinnes von ihren Anfängen her und haben das Gesicht der Bildgeschichte in großem Umfang bestimmt. Ihrer Natur nach handelt es sich um die Setzung unterschiedlicher Differenzen, die jeweils auf andere Weise schematisieren, d.h. Zugänge zur Welt eröffnen. Es ist der Bau der ikonischen Differenz, in dem sich unterschiedliche Sinnkonfigurationen – was man den Logos des Bildes nennen kann – manifestieren« (BOEHM 2011: 176).

selbst betreffen, würden hier eine deutlichere bildtheoretische Konturierung leisten. Warum ist es etwa ausgeschlossen, dass die Genese bildlichen Sinns auch einstellig dargestellt oder konzipiert werden kann? Inwiefern ist bildliche Evidenz und Sinngenese immer ein Effekt einer Differenzoperation? Muss das Etwas-zeigen des Bildes immer mit seinem Sich-zeigen oszillieren? Ist das bloß Etwas zeigende (Ab-)Bild ein sinnloses Bild, bzw. eines, das ausschließlich sprachlichen ▷ Prädikationen untersteht?

b) Der Begriff der ikonischen Differenz weist einen unscharfen Gegenstandsbereich auf, weil er einen medientheoretischen Anspruch mit kunst- und bildkritischen Interessen verbindet: »Mit der ikonischen Differenz formulieren wir eine Hypothese, deren Geltung für jedes besondere Bildwerk behauptet wird« (BOEHM 2011: 171). Die Formulierung ›jedes besondere‹ kombiniert die evaluative Exklusion mit einer universalen Inklusion von Bildern. Das heißt: Hier wird eine vordergründig medienspezifische Bestimmung von Bildern mit einer einschränkenden und anspruchsvollen Bildkritik verbunden, und das ist in systematischer Hinsicht eine latent konfliktäre Beziehung. Denn der Begründungsanspruch ist ein durchaus allgemeiner.[18]

Das Konzept der ikonischen Differenz untersucht die Genese eines genuin bildlichen Sinns, der im Unterschied zu sprachlichen Prädikationen der Bilder konturiert werden soll und damit immer schon auf die Medienspezifik des Bildes vorausgreift. Sein ideales Untersuchungsfeld sind jedoch besonders gelungene künstlerische Bilder, wobei vor allem die frühe Konzeption bildkritisch und produktionsästhetisch (Prinzip der Optimierung) argumentiert. Die Genese bildlichen Sinnes erscheint hier als Effekt einer ästhetischen Intervention und der medientheoretische Anspruch des Begriffs der ikonischen Differenz damit als eine theoretische Setzung, die bestimmte Eigenschaften gelungener künstlerischer Bilder für die Gesamtheit der Bilder projiziert. So gründet etwa die Evidenz des Bildes auf einem ›kunstvoll angelegten Selbstvergleich‹, der von produktiven Bildermachern allererst als interne Differenz des Bildes entwickelt wird (vgl. BOEHM 2008: 32, 36). Ist die ikonische Differenz produktionsästhetisch beherrschbar, also intendiert? Kann sie nicht auch an Bildern auftreten, in denen sie nicht berücksichtigt wurde, also zufällig ist? Und kann sie sich in einem radikalen Sinne ihres medienspezifischen Anspruchs eventuell sogar gegen die Intentionen einer bloß abbildlichen Bildproduktion richten, also mit einer Autonomie des Bildes korrelieren?

c) Wie oben bereits mehrfach dargelegt, besteht eine unklare Systematik und fehlende Begründungsarbeit hinsichtlich der Beziehung eines me-

[18] »Jedes ikonische Artefakt organisiert sich in der Form einer visuellen, intelligenten sowie deiktischen, und das heißt nicht-sprachlichen, Differenz. Ihre konstitutiven Aspekte sind jeweils andere, ob es sich nun zum Beispiel um Höhlenmalerei, um Ikonen, Masken, Tafelbilder, um dreidimensionale Bildwerke, um Zeichnungen, Fotos, bildgebende Verfahren, Diagramme oder Bewegtbilder handelt. In einem freilich kommen sie alle überein: in ihren heterogenen Erscheinungsformen aktivieren sie ein Strukturmoment, das sie miteinander verbindet, sie zu Bildern macht. Alle Bilder arbeiten, wie gesagt, strukturell gesehen, mit dem Wechselspiel eines Kontrastes zwischen kontinuierenden Momenten und diskreten Elementen, sie sind eine ›kontinuierliche Diskontinuität‹« (BOEHM 2011: 171).

dienspezifischen Gesamtkontrastes zu den einzelnen bildlichen Kontrastrelationen. Dadurch changiert der Begriff der ikonischen Differenz zwischen Deskription und Setzung. Als deskriptiver Begriff würde er andere Weisen bildlicher Sinngenese zulassen und nur bestehende differenz- oder kontrastbasierte Weisen zusammenfassen. Als normativer Begriff beansprucht er eine verbindliche Darstellung der Grundstruktur bildlicher Sinngenese, die andere Optionen ausschließt. Beides zusammen geht nicht.

— Die hier angeführten Anmerkungen, Kommentare und Ordnungsversuche können und wollen keineswegs bestreiten, dass es sich bei dem Projekt der ikonischen Differenz um eine der wichtigsten Baustellen der Bildtheorie handelt: die Erkundung der Bedingungen einer bildlichen Sinngenese. Es ist eben diese unbestreitbare Relevanz des Themas, die für eine starke Rezeption des Begriffs gesorgt hat. Aber gerade die Breite der Zustimmung wird damit zum Anlass, das Begriffsverständnis im jeweiligen Einzelfall genauer nachzufragen.

Literatur

BOEHM, GOTTFRIED: Zu einer Hermeneutik des Bildes. In: GADAMER, HANS; GOTTFRIED BOEHM (Hrsg.): *Die Hermeneutik und die Wissenschaft*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1978, S. 444-471

BOEHM, GOTTFRIED: Bildsinn und Sinnesorgane. In: *Neue Hefte für Philosophie*, 18/19, 1980, S. 118-132

BOEHM, GOTTFRIED: Die Wiederkehr der Bilder. In: BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München [Fink] 1994, S. 11-38

BOEHM, GOTTFRIED: Das Bild in der Kunstwissenschaft. Interview mit Gottfried Boehm. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*. Köln [Halem] 2004, S. 11-21

BOEHM, GOTTFRIED: Faszinationen und Argumente. In: BOEHM, GOTTFRIED: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin [Berlin UP] 2007a, S. 9-18

BOEHM, GOTTFRIED: Die Hintergründigkeit des Zeigens. Deiktische Wurzeln des Bildes. In: BOEHM, GOTTFRIED: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin [Berlin UP] 2007b, S. 19-33

BOEHM, GOTTFRIED: Iconic Turn. Ein Brief. In: BELTING, HANS (Hrsg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch*. München [Fink] 2007c, S. 27-36

BOEHM, GOTTFRIED: Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz. In: BOEHM, GOTTFRIED; BIRGIT MERSMANN; CHRISTIAN SPIES (Hrsg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. München [Fink] 2008, S. 15-43

BOEHM, GOTTFRIED: Spur und Gespür. Zur Archäologie der Zeichnung. In: BACH, FRIEDRICH TEJA; WOLFRAM PICHLER (Hrsg.): *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*. München [Fink] 2009, S. 43-59

BOEHM, GOTTFRIED: Das Zeigen der Bilder. In: BOEHM, GOTTFRIED; SEBASTIAN EGENHOFER; CHRISTAN SPIES (Hrsg.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. München [Fink] 2010, S. 19-53

BOEHM, GOTTFRIED: Ikonische Differenz. In: *Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik*, 1, 2011, S. 170-178

BRANDT, REINHARD: Das Bild. Gesehen und erkannt. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*. Köln [Halem] 2004, S. 170-182

GOMBRICH, ERNST H.: *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1978

IMDAHL, MAX: Ikonik: Bilder und ihre Anschauung. In: BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München [Fink] 1994, S. 300-324

IMDAHL, MAX: *Reflexion, Theorie, Methode*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1996

WALDENFELS, BERNHARD: Das Bild in der Philosophie. In: KLAUS SACHS-HOMBACH (Hrsg.): *Wege der Bildwissenschaft. Interviews*. Köln [Halem] 2004, S. 53-68

WOLLHEIM, RICHARD: Sehen-als, sehen-in und bildliche Darstellung. In: WOLLHEIM, RICHARD (Hrsg.): *Objekte der Kunst*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1982, S. 192-210

[Inhaltsverzeichnis]

Das bildphilosophische Stichwort 17

Ulrike Hanstein/Christiane Voss

Affekt und Wahrnehmung

Wiederabdruck des gleichnamigen Beitrags aus
Schirra, J.R.J.; Liebsch, D.; Halawa, M.
sowie Birk E. und Schürmann E. (Hg.):
Glossar der Bildphilosophie.
Online-Publikation 2013.

1. Die Rolle der Affekte in der Poetik und Kunsttheorie

In der philosophischen Affektdiskussion wird Bildwerken neben Rhetorik, Musik und Dichtung (beziehungsweise Theater) ein wichtiger Platz zugewiesen. Seit der griechischen Antike bezieht sich das Nachdenken über Affekte mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen auf die Gegenstände der Darstellung, die Struktur des Werks und die sinnlich-affektauslösende Wirkungskraft ästhetischer Formen. Im Zentrum der Diskussion stehen die menschliche Affektnatur und die Möglichkeiten einer ästhetischen Transformation starker Regungen mittels künstlerischer Repräsentationen. Kunstwerken wird zugesprochen, durch ihre würdige Form der Affektdarstellung und -auslösung dem Individuum eine Anleitung zum Umgang mit starken, unvernünftigen Regungen zu geben. Als affektregulierend werden in der Nachfolge von Aristoteles' Poetik die Erlebnisqualitäten eines Kunstwerks verstanden, das starke Affektregungen ermöglicht, zu ihrer Mäßigung anleitet und somit den Einzelnen zu vernunftgemäßem tugendhaften Handeln hinführt (vgl. ARISTOTELES 1995; 1997; BERNAYS 1970).

Seit Mitte des 18. Jahrhunderts werden in ästhetischen Debatten Affekte als in Sinneseindrücken begründete, von Lust oder Unlust begleitete, kurzzeitige Gemütsbewegungen erörtert. Die Verwendung des Ausdrucks ›Af-

fekt‹ sowie des häufig synonym verwendeten Ausdrucks ›Empfindung‹ für eine unmittelbare und zeitlich begrenzte Erlebnisqualität geben dabei eine Bedeutungsdifferenzierung gegenüber länger anhaltenden, habituellen Strebungen (›Neigung‹, ›Begierde‹ oder ›Leidenschaften‹) zu erkennen (vgl. LANZ 1971: 94ff.).

In der philosophischen Ästhetik – ebenso in psychologisch fundierten Kunsttheorien – findet sich keine einheitliche Bestimmung von ›Affekt‹, die einen spezifischen Bereich der subjektiven Wahrnehmung von seelischen und/oder körperlichen Zustandsveränderungen gegenüber den weiter gefassten Begriffen ›Gefühl‹ oder ›Stimmung‹ eindeutig abgrenzen würde. Eine systematische Begründung und präzise Funktion erhält der Affektbegriff demgegenüber in der Psychoanalyse: Er bezeichnet die unwillkürliche, starke gefühlsmäßige und/oder körperliche Reaktion eines Subjekts, die einen qualitativen Gehalt aufweist und nicht notwendig an eine bewusste Repräsentanz und ein bewusstes Erleben in Form einer Eindrücke reflektierenden Selbstwahrnehmung geknüpft ist (vgl. FREUD 1946a; 1946b, LAPLANCHE/PONTALIS 1973).

Seit den 1960er Jahren setzte sich, vor allem in der analytischen Philosophie, die terminologische Unterscheidung von Affekten und Emotionen durch. In gegenwärtigen Theorien werden Emotionen als bewusste intentionale Relation zwischen einem Individuum und einem Gegenstand in der Welt definiert, aufgrund derer der Gegenstand als in bestimmter Weise seiend repräsentiert wird (vgl. DÖRING 2009; GOLDIE 2010). Wegen ihres evaluativ-repräsentationalen Inhalts können Emotionen einem Subjekt Wissen über die Welt vermitteln, da sie erlebte Zustände und Handlungen rational werden lassen (beispielsweise in Form von Werturteilen). Emotionen werden als komplex strukturierte, in ihrer Qualität und ihrer lebensweltlichen Bedeutung (mitunter nachträglich) reflektierte emotionale Zustände aufgefasst. Die Bezeichnung ›Emotionen‹ deutet somit auf die kognitive und praktische Relevanz nichtreflexiv oder reflexiv bewusster Gefühlszustände.[1] Gegenüber der kulturell, biographisch und narrativ ausgeprägten, epistemischen Struktur von Emotionen werden Affekte als weniger differenzierte, spontane, kurzzeitige Regungen mit einem passivierenden Moment aufgefasst.

[1] Im Anschluss an Jean-Paul Sartre unterscheidet Peter Goldie im intentionalen emotionalen Erleben die Formen des nichtreflexiven (*nonreflective*) und des reflexiven Bewusstseins (*reflective consciousness*); vgl. GOLDIE 2000: 58ff. sowie SARTRE 1994a.

2. Affekte in der Bildwahrnehmung und emotional-evaluative Einstellungen zum Bild

Affektive Bildwahrnehmung bezeichnet eine starke oder überwältigende, augenblickliche emotionale Erregung eines Individuums im Prozess der sinnlichen und Bedeutung bildenden Erschließung von Bildwerken oder bildlich strukturierten Darstellungsräumen. Systematische Beiträge zur affektiven Komponente der Wahrnehmung finden sich vor allem in ästhetischen und ▷ phänomenologischen Bildtheorien. Diese fassen die Wahrnehmung als dynamische Struktur auf und kennzeichnen sie als einen sowohl reaktiven als auch produktiv-realisierenden Vollzug zwischen wahrnehmendem Subjekt und den sichtbaren Aspekten des Objekts (des Bildes). Bilder können in ihrer materiell-dinglichen und formalen Struktur vom Betrachter als Auslöser und Gegenstand einer unwillkürlich auftretenden, spezifischen Gestimmtheit erfahren werden. Für das Betrachter-Subjekt nimmt damit der Zugang zum bildlich Sichtbaren im Wesentlichen die Form einer Selbstwahrnehmung unmittelbarer Empfindungen an. Empfindungen umfassen dabei die momentane Erlebnisqualität sinnlicher Eindrücke sowie die sie begleitenden Gefühlszustände beziehungsweise emotional bewegenden Vorstellungen.

In der ersten Einleitung zur *Kritik der Urteilskraft* führt Immanuel Kant eine Empfindung, »die mit dem Gefühle der Lust und Unlust unmittelbar verbunden ist« (KANT 1977: 37), als möglichen Bestimmungsgrund eines ästhetischen Urteils an. Doch grenzt Kant in seiner weiteren Analyse die ästhetisch-reflektierende Urteilskraft vom unmittelbar durch das Dasein des Gegenstandes veranlassten Sinnesurteil deutlich ab (vgl. KANT 1977: 37ff.). Den in Lust und Unlust begründeten Empfindungen, beispielsweise dem Reiz der Farben oder Töne, spricht Kant die Möglichkeit zu, die Anschaulichkeit der Form zu erhöhen und »die Vorstellung [zu] beleben, indem sie die Aufmerksamkeit auf den Gegenstand selbst erwecken und erhalten« (KANT 1977]: 142). Am Beispiel der ▷ Malerei, Musik und Zeichnung verdeutlicht Kant, wie die Empfindung in der ästhetischen ▷ Anschauung die aufmerksame Hinwendung zum Werk zu motivieren vermag. In Reiz und Rührung begründete Geschmacksurteile können als bloß subjektive Eindrücke jedoch nicht die Allgemeingültigkeit beanspruchen, die notwendig für die Struktur des ästhetischen Urteils ist (vgl. KANT 1977: 138ff.).[2]

Gegenüber der affektkritischen Ausrichtung von Kants Analyse der ästhetischen Urteilskraft zeichnet sich in Beiträgen zur Kunsttheorie seit dem späten 19. Jahrhundert eine Neubewertung der subjektiven (physischen und

[2] Vgl. auch Konrad Paul Liessmanns Erläuterung des bei Kant negativ konnotierten Affektbegriffs: »Reiz und Rührung […] sind also jene Erregungen oder Gereiztheiten der Sinne und Bewegungen des Gemüts, die den Blick auf den zweckfreien Zweck des Schönen, auf seine formale Organisation und seine Komposition irritieren, weil sie das betrachtende Subjekt zu sehr auf seine eigene Befindlichkeit verweisen« (LIESSMANN 2009: 38; siehe auch LIESSMANN 2004).

psychischen) Komponenten der Bildwahrnehmung ab.[3] Diese bezieht sich sowohl auf die bildnerische Erfindung als auch auf die Verfasstheit der erschließend konstruierenden Anschauung. Ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken damit Erkenntnisprozesse, die von sichtbaren Ausdrucksformen ihren Ausgang nehmen. In diesem Sinne arbeitet Konrad Fiedler gegen Kants Trennung von ▷ Anschauung und Begriff an der theoretischen Begründung einer Erkenntnisform im Sichtbaren. Fiedler bestimmt die künstlerische Tätigkeit (des Malers und Bildhauers) als Vollzug, der die unbewussten Gestaltungsvorgänge, aufgrund derer Empfindungen zu Wahrnehmungen werden, zur Sichtbarkeit zu bringen vermag (vgl. FIEDLER 1991a).[4] Die Arbeit des Künstlers überträgt dessen vorbegriffliche, anschauliche Ausdrucksbeziehung zur Natur in das unabschließbare Spiel eines selbstbezüglichen und sich differenzierenden visuellen Sinns (vgl. FIEDLER 1991b: 173ff.). Den Wahrnehmungsvorgang konzipiert Fiedler als Ausdrucksbewegung des Sehenden in seiner jeweils bestimmten Verfassung. Im Vollzug der Wahrnehmung führt die künstlerische Form den Betrachter aus dem »unentwickelten, verdunkelten Zustand« (FIEDLER 1991c: 48) des alltäglichen anschaulichen Bewusstseins zu Erkenntnissen in Form unablässig fortschreitender, sichtbarer Wirklichkeitsbezeichnungen (vgl. FIEDLER 1991d: 262). Für die Einschätzung der Affekte ist relevant, dass Fiedler in Erwiderung auf Kants *Kritik der Urteilskraft* auch Erkenntnissen zuschreibt, Lustempfindungen erregen zu können (vgl. FIEDLER 1991d: 265).

Ernst Cassirer untersucht in der *Philosophie der symbolischen Formen* die Wirklichkeit des Menschen in der Kultur als Gesamtheit der vielfältigen, werkhaften Vermittlungen und aller möglichen Weisen, durch Akte der Symbolisierung Sinn zu erzeugen.[5] Bilder und ▷ Zeichen fasst Cassirer als sinnliche erlebte Ausdrucksbewegung und als darin sinntragende Vermittlung eines Geistigen (vgl. CASSIRER 2009). Als symbolische Formen ermöglichen sie dem Betrachter vor aller begrifflichen Abstraktion ein Wahrnehmen von Sinn auf der Ebene des Affekt- und Vorstellungslebens.[6] So schreibt Cassirer über das Wahrnehmungserlebnis im Optischen:

> Seine reine Sichtbarkeit ist niemals außerhalb einer bestimmten Form der Sicht und unabhängig von ihr zu denken; es ist als sinnliches Erlebnis immer schon Träger eines Sinnes und steht gewissermaßen im Dienste desselben. Aber eben hierin kann es nun sehr verschiedene Funktionen erfüllen und kraft ihrer sehr verschiedene Sinnwelten vorstellig machen. (CASSIRER 2010: 228)

[3] Beispielsweise wurde mit dem Konzept der ›Einfühlung‹ ein ästhetischer Erfahrungsmodus näher bestimmt. Gemäß dieser Auffassung ermöglicht die Übertragung expressiver Qualitäten dem Betrachter eines Kunstwerkes einen objektivierten Selbstgenuss. Vgl. beispielsweise VISCHER 1873, LIPPS 1903, VOLKELT 1905.

[4] Siehe auch MAJETSCHAK 1997.

[5] Zur erkenntnistheoretischen und praktischen Fundierung von Cassirers Philosophie der symbolischen Formen vgl. RECKI 2004.

[6] Vgl. zur Ausdruckwahrnehmung, die alle weiteren mythischen, sprachlich-begrifflichen oder bildnerischen Formgebungen und Bewusstseinsleistungen fundiert: CASSIRER 2010: 95f. Siehe auch Martina Sauers bild- und affekttheoretische Akzentuierung von Cassirers Philosophie der symbolischen Formen: SAUER 2008.

Neben dem ›reinen Ausdruckssinn‹ können für den Betrachter eines Bildwerkes die zeichnerische Gestaltung, die räumliche Bestimmtheit als Ausprägung einer Stimmung und Gestaltung einer inneren Bewegtheit, eine geometrisch-gesetzmäßige Figur o.Ä. hervortreten (vgl. CASSIRER 2010: 228f.). Mit Cassirers Überlegungen lässt sich die Besonderheit bildlichen Ausdrucksvermögens herausstellen, da sie die semiotische Verweisstruktur (eines sichtbaren Bildobjekts als anschauliche Darstellung von etwas Abwesendem) zurückstellen. Für Cassirer liegen die Symboltätigkeit und die ausgeprägten Sinnperspektiven in der formal-verdeutlichenden Sinnlichkeit der Bilder und der affektiven, vorbegrifflichen Komponente der Wahrnehmung begründet.

Den Beiträgen zu einer phänomenologischen Erklärung des Bildes/der Bildbetrachtung ist die grundlegende Unterscheidung zwischen dem materiellen ▷ Bildträger und dem imaginärem Bildobjekt (oder: Bildgegenstand) gemeinsam.[7] In seiner Schrift *Das Imaginäre* grenzt Jean-Paul Sartre den Bewusstseinsakt der Einbildung, der etwas als ▷ irreales Bildobjekt (als Vorstellung, *image mentale*) erscheinen lässt, strikt von der Wahrnehmung ab – denn die Wahrnehmung setzt ihr Objekt als ein in Raum und Zeit anwesend Existierendes.[8] Die Vorstellung situiert Sartre auf einer mittleren Position zwischen Wahrnehmung und Wissen (in Form begrifflicher Reflexion). Die Grundstruktur der Vorstellung erläutert Sartre unter anderem am Beispiel affektiver Bewusstseinsformen, die irreale Objekte setzen (vgl. SARTRE 1994c: 113ff.). Affektive Bewusstseinsformen haben einen repräsentationalen Gehalt und weisen spezielle Intentionalitäten auf. Auftretende Empfindungen, die vor einem begrifflichen Erkennen liegen, treiben die aktiven und spontanen Konstruktionen der ▷ Einbildungskraft an, die in Form des Begehrens wirksam werden. Das Begehren ist

> ein blindes Bemühen, auf der repräsentativen Ebene zu besitzen, was mir auf der affektiven Ebene schon gegeben ist; durch die affektive Synthese hindurch visiert es ein Jenseits an, das es vorempfindet, ohne es erkennen zu können; es richtet sich auf das affektive Etwas, das ihm gegenwärtig gegeben ist, und erfaßt es als Repräsentanten des Begehrten. So ist die Struktur eines affektiven Begehrensbewußtseins schon die eines vorstellenden Bewußtseins, da ja, wie in der Vorstellung, eine gegenwärtige Synthese als Substitut einer repräsentativen abwesenden Synthese dient. (SARTRE 1994c: 119)

Affektive Bewusstseinsformen geben sich daher – so wie Vorstellungen insgesamt – in bestimmter Hinsicht wie die Wahrnehmung und in anderer Hinsicht wie die logisch-begriffliche Erkenntnis.

Mit Blick auf Maurice Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* und seine in Aufsätzen in Auseinandersetzung mit Gemälden und dem ▷ Film formulierte Bildtheorie lässt sich eine leiblich-affektive Komponente der Wahrnehmung näher bestimmen (vgl. MERLEAU-PONTY 1961; 1994; 2006). In

[7] Vgl. HUSSERL 2006; SARTRE 1994b; 1994c sowie MERLEAU-PONTY 1966. Siehe auch die systematische Gegenüberstellung der Positionen von Husserl, Sartre und Merleau-Ponty in WIESING 2000.
[8] Auf Sartres Überlegungen, unter welchen Bedingungen etwas als Bild gesetzt wird, bezieht sich Roland Barthes in seiner Untersuchung der Begegnung von ▷ photographischem Bild und Betrachter, vgl. BARTHES 1989.

Merleau-Pontys Konzeption geben sich die unhintergehbaren, der Wahrnehmung immanenten Strukturen in der Erfahrung des existierenden ▷ Leibes zu erkennen, dem sich jede Wahrnehmung präsentiert. Der Leib organisiert das perzeptive Feld in Abhängigkeit von einem intentionalen Bewusstsein und gibt in seiner Begegnung mit der Welt den Gegenständen Gestalt und Sinn:

> Mein Leib ist nicht einfach ein Gegenstand unter all den anderen Gegenständen, ein Komplex von Sinnesqualitäten unter anderen, er ist ein für alle anderen Gegenstände empfindlicher Gegenstand, der allen Tönen ihre Resonanz gibt, mit allen Farben mitschwingt und allen Worten durch die Art und Weise, in der er sie aufnimmt, ihre ursprüngliche Bedeutung verleiht. (MERLEAU-PONTY 1966: 276)

Innerhalb seines Modells setzt Merleau-Ponty Empfindungen und Affekte nicht als der Wahrnehmung vorgängige, äußere Reize an, sondern als dem Bewusstsein in der Reflexion als evident gegebene Phänomene (vgl. MERLEAU-PONTY 1966: 59ff.). Komplexe und länger anhaltende Gefühle wie beispielsweise Liebe können den Bezug zu uns selbst und zur Welt begründen. Sie können somit existenzielle Bedeutung gewinnen für unser intentionales Engagement in der Welt (vgl. MERLEAU-PONTY 1966: 430ff.). Mit Merleau-Pontys Überlegungen lässt sich ein Argument dafür gewinnen, dass Bilder selbst zur Erkenntnis über die Rolle der Affekte in der Wahrnehmung beitragen. Merleau-Ponty nimmt eine enge Verbindung zwischen dem leiblichen ▷ Sehen und der sichtbaren Wirklichkeit erfundener bildlicher Formen an. Vor diesem Hintergrund ist Bildtheorie als sprachlich-begrifflicher Nachvollzug der mit Bildern selbst gegebenen phänomenologischen Erforschung des Sehens und der Sichtbarkeit zu verstehen (vgl. MERLEAU-PONTY 1961).[9]

Für gegenwärtige Diskussionen erweist sich Merleau-Pontys phänomenologischer Zugang als instruktiv, weil er die leibliche Erfahrung des Sehens als ein reziprokes Geschehen zwischen Blick und Gesehenem vorstellt. Gemäß dieser Darlegung ist das Wahrnehmen von Bildern gleichermaßen aktiv (imaginativ-konstruierend) und passiv (rezeptiv).[10]

In der jüngeren bildtheoretischen Forschung entzündete sich eine ausgedehnte Debatte über affektive Wirkungsformen und ihre Relevanz für den Status von Bildern. Bezogen auf Wahrnehmungstheorien, auf Gebrauchsweisen sowie auf technische Verfahren der Einsetzung und Verbreitung von Bildern wurde die Verteilung von (beziehungsweise Dynamik zwischen) Aktivität und Passivität im Verhältnis von Bild und Betrachter vermehrt diskutiert. Die unterschiedlichen Forschungspositionen und Argumentationsgänge lassen sich dabei zwei leitenden, miteinander verknüpften Fragen zuordnen: Erstens wenden sich Untersuchungen zur ▷ Reflexion des Bildes beziehungsweise »Bewußtwerdung des Bildes als Bild« (STOICHITA 1998: 110) den im gestalteten formalen Gefüge des Bildes angelegten, im Verhältnis zum Betrachter wirksam werdenden Aktqualitäten zu. Dabei wurde – zum Teil in

[9] Siehe auch WIESING 2000: 70ff.
[10] Merleau-Ponty spricht vom »Austausch zwischen Empfindungssubjekt und Sinnlichem« (1966: 251).

differenzierender Auseinandersetzung mit ▷ Sprechakttheorien – die mit der Form gegebene Kraft des Bildes als Blickwendung, ▷ Bildhandeln oder ▷ Bildakt näher bestimmt (vgl. BREDEKAMP 2010; DIDI-HUBERMAN 1999; DUBOIS 1998). Die ▷ kommunikative Funktion von Bildern erfährt eine stärkere Betonung bei Sachs-Hombach (vgl. 2003) oder Seja (vgl. 2009). ›Bildakt‹ bezeichnet dabei nach Horst Bredekamp »eine Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln […], die aus der Kraft des Bildes und der Wechselwirkung mit dem betrachtenden, berührenden und auch hörenden Gegenüber entsteht« (BREDEKAMP 2010: 52). Herausgestellt wurde an bildlichen Formen ihr Vermögen, eigensinnig wahrnehmungsbezogene Erfahrungen zu erzeugen. Verstärkte Aufmerksamkeit erhielt damit auch die Relationalität von Bild und Betrachter als wirkmächtige Kraft und Fundierung eines pathischen, den Betrachter passivierenden Wahrnehmungsgeschehens (vgl. beispielsweise BOEHM/MERSMANN/SPIES 2008; BUSCH/DÄRMANN 2007).

Neben dieser formalen und phänomenologischen Akzentuierung verbinden sich Überlegungen zur Affektivität der Bildwahrnehmung zweitens mit Fragen nach Verwendungsweisen von Bildern und den ihnen eigenen Handlungsdimensionen als Agenten oder Akteure. Angesprochen sind damit politische oder religiöse Praktiken des Bildgebrauchs sowie affektive und emotional-evaluative Einstellungen, die als Verhalten in Formen der ▷ Bildverehrung, der Bildstrafe oder der ▷ Bildzerstörung beobachtbar werden.[11] Vor allem die Arbeiten von William J. Thomas Mitchell zu Personifizierung, Animismus und Fetischismus sowie zur Personalität von Bildern (als Dingen oder Körpern) erweisen sich hier als weitreichend. Im Zentrum von Mitchells kritischen Interventionen steht ein subalternes Modell des Bildes. Das Bild soll in seinen Wünschen beziehungsweise in seinem Begehren zum Sprechen gebracht werden, um in dieser Weise (gewissermaßen als Subjekt) selbstmächtig zur Theoriebildung beizutragen (vgl. MITCHELL 2005; 2008).

Abschließend lässt sich festhalten, dass sich gegenwärtige Bildtheorien verstärkt der Frage zuwenden, welche Rolle Affekte als eine Komponente von Wahrnehmungsakten dafür spielen, dass Dinge als Bild wahrgenommen und behandelt werden. Darüber hinaus eröffnen sie auch eine Debatte darüber, wie ein Begehren oder affektives Bewegt-Sein des Bildes selbst einen formalen Ausdruck (er-)finden kann und dieser als theoretische Äußerung zu begreifen wäre.

[11] Vgl. beispielsweise die nicht unproblematischen Thesen zur Geschichte der Personifikation von Bildern in MONDZAIN 2006. Gegenüber phänomenologischen und ästhetischen Theorien der Bildwahrnehmung bilden religiöse Bildordnungen und Frömmigkeitspraktiken einen eigenen Gegenstandsbereich unter dem Gesichtspunkt des (Heils-)Wirkens von Bildern. Die Rolle von emotionalen Regungen und Ausdrucksverhalten in der religiösen Bildanschauung erfordert andere Begrifflichkeiten als in der profanierten Sphäre. Zu religiösen Bildordnungen siehe beispielsweise BELTING 2004; BOEHM 2007: 54ff.; GANZ/HENKEL 2004; RIMMELE 2010.

Literatur

ARISTOTELES: *Nikomachische Ethik*. Darmstadt [WBG] 1995

ARISTOTELES: *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Herausgegeben und übersetzt von Manfred Fuhrmann. Stuttgart [Reclam] 1997

BARTHES, ROLAND: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1989

BELTING, HANS: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. 6. Auflage. München [C.H. Beck] 2004

BERNAYS, JACOB: *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*. Hildesheim [Olms] 1970

BOEHM, GOTTFRIED; BIRGIT MERSMANN; CHRISTIAN SPIES (Hrsg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. München [Fink] 2008

BOEHM, GOTTFRIED: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin [Berlin UP] 2007

BREDEKAMP, HORST: *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2010

BUSCH, KATHRIN & IRIS DÄRMANN (Hrsg.): »*pathos*«*. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs*. Bielefeld [transcript] 2007

CASSIRER, ERNST: Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften. In: CASSIRER ERNST: *Schriften zur Philosophie der symbolischen Formen*. Herausgegeben von Marion Lauschke. Hamburg [Meiner] 2009, S. 63-92

CASSIRER, ERNST: *Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis*. Herausgegeben von Birgit Recki Hamburg [Meiner] 2010

DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*. Übersetzt von Markus Sedlaczek. München [Fink] 1999

DUBOIS, PHILIPPE: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Dresden [Verlag der Kunst] 1998

DÖRING, SABINE: Einleitung. In: DÖRING, SABINE (Hrsg.): *Philosophie der Gefühle*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2009, S. 12-65

FIEDLER, KONRAD: *Schriften zur Kunst*. Zwei Bände. München [Fink] 1991a

FIEDLER, KONRAD: Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit. In: BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Schriften zur Kunst*. Band 1. München [Fink] 1991b, S. 111-220

FIEDLER, KONRAD: Aphorismen. In: BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Schriften zur Kunst*. Band 2. München [Fink] 1991c, S. 7-105

FIEDLER, KONRAD: Zur neueren Kunsttheorie. In: BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Schriften zur Kunst*. Band 2. München [Fink] 1991d, S. 247-290

FREUD, SIGMUND: Die Verdrängung. In: FREUD, SIGMUND: *Gesammelte Werke*. Band 10. Herausgegeben von Anna Freud et al. London [Imago] 1946a, S. 247-261

FREUD, SIGMUND: Das Unbewußte. In: FREUD, SIGMUND: *Gesammelte Werke*. Band 10. Herausgegeben von Anna Freud et al. London [Imago] 1946b, S. 263-303

GANZ, DAVID; GEORG HENKEL (Hrsg.): *Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter*. Berlin [Reimer] 2004

GOLDIE, PETER: *The Emotions. A Philosophical Exploration*. Oxford [Oxford UP] 2000

GOLDIE, PETER (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*. Oxford [Oxford UP] 2010

HUSSERL, EDMUND: *Phantasie und Bildbewußtsein*. Herausgegeben von Eduard Marbach. Hamburg [Meiner] 2006

KANT, IMMANUEL: *Kritik der Urteilskraft*. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1977

LANZ, JAKOB: Affekt. In: RITTER, JOACHIM; KARLFRIED GRÜNDER; GOTTFRIED GABRIEL (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 1. Basel [Schwabe] 1971, Sp. 89-100

LAPLANCHE, JEAN; JEAN-BERTRAND PONTALIS: Affekt. In: LAPLANCHE, JEAN; JEAN-BERTRAND PONTALIS (Hrsg.): *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Übersetzt von Emma Moersch. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1971, S. 37-38

LIESSMANN, KONRAD PAUL: *Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen*. Wien [WUV] 2004

LIESSMANN, KONRAD PAUL: *Ästhetische Empfindungen. Eine Einführung*. Wien [WUV] 2009

LIPPS, THEODOR: *Grundlegung der Ästhetik.* Erster Teil. Leipzig [Leopold Voss] 1903

MAJETSCHAK, STEFAN (Hrsg.): *Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext*. München [Fink] 1997

MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hamburg [Meiner] 1961

MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Übersetzt von Rudolf Boehm. Berlin [de Gruyter] 1966

MERLEAU-PONTY, MAURICE: Der Zweifel Cézannes. In: BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München [Fink] 1994, S. 39-59

MERLEAU-PONTY, MAURICE: Das Kino und die neue Psychologie. In: LIEBSCH, DIMITRI (Hrsg.): *Philosophie des Films*. Paderborn [Mentis] 2006, S. 70-84

MITCHELL, WILLIAM J. THOMAS: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago [U of Chicago P] 2005

MITCHELL, WILLIAM J. THOMAS: *Bildtheorie*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Gustav Frank. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2008

MONDZAIN, MARIE-JOSÉ: *Können Bilder töten?* Zürich [Diaphanes] 2006

RECKI, BIRGIT: *Kultur als Praxis. Eine Einführung in Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*. Berlin [Akademie] 2004

RIMMELE, MARIUS: *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort. Semantisierungen eines Bildträgers*. München [Fink] 2010

SACHS-HOMBACH, KLAUS: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln [Halem] 2003

SARTRE, JEAN-PAUL: Skizze einer Theorie der Emotionen. In: SARTRE, JEAN-PAUL: *Gesammelte Werke. Philosophische Schriften I-1: Die Transzendenz des Ego*. Herausgegeben von Vincent von Wroblewsky. Reinbek [Rowohlt] 1994a, S. 255-321

SARTRE, JEAN-PAUL: Die Imagination. In: SARTRE, JEAN-PAUL*: Gesammelte Werke. Philosophische Schriften I-1: Die Transzendenz des Ego*. Herausgegeben von Vincent von Wroblewsky. Reinbek [Rowohlt] 1994b, S. 97-254

SARTRE, JEAN-PAUL: *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*. Übersetzt von Hans Schöneberg. Überarbeitet von Vincent von Wroblewsky. Band I-2 der Gesammelten Werke. Reinbek [Rowohlt] 1994c

SAUER, MARTINA: Wahrnehmen von Sinn vor jeder sprachlichen oder gedanklichen Fassung? Frage an Ernst Cassirer. In: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*. 2008. http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/63/2/Sauer_Ernst_Cassirer.pdf [letzter Zugriff: 22.06.2017]

SEJA, SILVIA: *Handlungstheorien des Bildes*. Köln [Halem] 2009

STOICHITA, VICTOR I.: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*. München [Fink] 1998

VISCHER, ROBERT: *Ueber das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*. Leipzig [Credner] 1873

VOLKELT, JOHANNES: *System der Ästhetik. Erster Band: Grundlegung der Ästhetik*. München [Beck] 1905

WIESING, LAMBERT: *Phänomene im Bild*. München [Fink] 2000

[Inhaltsverzeichnis]

Das bildphilosophische Stichwort 18

Lukas R.A. Wilde

Comic

Wiederabdruck des gleichnamigen Beitrags aus
Schirra, J.R.J.; Liebsch, D.; Halawa, M.
sowie Birk E. und Schürmann E. (Hg.):
Glossar der Bildphilosophie.
Online-Publikation 2013.

Der Ausdruck ›Comic‹ ist zunächst eine Kurzform von ›comic print‹ oder ›comic strip‹, womit kurze ▷ komische Bildfolgen bezeichnet wurden, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts in amerikanischen Zeitungen auftauchten und rasch weite Verbreitung fanden. Sie konnten sich dabei auf zahlreiche amerikanische und europäische Traditionen der Bildererzählung, der narrativen Bilderserie, aber auch der satirischen Karikatur stützen, die je nach der zugrunde gelegten Comic-Definition als Ahnenväter oder Proto-Comics angesehen werden. In den 1930er und 1940er Jahren ging gleichzeitig mit der Verkürzung auf ›Comic‹ nicht nur die Beschränkung auf humoristisches Material, sondern auch die Bindung an das Trägermedium Zeitung verloren. Heute wird das Wort, trotz seiner für manche pejorativ konnotierten Wurzeln, gerne als mediale Überbezeichnung verschiedenster Subgattungen von *Comic Strips*, *Web Comics* oder auch *Graphic Novels* verstanden und manchmal auch kulturübergreifend eingesetzt; wer die Unterschiede amerikanischer Werke zu anderen Traditionen herausstreichen will, besteht auf einer Differenzierung gegenüber französischen *BDs* (*bande dessinée*, ›gezeichnete Streifen‹), japanischen *Mangas* (漫画 oder マンガ – ‹spontane Bilder›) oder auch italienischer *fumettis* (nach den Sprechblasen-›Wölkchen‹).

Traditions- und kulturübergreifend wird der Comic zumeist als narratives Medium verstanden, das die gesamte Bandbreite journalistischer, literarischer und filmischer Genres abdeckt und auch eigene Genres ausbildete.

Spätestens seit den 1950er Jahren steht diese Entwicklung auch in enger Verbindung mit Erzähltraditionen im ▷ Real- und Animationsfilm. Dennoch ist eine konsensfähige Definition des Comic ausgesprochen problematisch, da dieser auf keinerlei bestimmenden oder bestimmbaren Technologie beruht und damit die Frage, ob es sich um eine Kunstform, ein Genre (der Literatur?) oder ein Medium handelt, auf keinerlei einhellige Antwort stößt.

1. Probleme der Definition des ›Comic‹

Das lange verfolgte »definitional project« (MESKIN 2007: 269), eine verbindliche Definition des Gegenstands »Comic« festzulegen, wird mittlerweile größtenteils als prinzipiell uneinlösbar angesehen.[1] Es lässt sich aber recht deutlich zwischen solchen Ansätzen unterscheiden, die das Augenmerk auf die medialen Zeichenträger, auf Produktion, Distribution und die kulturelle Rezeption von Comics lenken, und solchen, die unter Abstraktion historischer Bezüge eine eher formale oder semiotische Bestimmung suchen: Begrifflich ist es so auch sinnvoll, zwischen der ▷ Medialität (mehr dazu im nächsten Abschnitt) und der Modalität des Comic (multimodalen ▷ Zeichenangeboten) deutlich zu unterscheiden (vgl. PACKARD 2016a: 62ff.).

Innerhalb der Vertreter formalästhetischer Comic-Definitionen stehen sich im Wesentlichen zwei Ansätze gegenüber: Auf der einen Seite wird die Sequenzialität der Bildfolge, auf der anderen Seite das besondere Zusammenspiel von ▷ Textlichkeit und Bildlichkeit zum wichtigsten Definitionskriterium erhoben. Die Nähe zur Komik, die inhaltlich schon lange nur eine erzählerische Option unter vielen darstellt, spielt zumindest in einigen Definitionen noch eine bildtheoretische Rolle, insofern Comic-Bilder typischerweise eine bestimmte Darstellungsästhetik aufweisen: Comics sind zumeist nicht fotografisch realisiert und häufig nicht einmal ›naturalistisch‹ gestaltet, sondern weisen eine Tendenz zum überformten, stilisierten oder abstrahierten Körper auf, der sie in die Nähe zur Karikatur rückt.

Obgleich unzählige Beispiele für wortlose Comics existieren, wurde die Verbindung von Textlichkeit und Bildlichkeit insbesondere in Robert C. Harveys einflussreichem Entwurf (2001) als bestimmendes Merkmal vertreten; in noch spezielleren Fassungen wird gar ein höchst konventionalisiertes Zeichen wie die Sprechblase zum definitorischen Kernstück erhoben (vgl. CARRIER 2000: 4). Der Faktor der Sequenzialität hingegen wurde prominent in Scott McClouds Meta-Comic *Understanding Comics* vertreten, das die bis heute vermutlich einflussreichste Definition bietet: »Juxtaposed pictorial or other images in deliberate sequence« (MCCLOUD 1993: 9). McCloud konnte sich hierbei selbst auf einen Praktiker berufen, Will Eisner, der die wirkungsmächtige Bezeichnung ›Sequential Arts‹ (sequenzielle Künste) prägte (vgl.

[1] Vgl. BOUYER 2014; HAGUE 2014; HELMS 2015; MIODRAG 2015; WITEK 2009.

EISNER 1985), unter denen Comics den für ihn wichtigsten Vertreter bilden. Die theoretisch avancierteste Fassung dieses Aspekts prägte der französische Comic-Theoretiker Thierry Groensteen, demzufolge die *differentia specifica* in der »ikonischen Solidarität des spatio-topischen Apparats« (GROENSTEEN 2007: 17) bestehe: »the relational play of a plurality of interdependent images« (GROENSTEEN 2007: 17). Eine solche ikonische Solidarität – eine Relation von Einzelbildern (Panels) zum Seitenganzen (Makro-Panel) – kann zwar auch andere Beziehungen als zeitliche Progressionen umfassen; dennoch stellt die gleichzeitige Anwesenheit verschiedener Zeitmomente in einem räumlichen und statischen Medium die prototypische Form der Comic-Bildfolge dar. Auch für McCloud wurde die Verräumlichung von Zeit (Abb. 1) mehr und mehr zur »essence of comics« (MCCLOUD 2000: 206).

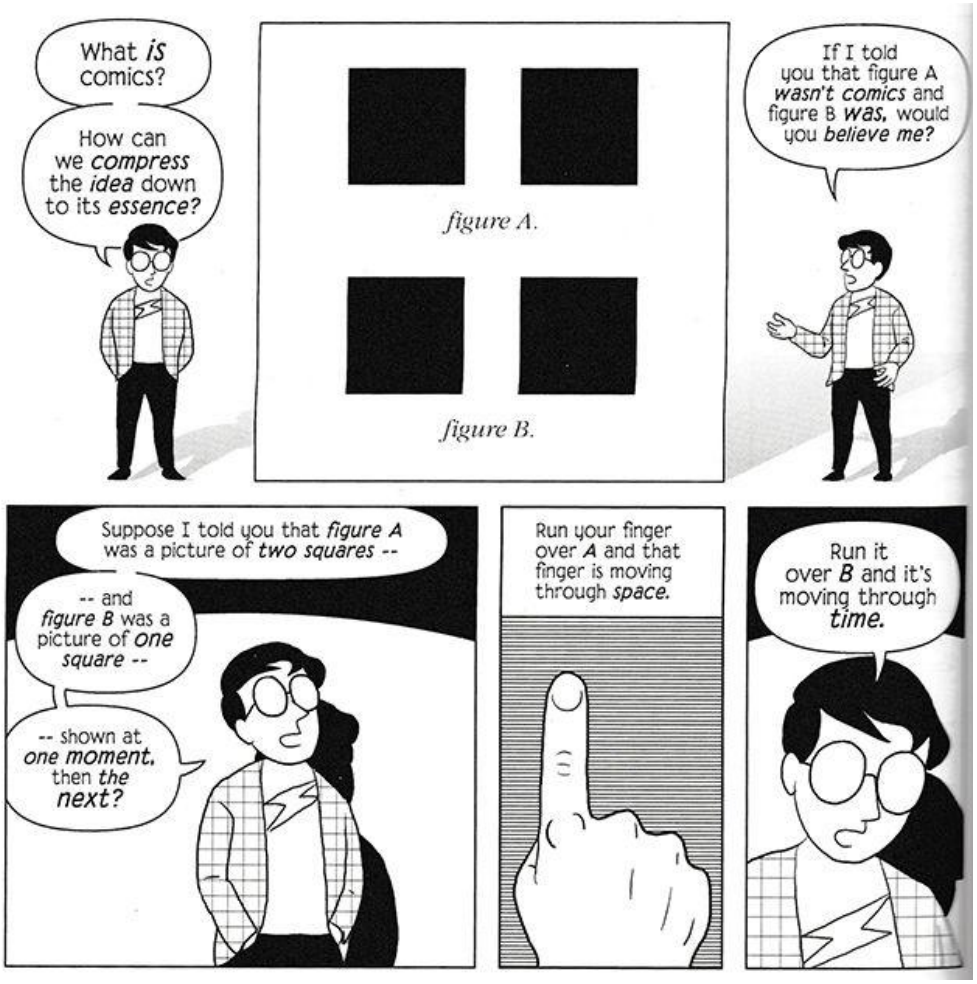


Abb. 1:
Verräumlichung der Zeit
Quelle: MCCLOUD 2000: 206

Durch die Sequenzialität verändert sich auch der Status des Einzelbildes insofern, als dass es als Element in einem größeren narrativen Syntagma angesehen werden kann und dem Comic darin eine ›primäre Hybridisierung‹ von

Linearität und Spatialität (vgl. PACKARD 2006: 85) attestiert werden muss – und dies noch vor der Integration von Texten: Der Comic ›hybridisiert‹ damit nicht zwangsläufig Text und Bild, immer aber Bilder selbst, indem er sie gewissermaßen wie Schrift verwendet (vgl. KRAFFT 1978). Wo nicht einmal mehr von Bildern die Rede sein kann, weil die einzelnen Panels über keinerlei piktoriale Inhalte mehr verfügen,[2] lässt sich auf Gene Kannenberg Jr.s Begriff der *lexias* zurückgreifen: »a smaller sub-unit in a larger structure such as a panel or a page« (KANNENBERG 2001: 178). Stephan Packard demonstriert, dass dieses mereologische Verhältnis nicht nur als Verbindung einzelner Teile zu einem Ganzen, sondern häufig auch umgekehrt, als ›Anatomie‹, gedacht werden muss (vgl. PACKARD 2006: 79ff.): als Zerteilung eines graphischen Ganzen in Teile, die in sehr unterschiedlichen Relationen zueinander stehen können. Die meisten auf Bildsequenzialität aufbauenden Comic-Definitionen schließen den Einbild-Cartoon damit zumeist aus, was vielfach auch problematisch ist: nicht nur, da eine Sequenzialität häufig über die Serialität des fortlaufenden Strips hergestellt wird, sondern auch, da in manchen Cartoons durchaus ein ›virtuelles‹ Nachfolgebild angelegt ist und vom Rezipienten erschlossen werden muss, um die Pointe überhaupt zu verstehen (vgl. CARRIER 2000: 108; HAMMEL 2014: 18).

Alle formalästhetischen und semiotischen Definitionen des Comics stoßen aber auch aus prinzipiellen Gründen auf zahlreiche Schwierigkeiten. Nicht nur existieren stets Gegenbeispiele, die dennoch eindeutig *als Comic* verstanden werden (ein Sub-Genre an stummen *sans parole*-Comics kommt beispielsweise ganz ohne Texte aus; mit der Sequenzialität wird in zahlreichen Webcomic-Serien gebrochen). Noch problematischer erscheint, dass so auch historische Artefakte in die Comic-Geschichtsschreibung integriert werden, die üblicherweise keinesfalls so aufgefasst werden: Ahistorische Inklusionsversuche reichen dann vom Wandteppich von Bayeux, über die Trajanssäule bis hin zu griechischen Vasenbildern. Essenzialisierende Definitionen stehen so sicherlich nicht zu Unrecht unter dem Verdacht politischer Nobilitierungsstrategien (vgl. SABIN 1993: 13). Nicht zuletzt werden durch rein formale Bestimmungen häufig die politischen und soziologischen Dimensionen des Comics verwischt. Die Legitimationskämpfe um seine produktive Marginalität zwischen ▷ Massenmedium und Subkultur machen einen wichtigen Teil seiner gesellschaftlichen und politischen Relevanz aus (vgl. BECKER 2010): Comics sind, anders als etwa ▷ Filme, von jedermann leicht produzierbar, und seit der Jahrtausendwende durch den Medienwechsel ins Web (als Webcomics) zu einer weithin genutzten Form der Alltagkommentierung und -beobachtung avanciert (vgl. HAMMEL 2014; MITCHELL 2014; WILDE 2015).

Aus all diesen Gründen spricht vieles dafür, dass Comic als ein kulturell konstituiertes Medium nicht abschließend oder außerhalb wandelbarer Einigungsprozesse zu definieren ist. Formale Bestimmungsgrößen wie Se-

[2] Es existieren abstrakte und narrative Comics ohne gegenständliche Bilder, vgl. BAETENS 2011; MIODRAG 2015.

quenzialität oder Multimodalität sind zwar dann typische, keinesfalls aber bestimmende Merkmale: Die ›Comic-Haftigkeit‹ eines Gegenstands kann dann als skalierte Qualität verstanden werden, die anhand eines Clusters heterogener Merkmale identifizierbar wird, welche keinesfalls bei allen als Comics produzierten und rezipierten Artefakten zugleich vorhanden sein müssen.[3] Die einzelnen Ausgestaltungen von beispielsweise Comic-Strips, Webcomics, Gekiga-Mangas, *ligne claire*-Alben, amerikanischen *underground comix* usw. können daraufhin in Hinblick auf Produktions-, Distributions-, und Rezeptionsprozesse, auf ihre Einbettung in serielle und transmediale Erzählpraktiken, aber auch in Hinsicht auf spezifische Materialitäten, Ästhetiken und Bildlichkeiten genauer spezifiziert werden. Das »Prinzip Bildergeschichte« (GRÜNEWALD 2010) bzw. verschiedene Formen der »graphischen Narrative« (CHUTE/DEKOVEN 2006; vgl. GARDNER/HERMAN 2011) finden sich etwa auch bei Bilderbüchern und anderen Hybridtexten, gegen die eine eindeutige Abgrenzung ebenfalls unmöglich ist (vgl. GIBSON 2010). Selbst die Unsicherheit, ob Comics zwangsläufig narrativ sein oder unbedingt als Kunstform – und nicht etwa als interpersonelles ▷ Kommunikationsmittel – aufgefasst werden müssen, scheint einen immer wieder neu verhandelbaren Teil ihrer medialen Identität zu bilden.

2. Medialität des Comic

In mindestens dreierlei Hinsichten lässt sich im Zusammenhang mit dem Comic von einem ›Medium‹ sprechen: hinsichtlich

- seiner technologisch-materiellen Basis, insbesondere durch die Einbettung in bestimmte *Trägermedien*;
- seiner integrierten *Basismedien* Text und Bild;
- sowie schließlich seiner Identität als selbst distinkt wahrgenommenem *Einzelmedium*.[4]

Zunächst treten Comics in Trägermedien wie Zeitungen, gedruckten Alben oder (immer häufiger) in digitalen Lesetechnologien wie der *ComiXology*-App auf; in gedruckter Form handelt es sich daher also um ▷ Sekundärmedien, in digitaler um ▷ Tertiärmedien (vgl. HAMMEL 2014: 48ff.; PACKARD 2016a: 59). Viele halten es darum für ungeeignet, beim Comic selbst von einem Medium zu sprechen und bevorzugen die Bezeichnungen ›Format‹, ›Prinzip‹ oder auch ›Kunstform‹.

Der aus der Tradition der Intertextualitätsforschung und der Interart-Studies stammende Begriff der Intermedialität hat sich dennoch in der Comic-

[3] Vgl. MIODRAG 2015; WILDE 2014; WITEK 2009.
[4] Vgl. WILDE 2014; 2015.

forschung als sehr tragfähig erwiesen. Nach den Begrifflichkeiten von Irina O. Rajewsky und Werner Wolf muss es sich beim Comic daher um ein (konventionell als distinkt wahrgenommenes) Einzelmedium handeln (vgl. RAJEWSKY 2010; WOLF 2005), da dieses durch diskursiv-soziale Prozesse als solches ausdifferenziert worden ist. Seit den 1990er Jahren etwa nehmen zahlreiche Filmproduktionen auf Formensprache und Ästhetik des Comic Bezug: etwa durch die Integration Comic-typischer *Soundwords* in *Scott Pilgrim vs. the World* (Wright, 2010) (Abb. 2) oder einer besonderen Bildersprache in *Sin City* (Rodriguez/Miller, 2005) (vgl. HEYDEN 2013; RIPPL/ETTER 2013). Ein solcher, aus der Literaturwissenschaft stammender Intermedialitätsbegriff untersucht situierte ästhetische Praxen, die durch Formzitate Bezüge zwischen Mediensystemen herstellen und dabei werkspezifische Strategien verfolgen.

Abb. 2:
Intermediale Referenzen in *Scott Pilgrim vs. the World* (USA, 2010)

Demgegenüber lässt sich der Comic auch mit einem eher medientheoretischen Zugang, wie er etwa von Jay D. Bolter und Richard Grusin vertreten wird, unter die Lupe nehmen (BOLTER/GRUSIN 2000; vgl. SINA 2016). Hier interessieren nicht die Strategien einzelner Werke oder Artefakte, sondern die historische Ausdifferenzierung der medialen Identität des Comic selbst, etwa durch Anleihen bei (und Abgrenzungen gegenüber) anderen Medien, die ebenfalls als distinkt wahrgenommen werden. Intermedialität ist hier ein Basisphänomen, das der Identifizierbarkeit einzelner Medien paradoxerweise vorausgehen muss (vgl. SCHRÖTER 2012: 29; WILDE 2014). Die Konzeption des Comic als *Graphic Novel* (also als eine Form der Literatur) ist schließlich ebenso eine fremdmediale Metapher wie jene von *Sequential Art* (als eine Form der bildenden Künste); durch jüngste Digitalisierungsprozesse und die Einbettung des Comic in Webseiten, Blogs und ›sozialen Netzwerken‹ werden diese Konzeptionen durch neue mediale Metaphern (wie ›graphisches Bloggen‹) transformiert. Zugleich ermöglicht die Digitalisierung auch eine punktu-

ell andere Formensprache: Der von McCloud propagierte ›Infinite Canvas‹ (die Möglichkeit auf Seitenumbrüche zu verzichten, Abb. 3) stellt hier nur das bekannteste Beispiel dar (vgl. MCCLOUD 2000: 222; WILDE 2015: 8).

Abb. 3:
Veränderung der Formensprache durch neue »Trägermedien«
Quelle: MCCLOUD 2000: 222

In jedem Fall erscheint es sinnvoll, die Medialität der so verstandenen Gegenstandsklasse insofern als multidimensional zu konzipieren, als dass sie semiotische, technologische und institutionelle Ebenen gleichermaßen umfasst, und eben auch anhand prototypischer Werke und Produkte identifiziert werden kann (vgl. THON 2014a). Nach Siegfried J. Schmidt ist ein solcher Medienbegriff eher als mediales Dispositiv zu verstehen (vgl. SCHMIDT 2000b; 2004), das im Falle des Comics eben auch sozialsystemische Institutionen wie Verlagshäuser, Händler und Internet-Communities, sowie eine arbeitsteilige Autorschaft zwischen vielen Akteuren umfasst (vgl. PACKARD 2016a: 58). Ein Entwurf zu einer von Bruno Latour inspirierten Lesung der Comic-Medialität als einem Netzwerk heterogener Akteure, zu denen gleichermaßen Produzenten wie Materialitäten gehören, stammt von Sebastian Bartosch (2016).

Die semiotische beziehungsweise multimodale Verschränkung der *Basismedien* ›Text‹ und ›Bild‹ kann prinzipiell ebenfalls als *Medienkombination* angesehen werden, die Bestimmungen des Comics als prinzipiell intermedial zugrunde liegt; da dieses Zusammenspiel jedoch zumeist nicht mehr als Hybridisierung – oder gar als fremdmediale Markierung – wahrgenommen wird,[5] haben sich für Textlichkeit und Bildlichkeit als »two different sign systems or modes of mediation« (KUHN/VEITS 2015: 237) zunehmend die Bezeichnungen ›Multimodalität‹ oder ›Intersemiotizität‹ etabliert: »Dass mehrere Bilder nebeneinander und bisweilen im Verein mit Schrift rezipiert werden, wird dann

[5] Das Zusammenspiel scheint ja sogar konstitutiv für die mediale Identität des Comic, vgl. HEYDEN 2013; RIPPL/ETTER 2013; STEIN 2015.

kaum mehr als Kombination mehrerer etablierter Formen, sondern selbst als gewohnte Form rezipiert« (PACKARD 2016a: 62).

Dadurch lässt sich der Ausdruck ›Intermedialität‹ entweder für konkrete intermediale Bezüge innerhalb bestimmter Werke oder aber für generelle Ausdifferenzierungsprozesse zwischen dem Comic als medialem Dispositiv und seinen Nachbarmedien freihalten. Das jeweilige Zusammenspiel von Text und Bild wird so erst als Symptom dieser Verhältnisse interpretier- und deutbar. ›Form‹ und ›Medium‹ müssen so wechselseitig zueinander bestimmt werden, ohne dass sich ein Phänomen ahistorisch einer der beiden Seiten zuschlagen ließe (vgl. WILDE 2014). Eine medienwissenschaftliche Comicforschung interessiert sich so für das wandelbare Wechselspiel von normalisierenden Konventionalisierungen und grenzüberschreitenden Innovationen. Packard hat den von Dick Higgins entliehenen Terminus ›Intermedium‹ vorgeschlagen (PACKARD 2016a: 61; vgl. HIGGINS/HIGGINS 2001), wann immer der Comic sich in seiner Formsprache konventionellen Mediengrenzen versperrt und so seine ›Lesbarkeit‹ inmitten der visuellen Kultur neu aushandelt – insbesondere auch dadurch, dass seine Bildlichkeit uns in irgendeiner Weise wieder unvertraut wird.

3. Intersemiotizität und Multimodalität des Comic

Obgleich sich Text und Bild also selbstredend auch als *Basismedien* verstehen lassen, deren Ermöglichungshorizonte der Welterschließung insbesondere im medienphilosophischen Diskurs eine zentrale Rolle zukommt, werden diese semiotischen Ressourcen immer häufiger als *Modes* im sozialsemiotischen Sinn verstanden. Eine Interaktion dieser semiotischen Modes – wie im Comic – wäre dann als ›Multimodalität‹ zu betrachten (vgl. KRESS 2010; VAN LEEUWEN 2005). Dem Zusammenspiel von Schriftlichkeit und Bildlichkeit kommt im Comic in jedem Fall eine herausragende Bedeutung zu; je nach Autor ist dieses als Nebeneinander oder als Hybridisierung zu verstehen, mit allen daran angeschlossenen Dichotomien wie ›Sequenzialität‹ vs. ›Spatialität‹, ›Arbitrarität‹ vs. ›Motiviertheit‹, ›Kognition‹ vs. ›Perzeption‹ oder ›Transparenz‹ vs. ›Komplexität‹ (vgl. HOCHREITER/KLINGENBÖCK 2014; MIODRAG 2013: 83ff.; VARNUM/GIBBONS 2001). Einigkeit scheint zumindest insofern zu bestehen, als dass die narrativ und ästhetisch relevanten Informationen zumeist über beide ›Kanäle‹ zugleich verteilt werden. Eine Dichotomisierung übersieht jedoch, dass auch innerhalb dieser beiden Zeichenklassen (vielleicht medienspezifische) Spannungen wirksam bleiben (Abb. 4):[6] »We continue to distinguish between the function of words and the function of images, despite the fact that comics continually work to destabilize this very distinction. This tension is fundamental to the art form« (HATFIELD 2005: 34).

[6] Vgl. auch HORSTKOTTE 2013.

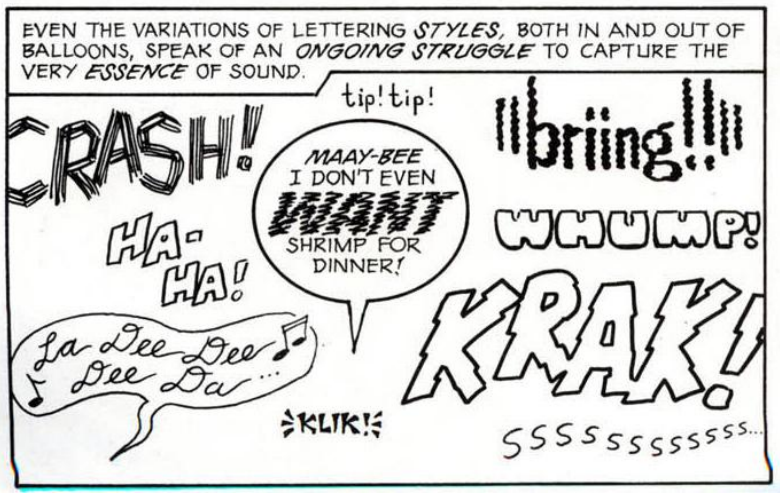


Abb. 4:
Schriftbildlichkeit
Quelle: MCCLOUD 1993: 134

Sind autonome Erzählertexte in *Caption-Boxen* (Erzähl-Blöcke) am deutlichsten am schriftlich-literarischen Ende des Spektrums positioniert, so verschränkt bereits die Sprechblase verschiedenste semiotische Dimensionen: Die visuelle Gestaltung von Blasenform und ▷Typographie verrät oft viel über prosodische Informationen und suprasegmentalen Klang (Abb. 4), während sie durch ihre Platzierung im Bildraum und ihre Zuordnung zu einem sprechenden Aktanten einen zeitlichen und räumlichen ▷ Index verliehen bekommt (vgl. SCHÜWER 2008: 209). Der ›Dorn‹ ermöglicht so einen »transfer between iconic and linguistic codes« (KHORDOC 2001: 159; vgl. WILDE 2016a). *Soundwords* oder Onomatopoiesien organisieren den Bildraum gar unmittelbar mit, indem sie ▷ perspektivische Projektionen nachvollziehen, in Tiefenräume eindringen oder dynamische Bewegungs- und Fluchtlinien erzeugen. Die ▷ Schriftbildlichkeit sagt hier oftmals mehr über den dargestellten Klang aus als der alphabetische Code. Besonders relevant ist dies im Manga, wo verschiedene Gattungen an *Soundwords* (on'yu – 音喩) fast ▷ kalligraphische Züge besitzen und ihre schiere Bandbreite weitaus größer ist als in westlichen Traditionen. Von den *Soundwords* des alphabetischen Codes lassen sich all jene ▷ piktogrammatischen Symbole unterscheiden, die eher dem Bilde entliehen scheinen, obgleich sie ebenfalls nicht diegetisch sichtbar sind: Sternchen als Ausdruck von Schmerz, Wölkchen für Zorn und Ärger, ... Die Konventionalisierung dieser comic-spezifischen Zeichen (japanisch: man'pu – 漫符) führte von ▷ visuellen oder ▷ sprachlich bereits vorhandenen Metaphern und ▷ Metonymien über ▷ Abstraktion und Wiederholung zu einem zunehmend arbiträren Code. Charles Forceville hat den durch George Lakoff und Mark Johnson etablierten Begriff der ›konzeptuellen Metapher‹ (vgl. LAKOFF/JOHNSON 2003) auf das visuelle Vokabular des Comic übertragen (FORCEVILLE 2005; 2011). Die Intersemiotizität des Comic könnte daher weniger als Zusammenspiel konzeptueller Einheiten (wie Schrift und Bild) zu

verstehen sein, sondern als interpretative Spannung, die auch innerhalb der einzelnen Zeichenklassen selbst besteht (vgl. WILDE 2016b). Häufig wird zwischen beiden durch die »vielgestaltige Materialität der gezogenen Linie« vermittelt (MEINRENKEN 2010: 235), die primär indifferent gegenüber Textlichkeit und Bildlichkeit ist (vgl. WELTZIEN 2011; WILDE 2016b). Kulturvergleichende Perspektiven auf die Linie – wie die sehr unterschiedlichen Studien von Jared Gardner zum westlichen Comic (GARDNER 2011) und von Thomas LaMarre zum Manga (LAMARRE 2010) – lassen die Vielseitigkeit ihres Einsatzes hervortreten. Ein Gegenüber von Text und Bild übersieht nicht zuletzt die große Bedeutung ▷ diagrammatischer Formen im Comic (Abb. 5), die etwa durch Panel-▷ Rahmen, Sprechblasen und die grundlegende *mise en page* (das Seiten-Layout) ein relationales Beziehungsgeflecht generieren, noch bevor Panel mit Bildern und Blasen mit Text ›gefüllt‹ werden. Dieser »strukturelle Rhythmus« (GROENSTEEN 2013: 133ff.; vgl. BARBIERI 2002; MAGNUSSEN 2011) liegt letztlich auch der ikonischen Solidarität und der primären Hybridisierung des Comic zugrunde.

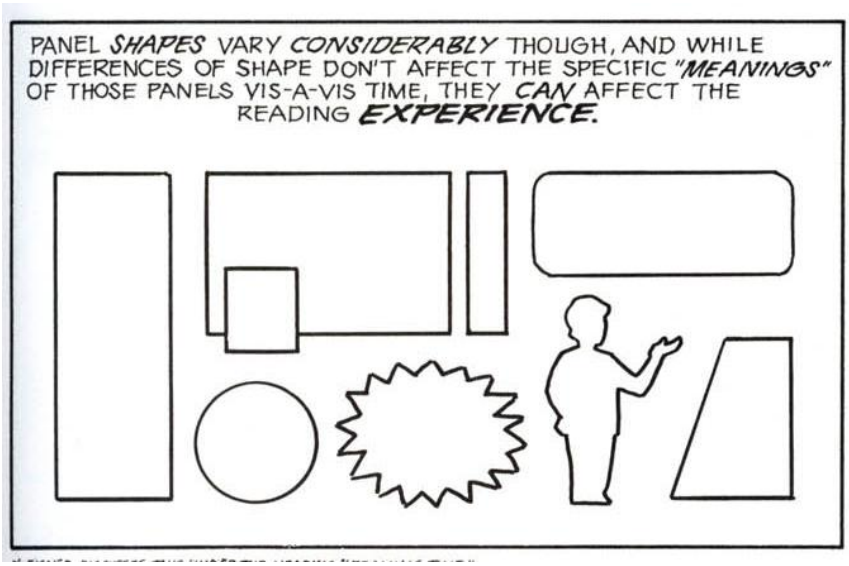


Abb. 5:
Die diagrammatische Seitenarchitektur
Quelle: MCCLOUD 1993: 99

4. Narrativität des Comic

Obgleich die meisten Comic-Definitionen implizit oder explizit den Faktor der ›Narrativität‹ mit sich führen und der Konsens vorherrscht, dass Comics in erster Linie ein narratives Medium darstellen (vgl. CHUTE 2008; PACKARD 2013; STEIN/THON 2013), wurde dieser Begriff lange eher intuitiv verwendet. Wo eine Problematisierung stattfand, wurde zumeist auf Lessings Unterscheidung zwischen den *Raum- und Zeitkünsten* Bezug genommen. Lessings spekulative

Überlegungen zu einer Synthese beider (in denen der Maler »fünf, sechs besondere Gemälde [auf eine] Leinwand bringen« könnte (LESSING 1990: 118)), wird gerne als vorweggreifende Imagination des Comic gedeutet – vermutlich die meistzitierte Passage der jungen Comicforschung.

Eine Annäherung an die Narratologie fand hingegen erst recht spät, nach der als ›postklassisch‹ verstandenen Integration transmedialer und kognitiver Forschungsansätze, statt.[7] Mit Bezug auf Werner Wolfs wegweisenden Text *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik* (2002) und seine daran anschließenden Arbeiten wird ›Narrativität‹ demzufolge nicht mehr als Eigenschaft eines Textes, sondern als kognitives Schema verstanden, das von unterschiedlichen Stimuli (›Narremen‹) aktiviert werden kann. Wurden ›Narration‹ und ›Repräsentation‹ zuvor manchmal als Gegensatzpaare angesehen, so ist es für transmediale Narratologen wie David Herman, Marie-Laure Ryan oder Jan-Noël Thon möglich, ›diegetische‹ und ›mimetische‹ Narrativität als zwei verschiedene Modi der narrativen Darstellung zu erachten.[8] Die bislang umfassendsten Entwürfe zu einer solchen Comic-Narratologie stellen Martin Schüwers *Wie Comics erzählen* (2008) und Karin Kukkonens *Contemporary Comics Storytelling* (2013) dar. Einige Beachtung erhielten auch die Arbeiten des Kognitionswissenschaftlers Neil Cohn, der in zahlreichen Aufsätzen und einer Monographie (2013) ein empirisch gestütztes Modell für eine ›narrative Grammatik‹ des Comic konzipierte.

Abb. 6:
Die Bildsequenz als Merkmal des Comic
Quelle: MCCLOUD 1993: 64

[7] Vgl. CHUTE/DEKOVEN 2006; GARDNER/HERMAN 2011; insbesondere LEFÈVRE 2011; STEIN/THON 2013.
[8] Vgl. HERMAN 2002; 2013; THON 2014b; 2016; RYAN 2005; 2014; ebenfalls logische und empirische ▷ Kontextbildung.

›Klassische‹ narratologische Minimalkriterien fordern meist die ▷ Darstellung mindestens einer Zustandsveränderung (vgl. SCHMID 2010: 3) als Demarkationskriterium gegenüber etwa bloß deskriptiven ›Texten‹; auch Groensteen unterscheidet so ein bloßes ›Andeuten‹ einer zeitlichen Progression von der Erschließbarkeit bestimmter Ereignisfolgen. Erst bei letzterem könne von ›Narrativen‹ gesprochen werden.[9] Die medienspezifischen Möglichkeiten zur Darstellung von Zeitlichkeit und Zustandsveränderungen verdienen zweifellos besondere Beachtung: Im Anschluss an McCloud wird der Zwischenraum zweier Bilder gerne als ›Gutter‹, als ›Rinnstein‹, bezeichnet (MCCLOUD 1993: 66), der ein besonderes elliptisches Erzählen bedingt (Abb. 6):

> Das Erzählen im Comic funktioniert grundsätzlich so, dass der Leser die Sequenz der einzelnen Bilder zu einer fließenden Narration verbindet, die Lücken zwischen den Einzelbildern überbrückt und die abgebildeten Formen mit Hilfe seines Wissens über die Welt mit Bedeutung füllt. (DITTMAR 2008: 27)[10]

Konzipiert man hingegen ›Narrativität‹ – unterschieden von ›Narrativen‹ – als ein skaliertes und allenfalls prototypisch vorhandenes Merkmalsbündel, einem ›Fuzzy Set‹[11], so steht in dessen Zentrum lediglich die (selektive) Darstellung einer raumzeitlich lokalisierten ▷ Situation. Dazu können verschiedene, eher fakultativ angesehene narrativitätssteigernde Elemente hinzukommen. So müssen auch Einbild-Cartoons insofern als narrativ erachtet werden, als sie ein »referential meaning« (BORDWELL 1989: 8), eine ▷ Bezugnahme auf ▷ individuierte fiktive oder nicht-fiktive, in jedem Fall aber extensionale Gegenstände voraussetzen. In dieser Hinsicht unterscheiden sich die Bilder des Comic und verwandter Gegenstandsklassen etwa grundsätzlich von Verkehrsschildern, Piktogrammen oder Emoticons, aber auch von den Gattungsbildern in Bildlexika, denen wir allesamt keine Ausschnitte selektiv dargestellter Situationen in möglichen *Storyworlds* unterstellen (vgl. SACHS-HOMBACH/SCHIRRA 2011; WILDE 2016c).

Diese besondere Konsequenz der vorausgesetzten *Basis-Narrativität* zeigt sich vor allem in Hinblick auf Grenzfälle wie abstrakte Comics: Jan Baetens etwa zeigt, dass darunter nicht nur solche Werke fallen, die über keinerlei gegenständliche und figurative Bilder mehr verfügen, sondern auch solche, deren gegenständliche Bilder sich keinem raumzeitlichen Kontinuum mehr zuordnen lassen (›non sequitur‹), in denen die dargestellten Objekte eine individuierte Existenz hätten (Abb. 7): »Abstract's opposite is not only ›figurative‹ or ›representational‹ but also […] ›narrative‹. Abstraction seems to be what resists narrativization, and conversely narrativization seems to be what dissolves abstraction« (BAETENS 2011: 95).

[9] Damit ergibt sich ein weiterer Ausschlussgrund gegen den Einbild-Cartoon, vgl. GROENSTEEN 2013: 27.
[10] Vgl. auch HORSTKOTTE 2013 und WILDFEUER/BATEMAN 2014.
[11] Vgl. etwa ABBOT 2011; RYAN 2007 und THON 2014b.

Abb. 7:
Abstrakte Comics mit gegenständlichen Bildern: »non sequitur«
Quelle: MCCLOUD 1993: 72

Wo eine Referenz auf eine *Storyworld* voll individuierter Einzeldinge nicht mehr möglich ist, verändert sich darum auch das ▷ Kommunikationsgefüge des Comic grundlegend (vgl. PACKARD 2013). Groensteen unterscheidet im inferenziellen Verstehen von Bildzusammenhängen zwischen den beiden Modi »what has intervened?« und »what is signified?« (GROENSTEEN 2013: 39ff.): Während beim Schluss darauf, w*as vorgefallen sei,* alle ▷ Bildinhalte einem raumzeitlichen Kontinuum attribuiert werden können, muss andernfalls davon ausgegangen werden, dass andere (poetische, argumentative, metaphorische oder rhetorische) Funktionen den Zusammenhang der Bilder legitimieren und daher eine Instanz außerhalb der Diegese etwas anzeigen oder eben kommunizieren möchte. Damit wird eine Festlegung auf die vieldiskutierte Frage notwendig, ob es sich dabei um den biographischen oder hypothetischen Autor des Comics oder eine comicspezifische ›visuelle Erzählinstanz‹ handelt.[12] Eine solche scheint immer dann unsichtbar zu werden, wo ein Bezug auf eine S*toryworld* möglich ist, die sich ›quasi von selbst‹ zeigt (vgl. SCHÜWER 2008: 22ff.). Groensteen arbeitete jedoch auch verschiedene ›infranarrative‹ Strukturen zwischen non-narrativen Comic-Bildern heraus, die ein translineares Beziehungsgeflecht bilden. Dieses bleibt auch innerhalb narrativer Comics noch wirksam und wird hier vielfach erzählerisch einsetzbar, wofür er eine komplexe Theorie des *Braiding* (der ›Verflechtung‹) entwickelte (vgl. GROENSTEEN 2014). Viele populäre Webcomic-Serien der Alltagskommentierung, wie Matthew Inmans Eisner-Award-prämierte Serie *The Oatmeal* oder Randall Munroes *XKCD*, verzichten allerdings häufig auf die Etablierung einer raumzeitlichen Ebene der situierten Einzeldinge (vgl. WILDE 2016c), wodurch das Diktum der generellen Narrativität von Comics auch außerhalb abstrakter Experimente neu zu prüfen wäre.

[12] Vgl. KUHN/VEITS 2015; MARION 1993; PACKARD 2014; THON 2013.

5. Bildlichkeiten des Comic

Wenn es möglich ist, Comics unter anderem auch als Medien zu betrachten, so lässt sich mit William J.T. Mitchell danach fragen, ob sich ein spezieller »comic view of the world« bestimmen lässt (MITCHELL 2014: 256). Durch die primäre Hybridsierung der einzelnen Comic-Bilder (oder Lexia) als Elemente in größeren narrativen Syntagmen ist vielfach die Rede davon, dass ein Comic nicht nur betrachtet, sondern auch gelesen werden muss. Auf Ebene der *mise en page*, des Seitenganzen, adressiert dies »the manifold schemata, assumptions, inferences, and hypotheses that readers rely on to impute narrative meanings to a sequence of images« (HORSTKOTTE 2013: 39). Trotz einer großen Vielfalt von Genres, Stilen, Traditionen und kulturellen Bezugspunkten spricht jedoch vieles dafür, dass auch dem Einzelbild des Comics (zumindest typischerweise) eine spezielle Bildlichkeit zu eigen ist, die im Folgenden genauer bestimmt werden soll.

In technologischer Hinsicht spricht nichts dagegen, auch ▷ fotografisches Material im Comic zu integrieren – was auch häufig geschieht. Zumeist wird ein solches Verfahren jedoch aufgrund konventioneller Mediengrenzen als intermediale Referenz bzw. als *remediation* gewertet;[13] auch Fotoroman und Foto-Comic wird zumeist deutlich vom ›eigentlichen‹ Comic unterschieden. Handgezeichnete Bilder werden als besonders typisch für den Comic erachtet, vor allem Linienzeichnungen sind besonders stark mit seiner Bildlichkeit verbunden[14] (Abb. 8): »As media, comics are [...] a transmedium that, in contrast to the modern media, maintain a direct link to the most primitive forms of mark-making, from cave-painting to hieroglyphics« (MITCHELL 2014: 260).

Abb. 8:
Basisoperation Linie

[13] Vgl. SCHMITZ-EMANS 2012 sowie WILDE 2014.
[14] Siehe hierzu GARDNER 2011 und LAMARRE 2010. Allerdings gilt das im Westen aus ganz anderen Gründen als im asiatischen Raum, vgl. BERNDT 2013; 2015.

Quelle: MCCLOUD 2006: 152

Die Urheberschaft dieser Bilder verteilt sich im Ganzen zumeist auf viele Akteure, wie initiale Szenaristen (Texter), Bleistift- und Tuschezeichner, Koloristen oder Letterer. Manchmal ist die Feststellung der Urheberschaft schwierig, etwa in frühen amerikanischen Superhelden-Produktionen, wo die Rechte alleine beim Verlagshaus lagen (vgl. STEIN 2014). Davon wiederum distanzieren sich insbesondere Autorencomics, als welche etwa Graphic Novels auftreten. Hier bilden Zeichner und Texter eine Personalunion und verhandeln häufig auch autobiographische Stoffe – beides ist auch beim graphischen Bloggen von Webcomic-Serien eher die Regel.

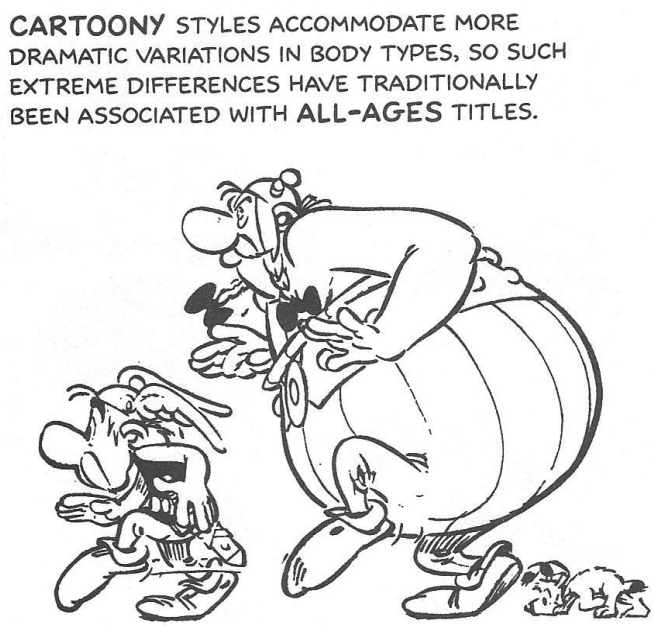


Abb. 9:
Asterix und Obelix als Beispiel für eine ›cartoonhafte‹ Darstellung
Quelle: MCCLOUD 2006: 72

In einer ersten Heuristik lässt sich zwischen einem cartoonhaften und einem ▷ naturalistischen Bildstil oder Bildmodus unterschieden, die (zumindest im Westen) auf die zwei unterschiedlichen Zeichentechniken Illustration vs. Karikatur zurückgehen (vgl. WITEK 2011). In der Praxis existiert natürlich ein fließendes Spektrum zwischen beiden Polen, die oft auch innerhalb des gleichen Werks nebeneinander zum Einsatz kommen. Als typisch für den Comic gilt dennoch eine abstrahierte Darstellung, insbesondere was Figurenkörper betrifft (Abb. 9). Die zeichnerische Reduktion konzentriert sich zumeist auf synekdochisch wichtige Elemente, insbesondere auf solche, die unmittelbar handlungs- und kommunikationsrelevant sind (vgl. GROENSTEEN 2007: 162; PACKARD 2006: 121ff.). McCloud prägte für eine solche piktoriale Reduktion den Begriff des »Cartoons« neu (MCCLOUD 1993: 31), der insbesondere von Packard zu einer avancierten Bildtheorie ausgearbeitet worden ist. Als Annäherung an

unmittelbar handlungsrelevante Körperschemata (vor allem des menschlichen ▷ Gesichts) bietet der so verstandene Cartoon demnach ein besonderes Imaginations- und Identifikationspotential, das die Blickführung des Lesers und den Seitenaufbau als Ganzes zentral mit organisiert (vgl. PACKARD 2006: 159ff.).

Die Nähe zu einem fast schon ▷ symbolischen Code ergibt sich oft alleine aus produktionsökonomischen Gründen: Während der literarische Text die Identität seiner Protagonisten durch ein schlichtes Pronomen sicherstellen kann, muss der Comic-Körper von Panel zu Panel wiederholt gezeichnet werden. Er steht damit nicht nur in ständiger räumlicher Konkurrenz zu allen anderen Zeichenkonfigurationen auf der Seite; seine Identität unterliegt auch selbst dem Prinzip der Serialität, was ihn etwa auch vom Protagonisten des ▷ Animationsfilms unterscheidet: Die Konventionen des Mediums weisen die verschiedenen co-präsenten Darstellungen als denselben Körper in verschiedenen Zeitmomenten aus (vgl. KLAR 2011: 129). Diese Wiederholungslast verändert auch den Status der Einzeldarstellung: Die Etablierung einer Token/Type-Relation, eines Systems relativerer Ähnlichkeiten von Abbildungsexemplaren zu einer implizit erschlossenen Gattung, ist so Grundvoraussetzung der Comic-Narration (vgl. BACHMANN 2013). Insbesondere im japanischen Diskurs werden die ›Bilder‹ des Comics so eher als eine Art von Symbol- beziehungsweise ▷ Hieroglyphenschrift verstanden (vgl. BERNDT 2013). Itô Gô arbeitete in seiner in Japan enorm wirkungsmächtiger Manga-Theorie heraus, wie Figuren (kyaras) durch solche initialen Kodierungsverfahren entstehen: Erst durch die Aufrechterhaltung unterscheidender Anzeichen und Charakteristiken (koyûsei – 固有性) lässt sich von der gleichen Figur sprechen (ITÔ 2005: 147ff.; vgl. FRAHM 2010: 72; KRAFFT 1978: 30). Itô unterscheidet die »Figuren-Ikonographien« (zuzô – 図像) daher auch von »Bildern im eigentlichen Sinne« (e – 絵), da zuzôs ihre besondere »Identitätspräsenz« (dôitsuseisonzaikan – 同一性存在感, ITÔ 2005: 139) besonders im transmedialen Eigenleben der Figur (in Fan Fiction, Cosplay und anderen Bereichen der japanischen Partizipationskultur) erhalten – was mit einer anderen Art der Bildlichkeit kaum zu realisieren wäre.

Durch diese visuelle Kodierung sind Protagonisten – nun wieder kulturübergreifend – häufig auf einen Blick von Antagonisten zu unterscheiden; auch die sozialen oder moralischen Zugehörigkeiten sind häufig durch ein System ähnlicher Cartoongruppen geregelt (vgl. PACKARD 2006: 154ff.). Dadurch ist der Comic ebenso anfällig für stereotypische und rassistische Darstellungsweisen wie auch affin gegenüber satirischen und subversiven Aushandlungen von Identität (vgl. FRAHM 2011; KLAR 2011). Comicfiguren, bei denen es sich ohnehin häufig genug um phantastische, anthropomorphe Tierwesen handelt (vgl. GRÜNEWALD 1991: 30; ITÔ 2006), scheinen so auch geradezu über einen Eigensinn zu verfügen, der sie metaleptischen Verfahren be-

sonders zugänglich macht.[15] In dieser »strukturellen Parodie« der Comic-Zeichen und ihrer ▷ Materialitäten, ihrer »parodistischen Ästhetik« (FRAHM 2010: 107; vgl. KASHTAN 2013; SURDIACOURT 2012), muss daher auch eine medienspezifische Herausforderung an die Comicanalyse gesehen werden.

Die typische Bildlichkeit des Comic ist zudem häufig in verschiedenen Ebenen oder Domänen organisiert, die oft auch im Produktionsprozess deutlich unterschieden werden: Landschaften und Hintergründe sind häufig detailreicher und ›naturalistischer‹ als schematische Protagonisten (vgl. MCCLOUD 1993: 42). In vielen Genres ist es kulturübergreifend nicht unüblich, Hintergründe durch einfarbige ›Folien‹ zu ersetzen (vgl. PACKARD 2006: 209ff.) – der Verzicht auf sämtliche Raumdarstellungen zugunsten externalisierter Emotionen ist etwa eines der stilistischen Merkmale des Shôjo-Manga (vgl. BERNDT 2013). Hier besteht wiederum eine enge Verwandtschaft zum Animationsfilm (▷ Anime), wo die Differenzierbarkeit des Bildes in distinkte Sphären eine technisch-ontologische Basis im ›multiplane compositing‹ besitzt (vgl. LAMARRE 2009).

Sowohl die Organisation des ▷ Bildraums in unterschiedene Sphären als auch die Kodierung der Figurendarstellungen durch distinkte Anzeichen laufen auf eine systematische Besonderheit des Comic-Bildes hinaus: einen extrem flexiblen Umgang mit den Möglichkeiten der piktorialen ▷ Prädikation und ▷ Wahrnehmungsnähe. Die Frage nach Phänomenalität und Wahrnehmbarkeit der Comic-Figur gehört sicher zu den meistdiskutierten Fragen der jüngeren Comic-Theorie: »[W]eder die Behauptung, dass Asterix im Rahmen der erzählten Welt große Füße hätte, noch die, dass er nur so gezeichnet sei, in Wirklichkeit aber ganz anders aussehe, würde der Rolle des Zeichenstils im Comic gerecht werden«, stellt etwa Schüwer fest (2008: 510).[16] Packard hat vielfach herausgearbeitet, dass die Bilder des Comic oft gerade nicht zeigen, wie die dargestellten Welten und Figuren eigentlich aussehen (PACKARD 2006: 246ff.; vgl. auch 2016b).

[15] Vgl. FEHRLE 2011; MEINRENKEN 2010: 233; SIEBERT 2005. »In der Literaturwissenschaft wird von einer Metalepse immer dann gesprochen, wenn (mindestens) zwei getrennte Erzählebenen (z.B. die extradiegetische Ebene des Erzählers und die fiktive Intradiegese dessen, was er erzählt) logikwidrig miteinander vermischt werden«.
https://de.wikipedia.org/wiki/Metalepse#Die_Metalepse_der_Erz.C3.A4hltheorie [letzter Zugriff: 22.06.2017].

[16] Vgl. SURDIACOURT 2012, WILDE 2014; WILDE 2016b.

Abb. 10:
Unterschiedliche Wahrnehmungsnähen
Quelle: MCCLOUD 1993: 43

Die Prädikationsmöglichkeiten des Bildes gestalten sich so vor allem besonders flexibel (Abb. 10): Im Manga ist es beispielsweise nicht unüblich, dass Figuren in Affektmomenten durch stilisierte ›super deformed‹ (chibi – ちび)-Versionen ihrer selbst ersetzt werden (vgl. BERNDT 2013). In dieser Art der Bildlichkeit ist die visuelle Prädikation des Bildes extrem eingeschränkt, da wir ihm nur noch sehr bedingt entnehmen können, wie die dargestellten Figuren innerhalb der Diegese eigentlich aussehen. Auch Gegenstände können sich von einem Bild zum anderen in »objects of iconic focalization« verwandeln (GROENSTEEN 2007: 118).[17] Wie bei einem Piktogramm, dessen bildliche Eigenschaften lediglich nur noch dahingehend relevant sind, einen korrespondierenden Begriff zu exemplifizieren (vgl. SACHS-HOMBACH 2003: 196), ist unser Zugriff auf die *Storyworld* in solchen Fällen eher ⊳ propositionaler statt phänomenaler Art: Wir wissen, dass ein bestimmter Gegenstand in der dargestellten Situation existiert, nicht aber zwangsläufig, wie er aussieht. Häufig bleibt es dem Betrachter überlassen, zu entscheiden, welche der Prädikationsmöglichkeiten, die das Bild zur Verfügung stellt, darstellungsrelevant sind und somit auf die Diegese übertragen werden können. Hierin wäre womöglich eine bildwissenschaftliche Begründung für Groensteens Diktum zu finden, dass die narrativen Bilder des Comics eher erzählen statt zu ⊳ zeigen (GROENSTEEN 2007: 121ff.) – dies stellt freilich nur eine Option dar, denn auch äußerst naturalistische Zeichnungen (oder die Integration von Fotomaterial) ist im Comic keine Seltenheit. So scheint der Bildlichkeit des Comic zusammenfassend vor allem ein besonders flexibler Umgang mit Wahrnehmungsnähe und Prädikation eingeschrieben.

[17] Vgl. MCCLOUD 1993: 44; PACKARD 2006: 171ff.

Literatur

ABBOT, H. PORTER: Narrativity. In: *The Living Handbook of Narratology*. 2011. www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrativity [letzter Zugriff: 23.06.2017]

BACHMANN, CHRISTIAN A.:. Der Comic als Labor semiotischer Interpiktorialitätsforschung. Paul Karasiks und David Mazzucchellis City of Glass. In: ISEKENMEIER, GUIDO (Hrsg.): *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*. Bielefeld [transcript] 2013, S. 299-318

BAETENS, JAN: Abstraction in Comics. In: *SubStance*, 40(1), 2011, S. 94-113

BARBIERI, DANIELE: Zeit und Rhythmus in der Bilderzählung. In: HEIN, MICHAEL; MICHAEL HÜNERS, TORSTEN MICHAELSEN (Hrsg.): *Ästhetik des Comic*. Berlin [Erich Schmidt] 2002, S. 125-142

BARTOSCH, SEBASTIAN: Understanding Comics' Mediality as an Actor-Network. Some Elements of Translation in the Works of Brian Fies and Dylan Horrocks. In: *Journal of Graphic Novels and Comics,* 7(4), 2016, S. 242-253

BECKER, THOMAS: Graphic Novel. Eine ›illegitime‹ Medienkombination? In: DEGNER, UTA (Hrsg.): *Der neue Wettstreit der Künste*. Bielefeld [transcript] 2010, S. 167-186

BERNDT, JAQUELINE: ›Asian Graphic Narratives‹, Nonnanba, and Manga. In: STEIN, DANIEL; JAN-NOËL THON (Hrsg.): *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin [de Gruyter] 2013, S. 363-384

BERNDT, JAQUELINE: Images to be ›Read‹: Murakamai Takashi's Mangaesque Paintings. In: BERNDT, JAQUELINE (Hrsg.): *Manga: Medium, Kunst und Material/Manga. Medium, Art and Material*. Leipzig [Leipziger Universitätsverlag] 2015, S. 191-202

BOLTER, JAY D.; RICHARD GRUSIN: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge [MIT Press] 2000

BORDWELL, DAVID: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge [Cambridge UP] 1989

BOUYER, SYLVAIN: There is no Specificity at the Number You have Dialed. In: MILLER, ANN; BART BEATY (Hrsg.): *The French Comics Theory Reader*. Leuven [Leuven UP] 2014, S. 75-82

CARRIER, DAVID: *The Aesthetics of Comics*. University Park [Pennsylvania State UP] 2000

CHUTE, HILLARY; MARIANNE DEKOVEN: Introduction. Graphic Narrative. In: MFS, *Modern Fiction Studies*, 52, 2006, S. 767-782

CHUTE, HILLARY: Comics as Literature? Reading Graphic Narrative. In: *PMLA,* 123, 2008, S. 452-465

COHN, NEIL: *The Visual Language of Comics. Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*. London [Bloomsbury] 2013

DITTMAR, JAKOB F.: *Comic-Analyse*. Konstanz [UVK] 2008

EISNER, WILL: *Comics and Sequential Art*. Tamarac [Poorhouse Press] 1985

FEHRLE, JOHANNES: Unnatural Worlds and Unnatural Narration in Comics? A Critical Examination. In: ALBER, JAN; RÜDIGER HEINZE (Hrsg.): *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Berlin [de Gruyter] 2011, S. 210-245

FORCEVILLE, CHARLES: Visual Representations of the Idealised Abstract Concept Model of Anger in the Asterix Album *La Zizanie*. In: *Journal of Pragmatics,* 37(1), 2005, *S. 69-88*

FORCEVILLE, CHARLES: Pictorial Runes in Tintin and the Picaros. In: *Journal of Pragmatics*, 43, 2011, S. 875–890

FRAHM, OLE: *Die Sprache des Comics*. Hamburg [Philo] 2010

FRAHM, OLE: Populäres Bild. Stereotyp. Antisemitismus. In: PALANDT, RALF (Hrsg.): *Rechtsextremismus, Rassismus und Antisemitismus in Comics*. Berlin [Archiv der Jugendkulturen] 2011, S. 149-157

GARDNER, JARED; DAVID HERMAN (Hrsg.): *Graphic Narratives and Narrative Theory*, Special Issue of *SubStance*, 40, 2011

GARDNER, JARED: Storylines. In: *SubStance*, 40, 2011, S. 52–69

GIBSON, MEL: Graphic Novels, Comics and Picturebooks. In: RUDD, DAVID (Hrsg.): *Routledge Companion to Children's Literature*. London [Routledge] 2010, S. 100-111

GROENSTEEN, THIERRY: *The System of Comics*. Jackson [UP of Mississippi] 2007

GROENSTEEN, THIERRY: *Comics and Narration*. Jackson [UP of Mississippi] 2013

GROENSTEEN, THIERRY: Narration as Supplement. An Archaeology of the Infra-Narrative Foundations of Comics. In: MILLER, ANN; BART BEATY (Hrsg.): *The French Comics Theory Reader*. Leuven [Leuven UP] 2014, S. 163-182

GRÜNEWALD, DIETRICH: *Vom Umgang mit Comics*. Berlin [Volk und Wissen] 1991

GRÜNEWALD, DIETRICH: Das Prinzip Bildergeschichte. Konstitutiva und Variablen einer Kunstform. In: GRÜNEWALD, DIETRICH (Hrsg.): *Struktur und Geschichte der Comics. Beiträge zur Comicforschung*. Essen [Bachmann] 2010, S. 11-32

HAGUE, IAN: A Defining Problem. In: PACKARD, STEPHAN (Hrsg.): *Comics & Politik/Comics & Politics*. Berlin [Bachmann] 2014, S. 73-88

HAMMEL, BJÖRN: *Webcomics. Einführung und Typologie*. Berlin [Bachmann] 2014

HARVEY, ROBERT C.: Comedy at the Juncture of Word and Image. In: VARNUM, ROBIN; CHRISTINA T. GIBBONS (Hrsg.): *The Language of Comics. Word and Image*. Jackson [UP of Mississippi] 2001, S. 75-96

HATFIELD, CHARLES: *Alternative Comics. An Emerging Literature*. Jackson [UP of Mississippi] 2005

HELMS, JASON M.: Is this Article a Comic? In: *Digital Humanities Quarterly*, 9(4), 2015. http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/9/4/000230/000230.html [letzter Zugriff: 22.06.2017]

HERMAN, DAVID: *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln [U of Nebraska P] 2002

HERMAN, DAVID: *Storytelling and the Sciences of Mind*. Cambridge, MA [MIT Press] 2013

HEYDEN, LINDA-RABEA:. Interpiktorialität im Comic. Versuch einer Systematik zu bildlichen Bezugnahmen in Comics. In: ISEKENMEIER, GUIDO (Hrsg.): *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*. Bielefeld [transcript] 2013, S. 281-298

HIGGINS, DICK; HANNAH HIGGINS: Intermedia. In: *Leonardo*, 34(1), 2001, S. 49-54

HOCHREITER, SUSANNE; URSULA KLINGENBÖCK (Hrsg.): *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhethik in der Graphic Novel*. Bielefeld [transcript] 2014

HORSTKOTTE, SILKE: Zooming In and Out: Panels, Frames, Sequences. In: STEIN, DANIEL; JAN-NOËL THON (Hrsg.): *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin [de Gruyter] 2013, S. 27-48

ITÔ, GÔ: *Tezuka izu deddo. Hirakareta manga hyôgenron e*. Tokyo [NTT] 2005

ITÔ, GÔ: Manga History Viewed through Proto-Characteristics. In: BROPHY, PHILIP (Hrsg.): *Tezuka. The Marvel of Manga*. Melbourne [National Gallery of Victoria] 2006, S. 107-113

KANNENBERG, GENE. JR.: The Comics of Chris Ware. Text, Image, and Visual Narrative Strategies. In: VARNUM, ROBIN; CHRISTINA T. GIBBONS (Hrsg.): *The Language of Comics. Word and Image*. Jackson [UP of Mississippi] 2001, S. 174-200

KASHTAN, AARON: My Mother was a Typewriter. Fun Home and the Importance of Materiality in Comics Studies. In: *Journal of Graphic Novels and Comics*, 4(1), 2013, S. 92-116

KHORDOC, CATHERINE: The Comic Book's Soundtrack: Visual Sound Effects in Asterix. In: VARNUM, ROBIN; CHRISTINA T. GIBBONS (Hrsg.): *The Language of Comics. Word and Image*. Jackson [UP of Mississippi] 2001, S. 156-173

KLAR, ELISABETH: Wir sind alle Superhelden! Über die Eigenart des Körpers im Comic – und über die Lust an ihm. In: EDER, BARBARA; ELISABETH KLAR; RAMÓN REICHERT (Hrsg.): *Theorien des Comics. Ein Reader*. Bielefeld [transcript] 2011, S. 219-236

KRAFFT, ULRICH: *Comics lesen. Untersuchungen zur Textualität von Comics*. Stuttgart [Klett-Cotta] 1978

KRESS, GUNTHER: *Multimodality. A Social-Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London [Routledge] 2010

KUHN, MARKUS; ANDREAS VEITS: Narrative Mediation in Comics. Narrative Instances and Narrative Levels in Paul Hornschemeier's *The Three Paradoxes*. In: BIRKE, DOROTHEE; TILMANN KÖPPE (Hrsg.): *Author and Narrator. Transdiciplinary Contributions to a Narratological Debate*. Berlin [de Gruyter] 2015, S. 235-262

KUKKONEN, KARIN: *Contemporary Comics Storytelling*. Lincoln [U of Nebraska P] 2013

LAKOFF, GEORGE; MARK JOHNSON: *Metaphors We Live by*. 2. Auflage. Chicago [U of Chicago P] 2003

LAMARRE, THOMAS: *The Anime Machine. A Media Theory of Animation*. Minneapolis [U of Minnesota P] 2009

LaMarre, Thomas: Manga Bomb. Between the Lines of *Barefoot Gen*. In: Berndt, Jaqueline (Hrsg.): *Comics Worlds and the World of Comics. Towards Scholarship on a Global Scale*. Kyoto [IMRCK] 2010, S. 262-307

Lefèvre, Pascal: Some Medium-Specific Qualities of Graphic Sequences. In: *SubStance*, 40, 2011, S. 14-33

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Lessing, Gotthold Ephraim*: Werke und Briefe in 12 Bänden.* Band. 5.2. Herausgegeben von Wilfried Barner et al. Frankfurt/M. [Deutscher Klassiker Verlag] 1990, S. 11-322

Magnussen, Anne: Die Semiotik von C.S. Peirce als theoretisches Rahmenwerk für das Verstehen von Comics. In: Eder, Barbara; Elisabeth Klar; Ramón Reichert (Hrsg.): *Theorien des Comics. Ein Reader*. Bielefeld [transcript] 2011, S. 171-186

Marion, Philippe: *Traces en cases. Travail Graphique, Figuration Narrative et Participation du Lecteur. Essai sur la Bande Dessinée*. Louvain-la-Neuve [Academia] 1993

McCloud, Scott: *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York [Harper Perennial] 1993

McCloud, Scott: *Reinventing Comics. How Imagination and Technology are Revolutionizing an Art Form*. New York [Harper Perennial] 2000

McCloud, Scott: *Making Comics. Storytelling Secrets of Comics, Manga and Graphic Novels*. New York [Harper Perennial] 2006

Meinrenken, Jens: Figurenkonzepte im Comic. In: Leschke, Rainer; Henriette Heidbrink (Hrsg.): *Formen der Figur. Figurenkonzepte in Künsten und Medien*. Konstanz [UVK] 2010, S. 229-246

Meskin, Aaron: Defining Comics? *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 65(4), 2007, S. 369-379

Miodrag, Hannah: *Comics and Language. Reimagining Critical Discourse on the Form*. Jackson [UP of Mississippi] 2013

Miodrag, Hannah: Origins and Definitions. Arguments for a Non-Essentialist Approach. In: *IJOCA*, 17(1), 2015, S. 24-44

Mitchell, William J.T.: Comics as Media: Afterword. In: *Critical Inquiry*, 40(3), 2014, S. 255-265

Packard, Stephan: *Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse*. Göttingen [Wallstein] 2006

Packard, Stephan: Erzählen Comics? In: Giesa, Felix; Otto Brunken (Hrsg.): *Erzählen im Comic*. Bochum [Bachmann] 2013, S. 17-32

Packard, Stephan: Wie narrativ sind Comics? Aspekte einer historischen Transmedialität. In: Hochreiter, Susanne; Ursula Klingenböck (Hrsg.): *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhethik in der Graphic Novel*. Bielefeld [transcript] 2014, S. 97-120

Packard, Stephan: Medium, Form, Erzählung? Zur problematischen Frage: *Was ist ein Comic?* In: Abel, Julia; Christian Klein (Hrsg.): *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Stuttgart [Metzler] 2016a, S. 56-73

PACKARD, STEPHAN: Sagen und Sehen jenseits von Schrift und Bild. Aufteilungen des Sinnlichen im Comic. In: HARBECK, MATTHIAS ET AL. (Hrsg.): *Grenzen ziehen, Grenzen überschreiten/Drawing Borders, Crossing Boundaries*. Berlin [Bachmann] 2016b, in Vorbereitung

RAJEWSKY, IRINA O.: Border Talks. The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. In: ELLESTRÖM, LARS (Hrsg.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke [Palgrave Macmillan] 2010, S. 51-68

RIPPL, GABRIELE; LUKAS ETTER: Intermediality, Transmediality, and Graphic Narrative. In: STEIN, DANIEL; JAN-NOËL THON (Hrsg.): *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin [de Gruyter] 2013, S. 191-218

RYAN, MARIE-LAURE: On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology. In: MEISTER, JAN CHRISTOPH; TOM KINDT; WILHELM SCHERNUS (Hrsg.): *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Berlin [de Gruyter] 2005, S. 1-23

RYAN, MARIE-LAURE: Toward a Definition of Narrative. In: HERMAN, DAVID (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge, MA [Cambridge UP] 2007, S. 22-38

RYAN, MARIE-LAURE: Story/Worlds/Media. Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology. In: RYAN, MARIE-LAURE; JAN-NOËL THON. (Hrsg.): *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln [U of Nebraska P] 2014, S. 25-49

SABIN, ROGER: *Adult Comics. An Introduction*. London [Routledge] 1993

SACHS-HOMBACH, KLAUS; JÖRG R.J. SCHIRRA: Prädikative und modale Bildtheorie. In: DIEKMANNSHENKE, HAJO; MICHAEL KLEMM; HARTMUT STÖCKL (Hrsg.): *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*. Berlin [Erich Schmidt] 2011, S. 97-119

SACHS-HOMBACH, KLAUS: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln [Halem] 2003

SCHMID, WOLF: *Narratology. An Introduction*. Berlin [de Gruyter] 2010

SCHMIDT, SIEGFRIED J.S.: *Kalte Faszination: Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. Weilerswist [Velbrück Wissenschaft] 2000

SCHMIDT, SIEGFRIED J.S.: *Zwiespältige Begierden. Aspekte der Medienkultur*. Freiburg i. Br. [Rombach] 2004

SCHMITZ-EMANS, MONIKA: Photos im Comic. In: BACHMANN, CHRISTIAN A.; Véronique Sina; Lars Banhold (Hrsg.): *Comics intermedial. Beiträge zu einem interdisziplinären Forschungsfeld*. Essen [Bachmann] 2012, S. 55-74

SCHRÖTER, JENS: Four Models of Intermediality. In: HERZOGENRATH, BERND (Hrsg.): *Travels in Intermedia[lity]. ReBlurring the Boundaries*. Hanover [U of New England P] 2012, S. 15-36

SCHÜWER, MARTIN: *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier [WVT] 2008

SIEBERT, JAN: *Flexible Figuren. Medienreflexive Komik im Zeichentrickfilm*. Bielefeld [Aisthesis] 2005

SINA, VÉRONIQUE: *Comic – Film – Gender. Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*. Bielefeld [transcript] 2016

STEIN, DANIEL; JAN-NOËL THON: Introduction. From Comic Strips to Graphic Novels. In: STEIN, DANIEL; JAN-NOËL THON (Hrsg.): *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin [de Gruyter] 2013, S. 1-23

STEIN, DANIEL: Popular Seriality, Authorship, Superhero Comics. On the Evolution of a Transnational Genre Economy. In: HARTWIG, MARCEL; EVELYNE KEITEL; GUNTER SÜß (Hrsg.): *Media Economies: Perspectives on American Cultural Practices*. Trier [WVT] 2014, S. 133-157

STEIN, DANIEL: Comics and Graphic Novels. In: RIPPL, GABRIELE (Hrsg.): *Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music*. Berlin [de Gruyter] 2015, S. 420-438

SURDIACOURT, STEVEN: Image [&] Narrative #8: Tying Ends together: Surface and Storyworld in Comics. *Comics Forum*. 2012. https://comicsforum.org/2012/12/27/image-narrative-8-tying-ends-together-surface-and-storyworld-in-comics-by-steven-surdiacourt/ [letzter Zugriff: 22.06.2017]

THON, JAN-NOËL: Who's Telling the Tale? Authors and Narrators in Graphic Narrative. In: STEIN, DANIEL; JAN-NOËL THON (Hrsg.): *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin [de Gruyter] 2013, S. 67-99

THON, JAN-NOËL: Mediality. In: RYAN, MARIE-LAURE; LORI EMERSON; BENJAMIN J. ROBERTSON (Hrsg.): *Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Baltimore [Johns Hopkins UP] 2014a, S. 334-336

THON, JAN-NOËL: Narrativity. In: RYAN, MARIE-LAURE; LORI EMERSON; BENJAMIN J. ROBERTSON (Hrsg.): *Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Baltimore: Johns Hopkins UP] 2014b, S. 351-355

THON, JAN-NOËL: *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln [U of Nebraska P] 2016

VAN LEEUWEN, THEO: *Introducing Social Semiotics*. London [Routledge] 2005

VARNUM, ROBIN; CHRISTINA T. GIBBONS (Hrsg.): *The Language of Comics: Word and Image*. Jackson [UP of Mississippi] 2001

WELTZIEN, FRIEDRICH: Hybrider Legitimationsdruck. Zu Rodolphe Töpffers Bastardisierung von Text und Bild. In: BECKER, THOMAS (Hrsg.): *Comic. Intermedialität und Legitimität eines popkulturellen Mediums*. Essen [Bachmann] 2011, S. 115-136

WILDE, LUKAS R.A.: Was unterscheiden Comic›Medien‹? In: *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung*, 1, 2014, S. 25-50

WILDE, LUKAS R.A.: Distinguishing Mediality. The Problem of Identifying Forms and Features of Digital Comics. In: *Networking Knowledge*, 8(4), 2015, S. 1-14

WILDE, LUKAS R.A.: Die Sounds des Comics: Fünf mal mit den Augen hören. In: THON, JAN-NOËL; THOMAS WILKE (Hrsg.): *Sound in den Medien. Theorie, Geschichte, Gegenwart*. Wiesbaden [Springer VS] 2016a, in Vorbereitung

WILDE, LUKAS R.A.: The Epistemology of the Drawn Line: Abstract Dimensions of ›Mainstream‹ Comic-Storytelling. In: ROMMENS, AARNOUD; BJÖRN-OLAV DOZO, PABLO TURNES; ERWIN DEJASSE (Hrsg.): *Abstraction and Comics/La BD et l'abstraction*. Liège [Liège UP] 2016b, in Vorbereitung

WILDE, LUKAS R.A.: Mediengrenzen. Comics, Gebrauchscomics, Piktogramme. In: HARBECK, MATTHIAS et al. (Hrsg.): *Grenzen ziehen, Grenzen überschreiten/Drawing Borders, Crossing Boundaries*. Berlin [Bachmann] 2016c, in Vorbereitung

WILDFEUER, JANINA; JOHN A. BATEMAN: Zwischen gutter und closure. Zur Interpretation der Leerstelle im Comic durch Inferenzen und dynamische Diskursinterpretation. In: *Closure. Kieler e-Journal für* Comicforschung, 1, 2014, S. 3-24

WITEK, JOSEPH: The Arrow and the Grid. In: JEET, HEER; KENT WORCESTER (Hrsg.): *A Comic Studies Reader*. Jackson [U of Mississippi P] 2009, S. 149-156

WITEK, JOSEPH: Comics Modes: Caricature and Illustration in the Crumb Family's Dirty Laundry. In: SMITH, MATTHEW J.; RANDY DUNCAN (Hrsg.): *Critical Approaches to Comics*. New York [Routledge] 2011, S. 27-42

WOLF, WERNER: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: NÜNNING, ANSGAR; VERA NÜNNING (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier [WVT] 2002, S. 23-103

WOLF, WERNER: Intermediality. In: HERMAN, DAVID; MANFRED JAHN; MARIE-LAURE RYAN (Hrsg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London [Routledge] 2005, S. 252-256

[Inhaltsverzeichnis]

Impressum

IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft wird herausgegeben von Klaus Sachs-Hombach, Jörg R.J. Schirra, Stephan Schwan und Hans Jürgen Wulff.

Bisherige Ausgaben

IMAGE 25

Herausgeber/in: Anne Burkhardt, Klaus Sachs-Hombach

Jörg R.J. Schirra: Editorial
Susana Barreiro Pérez/Marcel Wolfgang Lemmes/Stephan Ueffing: Warlords and Presidents. Eine Analyse visueller Diskurse in *The Situation Room*
Jens Amschlinger/Lukas Flad/Jessica Sautter: »I saw something white being grabbed«. Sexuelle Gewalt in *V-J Day in Times Square*
Konrad Steuer/Michael Götting: Grausame Bilder. Ein Experiment zur Emotionalen Wirkung expliziter Gewaltdarstellungen am Beispiel einer Kriegsfotografie von Christoph Bangert
Aus aktuellem Anlass:
Franz Reitinger: Gleich groß oder kleiner? Vom Vorwurf des Eurozentrismus
Jörg R.J. Schirra/Mark A. Halawa/Dimitri Liebsch: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung
Dimitri Liebsch: Das bildphilosophische Stichwort 13. Visual Culture/Visual Studies
Jens Bonnemann: Das bildphilosophische Stichwort 14. Bildbewusstsein
Jens Schröter: Das bildphilosophische Stichwort 15. Digitales Bild

IMAGE 24

Jörg R.J. Schirra: Editorial
Sebastian Gerth: Mentale Bilder als visuelle Form der Weltrepräsentation? Eine Systematisierung philosophischer Argumentationen und ihre psychologische Anwendung
Erika Fám: Das Wiederbild. Transmediale Untersuchungen von Bild-im-Bild-Phänomenen
Johannes Baumann: Zur (kulturellen) Subjektivität im Fremdbild
Janna Tillmann: Zwischen Hindernis und Spielelement. Der Umgang mit dem Tod des Avatars in Videospielen
Jörg R.J. Schirra/Mark A. Halawa/Dimitri Liebsch: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung
Michaela Ott: Das bildphilosophische Stichwort 10. Theorien des Bildraums
Jörg R.J. Schirra: Das bildphilosophische Stichwort 11. Kontext
Mark Ludwig: Das bildphilosophische Stichwort 12. Werbung

IMAGE 23

Klaus Sachs-Hombach: Editorial
Tim Ihde: Die da!?! Potentials of Pointing in Multimodal Contexts
Heike Krebs: Roman Jakobson Revisited. The Multimodal Trailer Event
Michelle Herte: »Come, Stanley, let's find the story!« On the Ludic and the Narrative Mode of Computer Games in *The Stanley Parable*
Franz Reitinger: Das Unrecht der Bildnutzung. Eine neue Form der Zensur? Bemerkungen aus der Peripherie des wissenschaftlichen Publizierens über das Spannungsfeld von Staats- und Gemeinbesitz und die Kapitalisierung von öffentlichem Kulturgut zu Lasten der Autoren
Jörg R.J. Schirra/Mark A. Halawa/Dimitri Liebsch: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung
Hans-Ulrich Lessing: Das bildphilosophische Stichwort 7. Ästhesiologie
Rolf Sachsse: Das bildphilosophische Stichwort 8. Bildhermeneutik
Nicola Mößner: Das bildphilosophische Stichwort 9. Bild in der Wissenschaft

IMAGE 22: Interdisciplinary Perspectives on Visual Literacy

Herausgeber/in: Elisabeth Birk, Mark A. Halawa

Elisabeth Birk/Mark A. Halawa: Introduction. Interdisciplinary Perspectives on Visual Literacy
Jakob Krebs: Visual, Pictorial, and Information Literacy
Andreas Osterroth: Das Internet-Meme als Sprache-Bild-Text
Andreas Josef Vater: Jenseits des Rebus. Für einen Paradigmenwechsel in der Betrachtung von Figuren der Substitution am Beispiel von Melchior Mattspergers *Geistliche Herzenseinbildungen*
Axel Roderich Werner: Visual Illiteracy. The Paradox of Today's Media Culture and the Reformulation of Yesterday's Concept of an *écriture filmque*
Sascha Demarmels/Ursula Stalder/Sonja Kolberg: Visual Literacy. How to Understand Texts Without Reading Them
Kathryn M. Hudson/John S. Henderson: Weaving Words and Interwoven Meanings. Textual Polyvocality and Visual Literacy in the Reading of Copán's Stela J
David Magnus: Aesthetical Operativity. A Critical Approach to Visual Literacy with and Beyond Nelson Goodman's Theory of Notation

JÖRG R.J. SCHIRRA/MARK A. HALAWA/DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung
TOBIAS SCHÖTTLER: Das bildphilosophische Stichwort 4. Bildhandeln
CHRISTA SÜTTERLIN: Das bildphilosophische Stichwort 5. Maske
MARTINA DOBBE: Das bildphilosophische Stichwort 6. Fotografie

IMAGE 22 Themenheft: Media Convergence and Transmedial Worlds (Part 3)

Herausgeber: Benjamin Beil, Klaus Sachs-Hombach, Jan-Noël Thon

JAN-NOËL THON: Introduction. Media Convergence and Transmedial Worlds (Part 3)
TOBIAS STEINER: Under the Macroscope. Convergence in the US Television Market Between 2000 and 2014
AMELIE ZIMMERMANN: Burning the Line Between Fiction and Reality. Functional Transmedia Storytelling in the German TV Series *About: Kate*
ROBERT BAUMGARTNER: »In the Grim Darkness of the Far Future there is only War«. *Warhammer 40,000*, Transmedial Ludology, and the Issues of Change and Stasis in Transmedial Storyworlds
NIEVES ROSENDO: The Map Is Not the Territory. Bible and Canon in the Transmedial World of *Halo*
FELIX SCHRÖTER: The Game of *Game of Thrones*. George R.R. Martin's *A Song of Ice and Fire* and Its Video Game Adaptations
KRZYSZTOF M. MAJ: Transmedial World-Building in Fictional Narratives

IMAGE 21

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial
MARC BONNER: Architektur als mediales Scharnier. Medialität und Bildlichkeit der raumzeitlichen Erfahrungswelten Architektur, Film und Computerspiel
MIRIAM KIENESBERGER: Schwarze ›Andersheit‹/weiße Norm. Rassistisch-koloniale Repräsentationsformen in EZA-Spendenaufrufen
ELIZE BISANZ: Notizen zur Phaneroscopy. Charles S. Peirce und die Logik des Sehens
JÖRG R.J. SCHIRRA/MARK A. HALAWA/DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung
MARK A. HALAWA: Das bildphilosophische Stichwort 1. Bildwissenschaft vs. Bildtheorie
DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort 2. Replika, Faksimile und Kopie
JÖRG R.J. SCHIRRA: Das bildphilosophische Stichwort 3. Interaktives Bild

IMAGE 21 Themenheft: Media Convergence and Transmedial Worlds (Part 2)

Herausgeber: Benjamin Beil, Klaus Sachs-Hombach, Jan-Noël Thon

JAN-NOËL THON: Introduction. Media Convergence and Transmedial Worlds (Part 2)
JOHANNES FEHRLE: Leading into the Franchise. Remediation as (Simulated) Transmedia World. The Case of *Scott Pilgrim*
MARTIN HENNIG: Why Some Worlds Fail. Observations on the Relationship Between Intertextuality, Intermediality, and Transmediality in the *Resident Evil* and *Silent Hill* Universes

Anne Ganzert: »We welcome you to your *Heroes* community. Remember, everything is connected«. A Case Study in Transmedia Storytelling
Jonas Nesselhauf/Markus Schleich: A Stream of Medial Consciousness. Transmedia Storytelling in Contemporary German Quality Television
Cristina Formenti: Expanded Mockuworlds. Mockumentary as a Transmedial Narrative Style
Laura Schlichting: Transmedia Storytelling and the Challenge of Knowledge Transfer in Contemporary Digital Journalism. A Look at the Interactive Documentary *Hollow* (2012–)

IMAGE 20

Jörg R.J. Schirra: Editorial
Mark A. Halawa: Angst vor der Sprache. Zur Kritik der sprachkritischen Ikonologie
Barbara Laimböck: Heilkunst und Kunst. Ärztinnen und Ärzte in der österreichischen Malerei des 20. Jahrhunderts. Eine sowohl künstlerische als auch tiefenpsychologische Reflexion
Martina Sauer: Ästhetik und Pragmatismus. Zur funktionalen Relevanz einer nicht-diskursiven Formauffassung bei Cassirer, Langer und Krois
A. Peter Maaswinkel: Allsehendes Auge und unsichtbare Hand. Zur Ästhetisierung neoliberaler Ideologie am Beispiel des European Council
Maria Schreiber: Als das Bild aus dem Rahmen fiel. Drei Tagungsberichte aus einem trans- und interdisziplinären Feld
Aus aktuellem Anlass:
Franz Reitinger: Der Bredekamp-Effekt

IMAGE 20 Themenheft: Medienkonvergenz und transmediale Welten (Teil 1)

Herausgeber: Benjamin Beil, Klaus Sachs-Hombach, Jan-Noël Thon

Jan-Noël Thon: Einleitung. Medienkonvergenz und transmediale Welten/Introduction. Media Convergence and Transmedial Worlds
Hanns Christian Schmidt: Origami Unicorn Revisited. ›Transmediales Erzählen‹ und ›transmediales Worldbuilding‹ im *The Walking Dead*-Franchise
Andreas Rauscher: Modifikationen eines Mythen-Patchworks. Ludonarratives Worldbuilding in den *Star Wars*-Spielen
Vera Cuntz-Leng: Harry Potter transmedial
Raphaela Knipp: »One day, I would go there…«. Fantouristische Praktiken im Kontext transmedialer Welten in Literatur, Film und Fernsehen
Theresa Schmidtke/Martin Stobbe: »With poseable arms & gliding action!«. Jesus-Actionfiguren und die transmediale Storyworld des Neuen Testaments
Hanne Detel: Nicht-fiktive transmediale Welten. Neue Ansätze für den Journalismus in Zeiten der Medienkonvergenz

IMAGE 19

Jörg R.J. Schirra: Editorial
Sabina Misoch: Mediatisierung, Visualisierung und Virtualisierung. Bildgebende Verfahren und 3D-Navigation in der Medizin. Eine bildwissenschaftliche und mediensoziologische Betrachtung

Klaus H. Kiefer: *Gangnam Style* erklärt. Ein Beitrag zur deutsch-koreanischen Verständigung
Evripides Zantides/Evangelos Kourdis: Graphism and Intersemiotic Translation. An Old Idea or a New Trend in Advertising?
Martin Fricke: Quantitative Analyse zu Strukturmerkmalen und -veränderung im Medium Comic am Beispiel Action Comic
Franz Reitinger: Die ›ultimative‹ Theorie des Bildes

IMAGE 18: Bild und Moderne

Herausgeber: Martin Scholz

Martin Scholz: Bild und Moderne
Ralf Bohn: Zur soziografischen Darstellung von Selbstbildlichkeit. Von den Bildwissenschaften zur szenologischen Differenz
Alexander Glas: Lernen mit Bildern. Eine empirische Studie zum Verhältnis von Blickbildung, Imagination und Sprachbildung
Pamela C. Scorzin: Über das Unsichtbare im Sichtbaren. Szenografische Visualisierungsstrategien und moderne Identitätskonstruktionen am Beispiel von Jeff Walls »After ›Invisible Man‹ by Ralph Ellison, the Prologue«
Heiner Wilharm: Weltbild und Ursprung. Für eine Wiederbelebung der Künste des öffentlichen Raums. Zu Heideggers Bildauffassung der 30er Jahre
Norbert M. Schmitz: Malewitsch »Letzte futuristische Austellung ›0,10‹« in St. Petersburg 1915 oder die Paradoxien des fotografischen Suprematismus. Die medialen Voraussetzungen des autonomen Bildes
Rolf Nohr: Die Tischplatte der Authentizität. Von der kunstvollen Wissenschaft zum Anfassen
Rolf Sachsse: Medien im Kreisverkehr. Architektur – Fotografie – Buch
Sabine Foraita: Bilder der Zukunft in der Vergangenheit und Gegenwart. Wie entstehen Bilder der Zukunft? Wer schafft sie und wer nutzt sie? Bilder als designwissenschaftliche Befragungsform
Thomas Heun: Die Bilder der Communities. Zur Bedeutung von Bildern in Online-Diskursen

IMAGE 17

Herausgeber/in: Rebecca Borschtschow, Lars C. Grabbe, Patrick Rupert-Kruse

Rebecca Borschtschow/Lars C. Grabbe/Patrick Rupert-Kruse: Bewegtbilder. Grenzen und Möglichkeiten einer Bildtheorie des Films
Hans Jürgen Wulff: Schwarzbilder. Notizen zu einem filmbildtheoretischen Problem
Lars C. Grabbe/Patrick Rupert-Kruse: Filmische Perspektiven holonisch-mnemonischer Repräsentation. Versuch einer allgemeinen Bildtheorie des Films
Marijana Erstić: Jenseits der Starrheit des Gemäldes. Luchino Viscontis kristalline Filmwelten am Beispiel von *Gruppo di famiglia in un interno* (*Gewalt und Leidenschaft*)
Ines Müller: Bildgewaltig! Die Möglichkeiten der Filmästhetik zur Emotionalisierung der Zuschauer
Rebecca Borschtschow: Bild im Rahmen, Rahmen im Bild. Überlegungen zu einer bildwissenschaftlichen Frage

Norbert M. Schmitz: Arnheim versus Panofsky/Modernismus versus Ikonologie. Eine exemplarische Diskursanalyse zum Verhältnis der Kunstgeschichte zum filmischen Bild
Florian Härle: Über filmische Bewegtbilder, die sich wirklich bewegen. Ansatz einer Interpretationsmethode
Dimitri Liebsch: Wahrnehmung, Motorik, Affekt. Zum Problem des Körpers in der phänomenologischen und analytischen Filmphilosophie
Tina Hedwig Kaiser: Schärfe, Fläche, Tiefe. Wenn die Filmbilder sich der Narration entziehen. Bildnischen des Spielfilms als Verbindungslinien der Bild- und Filmwissenschaft

IMAGE 16

Jörg R.J. Schirra: Editorial
Matthias Meiler: Semiologische Überlegungen zu einer Theorie des öffentlichen Raums. Textur und Textwelt am Beispiel der Kommunikationsform Kleinplakat
Claus Schlaberg: ›Bild‹. Eine Explikation auf der Basis von Intentionalität und Bewirken
Asmaa Abd Elgawad Elsebae: Computer Technology and Its Reflection on the Architecture and Internal Space
Julian Wangler: Mehr als einfach nur grau. Die visuelle Inszenierung von Alter in Nachrichtenberichterstattung und Werbung

IMAGE 16 Themenheft: Bildtheoretische Ansätze in der Semiotik

Jörg R.J. Schirra: Editorial
Doris Schöps: Semantik und Pragmatik von Körperhaltungen im Spielfilm
Sascha Demarmels: Als ob die Sinne erweitert würden... Augmented Reality als Emotionalisierungsstrategie
Christian Trautsch/Yixin Wu: Die Als-ob-Struktur von Emotikons im WWW und in anderen Medien
Martin Siefkes: The Semantics of Artefacts. How We Give Meaning to the Things We Produce and Use
Klaus H. Kiefer: ›Le Corancan‹. Sprechende Beine

IMAGE 15

Jörg R.J. Schirra: Editorial
Heribert Rücker: Auch Wissenschaften sind nur Bilder ihrer Maler. Eine Hermeneutik der Abbildung
Ray David: A Mimetic Psyche
George Damaskinidis/Anastasia Christodoulou: The Press Briefing as an ESP Educational Microworld. An Example of Social Semiotics and Multimodal Analysis
Katharina Schulz: Geschichte, Rezeption und Wandel der Fernsehserie

IMAGE 15 Themenheft: Poster-Vorträge auf der internationalen Fachkonferenz »Ursprünge der Bilder. Anthropologische Diskurse in der Bildwissenschaft«

Herausgeber: Ronny Becker, Jörg R.J. Schirra, Klaus Sachs-Hombach

Klaus Sachs-Hombach: Einleitung
Marcel Heinz: Born in the Streets. Meaning by Placing
Tobias Schöttler: The Triangulation of Images. Pictorial Competence and Its Pragmatic Condition of Possibility
Martina Sauer: Zwischen Hingabe und Distanz. Ernst Cassirers Beitrag zur Frage nach dem Ursprung der Bilder im Vergleich zu vorausgehenden (Kant), zeitgleichen (Heidegger und Warburg) und aktuellen Positionen

IMAGE 14

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach, Jörg R.J. Schirra, Ronny Becker

Ronny Becker/Klaus Sachs-Hombach/Jörg R.J. Schirra: Einleitung
Goda Plaum: Funktionen des bildnerischen Denkens
Constantin Rauer: Kleine Kulturgeschichte des Menschenbildes. Ein Essay
Jennifer Daubenberger: ›A Skin Deep Creed‹. Tattooing as an Everlasting Visual Language in Relation to Spiritual and Ideological Beliefs
Sonja Zeman: ›Grammaticalization‹ Within Pictorial Art? Searching for Diachronic Principles of Change in Picture and Language
Larissa M. Straffon: The Descent of Art. The Evolution of Visual Art as Communication via Material Culture
Toni Hildebrandt: Bild, Geste und Hand. Leroi-Gourhans paläontologische Bildtheorie
Claudia Henning: Tagungsbericht zur internationalen Fachkonferenz »Ursprünge der Bilder« (30. März – 1. April 2011)

IMAGE 14 Themenheft: *Homor pictor* und *animal symbolicum*

Herausgeber: Mark A. Halawa

Mark A. Halawa: Editorial. *Homo pictor* und *animal symbolicum*. Zu den Möglichkeiten und Grenzen einer philosophischen Bildanthropologie
Nisaar Ulama: Von Bildfreiheit und Geschichtsverlust. Zu Hans Jonas' *homo pictor*
Jörg R.J. Schirra/Klaus Sachs-Hombach: Kontextbildung als anthropologischer Zweck von Bildkompetenz
Zsuzsanna Kondor: Representations and Cognitive Evolution. Towards an Anthropology of Pictorial Representation
Jakob Steinbrenner: Was heißt Bildkompetenz? Oder Bemerkungen zu Dominic Lopes' Kompetenzbedingung

IMAGE 13

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial
MATTHIAS HÄNDLER: Phänomenologie, Semiotik und Bildbegriff. Eine kritische Diskussion
SANDY RÜCKER: McLuhans *global village* und Enzensbergers Netzestadt. Untersuchung und Vergleich der Metaphern
MARTINA SAUER: Affekte und Emotionen als Grundlage von Weltverstehen. Zur Tragfähigkeit des kulturanthropologischen Ansatzes Ernst Cassirers in den Bildwissenschaften
JAKOB SAUERWEIN: Das Bewusstsein im Schlaf. Über die Funktion von Klarträumen

IMAGE 12: Bild und Transformation

Herausgeber: Martin Scholz

MARTIN SCHOLZ: Von Katastrophen und ihren Bildern
STEPHAN RAMMLER: Im Schatten der Utopie. Zur sozialen Wirkungsmacht von Leitbildern kultureller Transformation
KLAUS SACHS-HOMBACH: Zukunftsbilder. Einige begriffliche Anmerkungen
ROLF NOHR: Sternenkind. Vom Transformatorischen, Nützlichen, dem Fötus und dem blauen Planeten
SABINE FORAITA/MARKUS SCHLEGEL: Vom Höhlengleichnis zum Zukunftsszenario oder wie stellt sich Zukunft dar?
ROLF SACHSSE: How to do things with media images. Zur Praxis positiver Transfomationen stehender Bilder
HANS JÜRGEN WULFF: Zeitmodi, Prozesszeit. Elementaria der Zeitrepräsentation im Film
ANNA ZIKA: gottseidank: ich muss keine teflon-overalls tragen. mode(fotografie) und zukunft
MARTIN SCHOLZ: Versprechen. Bilder, die Zukunft zeigen

IMAGE 11

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial
TINA HEDWIG KAISER: Dislokationen des Bildes. Bewegter Bildraum, haptisches Sehen und die Herstellung von Wirklichkeit
GODA PLAUM: Bildnerisches Denken
MARTINA ENGELBRECHT/JULIANE BETZ/CHRISTOPH KLEIN/RAPHAEL ROSENBERG: Dem Auge auf der Spur. Eine historische und empirische Studie zur Blickbewegung beim Betrachten von Gemälden
CHRISTIAN TRAUTSCH: Die Bildphilosophien Ludwig Wittgensteins und Oliver Scholz' im Vergleich
BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Topologie des S(ch)eins

IMAGE 10

Herausgeberinnen: Claudia Henning, Katharina Scheiter

Claudia Henning/Katharina Scheiter: Einleitung
Aneta Rostkowska: Critique of Lambert Wiesing's Phenomenological Theory of Picture
Nicolas Romanacci: Pictorial Ambiguity. Approaching ›Applied Cognitive Aesthetics‹ from a Philosophical Point of View
Petra Bernhardt: ›Einbildung‹ und Wandel der Raumkategorie ›Osten‹ seit 1989. Werbebilder als soziale Indikatoren
Evelyn Runge: Ästhetik des Elends. Thesen zu sozialengagierter Fotografie und dem Begriff des Mitleids
Stefan Hölscher: Bildstörung. Zur theoretischen Grundlegung einer experimentell-empirischen Bilddidaktik
Katharina Lobinger: Facing the picture. Blicken wir dem Bild ins Auge! Vorschlag für eine metaanalytische Auseinandersetzung mit visueller Medieninhaltsforschung
Birgit Imhof/Halszka Jarodzka/Peter Gerjets: Classifying Instructional Visualizations. A Psychological Approach
Petra Bernhardt: Tagungsbericht zur internationalen Fachkonferenz »Bilder – Sehen – Denken« (18. – 20. März 2009)

IMAGE 9

Klaus Sachs-Hombach: Editorial
Dieter Maurer/Claudia Riboni/Birute Gujer: Frühe Bilder in der Ontogenese
Dieter Maurer/Claudia Riboni/Birute Gujer: Bildgenese und Bildbegriff
Michael Hanke: Text – Bild – Körper. Vilém Flussers medientheoretischer Weg vom Subjekt zum Projekt
Stefan Meier: »Pimp your profile«. Fotografie als Mittel visueller Imagekonstruktion im Web 2.0
Julius Erdmann: My body style(s). Formen der bildlichen Identität im Studivz
Angela Krewani: Technische Bilder. Aspekte medizinischer Bildgestaltung
Beate Ochsner: Visuelle Subversionen. Zur Inszenierung monströser Körper im Bild

IMAGE 8

Herausgeberin: Dagmar Venohr

Dagmar Venohr: Einleitung
Christiane Voss: Fiktionale Immersion zwischen Ästhetik und Anästhesierung
Kathrin Busch: Kraft der Dinge. Notizen zu einer Kulturtheorie des Designs
Rüdiger Zill: Im Schaufenster
Petra Leutner: Leere der Sehnsucht. Die Mode und das Regiment der Dinge
Dagmar Venohr: Modehandeln zwischen Bild und Text. Zur Ikonotextualität der Mode in der Zeitschrift

IMAGE 7

Jörg R.J. Schirra: Editorial
Beatrice Nunold: Sinnlich – konkret. Eine kleine Topologie des S(ch)eins
Dagmar Venohr: ModeBilderKunstTexte. Die Kontextualisierung der Modefotografien von F.C. Gundlach zwischen Kunst- und Modesystem
Nicolas Romanacci: »Possession plus reference«. Nelson Goodmans Begriff der Exemplifikation – angewandt auf eine Untersuchung von Beziehungen zwischen Kognition, Kreativität, Jugendkultur und Erziehung
Hermann Kalkofen: Sich selbst bezeichnende Zeichen
Rainer Groh: Das Bild des Googelns

IMAGE 6

Jörg R.J. Schirra: Editorial
Sabrina Baumgartner/Joachim Trebbe: Die Konstruktion internationaler Politik in den Bildsequenzen von Fernsehnachrichten. Quantitative und qualitative Inhaltsanalysen zur Darstellung von mediatisierter und inszenierter Politik
Hermann Kalkofen: Bilder lesen…
Franz Reitinger: Bildtransfers. Der Einsatz visueller Medien in der Indianermission Neufrankreichs
Andreas Schelske: Zur Sozialität des nicht-fotorealistischen Renderings. Eine zu kurze, soziologische Skizze für zeitgenössische Bildmaschinen

IMAGE 6 Themenheft: Rezensionen

Stephan Kornmesser rezensiert: Symposium »Signs of Identity—Exploring the Borders«
Silke Eilers rezensiert: *Bild und Eigensinn*
Marco A. Sorace rezensiert: *Mit Bildern lügen*
Miriam Halwani rezensiert: *Gottfried Jäger*
Silke Eilers rezensiert: *Bild/Geschichte*
Hans Jürgen Wulff rezensiert: *Visual Culture Revisited*
Gabrielle Dufour-Kowalska rezensiert: *Ästhetische Existenz heute*
Stephanie Hering rezensiert: *MediaArtHistories*
Mihai Nadin rezensiert: *Computergrafik*
Silke Eilers rezensiert: *Modernisierung des Sehens*

IMAGE 5

Jörg R.J. Schirra: Editorial
Hermann Kalkofen: Pudowkins Experiment mit Kuleschow
Regula Fankhauser: Visuelle Erkenntnis. Zum Bildverständnis des Hermetismus in der Frühen Neuzeit
Beatrice Nunold: Die Welt im Kopf ist die einzige, die wir kennen! Dalis paranoisch-kritische Methode, Immanuel Kant und die Ergebnisse der neueren Neurowissenschaft
Philipp Soldt: Bildbewusstsein und ›willing suspension of disbelief‹. Ein psychoanalytischer Beitrag zur Bildrezeption

IMAGE 5 Themenheft: Computational Visualistics and Picture Morphology

Herausgeber: Jörg R.J. Schirra

Jörg R.J. Schirra: Computational Visualistics and Picture Morphology. An Introduction
Yuri Engelhardt: Syntactic Structures in Graphics
Stefano Borgo/Roberta Ferrario/Claudio Masolo/Alessandro Oltramari: Mereogeometry and Pictorial Morphology
Winfried Kurth: Specification of Morphological Models with L-Systems and Relational Growth Grammars
Tobias Isenberg: A Survey of Image-Morphologic Primitives in Non-Photorealistic Rendering
Hans du Buf/João Rodrigues: Image Morphology. From Perception to Rendering
The SVP Group: Automatic Generation of Movie Trailers Using Ontologies
Jörg R.J. Schirra: Conclusive Notes on Computational Picture Morphology

IMAGE 4

Jörg R.J. Schirra: Editorial
Beatrice Nunold: Landschaft als Topologie des Seins
Stephan Günzel: Bildtheoretische Analyse von Computerspielen in der Perspektive Erste Person
Mario Borillo/Jean-Pierre Goulette: Computing Architectural Composition from the Semantics of the *Vocabulaire de l'architecture*
Alexander Grau: Daten, Bilder: Weltanschauungen. Über die Rhetorik von Bildern in der Hirnforschung
Elize Bisanz: Zum Erkenntnispotenzial von künstlichen Bildsystemen

IMAGE 4 Themenheft: Rezensionen

Aus aktuellem Anlass:
Franz Reitinger: Karikaturenstreit
Rezensionen:
Franz Reitinger rezensiert: *Geschichtsdeutung auf alten Karten*
Franz Reitinger rezensiert: *Auf dem Weg zum Himmel*
Franz Reitinger rezensiert: *Bilder sind Schüsse ins Gehirn*
Klaus Sachs-Hombach rezensiert: *Politik im Bild*
Sascha Demarmels rezensiert: *Bilder auf Weltreise*
Sascha Demarmels rezensiert: *Bild und Medium*
Thomas Meder rezensiert: *Blicktricks*
Thomas Meder rezensiert: *Wege zur Bildwissenschaft*
Eva Schürmann rezensiert: *Bild-Zeichen* und *What do pictures want?*

IMAGE 3

Klaus Sachs-Hombach: Editorial
Heiko Hecht: Film as Dynamic Event Perception. Technological Development Forces Realism to Retreat
Hermann Kalkofen: Inversion und Ambiguität. Kapitel aus der psychologischen Optik

Kai Buchholz: Imitationen. Mehr Schein als Sein?
Claudia Gliemann: Bilder in Bildern. Endogramme von Eggs & Bitschin
Christoph Asmuth: Die Als-Struktur des Bildes

IMAGE 3 Themenheft: Bild-Stil. Strukturierung der Bildinformation

Herausgeber/in: Martina Plümacher, Klaus Sachs-Hombach

Martina Plümacher/Klaus Sachs-Hombach: Einleitung
Nina Bishara: Bilderrätsel in der Werbung
Sascha Demarmels: Funktion des Bildstils von politischen Plakaten. Eine historische Analyse am Beispiel von Abstimmungsplakaten
Dagmar Schmauks: Rippchen, Rüssel, Ringelschwanz. Stilisierungen des Schweins in Werbung und Cartoon
Beatrice Nunold: Landschaft als Immersionsraum und Sakralisierung der Landschaft
Klaus Sachs-Hombach/Jörg R.J. Schirra: Bildstil als rhetorische Kategorie

IMAGE 2: Kunstgeschichtliche Interpretation und bildwissenschaftliche Systematik

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach

Klaus Sachs-Hombach: Einleitung
Benjamin Drechsel: Die Macht der Bilder als Ohnmacht der Politikwissenschaft. Ein Plädoyer für die transdisziplinäre Erforschung visueller politischer Kommunikation
Emmanuel Alloa: Bildökonomie. Von den theologischen Wurzeln eines streitbaren Begriffs
Silvia Seja: Das Bild als Handlung? Zum Verhältnis der Begriffe ›Bild‹ und ›Handlung‹
Helge Meyer: Die Kunst des Handelns und des Leidens. Schmerz als Bild in der Performance Art
Stefan Meier-Schuegraf: Rechtsextreme Bannerwerbung im Web. Eine medienspezifische Untersuchung neuer Propagandaformen von rechtsextremen Gruppierungen im Internet

IMAGE 2 Themenheft: Filmforschung und Filmlehre

Herausgeber/in: Eva Fritsch, Rüdiger Steinmetz

Eva Fritsch/Rüdiger Steinmetz: Einleitung
Klaus Keil: Filmforschung und Filmlehre in der Hochschullandschaft
Eva Fritsch: Film in der Lehre. Erfahrungen mit einführenden Seminaren zu Filmgeschichte und Filmanalyse
Manfred Rüsel: Film in der Lehrerfortbildung
Winfried Pauleit: Filmlehre im internationalen Vergleich
Rüdiger Steinmetz/Kai Steinmann/Sebastian Uhlig/René Blümel: Film- und Fernsehästhetik in Theorie und Praxis

Dirk Blothner: Der Film. Ein Drehbuch des Lebens? Zum Verhältnis von Psychologie und Spielfilm
Klaus Sachs-Hombach: Plädoyer für ein Schulfach ›Visuelle Medien‹

IMAGE 1: Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen. Eine Standortbestimmung

Klaus Sachs-Hombach: Editorial
Peter Schreiber: Was ist Bildwissenschaft? Versuch einer Standort- und Inhaltsbestimmung
Franz Reitinger: Die Einheit der Kunst und die Vielfalt der Bilder
Klaus Sachs-Hombach: Arguments in Favour of a General Image Science
Jörg R.J. Schirra: Ein Disziplinen-Mandala für die Bildwissenschaft. Kleine Provokation zu einem neuen Fach
Kirsten Wagner: Computergrafik und Informationsvisualisierung als Medien visueller Erkenntnis
Dieter Münch: Zeichentheoretische Grundlagen der Bildwissenschaft
Andreas Schelske: Zehn funktionale Leitideen multimedialer Bildpragmatik
Heribert Rücker: Abbildung als Mutter der Wissenschaften

IMAGE 1 Themenheft: Die schräge Kamera

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach, Hans Jürgen Wulff

Klaus Sachs-Hombach/Hans Jürgen Wulff: Vorwort
Klaus Sachs-Hombach/Stephan Schwan: Was ist ›schräge Kamera‹? Anmerkungen zur Bestandsaufnahme ihrer Formen, Funktionen und Bedeutungen
Hans Jürgen Wulff: Die Dramaturgien der schrägen Kamera. Thesen und Perspektiven
Thomas Hensel: Aperspektive als symbolische Form. Eine Annäherung
Michael Albert Islinger: Phänomenologische Betrachtungen im Zeitalter des digitalen Kinos
Jörg Schweinitz: Ungewöhnliche Perspektive als Exzess und Allusion. Busby Berkeleys »Lullaby of Broadway«
Jürgen Müller/Jörn Hetebrügge: Out of focus. Verkantungen, Unschärfen und Verunsicherungen in Orson Welles' *The Lady from Shanghai* (1947)