

Ausgabe 14 vom Juli 2011

IMAGE 14

Inhalt

Ronny Becker, Jörg R.J. Schirra, Klaus Sachs-Hombach.....	3
<u>Einleitung</u>	
Goda Plaum.....	5
<u>Funktionen des bildnerischen Denkens</u>	
Constantin Rauer.....	19
<u>Kleine Kulturgeschichte des Menschenbildes. Ein Essay</u>	
Jennifer Daubenberger.....	28
<u>›A Skin Deep Creed‹. Tattooing as an Everlasting, Visual Language in Relation to Spiritual and Ideological Beliefs</u>	
Sonja Zeman	43
<u>›Grammaticalization‹ within Pictorial Art? Searching for Diachronic Principles of Change in Picture and Language</u>	
Larissa Mendoza Straffon.....	59
<u>The Descent of Art. The Evolution of Visual Arts as Communication via Material Culture</u>	

Toni Hildebrandt.....	76
<u>Bild, Geste und Hand. Leori-Gourhans paläontologische Bildtheorie</u>	
Claudia Henning.....	89
<u>Tagungsbericht zur Internationalen Fachkonferenz <i>Ursprünge der Bilder</i> (30. März – 1. April 2011)</u>	
<u>Impressum</u>	99

Ronny Becker, Jörg R.J. Schirra,
Klaus Sachs-Hombach

Einleitung

Zum Doktorandentag auf der internationalen Fachkonferenz: *Ursprünge der Bilder. Anthropologische Diskurse in der Bildwissenschaft*

Wer über Bilder redet, spricht immer auch von denen, die Bilder nutzen, und damit insbesondere auch von der Fähigkeit, Bilder nutzen zu können. Die Bildkompetenz ist, soweit wir wissen, keine selbst unter höher entwickelten Tieren verbreitete Fähigkeit. So stellt sich die nach wie vor offene Frage, ob und inwiefern dieses Können ein spezifisch anthropologisches ist. Die erste internationale Fachkonferenz der Gesellschaft für Bildwissenschaft hat diese Thematik genauer in den Blick genommen. Im interdisziplinären Brückenschlag zwischen philosophischer Anthropologie, Kulturanthropologie, Paläoanthropologie und Entwicklungspsychologie ist dabei Fragen nach den Anfängen der Bilder und nach ihrer Rolle für die *conditio humana* nachgegangen worden.

Die Fachkonferenz *Ursprünge der Bilder* fand vom 30. März (Mittwoch) bis zum 1. April (Freitag) 2011 an der Technischen Universität Chemnitz statt. Sie verfolgte das Ziel, (1) empirische Befunde zu den Ursprüngen der Bildverwendung insbesondere aus der paläoanthropologischen und archäologischen, der kulturanthropologischen und der entwicklungspsychologischen Forschung vorzustellen; (2) theoretische Betrachtungen zu den Bedingungen der Möglichkeit einer Genese von Bildkompetenz in der reflexiven Auseinandersetzung mit empirischen Untersuchungen zu beleuchten und auf ihre methodologische Stringenz für eine bildphilosophisch fundierte philosophische Anthropologie zu untersuchen; (3) zu prüfen, wie sich die These von der Bildkompetenz als spezifischer anthropologischer Differenz in rationaler Weise

verteidigen (oder widerlegen) lässt und welche Folgen das für die empirischen wie philosophischen Anthropologien hat.

Im Rahmen der Fachkonferenz wurde auch Doktorandinnen und Doktoranden die Möglichkeit eröffnet, ihre Forschungsarbeiten einem interdisziplinär zusammengesetzten Fachpublikum vorzustellen. Insbesondere sollten dabei neue Perspektiven für die Beschäftigung mit dem eigenen Forschungsthema eröffnet werden, die sich aus der Auseinandersetzung mit Vertretern anderer Fachdisziplinen zu Forschungsmethoden, theoretischen Ansätzen und empirischen Befunden der Bildwissenschaft ergeben. Für die Vorstellung der eigenen Arbeiten war im Rahmen der Fachkonferenz ein eigenes Zeitfenster von jeweils 20 Minuten vorgesehen. Der Doktorandentag und die hierfür vorgesehene Publikation wurden gemeinsam von Ronny Becker, Jörg R. J. Schirra und Klaus Sachs-Hombach betreut.

Goda Plaum

Funktionen des bildnerischen Denkens

Abstract

The perception of pictures is an object of investigation of various scientific disciplines within image science discourses about dealing with pictures. The process of producing a picture does not attract much attention, though. This article wants to show that by considering the process of producing pictures, we are more likely to understand our dealing with pictures in general.

Apart from the fact, that every manufacturing process of pictures is at the same time a process of perceiving them, there is another more fundamental connection between them. This can be summarized by the term *bildnerisches Denken* and it seems more appropriate to analyze both processes together. This article provides an analysis of *bildnerisches Denken* in its various functions and furthermore exemplifies one of these by giving some pictures as examples.

Im Rahmen der bildwissenschaftlichen Diskussion um den menschlichen Umgang mit Bildern unterliegt der Prozess der Bildrezeption vielfältiger Untersuchungen durch die verschiedenen Fachdisziplinen. Der Prozess der Bildproduktion hingegen findet kaum Beachtung. Dieser Artikel versucht zu zeigen, dass eine Berücksichtigung des Produktionsprozesses größere Chancen bietet, unseren Umgang mit Bildern zu verstehen.

Abgesehen davon, dass jede Bildproduktion Phasen der Rezeption enthält, besteht darüber hinaus ein wesensmäßiger Zusammenhang zwischen beiden Prozessen, die unter dem Begriff des *bildnerischen Denkens* treffend zusammengefasst werden können. Daher ist es sinnvoll, beide Prozesse gemeinsam zu untersuchen. Der Artikel liefert eine Analyse der Funkti-

onen des *bildnerischen Denkens* sowie eine Veranschaulichung einer dieser Funktionen anhand von mehreren Bildbeispielen.

1. Einleitung

Den Ausgangspunkt dieses Artikels bilden zwei Thesen, die für den Begriff des *bildnerischen Denkens* grundlegend sind. Beide Thesen werden im Folgenden durch eine theoretische Analyse und durch eine beispielhafte Veranschaulichung argumentativ gestützt. Diese Kernthesen lauten:

1. Sowohl im Prozess der Bildbetrachtung als auch der Bildgestaltung sind ganz spezifische Denkleistungen nötig, die sich wesentlich von solchen in anderen Bereichen unterscheiden. Begrifflich kommt dies in der Abgrenzung des *Bildnerischen* von anderen Arten des Denkens zum Ausdruck.
2. Die Denkleistungen beider Prozesse hängen eng zusammen und können daher nur gemeinsam untersucht werden. Der Begriff *bildnerisch* eignet sich besonders gut zur Kennzeichnung dieses Zusammenhangs aufgrund der in ihm enthaltenen Verweise sowohl auf das fertige Bild als auch auf die Herstellung des Bildes, das *Bildnern*.

Da aktuell weder die Kunstpädagogik noch die Bildwissenschaft eine befriedigende philosophische Grundlegung dieses speziellen Denkens bietet (vgl. PLAUM 2010), versucht der diesem Artikel zu Grunde liegende Forschungsansatz diese Lücke zu schließen. Der erste Teil des Artikels (2. Kapitel bis 4. Kapitel) liefert eine vorläufige Analyse des bildnerischen Denkens in seinen Funktionen. Im zweiten Teil wird eine dieser Funktionen herausgegriffen und ihre Ausprägung in den Prozessen der Rezeption und Produktion anhand von mehreren Bildbeispielen veranschaulicht (5. Kapitel).

2. Bildnerisches Denken

Unter dem Begriff des *bildnerischen Denkens* sollen bestimmte Denkprozesse zusammengefasst werden, die im Zusammenhang mit Bildern stattfinden: Es sind Prozesse, die sich erstens auf ganz konkrete Bilder beziehen und zweitens die Lösung einer spezifisch bildnerischen Problem- bzw. Aufgabenstellung zum Ziel haben. Entsprechend sind sie daher von Denkprozessen abzugrenzen, die sich nicht auf ein konkretes Bild (sondern z.B. auf mehrere) beziehen oder der Lösung nicht-bildnerischer Probleme dienen. Ein Beispiel für einen rezeptiven Denkprozess, der nicht zum Bereich des bildnerischen Denkens gehört, ist die Identifizierung und Einordnung einer allegorischen Darstellung auf einem Bild. Das bloße Erkennen einer Frauendarstellung mit verbundenen Augen und einer Waage in der Hand auf einem konkreten Bild ge-

hört zum bildnerischen Denken. Die Identifizierung der dargestellten Frau als Justitia bezieht sich insofern auf mehr als nur ein Bild, als sie nur vor dem Hintergrund einer entsprechenden Darstellungstradition möglich ist, die wiederum durch eine vergleichbare Darstellung auf vielen anderen Bildern überhaupt erst entsteht. Daher erfordert die Identifizierung der Allegorie nicht nur den Einbezug kulturellen Wissens. Sie kann auch völlig losgelöst von den individuellen Merkmalen der dargestellten Frau (z.B. Haarfarbe, Haarlänge und Kopfneigung) und damit losgelöst vom konkreten Bild erfolgen, sobald die einzelnen Attribute erkannt sind. Wendet der Betrachter hingegen seine Aufmerksamkeit z.B. auf die Kopfneigung der Frau oder auf ihre Blickrichtung und versucht, diese einmalige Geste im Bildzusammenhang zu deuten, handelt es sich um Denkprozesse des bildnerischen Denkens.

Durch dieses Beispiel wird deutlich, dass nicht alle Denkprozesse, die im Zusammenhang mit Bildern stattfinden, unter den Begriff des *Bildnerischen* fallen. Das bildnerische Denken bildet nur die Basis für eine darauf aufbauende Beschäftigung mit einem Bild, die je nach Kontext recht unterschiedlich sein kann. Bei Bildern aus dem Bereich der Kunst besteht das Ziel der Betrachtung meistens in einer Interpretation, die eventuell auch verbalisiert wird. Bilder, die vor allem als Zeitdokumente fungieren, wie z.B. Fotos von einem historischen Ereignis, werden in der Regel hauptsächlich als Informationsquelle betrachtet, so dass hier die Prozesse des bildnerischen Denkens die unterste Basis einer vorwiegend nicht-bildnerischen Untersuchung darstellen. Die Prozesse des bildnerischen Denkens sind also grundlegend für jeden Umgang mit Bildern und zwar unabhängig davon, in welchem Kontext das Bild steht. Eine genaue Analyse der Funktionen dieses Denkens soll näher darüber Auskunft geben, welche Denkprozesse als *bildnerisch* bezeichnet werden können.

Bildnerisches Denken		
Funktion	Ausprägung	
	Rezeption	Produktion
	Aufgabenstellung = Bild Lösung = Interpretation	Problemstellung = Bildvorhaben Lösung = Bild
1. Sehen, Wahrnehmen, Empfinden	von Farben & Formen im Bild ▶ erkennen & beschreiben	von Farben & Formen am Objekt & im Bild ▶ erkennen & gestalten
2. Zusammensetzen zu einem Ganzen	von Farben & Formen und ihren Wechselwirkungen ▶ erkennen & beschreiben	von Farben & Formen und ihrer Wechselwirkungen ▶ erkennen & gestalten
3. Umsetzen	vom Bild in Welt & Sprache ▶ erkennen & beschreiben	von Welt & Sprache in Bild ▶ erkennen & gestalten
4. Verbinden	vom Bild zu anderen Bildern und Kontexten ▶ erkennen & beschreiben	vom Bild zu anderen Bildern und Kontexten ▶ erkennen & gestalten
5. Erfinden	von eigenen Bildwelten ▶ beschreiben oder gestalten	

Tab. 1:
Funktionen des bildnerischen Denkens

In Tabelle 1 sind die fünf Funktionen des bildnerischen Denkens mit ihren Ausprägungen in den Prozessen der Rezeption und Produktion tabellarisch aufgelistet. Beide Prozesse können als eine Lösungssuche beschrieben werden. Bei der Rezeption eines Bildes kann man das Bild als Aufgabenstellung verstehen, die durch eine passende Interpretation gelöst werden muss. Diese Aufgabenstellung ist bei manchen Bildern eher offen, bei anderen hingegen eher geschlossen, je nach dem, wie groß der Interpretationsspielraum ist, den das Bild zulässt. Im Prozess der Bildproduktion kann nicht nur die Lösung variieren, auch die Aufgabenstellung selbst kann sich während des Prozesses verändern. Um diesen Unterschied deutlich zu machen, soll hier anstelle der Aufgabe von einem Problem gesprochen werden, das möglicherweise erst identifiziert werden muss oder sich im Laufe der Produktion verändern kann, bevor es gelöst wird. Das Problem der Produktion besteht zunächst ganz allgemein darin, ein Bildvorhaben zu verwirklichen. Die Lösung dieses Problems ist mit dem fertigen Bild gegeben. Die Funktionen des bildnerischen Denkens können zugleich als Differenzierungen der Aufgabe bzw. des Problems in Teilaufgaben und Teilprobleme verstanden werden. So gesehen ist beispielsweise das Zusammensetzen zu einem Ganzen ein Teilproblem des Problems der Bildherstellung und eine Teilaufgabe bei der Bildinterpretation.

Die Lösung der Interpretationsaufgabe besteht in etwas Sprachlichem, bei der Produktion hingegen ist die Lösung ein Bild. Dieser Unterschied ist dafür verantwortlich, dass die Funktionen in beiden Prozessen in unterschiedlichen Tätigkeiten zur Ausprägung kommen. Das Erkennen spielt in beiden Prozessen eine große Rolle, allerdings wird das Erkannte bei der Rezeption sprachlich ausgedrückt, bei der Produktion hingegen kommt es bildnerisch zum Ausdruck. Daher tritt bei der Rezeption zum Erkennen die Tätigkeit des *Beschreibens* hinzu, bei der Produktion hingegen das *Gestalten*. Jede einzelne Operation kann scheitern und so zum Scheitern des gesamten Prozesses führen. Ob eine Operation gelungen oder misslungen ist, wird dementsprechend deutlich, wenn die sprachlich gefasste Interpretation (auf der Seite der Rezeption) oder das Bild (auf der Seite der Produktion) gelungen oder misslungen ist.

Die Tabelle der Funktionen des bildnerischen Denkens stellt einen ersten Versuch dar, die spezifisch bildnerischen Denkprozesse systematisch zu gliedern. Sie gibt weder die zeitliche noch die strukturelle Gliederung eines konkreten Rezeptions- oder Produktionsprozesses wieder. Es handelt sich vielmehr um die Aufschlüsselung der Denkopoperationen, die prinzipiell bei allen bildnerischen Prozessen eine Rolle spielen. In welchem Verhältnis die einzelnen Operationen bei einem konkreten Prozess, z.B. beim Malen eines Portraits, zueinander stehen, muss gesondert untersucht werden.

3.1 Wahrnehmen

Die Basis jeder Beschäftigung mit Bildern ist die Wahrnehmung, die aber nicht alleine auf den Sehsinn reduziert werden kann. Auch die anderen Sinne können beim bildnerischen Denken eine Rolle spielen – entweder weil versucht wird, für die Sinneswahrnehmung der anderen Sinne eine bildliche Entsprechung zu finden (z.B. für einen akustischen Reiz) oder weil das Bild selbst auffällige Wahrnehmungsqualitäten anderer Sinne besitzt (z.B. des Tastsinns durch eine sehr raue Oberfläche). Da aber auch diese Qualitäten dennoch mit dem Sehsinn wahrgenommen werden, wenn das Bild als Bild (und nicht als Tastobjekt) rezipiert wird, ist das Sehen für das bildnerische Denken der zentrale Sinn.

Sowohl bei der Rezeption als auch bei der Produktion ist das Erkennen von Farben und Formen entscheidend für die Funktion der Wahrnehmung. Bei der Rezeption eines Bildes müssen als Teil der Interpretation die Farben und Formen auch verbalisiert, das heißt beschrieben werden können. Bei der Bildproduktion hingegen ist das Beschreiben nebensächlich, stattdessen müssen die Farben und Formen im entstehenden Bild und eventuell am beobachteten Objekt erkannt und entsprechend auch im Bild gestaltet werden. Wenn man beispielsweise einen Tisch zeichnen möchte, muss man nicht nur die Kante der Tischplatte als waagrecht erkennen, sondern muss auch in der Lage sein, eine waagerechte Linie auf das Bild zu setzen.

3.2 Zusammensetzen

Die zweite Funktion, das Zusammensetzen zu einem Ganzen, betrifft die Wechselwirkungen von Farbe und Form und die gesamte Bildkomposition. Der Bildrezipient muss für eine überzeugende Interpretation die Wechselwirkungen der Farben und Formen auf dem Bild erkennen und beschreiben. Sie bilden die Grundlage bzw. die Argumente jeder weiteren inhaltlichen Deutung. Der Maler hingegen muss diese Wechselwirkungen nicht nur am Objekt und im Bild erkennen, sondern sie auch gezielt manipulieren können, um eine gewünschte Wirkung zu erreichen. Er muss die Zusammensetzung des Bildes bewusst gestalten.

3.3 Umsetzen

Jedes Bild kann als eine Umsetzung von etwas Nicht-Bildlichem – hier ganz allgemein *Welt* genannt – ins Bildliche verstanden werden. Dabei kann das Stück Welt, das ins Bild umgesetzt wird, von unterschiedlicher Art sein. Es kann sich um physische Gegenstände handeln, deren Wahrnehmungseindruck bildlich umgesetzt wird. Es kann sich um eine Erzählung handeln, die verbildlicht wird, oder auch nur um Gedanken und Gefühle, die durch die Ausdrucksqualität bestimmter Farben und Formen ins Bildliche umgesetzt werden. Trotz dieses sehr unterschiedlichen Ausgangsmaterials können doch alle diese Denkopoperationen zusammengefasst werden, da in allen Fällen das

Stück Welt, das ins Bild kommen soll, zunächst in irgendeiner Weise vom Subjekt kognitiv verarbeitet werden muss. Anschließend muss der Bildproduzent das Ergebnis dieser Verarbeitung gedanklich in Bilder umsetzen, indem er unter den unendlich vielen möglichen bildlichen Umsetzungen diejenige auswählt und gestaltet, die seinem Verarbeitungsergebnis am meisten entspricht. Der Rezipient des Bildes muss diese Umsetzungsleistung des Produzenten in die Gegenrichtung vornehmen. Er versucht, das Bild als eine Umsetzung von einem Stück Welt zu verstehen und zu interpretieren. Es kann dabei offen bleiben, inwieweit diese Interpretation des Rezipienten der Intention des Produzenten entsprechen muss.

3.4 Verbinden

Das Verbinden als Denkopoperation des bildnerischen Denkens stellt eine Erweiterung des Umsetzens dar, so dass die Grenze zwischen diesen beiden Funktionen (wie auch zur Funktion 5) fließend ist. Das Erkennen, Beschreiben und Gestalten von Verbindungen zu anderen Bildern oder Kontexten kann auch als eine Umsetzung von einem Stück Welt ins Bild (bzw. umgekehrt) gesehen werden, vorausgesetzt, man versteht unter dem Begriff der *Welt* nicht nur die ganze physische und kulturelle Umwelt des Menschen, sondern auch alle Beschreibungen, Gedanken, Kommentare und Interpretationen zu dieser Umwelt. Beispielsweise kann das Bild eines alten Küchenstuhls von einem Bildproduzenten als Kommentar zu dem bekannten Stuhl-Bild von van Gogh gemeint sein, sodass eine Verbindung zwischen diesen beiden Bildern hergestellt wird. In diesem Fall muss auch der Bildrezipient für eine gelungene Interpretation nicht nur die Ähnlichkeit der beiden Stuhlabbildungen erkennen, sondern auch die bildnerische Eigenart des zweiten Stuhlbildes als Kommentar zum Bild von van Gogh verstehen. Der Unterschied zur reinen Umsetzung liegt darin, dass beim Verbinden der mit einbezogene kulturelle Kontext wesentlich größer ist bzw. eine weitere Bedeutungsebene (im Beispiel: die Ebene des Kommentars zum Bild von van Gogh) hinzukommt. Trotz dieser Erweiterung des berücksichtigten Kontextes handelt es sich dennoch um eine Denkopoperation des bildnerischen Denkens, da der Inhalt der zusätzlichen Bedeutungsebene (im Beispiel: die Aussage des Kommentars) nur an dem konkreten einmaligen Bild (im Beispiel: an der konkreten Stuhl-Darstellung) ablesbar ist.

3.5 Erfinden

In der letzten Funktion, dem Erfinden, löst sich das bildnerische Denken von der konkreten Problem- oder Aufgabenstellung eines einzelnen physischen Bildes, was aber nicht bedeutet, dass der Bezug zur Einmaligkeit eines konkreten Bildes ganz wegfällt. Mit der Analyse der letzten Funktion soll vielmehr der Tatsache Rechnung getragen werden, dass eine lang anhaltende Beschäftigung mit Bildern (ob produktiv oder rezeptiv) zu einem eigenständigen krea-

tiven Denken in Bildern führen kann, bei dem die Trennung zwischen Rezeption und Produktion nicht mehr relevant ist. Das Erfinden als Funktion des bildnerischen Denkens entdeckt auch unabhängig von konkreten Prozessen der Bildrezeption und -produktion im alltäglichen Leben Bilder. So kann man z.B. jeden Fensterausblick als Bild auffassen oder es können sich in bestimmten Situationen bildliche Assoziationen aufdrängen. Dieses Bedürfnis nach Bildern, dieser freie, kreative und wertschätzende Umgang mit Bildern soll mit dem Begriff *Erfinden* erfasst werden. Ob solche Bilder dann verbal beschrieben oder gestalterisch umgesetzt werden, ist für die Funktion des Erfindens nicht entscheidend. Daher ist hier eine Trennung zwischen Rezeption und Produktion nicht mehr nötig. Der Bezug zum Konkreten, Einmaligen ist hier nicht mehr durch ein konkretes physisches Bild gegeben, sondern durch eine konkrete Situation, in der sich die Funktion des Erfindens entfaltet.

4. Verhältnis der Funktionen

Die fünf Funktionen bauen zwar logisch aber nicht unbedingt zeitlich oder strukturell aufeinander auf. Das heißt, dass beispielsweise das Umsetzen nicht möglich ist, ohne dass Farben und Formen gesehen und zu einem Ganzen zusammengesetzt werden. Das bedeutet aber nicht unbedingt, dass auch immer eine zeitliche Trennung zwischen den Funktionen möglich ist. Sie können unmittelbar ineinander greifen. Allerdings ist nicht jede Funktion bei jedem Bild gleich wichtig. Bei der Herstellung und Betrachtung von abstrakten Bildern spielt die Funktion des Umsetzens meistens eine geringere Rolle als bei gegenständlichen Bildern, auch wenn z.B. das Ausdrücken eines Gefühls ebenfalls zur Funktion des Umsetzens gehört. Hierin besteht ein entscheidender Vorteil der Theorie des bildnerischen Denkens. Die Unterschiede zwischen den verschiedenen Arten von Bildern oder Malstilen können durch die unterschiedliche Betonung der einen oder der anderen Funktion des bildnerischen Denkens erklärt werden.

5. Veranschaulichung: Zusammensetzen als Funktion des bildnerischen Denkens

Im Folgenden soll eine der Funktionen des bildnerischen Denkens herausgegriffen und veranschaulicht werden. Durch die Analyse der Funktion des Zusammensetzens in Bezug auf mehrere Bildbeispiele wird deutlich, worin die spezifische Denkleistung dieser Funktion besteht und wie diese in den Prozessen der Produktion und Rezeption zur Ausprägung kommt. Außerdem wird aufgezeigt, worin der enge Zusammenhang zwischen beiden Prozessen besteht, der dazu berechtigt, von ein und derselben Funktion zu sprechen.

Um den Zusammenhang zwischen den Prozessen der Produktion und der Rezeption deutlich zu machen, müssen wir einen Weg finden, uns die denkerischen Leistungen beider Prozesse zugänglich zu machen. Dies ist im Fall der Rezeption unproblematisch, da wir alle in der Lage sind, Bilder zu rezipieren. Der Prozess der Bildproduktion hingegen ist schwieriger zugänglich, da nur die wenigsten hier auf eigene Erfahrungen zurückgreifen können. Eine Möglichkeit, die Überlegungen beispielsweise eines Malers während seiner Arbeit zu untersuchen, bieten in manchen Fällen die schriftlichen Aufzeichnungen des Künstlers, der seinen Arbeitsprozess beschreibt. Anhand dieser Texte kann zumindest zum Teil rekonstruiert werden, wie das Problem des Zusammensetzens bzw. der Komposition gelöst wurde. Eine andere Möglichkeit, die Denkleistung eines Bildproduzenten zu untersuchen, besteht im praktischen Nachvollzug der Bildproduktion. Beide Möglichkeiten sollen im Folgenden demonstriert werden (Kapitel 5.1 und 5.2).

5.1 Nachträgliche Rekonstruktion der Produktion

Anhand eines Bildes von Piet Mondrian, das auf Abbildung 1 zu sehen ist, soll gezeigt werden, wie im nach hinein durch den Bezug zu Aufzeichnungen des Produzenten das Zusammensetzen als Lösung eines bildnerischen Problems rekonstruiert und damit zugänglich gemacht werden kann.

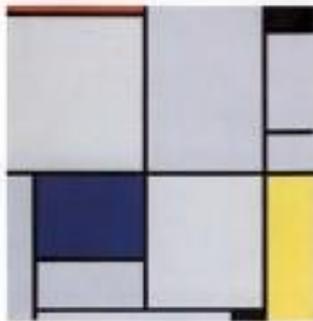


Abb. 1:
Piet Mondrian: Tableau 1, mit Rot, Schwarz, Blau und Gelb, 1921, 100 x 103 cm, Öl auf Leinwand, Den Haag, Haags Gemeentemuseum, © 2011 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International Virginia. (LOCHER 1994: 52).

Die Bilder Mondrians eignen sich hier als Bildbeispiel besonders gut. Mondrian hat sich explizit über einen längeren Zeitraum in seiner Malerei mit dem Problem des Zusammensetzens bzw. der Komposition beschäftigt und mehrere Texte dazu verfasst. Darin beschreibt er das Ziel seiner Bildproduktion:

Wie dem auch sei, in einer Epoche fortgeschrittener Geistigkeit bemüht sich jede Kunst, welche auch immer, zum plastischen Ausdruck der ausbalancierten Funktionen oder Beziehungen zu kommen, denn das Gleichgewicht der Verhältnisse ist es, welche am reinsten die dem Geist eigene Harmonie und Einheitlichkeit ausdrückt. (MONDRIAN 1974: 16)

Mondrians Gestaltungsziel besteht also im Ausdruck von Harmonie und Gleichgewichtigkeit, den er durch eine farbliche Reduktion auf drei Grundfarben (Rot, Gelb, Blau) und drei Nichtfarben (Schwarz, Weiß, Grau) sowie eine Reduktion seines Formenrepertoires (rechte Winkel, horizontale oder vertikale Linien) zu erreichen versucht. Dementsprechend beschreibt er das Problem des Zusammensetzens bzw. der Komposition folgendermaßen:

Diese Harmonie der Kunst ist von der natürlichen Harmonie so völlig verschieden, dass wir (in der neuen Gestaltung) lieber den Begriff ›gleichgewichtige Beziehung‹ anwenden möchten, als das Wort Harmonie. Jedenfalls dürfen wir dem Wort gleichgewichtig nicht den Sinn von Symmetrie unterschieben. Die gleichgewichtigen Zusammenhänge drücken sich gestaltend durch die Kontraste aus, durch neutralisierende Gegensätze [...]. (MONDRIAN 1974: 24)

Damit die Komposition der Ausdruck der Ausgeglichenheit wird [...], müssen die Töne (malermäßig gesprochen) flächenhaft sein, [sic] und weder gleiche Stärke noch gegenseitige Übereinstimmung haben. Ein kräftiger Ton kann einem vergleichsweise schwachen Geräusch entgegengestellt werden, aber einem gänzlich von ihm verschiedenen. (MONDRIAN 1974: 50ff.)

Für Mondrian besteht das Problem der Komposition also darin, die Gestaltungselemente so zusammenzusetzen, dass sie sich insgesamt zueinander im Gleichgewicht befinden, aber ohne dass die Gestaltungsmittel der Symmetrie oder der Formwiederholung angewendet werden. Dabei müssen die einzelnen Gestaltungselemente gegeneinander abgewogen werden und durch ihre *Tönung*, also durch ihre Farbe, ihre Position und ihre Größe, miteinander ›ins Gleichgewicht‹ gebracht werden.

Die Ausführungen Mondrians dazu, wie dieses Abwägen genau vor sich gehen soll, bleiben dabei sehr unkonkret. Anstatt klare Regeln oder Gesetzmäßigkeiten anzugeben, mit deren Hilfe man das Problem des Zusammensetzens lösen könnte, wechselt Mondrian in seinem Text an dieser Stelle in eine metaphorische Sprache und vergleicht den Lösungsprozess mit dem Abwägen von Geräuschen oder Tönen bei der Komposition eines Musikstückes. Eine andere gängige Metapher für bildkompositorische Phänomene ist die des Gewichtes und einer daraus resultierenden Bewegung. Man spricht von Farben und Formen oder von einem ganzen Bild als würde es sich um ein konstruiertes Gebilde handeln, dessen Teile der Schwerkraft ausgesetzt sind: eine Form ›zieht nach unten‹, eine Komposition ›fällt auseinander‹ oder ›kippt zur Seite‹. Das weitgehende Fehlen von nicht-metaphorischen Begriffen zur Beschreibung von kompositorischen Phänomenen lässt darauf schließen, dass es keine allgemein formulierbaren Gesetzmäßigkeiten gibt, die zur Lösung des Problems führen, so dass der Lösungsprozess auch nicht in einer allgemeinen, abstrahierenden Sprache beschreibbar ist. Stattdessen greifen wir anscheinend auch bei der Beurteilung völlig ungegenständlicher Kompositionen auf solche lebensweltlichen Erfahrungen, wie die Schwerkraft, zurück, wie an den gängigen Metaphern deutlich wird. Aus diesem Grund verweist Mondrian beim Problem der Komposition auch nicht auf allgemeine Regeln, sondern auf die Intuition als Hilfsmittel: »Der Künstler muß

die Komposition finden, wie er die ausführenden Mittel findet. Seine Intuition muß ihn die Gesetze der neuen Gestaltung korrekt anwenden lassen« (MONDRIAN 1974: 50).

Aus dieser Beschreibung des Lösungsprozesses des Problems der Komposition kann nun der Produktionsprozess nachträglich rekonstruiert werden. Das Ergebnis dieser Rekonstruktion besteht in einer (weitgehend metaphorischen) Beschreibung der verschiedenen Abwägungen der einzelnen Bildteile miteinander, und zwar ohne den Bezug zu allgemeinen Regeln des Abwägens. Dementsprechend könnte der Produktionsprozess des Bildes Tableau 1 beispielsweise folgende Überlegungen beinhalten: Durch die feinen unterschiedlichen Abstufungen der Grautöne wird eine kreuzweise Beziehung der verschiedenen Flächen hergestellt (siehe Abbildung 2), die zum Eindruck der Ausgeglichenheit beiträgt.

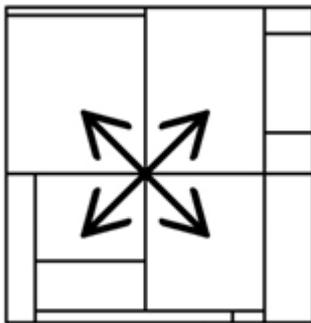


Abb. 2: Kompositionsanalyse zu Piet Mondrian: Tableau 1, mit Rot, Schwarz, Blau und Gelb (siehe Abbildung 1).

Die graue Fläche rechts oben hat im Vergleich zu den grauen Flächen links daneben bzw. unten einen leichten Blaustich, wodurch eine kompositorische Verbindung zu der blauen Fläche hergestellt wird (siehe Pfeil auf Abbildung 2). Als ›Gegengewicht‹ besteht ebenfalls eine diagonale Verbindung der beiden anderen großen Graufächen, die im Gegensatz dazu eher gelblich getönt sind (siehe Pfeil auf Abbildung 2). Beide diagonalen Verbindungen zusammen verleihen der Gesamtkomposition ›Stabilität‹ und stützen den Gesamteindruck der Ausgeglichenheit.

5.2 Praktischer Nachvollzug der Bildproduktion

Im Folgenden soll gezeigt werden, wie durch den praktischen Nachvollzug der Bildproduktion die gedankliche Leistung der Funktion des Zusammensetzens deutlich werden kann. Dieser Weg der Untersuchung des Produktionsprozesses bietet sich bei Mondrians Bildern aus mehreren Gründen besonders an: Sein stark reduziertes Farb- und Formenrepertoire erleichtert die eigenständige Bildproduktion. Außerdem formulierte Mondrian das oben erläuterte

terte Ziel seiner Bildproduktion nicht nur für das Bild *Tableau 1* (Abbildung 1), sondern für eine Vielzahl seiner Bilder, so dass es legitim erscheint, seiner Bilderreihe der gleichgewichtigen Kompositionen eine weitere Komposition mit demselben Ziel hinzuzufügen. Anhand einer eigenen Komposition sowie zwei beispielhaften Variationen der Komposition, die als misslungen gelten können, soll die gedankliche Leistung der Funktion des Zusammensetzens deutlich werden.

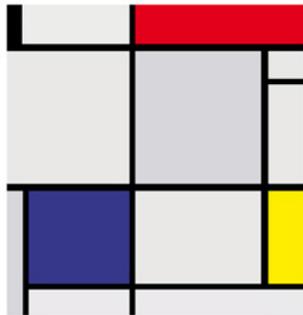


Abb. 3:
Komposition, Archiv der Autorin

Abbildung 3 zeigt eine Komposition, die der Form- und Farbreduktion von Mondrian entspricht und bei der die einzelnen Gestaltungselemente einigermaßen ausgeglichen zueinander sind. Worin diese Ausgeglichenheit besteht, wird deutlich, wenn man durch eine Veränderung der Komposition das Gleichgewicht stört. Der Vorteil des praktischen Nachvollzugs gegenüber der Rekonstruktion des Produktionsprozesses besteht darin, dass hier verschiedene Zwischenstadien des Prozesses zugänglich sind, in denen das Problem des Zusammensetzens noch nicht gelöst ist. Die gedankliche Leistung der Lösung wird daher besonders deutlich. Wie bereits oben erläutert, muss zur Beschreibung der gedanklichen Leistung eine metaphorische Sprache verwendet werden.

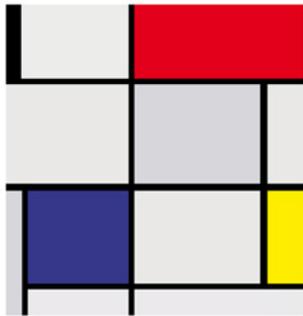


Abb. 4:
Komposition, Variation 1, Archiv der Autorin

Abbildung 4 zeigt eine Variation der Komposition, die zwar den Gestaltungsprinzipien von Mondrian entspricht, aber dennoch wesentlich weniger harmonisch wirkt. Vergleicht man beide Kompositionen miteinander, stellt man fest, dass Variation 1 wesentlich ›unruhiger‹ wirkt als die Originalkomposition. Der Unterschied zur ursprünglichen Komposition besteht darin, dass die drei grauen Flächen, die oben und rechts an die blaue Fläche anschließen, annähernd gleich groß sind, so dass ihr *Gewicht* bezogen auf das Ganze der Komposition etwa gleich groß ist. Auch das *Gewicht* der roten und blauen Fläche ist in dieser Variation ähnlicher als in der ursprünglichen Komposition, da die rote Fläche etwas größer ist als im Originalbild. Diese ähnliche *Gewichtung* der Flächen führt dazu, dass das Auge zwischen den verschiedenen Flächen hin und her wandert, und man kann sich als Betrachter kaum entscheiden, worauf man sich konzentrieren soll. Diese Unklarheit löst den Eindruck der ›Unruhe‹ aus, so dass das hier nicht von einer ›ausgeglichene‹ Komposition gesprochen werden kann.

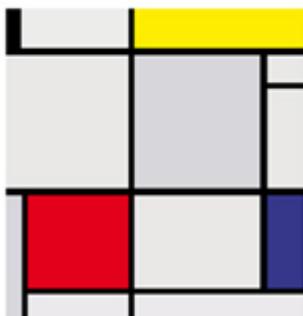


Abb. 5:
Komposition, Variation 2, Archiv der Autorin

Abbildung 5 zeigt eine weitere Variation der Komposition, bei der zwar die Proportionen der Originalkomposition entsprechen, aber die Farben anders

angeordnet sind. Vergleicht man die Variation 2 mit dem Original, so stellt man fest, dass hier das Gleichgewicht ebenfalls gestört ist. In dieser Farbordnung ergibt sich ein kompositorisches ›Übergewicht‹ der unteren Bildhälfte. Die gelbe Fläche in der oberen Bildhälfte ist zu hell, so dass sie kein ›Gegengewicht‹ zu den beiden dunkleren Flächen (rot und blau) herstellen kann. Das Gelb wirkt sehr ›leicht‹, so als könnte es ›abheben‹ und nach oben ›aus dem Bildrand verschwinden‹. Durch diese Variation wird deutlich, dass bei der Lösung des Problems der Komposition auch die Wirkung der verschiedenen Farbwerte zueinander beachtet werden muss.^{5.3} Die Denkfunktion des Zusammensetzens in Produktion und Rezeption

Sowohl bei der Rekonstruktion als auch beim praktischen Nachvollzug des Produktionsprozesses wurden beispielhaft die Prozesse des Abwägens genau beschrieben. Diese Beschreibungen ermöglichen zwei Schlussfolgerungen zum bildnerischen Denken: Erstens verdeutlichen sie den Zusammenhang der Prozesse der Produktion und Rezeption. Denn die Beschreibung des Abwägens der Bildteile im Produktionsprozess kann ebenso als Beschreibung der Überlegungen des Rezipienten gelesen werden, der das Bild interpretiert. Hierin zeigt sich, dass in beiden Prozessen die gedankliche Leistung des Abwägens dieselbe ist, womit die zweite Ausgangsthese dieses Artikels gestützt wird. Der Unterschied besteht darin, wozu das Ergebnis des Abwägens führt. Im einen Fall führt es zu einem bildnerischen Gestalten, im anderen Fall zur sprachlichen Formulierung.

Zweitens zeigt sich in der genauen Beschreibung deutlich, worin die denkerische Leistung der Funktion des Zusammensetzens besteht und stützt so die erste Ausgangsthese dieses Artikels. Das Empfinden der unterschiedlichen *Gewichte* von Farben und Formen, ihr Abwägen gegeneinander und die daraus resultierenden Überlegungen sind die gedanklichen Leistungen der Funktion des Zusammensetzens. Die Funktion dient der Lösung einer Problem- bzw. Aufgabenstellung und kann auch scheitern. Scheitert das Zusammensetzen im Prozess der Bildproduktion, ist das Ergebnis ein schlechtes Bild (wie in den Variationen zu sehen war.). Scheitert es im Prozess der Rezeption, besteht das Ergebnis in einer misslungenen Interpretation oder in fehlendem Verständnis des Bildes.

6. Fazit

Dieser Artikel versuchte zu zeigen, dass es sinnvoll ist, bestimmte gedankliche Leistungen im Zusammenhang mit Bildern unter dem Begriff des *bildnerischen Denkens* zusammenzufassen. Dieses spezifische Denken lässt sich dabei durch fünf Funktionen näher charakterisieren, die in den Prozessen der Bildproduktion und -rezeption zur Ausprägung kommen. Es wurde beispielhaft eine dieser Funktionen herausgegriffen und anhand von mehreren Bildbeispielen veranschaulicht. Dabei zeigte sich, dass unser Umgang mit Bildern

nur dann zufriedenstellend untersucht werden kann, wenn die Prozesse der Rezeption und Produktion mit ihrem engen Bezug zueinander analysiert werden. Aufgrund dieser engen Verbindung von rezeptiver Betrachtung und produktiver Gestaltung erscheint der Begriff des *bildnerischen Denkens* für diese Denkleistungen besonders treffend.

Literatur

- LOCHER, HANS.: *Piet Mondrian. Farbe, Struktur und Symbolik*. Bern [Verlag Gachang & Springer] 1994
- MONDRIAN, PIET.: *Die Neue Gestaltung* (1925). Mainz [Florian Kupferberg] 1974
- PLAUM, GODA.: Bildnerisches Denken. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS.; JÖRG SCHIRRA; STEPHAN SCHWAN; HANS JÜRGEN WULFF (Hrsg.): *IMAGE*, 11, 2010. <http://www.bildwissenschaft.org/image/ausgaben> [letzter Zugriff 13.06.2011]

Constantin Rauer

Kleine Kulturgeschichte des Menschenbildes. Ein Essay¹

Abstract

This essay delineates the 40 000 year-old history of the human image, as reflected through philosophical anthropology. It begins with the earliest depictions of women and men (›Swabian Venus‹ and ›Lion Man‹), and ends with today's icons: Madonna, Michael Jackson, Schwarzenegger. History demonstrates that images which humans made of their own kind used to be images of masks: during the Stone Age, we find masked shamans; in ancient civilizations, there are masked Gods and idols; in the Middle Ages, masked saints and icons. In the modern era, finally, man himself becomes an icon, and hence, is masked. The unveiling of the human image in modernity appears ambiguous, as the scientific human image turns anthropology into entropology: the flood of human images is accompanied by the loss of a cohesive idea of man. By an irony of fate, it is precisely biology and *life sciences*, which carry the destruction of the human image to the extreme. Now that the natural sciences have failed to depict man adequately, as did religion, we face the question anew: which human image do we want, and how can we reframe it.

Über die Reflexion der philosophischen Anthropologie zeichnet dieser Essay die nahezu 40 000-jährige Geschichte des Menschenbildes nach. Die Geschichte beginnt mit den ältesten Menschendarstellungen der Menschheit, der sogenannten ›Schwäbischen Venus‹ und dem sogenannten ›Löwenmen-

¹ Die Recherche für diesen Beitrag wurde von der Gerda Henkel Stiftung gefördert.

schen, und endet mit den Ikonen von heute, heißen sie nun Madonna, Michael Jackson oder Schwarzenegger. Die Geschichte zeigt, dass die Bilder, die sich die Menschen vom Menschen machten, stets Maskenbilder waren: In der Steinzeit finden wir maskierte Schamanen, in den antiken Hochkulturen verschleierte Götzen und Götter, im Mittelalter idolatrierte Heilige und in der Neuzeit und Moderne wird der Mensch selbst zur Ikone. Der moderne Entschleierungsprozess des Menschenbildes erweist sich indes als zwiespältig, indem das naturwissenschaftliche Menschenbild die Anthropologie in eine Entropologie verwandelt: Im Flutlicht der Menschenbilder geht gerade das eine verloren, nämlich das, was man sich vorzustellen hat unter einem Menschen. Durch eine Ironie des Schicksals sind es heute ausgerechnet die Biowissenschaften bzw. *life sciences*, die die Zerstörung des Menschenbildes auf die Spitze treiben. Nachdem nun die Naturwissenschaften in Bezug auf den Menschen ebenso versagt haben wie einst die Religionen, stellt sich erneut die Frage: Welchen Menschen wollen wir und wie lässt sich das Bild vom Menschen neu bestimmen?

Ein Wellensittich, der sich im Spiegel sieht, erkennt sich darin nicht und meint also, einen Artgenossen vor sich zu sehen. Abgesehen vom Menschen sind nur Menschenaffen, Waale und Krähen in der Lage, sich selbst im Spiegel zu erkennen. Dies bedeutet allerdings nicht, jene würden *Bilder sehen*; denn zeigt man ihnen unmittelbar nach ihrem Stehen vor dem Spiegel Fotos oder Videoaufzeichnungen ihres soeben noch erkannten Selbst, so sehen sie auf den Bildern: Gar nichts! Alleine der Mensch ist befähigt, Bilder zu fixieren, herzustellen und zu erkennen, und es ist dieses auch die einzige Eigenschaft, die ihn grundsätzlich von allen anderen Tieren unterscheidet. Damit bildet das Bild – und nach und mit diesem alle anderen symbolischen Formen – die *differentia specifica* des Menschen. *Menschen* sind Bilder machende Tiere; die Frage ist alleine *welches Bild* sich die Menschen vom Menschen machen.

Durch seinen doppelten Genitiv ist das *Bild des Menschen* zwangsläufig in sich gespalten. Denn es sind Menschen, die sich Bilder vom Menschen machen: Subjekte (Menschen), die mit einem Prädikat (einer Vorstellung vom Menschen) einen Gegenstand (den Menschen) betrachten. Kommt eine räumliche oder zeitliche Differenz hinzu, so multipliziert sich die Brechung des Bildes vom Menschen. Ein Ureinwohner hat ein anderes Selbst- und Menschenbild als der ihn betrachtende Ethnologe, woraus sich logischerweise eine Vielzahl von Menschenbildern ergibt: das Bild des Ethnologen von der Menschheit, von sich selbst sowie vom Ureinwohner, das gleiche *vice versa* und ferner sämtliche Kombinationen: das Bild vom Bild, das der jeweils andere sich von einem selbst macht etc. Da wir nun nicht *einen* Ethnologen und *einen* Ureinwohner, sondern viele Völker auf beiden Seiten haben, ergeben sich hieraus ganze Museen von Menschenbildern. Noch vielschichtiger ist das Menschenbild in der Zeit. So geht unser heutiges Menschenbild zweifellos auf die Renaissance zurück, welche sich ihrerseits auf ein vermeintliches antikes Menschenbild berief, das sie jedoch auf die Antike nur zurückprojizierte.

Überdies mischen sich in das *Selbstbild des Menschen* Eitelkeiten: So mag *subjektiv* der Renaissance-Mensch ein humanistisches Menschenbild propagiert haben, *objektiv* war diese Epoche eine der brutalsten und inhumansten, die die Geschichte gesehen hat. Verblümt ist also das *Bild vom Menschen* (gespalten zwischen Narzisse und Narziss) – bei Caravaggio eine Spannung und bei Botticelli nur Kitsch.

Somit ist das Menschenbild zunächst einmal *subjektiv* und variiert dementsprechend mit dem jeweils betrachtenden Subjekt – je nach Berufsgruppen, Weltanschauungen und Zeiten. Die Paläoanthropologen werden den Menschen begreifen als *Homo peregrinus* (als wandernden Menschen) oder als *Homo domesticus* (als häuslichen Menschen), als *Homo habilis* (als befähigten Menschen), als *Homo erectus* (als aufrecht gehenden Menschen) oder als *Homo sapiens* (d. i. als einen weisen Menschen). Die Theologen indes postulieren den Menschen als *Homo credens* (als gläubigen Menschen) oder als *Homo divinus* (als gottgläubigen Menschen), während die Philosophen ihn als *Homo logicus* (als logisch denkenden Menschen), als *Homo symbolicus* (als symbolfähigen Menschen) oder als *Homo morabile* (als zur Moralität befähigten Menschen) begreifen. Die Soziologen wiederum erblicken im Menschen den *Homo socialis* (einen in Gesellschaft lebenden Menschen), welcher allerdings den *Homo sacer* (den heiligen Menschen, d. i. den zu opfernden Menschen) sowie den *Homo necans* (den tötenden Menschen) nicht ausschließt. Unbefangener sehen die Kulturwissenschaftler im Menschen einen *Homo videns* (den sehenden Menschen), einen *Homo narans* (den erzählenden Menschen), oder *Homo ludens* (den spielenden Menschen), während umgekehrt die Ökonomen im Menschen den *Homo laborans* (den arbeitenden Menschen) oder den *Homo oeconomicus* (den wirtschaftenden Menschen) erblicken. Die Politologen wiederum zeichnen den Menschen als *Homo politicus* (als Gemeinschafts-Mensch), die Psychologen sehen in ihm den *Homo psychologicus* (den Seelen-Menschen) und die Biologen den *Homo genus* (den Gen-Menschen). Schließlich gibt es noch die anthropologischen Generalisten, die das Menschenbild aus der Summe seiner Teile zusammensetzen möchten, was sie zum *Homo universalis* (zum allumfassenden Menschen) bringt, welcher freilich seine eigenen Möglichkeiten überschreitet und weiter führt zum *Homo futura* (dem zukunftssträchtigen Menschen).

Zu jedem dieser Menschenbegriffe gibt es nun ein Buch oder mehrere Bücher oder ganze Bibliotheken voll mit Büchern, und alle, oder die meisten von ihnen, machen sich das Homo-Bild strittig. Das Menschenbild variiert jedoch nicht nur mit der Berufsgruppe oder der weltanschaulichen oder fachlichen Ausrichtung der jeweils Zeichnenden, sondern auch mit den Zeiten und Epochen. So wird man in Kriegszeiten eher vom *Homo bellum* und in Friedenszeiten von *Homo pacis* sprechen. Das Altertum sah im Menschen ein *animal rationale*, das Mittelalter einen *Homo credens*, das industrielle Zeitalter einen *Homo faber* (also den Werkzeug produzierenden Menschen) und das postindustrielle Zeitalter einen *Homo genus* (das ist: den genetisch herstellbaren Menschen). Diese Variationen zum Thema Mensch machen deut-

lich, dass die Menschenbilder vornehmlich projektiver Natur sind: In den meisten Fällen verraten sie uns mehr über den Zeichnenden (Menschen) als über den Gezeichneten (den Erkenntnisgegenstand Mensch). Da jedoch die Zeichnenden selbst auch ein Bestandteil des Gezeichneten (weil eben Menschen) sind, geben ihre Projektionen des Menschenbildes auch ein Zeugnis davon ab, was sich Menschen unter Menschen vorstellen, womit sie freilich selbst wiederum zum Gegenstand menschlicher Selbsterkenntnis werden – ein *circulus viciosus*.

Das Menschenbild erhält eine zusätzliche Doppeldeutigkeit, insofern die Bilder vom Menschen nicht nur deskriptive *Abbilder*, sondern immer zugleich auch normative *Vorbilder* sind. Menschenbilder sind eben nicht nur *beschreibend*, sondern auch *zuschreibend* und *vorschreibend*. Das Bild, das der Mensch vom Menschen zeichnet, ist somit immer intentional. Zeichne ich ein Rousseausches Menschenbild als *homo homini bonus* oder ein Hobbesches Menschenbild als *homo homini lupus*, so steckt, wie Nietzsche gergewöhnt hätte, immer auch eine Intention dahinter: Man malt den Menschen (deskriptiv) gerne so, wie man ihn (normativ) gerne hätte. Da indes ferner der Mensch, wie Kant ihn sah, ein Wesen ist, welches sich seine Zwecke selbst setzen und dementsprechend handeln kann, da also der Mensch – kurz gesagt – ein freies Wesen ist, kann er in sich sehen und aus sich machen, was er will. Sieht man aber im Menschen – *ecce homo* – die Summe dessen, was er aus sich gemacht hat, oder – im Sinne des *Übermenschen* – das, was er noch aus sich machen könnte, so begibt sich das Menschenbild in eine Aporie: Denn freilich kann sich der Mensch für ein idealistisches oder materialistisches, religiöses oder säkulares, menschliches oder unmenschliches Menschenbild entscheiden. Derartige Entscheidungen setzen jedoch ein a priori bereits vorhandenes Menschenbild voraus, woraus wiederum erhellt, dass das Bild vom Menschen die Summe der Menschenbilder transzendiert. Daher ist auch – um nochmals mit Kant zu sprechen – der *Homo noumenon* (der Mensch, so wie er sein soll) dem *Homo phaenomenon* (dem Menschen, so wie er tatsächlich ist) nicht zu entnehmen – insofern nämlich das Menschenbild eben mehr und etwas anderes ist als *der Mensch* oder *die Menschen*.

Da unser heutiges Menschenbild auf Menschenbildern der Vergangenheit beruht oder aber sich von diesen abgrenzt, da also eine *Geschichte des Menschenbildes* die Geschichte des Menschen durchzieht, sei diese hier kurz skizziert. Wir haben seit etwa 7 Millionen Jahren *Hominiden*; Affenmenschen, die sich im aufrechten Gang üben. Seit etwa 2 Millionen Jahren sprechen wir von der Gattung *Homo*. Wir machen uns ein Bild von *Homo erectus*: Seit etwa 1,8 Millionen Jahren ist er der erste vollständig aufrecht gehende *Homo*, er gebraucht Steinwerkzeuge, verfügt über das Feuer, geht zur Jagd und bevölkert ab etwa 1,6 Millionen Jahren den gesamten Planeten, mit Ausnahme des amerikanischen Kontinents. Das Bild aber, das wir uns von *Homo erectus* machen, ist *unser Bild*: so wie wir uns Bilder vom Universum, von Tieren und Pflanzen sowie von allen anderen Dingen machen. Denn *Homo erectus* war stumm, hatte offenbar kein Bild von sich oder von anderen Din-

gen, zumindest hat er uns keine Bilder hinterlassen. Somit unterscheidet er sich noch nicht wesentlich von Schimpansen und Krähen und kann streng genommen auch noch nicht als *Mensch* bezeichnet werden – zumindest nicht, wenn man den *Menschen* als *Homo pictor* oder *Homo symbolicum* begreift.

Der erste Mensch, der Bilder macht, ist *Homo sapiens*, und er macht Bilder auch nicht von Beginn seines Auftretens an (etwa ab -200 000), sondern erst relativ spät, nämlich erst nach seiner Ankunft in Europa (-40 000). Mit dem nachfolgenden Jungpaläolithikum, der jüngeren Altsteinzeit (-40 000 bis -12000), vollzieht sich gattungsgeschichtlich der *iconic turn* des Homo und mit diesem seine eigentliche Menschwerdung. Zu jener Zeit entfaltet sich, wie aus einem Guss, die gesamte Welt der Bilder: zweidimensionale und dreidimensionale, figurative und abstrakte, statische und bewegte – es war von vornherein alles da. Mit der *Eiszeitkunst* unterscheidet sich *Homo pictor sapiens* grundlegend von seinen Vorgängern: Durch seine Bilder können wir uns heute ein Bild machen von den Vorstellungen, die er von sich und den Dingen hatte. Dass er Jenseitsvorstellungen und Religion besaß, Kulte und Rituale pflegte, wie er jagte und lebte und welche Ängste ihn plagten, all dies teilen uns seine Bilder mit. Und mit diesen beginnt die *Historie der Menschheit*; jene Geschichte nämlich, die der Mensch von sich selbst und über sich selbst erzählt und bis heute weitererzählt: der lange Film des Bildes vom Menschen.

Die ältesten Menschendarstellungen der Menschheit stammen aus einem Gebiet, das sich heute in Deutschland befindet – genauer: aus zwei Eiszeithöhlen in zwei Seitentälern der oberen Donau, dem *Lonetal* sowie dem *Achtal* auf der Schwäbischen Alb, ganz in der Nähe von Ulm. Sie entstammen der ältesten Kultur der Menschheit, dem *Aurignacien*, und sind zwischen 35 000 und 40 000 Jahre alt. Es handelt sich um zwei Statuetten aus Mammutelfenbein; eine 30 cm hohe *männliche Figur*, den so genannten *Löwenmenschen* aus der Höhle *Hohlenstein* im Lonetal (1939 gefunden, 1969 entdeckt und rekonstruiert, 1988 richtig rekonstruiert), sowie um eine 6 cm hohe *weibliche Figur*, die so genannte *Schwäbische Venus* aus der Höhle *Hohle Fels* im Achtal (welche im September 2008 gefunden und nach ihrer Publikation im Mai 2009 in *Nature* zur Weltsensation wurde). Beide Figuren weisen eine Eigentümlichkeit auf: Sie haben kein Gesicht! Die *Schwäbische Venus* hat überhaupt keinen Kopf, und der *Löwenmensch* hat anstelle des Menschenkopfes einen *Löwenkopf*.

Damit sind *Adam und Eva des Menschenbilds* paradigmatisch für die gesamte Ikonographie der Menschendarstellungen des Jungpaläolithikums; vorbildlich also für die ersten 25000 Jahre Repräsentationsgeschichte. Die *Menschendarstellungen* zeichnen uns alle das gleiche Bild: Es fehlt das menschliche Antlitz! Frauen und Männer werden getrennt dargestellt und mit unterschiedlicher Ikonographie. Bei den gezeichneten tanzenden Frauengruppen fehlen Hals und Kopf ganz, und auch die meisten Statuetten bestehen nur aus einem Torso. Andere Frauenköpfe werden durch einen Ball abstrahiert oder durch einen stilisierten verlängerten Hals. Wo es Köpfe gibt, da ist das Gesicht verschleiert: durch eine Haartracht, die das gesamte Antlitz verdeckt,

durch Helme oder Masken. In ganz seltenen Fällen kommt scheinbar ein Gesicht zum Vorschein; doch bei näherem Hinsehen handelt es sich auch dabei um Masken. Ebenso gesichtslos sind die Männer. Jäger und Krieger werden meist ganz ohne Oberkörper und, wenn sie sterben, mit einem Vogelkopf gezeichnet. In späteren Zeiten (ab -10 000), in der so genannten *Rock art* (der *Felskunst*, die sich mit einer erstaunlich ähnlichen Ikonographie über den gesamten Globus zieht), finden wir auch bei Jägern und Kriegern die *Ballköpfigen* wieder. Überdies gibt es bei den Männern einen Typus, der bei den Frauen fehlt: die so genannten *Dämonen; Mischwesen*, die einen Menschenkörper und einen Tierkopf haben. Die Tierköpfe variieren (Löwe, Vogel, Mammut, Steinbock, Hirsch, Bison, Stier), sind meistens gehörnt und werden gelegentlich auch *Teufelchen* genannt. In den Tierköpfen sieht man Masken, die *Tierköpfigen* werden als *Magier* oder *Schamanen* interpretiert. Nur in äußerst seltenen Fällen wird dieses jungpaläolithische Verbot der Gesichtsdarstellung durchbrochen, dann jedoch sogleich zensiert: so bei den etwa 80 Gesichtern auf den Platten von *La Marche*, die bis zur völligen Unkenntlichkeit überkritzelt wurden.

Ohne auf dieses Tabu hier näher einzugehen, sei Folgendes bemerkt. Der Mensch des Jungpaläolithikums ist der erste *Homo*, welcher weiß, dass er kein Tier mehr ist (dies belegen auch die Affendarstellungen von *Les Combarelles*). Er weiß, dass er sich in erster Linie durch sein Bewusstsein, seinen Kopf und seine Gesichtsausdrücke von den Tieren unterscheidet. Und trotzdem will er gerade *sich selbst* nicht sehen: tabu ist das direkte Spiegelbild, das Portrait oder Selbstportrait sowie das Aug' in Aug' von Mensch zu Mensch. Anstelle dessen werden die menschlichen Eigenschaften wie in einer Fabel auf die Tiere projiziert. So gibt es ein – nahezu menschliches – von Angesicht zu Angesicht zwar zwischen Tier und Tier sowie auch zwischen Mischwesen und Tier, niemals jedoch zwischen Mensch und Mensch.

Was wir hier vorfinden, ist das älteste und bedeutendste *Tabu* in der Geschichte der Menschendarstellung, und es hat sich, weit über die Steinzeit hinaus, erstaunlich hartnäckig in gewissen Bereichen bis heute gehalten. Die *Theriokephalen*, also die *Tierköpfigen*, sind uns noch von der Micky Mouse, die *Ballköpfigen* aus der klassischen Moderne und dem Surrealismus, die Gesamtgesichtsverschleierung der Frau aus gewissen Teilen des Islam bekannt. Man denke ferner an die Vermummung durch *Maskierung* bei Militär, Polizei, Henkern, Gefangenen, Hinzurichtenden, bei Räubern und Demonstranten, beim Karneval und anderen Festen, im Theater und in der Oper sowie bei öffentlicher Sexualität. Maskiert zeigen sich die Menschen also auch heute noch jedes Mal dort, wo es um die Verschleierung von *Identität* bzw. um die Herstellung von *Anonymität* geht.

Menschliche Gesichter treten erstmals mit dem Neolithikum (-10 000 bis -5 500) in Erscheinung und verbreiten sich mit den antiken Hochkulturen (-3000 bis 500). Diese menschlichen Gesichter sind indes keine Gesichter von Menschen, sondern gehören zunächst zur Umkehrfigur der *Dämonen*, zu den so genannten *Monstern* (Figuren mit einem Tierkörper und einem Menschen- gesicht). Die *Dämonen* sind nicht verschwunden (siehe die ägyptischen Göt- ter *Horus* und *Seth* oder die *Kynokephalen*, die berühmten *Hundsköpfigen*, die von der Felskunst der Sahara bis ins Mittelalter ziehen), sie werden jedoch von den *Monstern* (siehe die *Sphinx* oder den *Zentaurus*) mehr und mehr verdrängt. Bereits mit dieser Umkehrung verselbstständigt sich die Darstel- lungskultur des Menschen und gerät damit auch in eine Selbstvergessenheit: Schon zu Sophokles' Zeiten wissen die Griechen nicht mehr, woher diese *Monster* stammen und was sie bedeuten sollen. Der Mensch erhält nun zwar einen Spiegel, steht diesem jedoch fremd gegenüber. Als Ödipus vor der Sphinx stand, wusste er nur, das Unglück der Stadt Theben kommt von die- sem Ungeheuer, und als er ihre Frage (Was das sei, *was morgens auf vier, mittags auf zwei und abends auf drei Beinen laufe*) scheinbar richtig (mit: *der Mensch*) beantwortete, hatte er ihr Rätsel doch nur zur Hälfte gelöst (denn die Pest kam wieder). Auch die anderen menschlichen Gesichter der Antike sind keine Gesichter von Menschen, sondern – wie im Falle der Pharaonen – das Antlitz der Götter. Die ersten Menschenbilder, die ein Gesicht zeigen, waren arbeitende Sklaven; doch diese befanden sich in Pharaonen-Gräbern und waren somit für *Sterbliche* nicht sichtbar. Das christliche Mittelalter (500 bis 1 400) stellte diese Praxis zwar auf den Kopf, indem nun der Gott menschlich und damit das *Menschenportrait* möglich wird; es bleibt jedoch auch hier beim Tabu, insofern die *Ikonen* nicht nach dem *Heiligen*, den sie darstellen, sondern nach *göttlichem Bild* geformt sind. Halten wir fest, dass während der ersten 35000 Jahre Repräsentationsgeschichte das menschliche Selbstbild strikt vom Menschen unterschieden war. Wir können auch mutmaßen, wa- rum: Bis dahin war das *Bild vom Menschen* in erster Linie *Vorbild* (ein Tier- mensch, ein Gott oder ein Heiliger) und konnte und durfte gerade darum nicht menschlich sein. Grundlegend ändert sich dies mit der Renaissance. Es ereignet sich nun eine gewaltige Verschiebung: vom betrachtenden Men- schen zum betrachteten, vom theozentrischen zum anthropozentrischen, vom metaphysischen zum naturwissenschaftlichen sowie vor allem vom geistigen zum körperlichen. Als Paradigma für die gesamte nachfolgende Neuzeit und Moderne gilt *Der vitruvianische Mensch* (1492) von Leonardo da Vinci. Er zeichnet das Menschenbild als Quadratur des Kreises (*homo ad quadratum* in *homo ad circulum*) und stellt somit das *Individuum* in die Proportionen kos- mischer Harmonie. Alleine, durch den Spiegel der *Doctrina humanae naturae* erfährt das *humanistische Menschenbild* sehr schnell eine Serie von narziss- tischen Kränkungen. Die kopernikanische Wende rückt das Menschenbild vom Zentrum in die Peripherie, der Materialismus der Aufklärung zeichnet – mit Helvetius zu sprechen – das Bild von einem *Homme machine*, und nach Darwins Evolutionstheorie lässt sich ein Unterschied zwischen Mensch und

Plankton kaum noch feststellen. Es ist dies eine bemerkenswerte Entwicklung: Just dort, wo das Menschenbild scheinbar zu sich gekommen ist (in seinem naturwissenschaftlichen Spiegel), erfährt es seine größte Erniedrigung ... und Selbstaflösung.

Wir finden heute bei *Google* 52300 000 Einträge in 0,37 Sekunden zum deutschen Wort *Mensch*; ein Mensch bräuchte 234 Jahre, wenn er mit je 3 Minuten pro Link allein die deutschen Einträge zum *Menschen* der Reihe nach anklicken wollte. Zu Recht hat daher Claude Lévi-Strauss bereits im *Humanismusstreit* vorgeschlagen, man solle doch besser von *Entropologie* als von *Anthropologie* sprechen. Tatsächlich beobachten wir heute, wie das Bild vom Menschen sich in seine einzelnen Pixel und damit in Nichts auflöst: In einem von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften initiierten *Humanprojekt* zum Thema *Was ist der Mensch?* (2008) meint eine Vielzahl von 80 führenden deutschen Wissenschaftlern, Politikern und Philosophen, heute sei diese Frage *nicht mehr* beantwortbar; die meisten anderen zeichnen ein *reduktionistisches Menschenbild* – im Stil: *Der Mensch unterscheidet sich von nicht-menschlichen Primaten ... durch das Broca-Hirnareal*.

Diogenes bereits lief, wie man weiß, am helllichten Tag mit einer brennenden Laterne über *den Marktplatz* und antwortete einem jeden, der ihn fragte, was er denn da mache: *Er suche den Menschen!* Da nun aber heute sämtliche Lebensbereiche (Wissenschaft, Meinung, Politik sowie vor allem auch das Menschenbild selbst) auf dem Markplatz gelandet und vom *Homo oeconomicus* ergriffen worden sind, ist es schwer geworden, sich noch *ein Bild* vom Menschen zu machen. Es ist dunkel geworden um den Menschen – im Flutlicht seiner Bilder.

Die heutige Verbildlichung des Menschen beruht nicht mehr im realen Bild eines maskierten Menschen und auch nicht mehr im maskierten Bild eines realen Menschen, sondern: *Der Mensch selbst ist Bild* – innerlich wie äußerlich, bis in die letzten Pixel seiner Gene. Das *Ultraschallbild* entscheidet über Sein oder Nicht-Sein des neuen Lebens, das *Hirnstrombild* über den Tod, und der *Videofilm* über die Biographie dazwischen. Den *Ersten Menschen auf dem Mond* (1969) kennen wir zwar nur vom Bild, doch wäre dieses ohne *Computeranimation* nicht konzipierbar, simulierbar und realisierbar gewesen. Heute wird das gesamte Leben am *Bildschirm* entworfen: das Auto, das Navigationssystem ebenso wie der dazugehörige Fahrer. Der Mensch muss nicht mehr *ins Netz gehen*, er trägt die gesamte *Online-Welt* in und mit sich herum. Er *sieht* unentwegt Bilder und *macht* unentwegt Bilder; das ganze Leben ist ein einziger Film, virtuell und doch real. Jedermann ist Regisseur und jede Frau Schauspielerin (wie auch im Rollentausch); der Mensch ist längst selbst zum Filmprodukt geworden: sichtbar und schön, fit und sexy, mit strahlend weißen Zähnen! Denn da Bilder nun mal optisch sind, so ist der *Körpermensch* das ideale Bild und der *Leistungssportler* der Prototyp des idealen Menschen. In seinem Gefolge stehen auf Platz 2 *Lara Croft* und *Iron Man*, auf Platz 3 *Michael Jackson* (♀) und *Madonna* (♂), gefolgt von *Silikonfrauen* und *Anabolikamännern* in Scharen. Körper sieht man auf den Bildern,

und die Bilder in den Körpern; geformt sind sie und tätowiert, um mit dem *Körperzeichen* Bild zu sein. So wird die Realität des Menschen geschaffen ... nach seinem Bilde.

Am Menschenbild der Zukunft arbeiten bereits die *Lebens-* oder *Bio-*wissenschaften, neudeutsch: *Life sciences*. *Hirnforschung* und *Humangenetik* sind emsig und mausig mit der Entschlüsselung *des Codes* beschäftigt! Genaueres weiß man zwar noch nicht, aber an der Börse steht der *neue Mensch* bereits hoch im Kurs, denn vielversprechend scheint die Rendite der neuen *Menschenpatente*. Gemunkelt wird von einem völlig neuen Typus Bild, von einem Bild vom Bild; vom Bild als *exakte genetische Kopie*, kurz *Klon*. Das neue Bild, heißt es, biete unbegrenzte Möglichkeiten: Man könnte aus Schafen Menschen und aus Menschen Schafe machen, aus *einem* Menschen Serien oder aus *vielen Serien* einen. Man könnte den Menschen in seine Teile zerlegen, Ersatzteillager anfertigen, und ganz neu zusammensetzen, ohne Krankheit und ohne Tod. Der Neandertaler würde wieder auferstehen; man selbst könnte sich so lange immer wieder von neuem klonen, bis man lebend unsterblich ist, und sich dann jahrhundertlang mit einem Philosophen-Klon streiten

... über: *Was ist der Mensch, und wenn ja, wie teuer?*

Mit dem Menschen im Zeitalter seiner biotechnischen Reproduzierbarkeit scheint das verwirklicht, was Nietzsche im § 125 seiner *Fröhlichen Wissenschaft* den *tollen Menschen* nannte. Verrückt ist dieser an sich selbst geworden, weil er sich in seinem *Image* verlor. Das Bild wurde zur Kopie, und irgendwann wusste niemand mehr: von was? Warum eigentlich hat Schwarzenegger nie Frankenstein *gespielt*? Antwort: Weil er *sich selbst* nicht spielen kann.

Jennifer Daubenberger

**›A Skin Deep Creed‹
Tattooing as an Everlasting, Visual
Language¹ in Relation to Spiritual
and Ideological Beliefs**

Abstract

Dieser Artikel basiert auf den Forschungsergebnissen zu einer noch nicht abgeschlossenen und demzufolge unveröffentlichten Dissertation über die allgemeine Rezeption der Tätowierung in der Zeitgenössischen Kunst.

Er widmet sich dem augenscheinlichen Phänomen der Verknüpfung von Glaube² und Tätowierung in der Zeitgenössischen Kunst und versucht, u.a. mittels eines kurzen historischen Überblicks, der Auseinandersetzung mit dem aktuellen Tattookult und einer Analyse der allgemeinen sozialen Merkmale der Tätowierung, mögliche Gründe hierfür vorzuschlagen.

Während der Lektüre werden dem Leser Fragen begegnen, auf die er keine expliziten Antworten finden wird. Doch ist dies keine Unachtsamkeit der Autorin, sondern vielmehr eine unvermeidbare Notwendigkeit. Es gilt den Blick des Lesers für die ungewöhnliche Bildform der Tätowierung zu öffnen, mehr noch, es ihm zu ermöglichen, über die bloße Erscheinungsform selbiger hinaus zu blicken. Tätowierungen sind von zeichenhaftem Charakter, sie wollen ›gelesen‹ werden und so könnte man diesen Bildern zu Recht eine eigene Bildsprache einräumen.

¹ Please note that the term ›language‹ in the following is used in an art history context and not in a rhetorical way.

² Es ist darauf hinzuweisen, dass, im weiteren Verlauf, in dem Terminus ›Glaube‹ sowohl die spirituelle, als auch die ideologische Bedeutung dessen impliziert sind.

This paper is based on research findings of a not yet finished and thus unpublished dissertation on the general reception of Tattooing in Contemporary Art. It illustrates the phenomenon of linking the themes Faith³ and Tattooing in Contemporary Art to each other and, in regard of this, proposes possible reasons by offering a short historical overview, a discussion on the current Tattoo Cult, and an analysis of its common social characteristics.

While reading this text the reader will encounter questions to which he will find no answers but it shall be mentioned that this is no negligence by the author but rather a necessary measure. The reader's view is to be opened up for the unusual form of image a Tattoo represents and furthermore is to be enabled to see beyond its mere superficial appearance.

Tattoos are of sign-like character, they want to be read and one may rightly recognize this type of images as an independent visual language.

1. The Conjunction of Faith and Tattooing—Historical Background

Since man came into existence it is his nature to express himself pictorially to inform his environment and to site himself in it. Particularly to mark one's own body, either temporarily or, especially, permanently, has a tradition-rich history in many cultures and religions, e.g. as a part of initiation or protection rites. Prehistoric finds of pigments and needle-like instruments as well as tattooed mummies are documents for the early existence of this body marking process⁴.

So, to set the question of the authenticity of the images you cannot help but deal with Tattooing as an anachronistic, visual language.

In the Western World and Christianity Tattooing has an ambiguous intent. It is a balancing act between »Out-Group Stigmata« and »In-Group Identification« (vgl. OETTERMANN 1995: 14). The early Christians, obsessed and humiliated by the Romans, were permanently marked with the purpose of public punishment. But soon, the Christians began taking advantage of this and transformed the former stigma into a visual identification of their denomination:

Viele Christen ließen sich an Händen oder Armen das Kreuzzeichen, den Namen Christi, das Monogramm XP oder ein Tau (T) auf die Stirn einprägen. (FINKE 1996: 44)

»A lot of Christians let mark their hands or arms with a crucifix, the name of Jesus Christ, the monogram »XP« or their forehead with a »T«. (FINKE 1996: 44, Translation by J.D.)

³ In the course it shall be taken into account that the term »Faith« implies the spiritual as well as the ideological form of this expression.

⁴ For example the tattooed mummy of one of the wives of Pharaoh Ramses II., probably Nefertatis (~1300-1237) (cf. GERDS 1996: 76), or the mummy of the Iceman »Ötzi«, found in 1991 who shows several inscriptions on his body (cf. FINKE 1996: 33).

Although there had always been several interdictions against Tattooing, e.g. the ban by Pope Hadrian I. in 787 A. D.⁵, the practice could keep an abiding and close reference to the Christian Church during the Middle Ages; the Crusaders marked their bodies with Christian symbolic emblems to ensure themselves a Christian burial in case of death and the Palmers wore Tattoos to keep their Pilgrimage in mind, e.g. to Jerusalem or Loretto (cf. OETTERMANN 1995: 15).

Especially the Christians, who were living in a diaspora, handed down the practice of Tattooing as a group-stabilizing element over centuries; the Coptic Christians in Egypt still mark the inside of their wrists with a crucifix to separate themselves distinctively from the Muslims (cf. OETTERMANN 1995: 14).

The intention of giving duration to a personal message or an individual experience by means of a Tattoo is also found in the Tattooing practice among Sailors in the Eighteenth Century which came along with the discovery of Polynesia. In renouncing from everything material and all persistency the permanent skin puncture was the only way to bring a constant to such an unsettled life and, at the same time, not to lose the dream of Paradise (cf. OETTERMANN 1995: 49). Especially the Christian values Faith, Hope and Charity were visualized in the symbolic pictorial language of the Sailors' Tattoos.

Looking at the history of European Tattoo it is striking that the practice of Tattooing preferably occurs when external living conditions offer no constant maintenance to an individual.

2. Today's Tattooing Cult

Today, the Tattoo has become a fad; it has experienced a social cross-layer Renaissance never seen before. Tattooing has become fashionable, a widely accepted form of embellishment of the body.

But how could such a widespread practice of Tattooing in a civilized world, a world in which tattooed individuals were recognized as criminals for a long time and being tattooed was, from the general public, perceived as defect and stigma, evolve⁶? To understand the process that led to the acceptance of tattooed skin in Western Culture one must go a step backwards first.

Starting in America, the change in the view of Tattoos finally came with the 1960s and spread over to Europe soon afterwards. At this time, a

⁵ Created and Consecrated by God, the Human Body applied as »minor mundus« and therefore it was not allowed to destroy its divine beauty (cf. THÉVOZ 1985: 67).

⁶ »Die Tätowierten, die nicht in Haft sind, sind latente Verbrecher oder degenerierte Aristokraten. Wenn ein Tätowierter in Freiheit stirbt, so ist er eben einige Jahre bevor er einen Mord verübt hat, gestorben« (LOOS 1982: 78).

»tattooed people, who aren't arrested, are latent delinquents or degenerated aristocrats. When a tattooed person dies in freedom, then he just died a few years before he could commit a murder« (LOOS 1982: 78, Translation by J.D.).

cf. further OETTERMANN 1995: 64.

revival concerning the appearance of Tattooing can be noticed, as well as an improvement in its formal and stylistic elaboration (cf. LAHTZ/ WEISSHAAR 1986: 125).

A possible reason for these more elaborated forms of skin marking could be the spirit of the age then; an all-embracing anti posture on the part of the youth culture, which evoked a social rethinking in general. The needs and desires of the own individual became more and more focus of the broad public; along with that more attention was paid to the awareness of one's own body, one's own physicality and consequently the opportunity to shape the latter in order to express one's own individuality. And what would be more useful for a rebellious mind to efficiently visualize this new consciousness and awareness than a visual language that is notorious in our civilization because of its strangeness? — Attracting the public's attention was for sure.

The new idea of body awareness was also taken up by the Fine Arts. New Art forms that were dealing with the human body as a central theme, like Body-Art or Performance-Art, emerged. This was also the time when Tattooing first began to attract the attention of the Art Scene.

Artists recognized that the visual language of Tattooing was perfectly suitable to give their artistic statement a provocative or shocking permanence⁷.

3. Vivid Faith

There are two striking attributes of the human race: on one hand the expression of one's own individuality and on the other hand the belief in something bigger—no matter if this is of spiritual or ideological nature. Both attributes interact continuously with each other.

The human being shows a particular need to visualize its Faith via the use of images or symbols. Thus Faith becomes vivid and changes its meaning from abstract into something concrete.

Especially when external circumstances push the human being into an unsafe and unsteady life situation, Faith becomes a necessity. The longing for community and cohesion, for trust and reliability is vast then; the human being requires something that cannot be taken away and that reminds it in something personally important.

⁷ Please note Valie Export's Garter-Tattoo during the performance ›Body Sign Action‹, 1970. With this Tattoo she intended to direct the public's attention towards the social role of females being sexual objects in a paternalistic determined society.

Our current living situation is characterized by uniform anonymity, paralyzing societal speed and granted unsteadiness—by that it offers best circumstances for any sort of Faith to gain ground. The individual is on a search for something reliable, something that provides stability apart from external influences.

Faith may undergo changes and/or present itself in diverse forms, but one unifying and currently very trendy aspect of it is the way of its medial intermediation.

Looking at Contemporary Tattooing it is remarkable that, after a reduction of the formal aesthetic values, intention gains more and more importance: religious motives are hip and oftentimes the Tattoo has an inherent notion of capacious personal meaning for its bearer.

4. ›What do you believe in?‹ —Contemporary Art Samples

It is not surprising that the social phenomenon of the Tattooing practice is also being picked out as a central theme in Contemporary Art. Art in general is, finally, a mirror of the events of the day. When dealing with the connection of Faith and Tattooing within this genre, following questions should be kept in mind: ›Do we still believe in something and, if so, what is it? What does the term *purpose of life* actually mean? Is it just to follow an ideology, or is it coming up with one's own ideals?‹

In the following, six artists who deal in different thematic and media ways with these issues will be exemplarily presented with some of their works. It should be emphasized that here the focus is more on showing a range of different display options quite plainly than to set out for an extensive interpretation of single works. Interpretations are too subjective oftentimes, and for this discussion they are rather subordinate. The reader will be given the opportunity to develop possible interpretations on his own. The artworks shall ›talk‹ for themselves.

4.1 Sample One: Eastside and Hells Angels of Ali Kepenek

As the titles of the works already imply, the artist Ali Kepenek shows in his photo series *Eastside* and *Hells Angels* relevant gang members. The portraits are on the one hand surely of documenting character, but on the other hand their significance extends far beyond such a simplistic explanation.

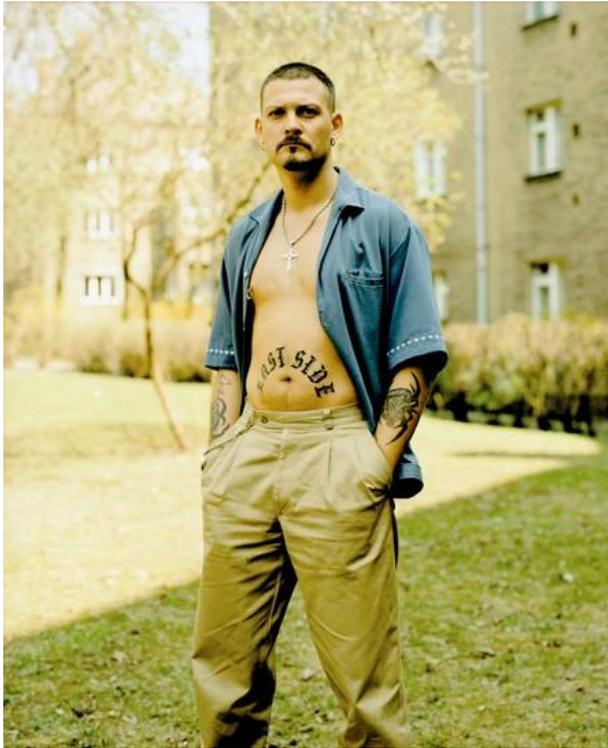


Fig. 1:
Eastside No.01 by Ali Kepenek (cf. [http:// www.alikepenek.com/index.html](http://www.alikepenek.com/index.html))

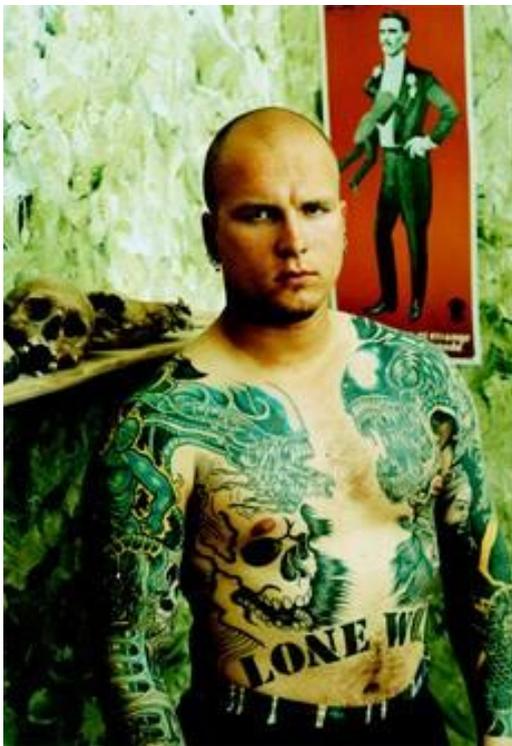


Fig. 2:
Eastside No.02 by Ali Kepenek (cf. [http:// www.alikepenek.com/index.html](http://www.alikepenek.com/index.html))

The series depicts people who have put their own lives in the service of a higher ideology. Here, the community does count, not the individual. The Tattoos, and even their positioning (e.g. a facial Tattoos), might be seen as symbols for the ambition and resoluteness of their bearer's decisions. Their ›Skin Deep Creed‹ is carried proudly into the public.



Fig. 3:
Hells Angels (81) by Ali Kepenek (cf. <http://www.alikepenek.com/index.html>)

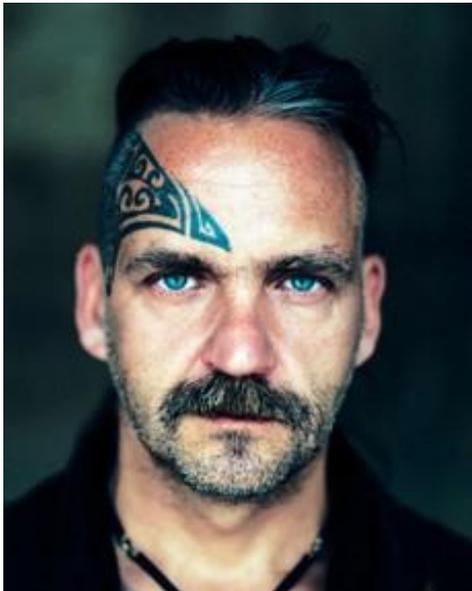


Fig. 4:
Hells Angels (Facetattoo) by Ali Kepenek (cf. <http://www.alikepenek.com/index.html>)

4.2 Sample Two: The ›Ja-Tattoos⁸‹ of Simone Westwinter

Contrasting counterparts to Kepenek's works are the ›Ja-Tattoos‹ of conceptual artist Simone Westwinter: They broach the issue of following one's own convictions. Within the scope of various shows and exhibitions this so called ›Work-in-Progress‹ was realized for several times⁹.

The visitors of Westwinter's shows have the opportunity to get a free ›Ja-Tattoo‹ by a professional Tattoo-Artist on an undetermined part of their body.

Westwinter assumes at this performance-like work the visitors will- ingness to immerse, permanently and consequently, into the artwork, and to connect a personal message with it. A positive, optimistic message is ever- lastingly engraved on the body of the bearer. For this kind of art it is crucial to believe in something wholeheartedly and out of deepest inner conviction. Simone Westwinter names this attitude ›Optimism-Optimizer‹ (cf. WINKELMANN 1999).

Her concept provides two different levels of meaning: Firstly, the indi- vidual, personal meaning and secondly, the meaning level of being part of a certain group.



Fig. 5:
Hidden Circle, Newburgh, New York by Steed Taylor (cf. [http:// www.fadingad.com/taylor.html](http://www.fadingad.com/taylor.html))

⁸ (transl.: ›Yes-Tattoos‹), in the following the German term will be used.

⁹ Unfortunately the work has not been documented photographically.



Fig. 6:

Invasive, Raleigh, North Carolina by Steed Taylor (cf. [http:// www.fadingad.com/taylor.html](http://www.fadingad.com/taylor.html))

4.3 Sample Three: The »Road-Tattoos« of Steed Taylor

With his »Road-Tattoos« the artist Steed Taylor picks up the primordial meaning of Tattooing, the meaning of being a special form of communication. But Taylor transfers the communication from the private to the »social body«.

»Roads are the skin of a community«, he says, and »a road is to the public body what skin is to the private body. If people mark their skin as a means of commemoration, communication and ritual; then a road can be marked for the same reasons«.

The tribal-style of the artwork reminds us in the nativeness of Tattooing, in times when it was used to transform the human body and lift it by means of marking to a higher level of meaning. Steed Taylor wants the beholder to remember his own simplicity, his personal emotional significance and he wants him to reflect on himself.

However, it's the nature of Art to speak not solely in a poetic way but also to provoke, especially in regard to a sensitive subject as it is dealt with here; Art's purpose is to indicate the barriers in our own heads to us. It tries to concuss our Faith in its core.

Within this context the artists Alex Majewski and Lee Wagstaff shall be mentioned in the following.

4.4 Sample Four: *Madonna mit Kreuz*¹⁰ by Alex Majewski

With the photography *Madonna mit Kreuz* the artist Alex Majewski abolishes the conventional image of the Virgin Mother and shows the spectator a larger-than-life, almost naked, blood crying, smoking and tattooed Madonna. Her whole body language seems to convey a certain ›I don't care‹-attitude; does she symbolize the incarnate antonym of the innocent figure of holy Mary per se? Or is she just a new and modern version of the Mother of God? Is she desperate because of the slowly but steady disappearance of Faith in our society and will resign finally? Equally important is the question if this causes an indisposition within the beholder because he realizes all hope is gone.



Fig. 7:
Madonna mit Kreuz by Alex Majewski (cf. <http://www.galerie-reitz.com/?alexmajewski> [accessed June 01, 2011])

4.5 Sample Five: *Apostles* by Lee Wagstaff

The artwork *Apostles* provokes in a similar manner than the last mentioned example; it shows thirteen large-sized, head-on photographs of heavily tattooed men. The headlines of the single parts are alluding to the sujet; the beholder stands in front of Jesus¹¹ and his twelve Apostles. Without the supporting headlines it would be impossible to guess the iconography of the artwork right. As soon as the beholder becomes aware of what he's being

¹⁰ *Madonna mit Kreuz* (transl.: ›Madonna with crucifix‹) is a piece of Majewski's multipart *Madonna-Cycle*.

¹¹ The work *Jesus* actually is a self-portrait of the artist.

faced with though, its apparentness is shocking. Tattooed Apostles and a tattooed Jesus are definitely non-conforming to our imagination of the visual procurement of Christianity, which follows an old pictorial tradition.

JAMES



JOHN



MATTHEW



THADDAEUS



Fig.8 -12:
>Apost/es by Lee WaJstaff (cf. <http://www.leewajstaff.com/home.htm>)

So scrutinizing this visual language also means to scrutinize all Christian Faith. But what does this fact reveal about the durability of Christian Faith? Shouldn't Faith be unperturbed from visual transcendence? Is it precarious if there is no visual procurement?

4.6 Sample Six: Teiji Hayama's Paintings

Another important angle of our living-conditions today is the ›melting pot–like‹ society we are living in and, along with that, the diverse cultures we must deal with.

The artist Teiji Hayama takes up this subject in his works. In his paintings, he mixes Western and Japanese influences: he combines the styles of different art historical periods with contemporary Japanese Pop Culture (cf. HAYAMA). The figures in his paintings are of fragile, shy and introverted nature; they are unapproachable but still attract the beholder's sight. They are sacred and mythological figures, but not of traditional known body image; they are juvenile, thin and lanky, wearing attributes of both secular and contemporary origin and their skin is marked with Japanese-style Tattoos as well as with motives based on the Sailors Tattooing Tradition. These figures do not fit to the Western imagination of Christian Saints.



Fig. 12:
Juventas by Teiji Hayama (cf. <http://teijihayama.wifeo.com/index.php>)



Fig. 13:
Magdala by Teiji Hayama (cf. <http://teijihayama.wifeo.com/index.php>)

In fact, Hayama presents a cultural clash to the beholder and in the end this is nothing else but the calling of a new view on our present living situation remains.

5. Body and Image—an Inseparable Relation

In today's time of globalization, mass media and rising consumption the individual becomes less and less important, it even loses itself if it doesn't display significant personal characteristics—at least this is what the human being believes. Man tries to set himself free from his environment by ›designing‹ his own body with the intent to belong to a self-defined order, similar to what people did in pre-cultural times when they also were surrounded by chaotic conditions. Thus, the practice of Tattooing can be seen as a synonym for the instance of culture and social identification, a means to set oneself apart from the regressive and destructive condition of former and even today's indeterminateness. It might even be said Tattooing ›reculturalizes‹ the human body (cf. THÉVOZ 1985: 50).

When dealing with the origin of images we cannot avoid looking at the body as »Ort der Bilder«¹² (BELTING 2001: 34).

Regarding Tattooing, body and image coexist in mutual exchange with each other—the body creates the image and presents it via the medium skin; again, the picture lifts up the body to a higher level of meaning. In the course of cultural development this causality got lost in the Western World and body and image further on existed self-sufficiently; while great attention

¹² For reference see for example the increasing beauty-mania.

was paid to the image and its development, the body decreased to the bare human form of appearance.

In this connection it is easy to understand the negative approach Tattoos can evoke; they belong to a visual language whose translation got lost in our civilization.

The image-body-relation however is of increasing importance in today's society; a development that is closely connected to the fact that more and more attention is awarded to the human body. It is necessary to treat this subject carefully and not lapse into extremes though. The body is the ›image of the human being« or, in Hans Belting words, »der Repräsentant des Menschen¹³« (BELTING 2004: 357), not the human being itself.

The body might be seen as an instrument that lends figure to the human being and enables it to operate in his environment and to communicate by means of his corporality.

Therefore, the body fulfils its serving purpose of human's self-expression (cf. BELTING 2004: 357) that is subject to a strong dependency of the respective individual's surroundings:

Körper haben diese Repräsentation des Menschen niemals aus eigenen Kräften geleistet. Sie waren immer darauf angewiesen, mit außerhalb ihrer selbst befindlichen Bildern zu kooperieren oder innerhalb ihrer Umwelt selbst als Bilder zu agieren, zum Beispiel durch Maske, Kleidung und Gestik. (BELTING 2004: 357)

Bodies have never performed the representation of the human being from own forces. They were always dependent to cooperate with images, outside of their selves, or to operate image-like within their own environment, for example with masks, clothes and gesture. (BELTING 2004: 357, Translation by J.D.)

Thus the body always is in mutual exchange with its social environment; it collects impressions and images there, absorbs, appreciates and interprets them and finally transmits them back to initiate new images for their parts. Equally, the body itself is an image and is treated as such.

And if the circumstances ask for it, man may use an additive that in his opinion helps him to outwardly communicate his internal position. So why not use an everlasting visual language with sign-like character?

As noted above, the contemporary society has lost the ability to fully understand this certain visual language for several reasons; Tattooing disappeared out of the public but survived in the social underground until it became necessary for it to reappear.

No other visual language has the potential to express most internal images better than Tattooing does. Nevertheless, it's also one of the most difficult languages to understand and translate. To decipher it, one must have knowledge about its history, its symbolism and, of course, about the bearer's circumstances¹⁴.

¹³ ›the representative of the human being« (Translation by J.D.).

¹⁴ In this regard please note the term ›Anachronism of the Images«:

»Er bezieht sich darauf, dass unser innerer Bildspeicher fast nur aus Bildern besteht, die zu anderen Zeiten in unserer eigenen Lebensgeschichte entstanden sind. Deshalb betrachten die verschiedenen Generationen die gleiche Welt mit verschiedenen Augen« (BELTING 2004: 354).

– We surely can't speak every language fluently, but we can try to at least to understand some ›words« of this visual language, called ›Tattooing«.

References

- BELTING, HANS: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München [Wilhelm Fink] 2001
- BELTING, HANS: Echte Bilder und falsche Körper. Irrtümer über die Zukunft des Menschen. In: MAAR, C.; H. BURDA. (eds.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln [DuMont] 2004
- FINKE, FRANK-PETER: *Tätowierungen in modernen Gesellschaften. Ihre sozialen Funktionen und Bedeutungen*. Osnabrück [Universitätsverlag Rasch] 1996
- GERDS, PETER: *Anker, Kreuz und Flammend Herz. Tätowierungen*. 2. Auflage. Rostock [Hinstorff] 1996
- HAYAMA, TEIJI: *The World of Teiji Hayama*. URL: <http://teijihayama.wifeo.com/statement.php> [accessed July 20, 2011]
- LAHTZ, REGINA; ROLF PETER WEISSHAAR: Kunst, die unter die Haut geht. In: KORFF, GOTTFRIED (ed.): *Volkskunst heute? Begleitband zu einer Ausstellung im Haspelturm des Tübinger Schlosses vom 16.05.–29.06.1986*. Tübingen [Tübinger Vereinigung für Volkskunde e. V.] 1986, pp. 121–137
- LOOS, ADOLF: Ornament und Verbrechen. In: OPEL, ADOLF (ed.): *Trotzdem. 1900-1930* (1931). Wien [Prachner] 1982, pp. 78–88 (Engl. Version: LOOS, ADOLF: *Ornament and Crime. Selected Essays*. Riverside, CA [Ariadne Press] 1998)
- OETTERMANN, STEPHAN: *Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa*. 4. Auflage. Hamburg [Europäische Verlagsanstalt/Rotbuch] 1995
- OPEL, ADOLF (ed.): *Trotzdem. 1900-1930* (1931). Wien [Prachner] 1982
- TAYLOR, STEED: *From Blue Prints, to Road Prints and Blood Prints*. URL: <http://www.fadingad.com/taylor.html> [accessed May 27, 2011]
- THÉVOZ, MICHEL: *Der bemalte Körper*. Zürich [ABC] 1985
- WINKELMANN, JAN: *Oh Ja Oh Ja*. 1999, URL: <http://www.jnwnklmnn.de/ohja.htm> [accessed May 30, 2011]

»It refers to our internal image-memory, which mainly concludes images generated in other times but in our own story of life. Therefore, different generations perceive the same world, but from a different perspective« (BELTING 2004: 354, Translation by J.D.).

Sonja Zeman

›Grammaticalization‹ within Pictorial Art? Searching for Diachronic Principles of Change in Picture and Language

Abstract

»How a history of pictures – the natural counterpart of image science – could look like, is an open question.« (BOEHM 2001: v, translation S.Z.)

Based on theoretical and methodological considerations regarding the inter-relationship between picture and language with respect to their diachronic development, the article deals with the question whether and to what extent the process of grammaticalization as a general principle of language change can be likened to the development of narrative pictures. Against this background, it is argued with respect to a broader perspective of image science that a level of comparison for picture and language can be found within a functional-relational semiotic account.

»Wie eine Geschichte der Bilder – das natürliche Pendant einer Bildwissenschaft – aussehen könnte, ist eine offene Frage.« (BOEHM 2001: v)

Vor dem Hintergrund theoretischer wie methodologischer Überlegungen in Bezug auf das gegenseitige Verhältnis zwischen Sprache und Bild diskutiert der Artikel die Frage, ob und inwieweit sich der Prozess der Grammatikalisierung als ein grundlegendes Prinzip sprachlichen Wandels auf die Entwicklung narrativer Bilder übertragen lässt. Aus der allgemeinen Perspektive der Bildwissenschaft wird dafür argumentiert, dass es sowohl in diachroner wie syn-

chroner Hinsicht vielversprechend erscheint, eine Vergleichsebene von Bild- und Sprachsystem funktional aus grundlegenden semiotischen Prozessen abzuleiten.

1. In principio erat ...

There is—as for example stated in Sachs-Hombach/Schirra (2010)—a strong tradition to characterize man as the animal who talks. Within this tradition, the anthropological feature of human beings is thus seen in language. Linguists, in particular, hold this logocentric view and claim that it is language which distinguishes man from other animals and provides the structure for other symbolic systems. In this respect, all other sign systems are thus considered incomplete (cf. for example SHAUMYAN 2006: 1)¹.

I demonstrate that natural languages are the only complete sign systems, with a structure that ensures an efficient signifying function. In comparison with natural languages all other sign systems are severely limited in one way or another. (SHAUMYAN 2006: 8)

As is well known, the logocentric view is changing since the proclamation of the »pictorial« (MITCHELL 1992), »iconic« (BOEHM 1994), »imagic« (FELLMANN 1991) and »visualistic« (SACHS-HOMBACH 2003) turn(s). But already before, Jonas (1961) had claimed in his famous essay *Homo pictor und die Differentia des Menschen* that the competence of picture should be seen as a fundamental prerequisite for semiotic competence and, therefore, as a unique anthropological feature. Subsequently, several studies (cf. LEROI-GOURHAN 1980; HÖGER 1999; STÖCKL 2004; WUKETITS 2009 and others) have indicated that there should be supposed rather a mutual linkage between picture and language than a unilateral interference:

Wir sollten also von einer gegenseitigen logischen Abhängigkeit von Sprach- und Bildfähigkeit ausgehen – beide gehören zum gleichen Begriffsfeld und können prinzipiell nur wechselseitig bestimmt werden. (SACHS-HOMBACH/SCHIRRA 2009: 23)

We should therefore assume a mutual logical dependency between the competence of language and picture – they both belong to the same conceptual field and can, in principle, only be defined in a reciprocal way. (SACHS-HOMBACH/SCHIRRA 2009: 23, translation S.Z.)

¹ According to Shaumyans (2006) framework of Semiotic Linguistics, language is—as a »form of thought« (SHAUMYAN 2006: 1) —seen as a »bond between thought and sound« (SHAUMYAN 2006: xxi), and, by this means, as a connecting link between ›thought‹ and ›reality‹. While the assumption of such kind of homology is not mainstream in contemporary linguistic theories (cf. the detailed analysis with regard to the relationship ›language—thought—reality‹ in LEISS 2009), the logocentric view generally is not questioned (cf. STÖCKL 2004: 64).

2. Methodological Considerations: What to Compare at All?

While there is a certain agreement on a mutual interdependency between picture and language, the manner of their interrelationship remains, however, vague. It is, therefore, unclear how such a hazy interdependency could be grasped in a theoretical and methodological way. The most basic question in this respect is in what extent and on which level it is possible at all to compare picture and language. Within semiotic accounts which proceed from the assumption that visual and verbal signs are generally based on the same semiotic processes, it is, in this respect, often aimed at finding a visual grammar, i.e. a finite set of signs and rules which is able to generate an infinite set of combinations. From an implicitly logocentric perspective, efforts have been ongoing to discover functional correspondences for linguistic entities like phonemes and morphemes. Such approaches have been rightly criticized for neglecting the specific characteristics of pictures (cf. e.g. KULENKAMPF 2005: 189ff.; SCHOLZ 2004: 114; STÖCKL 2004: 69).

Furthermore, it has been questioned whether there are elementary ›units‹ in visual art anyway (cf. SHAUMYAN 2004: 10; SCHOLZ 2004: 114). This question is crucial as the existence of a finite set of signs is considered the basic prerequisite for its status as a semiotic system—and therefore as a prerequisite for a comparison with language at all:

Dass es sich bei Bildern um Zeichenkonfigurationen handelt, dürfte kaum noch umstritten sein, [...] ob und inwieweit aber die Zeichen ein System bilden und von einem Kode in Analogie zu einer natürlichen Sprache gesprochen werden kann, ist die zentrale Frage der Bildsemiotik. (STÖCKL 2004: 64f.)

The fact that pictures are configurations of signs is unlikely to be disputed any longer, [...] however, it is a crucial question of semiotics of picture whether and to what extent the signs constitute a system and can be considered a code in analogy to natural languages. (STÖCKL 2004: 64f., translation S.Z.)

While these objections do not eliminate semiotic accounts aimed at the study of pictures in general (with respect to a legitimation of a semiotic account for image science cf. e.g. SACHS-HOMBACH 2001), they indicate, after all, the necessity of some consequential modifications with regard to a comparison of picture and language:

As it has become clear, simple equations of visual and verbal units seem to be insufficient as they neglect the *specifica differentia* of pictures. To deal with the problematic interrelationship between language and picture it is thus required to look out for a more general level of comparison. In this respect, it seems promising to focus on universal semiotic principles underlying all sign-oriented processes. Thus, my aim in the following is to shift perspective from the search of analogical entities to the functional processes triggering the semiotic development, which means in other words: from a nominalistic to a relational point of view.

A general level of comparison seems to be as well a necessary precondition with regard to the question of possible parallels concerning the diachronic development of picture and language. Against the background of the theoretical and methodological problems mentioned so far, it does not seem to be surprising that the relationship between picture and language from a diachronic perspective is so far still a rather neglected area and represents a general research gap, cf. Boehm (2001: v):

Wie eine Geschichte der Bilder – das natürliche Pendant einer Bildwissenschaft – aussehen könnte, ist eine offene Frage. (BOEHM 2001: v)

How a history of pictures – the natural counterpart of image science – could look like, is an open question. (BOEHM 2001: v, translation S.Z.)

Closing this gap will be up to future research. Thus, the following considerations can only be aimed at initiating the methodological debate. For this purpose, the process of grammaticalization as a general principle of language change is contrasted with the development of visual arts against the background of a functional-semiotic account. In doing so, a logocentric point of view seems inevitable at first. Still, the exemplary comparison is intended to be first of all a methodological auxiliary bridge which could lead to further more fine-grained adjustments in order to reciprocally calibrate the foundations of the theoretical implementation of both semiotic systems².

3. Grammaticalization in Language and Picture

3.1 The Evolution of Grammar

Taking principles of language change as a starting point for the comparison of the diachronic development of language and picture, it seems natural at first to have a look on studies of language evolution. While there is, fueled by advances in neurobiological and cognitive sciences, a growing interest in this topic, Bickerton (2007) in his careful ›guide‹ through the research area still dubs the field »a minefield [...] strewn with explosive charges of little-known fact« (BICKERTON 2007: 522) as »pretty well every issue remains highly controversial« (BICKERTON 2007: 524). However, within this »chaotic state of the field« (BICKERTON 2007: 522), there seems to be kind of a common sense in two respects: On the one hand, there is agreement that we have to suggest an earlier preliminary stage of ›proto-language‹, even though this stage of development is conceptualized differently by different authors. On the other hand, it

² Additionally, the methodical conditions are even complicated by the fact that picture and language are supposed to be in a strong interrelationship with a factor of ›culture‹ which methodologically cannot be grasped in a simple way. Though tackling this problematic issue is far beyond the aim of my study, it seems noteworthy that a functional level of comparison is the prerequisite for diachronic as well as typological studies. In this respect, the shift of perspective as described above could possibly be capable—in the long run—to set the basis for isolating semiotic principles of change from socio-cultural lines of development within an interdisciplinary account.

is hardly questioned that within this protolanguage the lexicon precedes grammatical structure (cf. e.g. GIVÓN 2002: 32; WILDGEN 2004: 107), and that it is restricted to the ›here-and-now‹ of the communicative situation (cf. ARBIB 2005; BICKERTON 2010: 70). The emergence of grammar and—linked with that—the detachment of the restriction to the ›here-and-now‹ of the communicative situation seems thus to constitute a general principle of language change.

This is also indicated by the fact that the evolution of grammar can be observed in the historical data: Cross-linguistic studies have shown that grammatical structures develop along universal pathways from lexical into grammatical items. A simple example for this transition is the development of prepositions (cf. e.g. HOPPER/TRAUGOTT 2003: 6): A lexical unit like *back* with the meaning ›reverse side of the body‹ can come to stand for a spatial relationship in *at the back of* and be reanalyzed as a preposition in *three miles back*. This preposition with spatial meaning can even become ›more grammatical‹ in gaining a temporal semantics, cf. fig. 1:



Fig. 1:
Process of grammaticalization: Example of back

As comparable developments are documented all over the world in different languages, the ›pathways‹ of grammaticalization are considered to be unidirectional: The development is supposed to proceed always from lexicon to grammar while examples for the reverse direction are not attested³. In general, the process of grammaticalization can thus be described as a process of adding grammatical meaning to a lexical item, as »l'attribution du caractère

³ Despite recent ongoing debates on possible cases of ›degrammaticalization‹, the principle of unidirectionality as an axiomatic premise is not questioned within the mainstream of grammaticalization theory (cf. HEINE 2001).

grammatical à un mot jadis autonome« as Meillet (1912: 131) has put it in his definition of the term which is still valid today. Within this process, the prior lexemes lose their lexical meaning while new grammatical features are gained. On an abstract level, the process of grammaticalization therefore consists in two stages: First, the reduction of lexical features (›semantic bleaching‹) and, secondly, the constitution of grammatical meaning.

3.2 Grammaticalization in Pictorial Art?

Are there similar processes within the development of pictures which can be likened to the process of grammaticalization? Considering the process of grammaticalization relevant for all semiotic systems, Wildgen (2004) in his study on *The Evolution of Human Language* discusses three representations of a deer in its change within the Palaeolithic Age in this respect, cf. fig. 2:

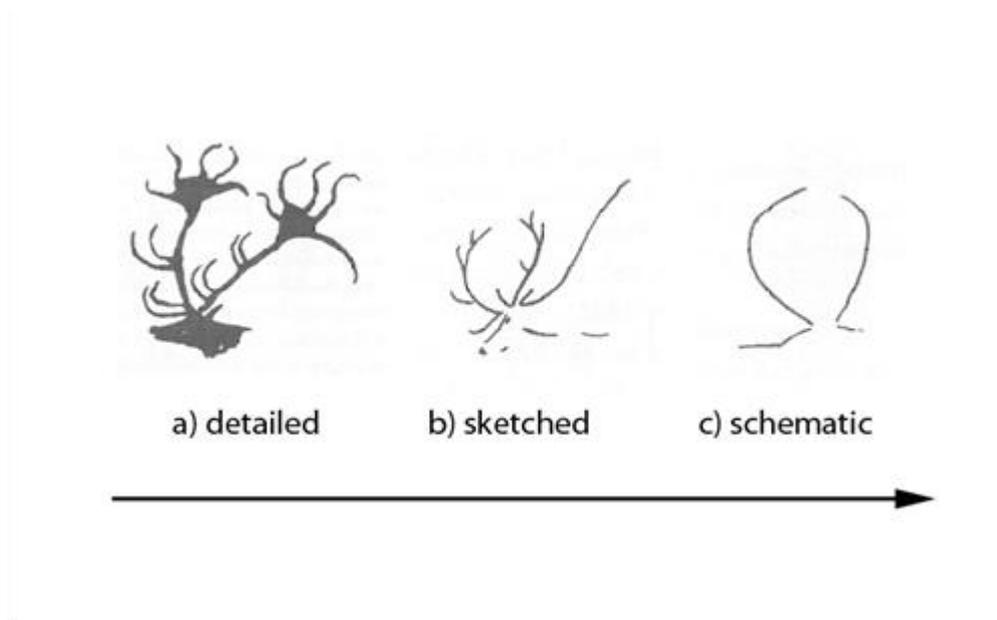


Fig. 2:
Three representations of a deer (cf. ROTHERT 1957, depicted in WILDGEN 2004: 66)

According to Wildgen (2004), the series from Late Aurignacian to Middle Magdalenian can be taken as a development from a ›detailed‹ via a ›sketched‹ to a ›schematic‹ picture which he likens to grammaticalization:

[This development] exemplifies a basic gradient of semiotic systems called ›grammaticalization‹ in linguistics. A sign has a rich referential meaning (a realistic imaginistic content) at the beginning. Then it loses this content and is reduced to a functional schema in the context of a larger complex of meanings. (WILDGEN 2004: 66)

At first, such an equation appears admissible as the reduction of the imaginistic content seems to correspond to the reduction of semantic features of lexical items in grammaticalization: The details depicted in represen-

tation 2a) ›get lost‹ during the process of schematization⁴. However, as seen before, with respect to the process of grammaticalization, ›semantic bleaching‹ is just one part of the story: Besides the reduction of lexical features, there is assumed a unidirectional development from concrete to a grammatical, more abstract meaning. But what does ›more abstract‹ actually mean? Or, in other words: What is the distinction between lexicon and grammar?

3.3 The Functional Difference Between Lexicon and Grammar

In order to illustrate the difference between lexicon and grammar, Leiss (2009: 279ff.) refers to Peirce's distinction between ›indexical‹ vs. ›iconic signs‹ and ›type‹ vs. ›token‹, respectively—in her terminology: between ›concept‹ and ›percept‹. ›Percepts‹, in this respect, are individual mental images, which consist in potentially infinite perceptible semantic features while ›concepts‹ are abstract classes (cf. LEISS 2009: 279). This distinction is crucial as lexical words are not kind of ›labels‹ which do refer directly to ›things in the world‹: This means, appellative names like the word *pencil* do not name a ›percept‹ but a ›concept‹, i.e. a lexical entry consisting in a finite set of semantic features which are intersubjectively rather stable. The function of the lexicon therefore lies in transforming ›percepts‹ into ›concepts‹ by reducing the possibly infinite semantic characteristics to a solid set of semantic features. Within this process of abstraction, only part of the features are selected as relevant so that—to quote an example of Eco (1977: 169)—within the lexical entry of the appellative name *pencil* the length and the color of a certain item are neglected, as well as the fact whether it is sharpened or not. Appellative names, in this respect, are results of a process of categorization and refer to classes, not to individual objects (cf. CHANDLER 2007: 60 f.; LEISS 2009: 280). It seems noteworthy here that, as the process of categorization is considered based on the perception of reality, the relationship between ›percept‹ and ›concept‹ is an iconic one—which modifies to a certain extent the ›radical concept‹ of arbitrariness (CHANDLER 2007: 25).

The distinction between ›percept‹ and ›concept‹ by Leiss (2009) corresponds in several aspects to the distinction between ›type‹ (i.e. the general concept) vs. ›token‹ (i.e. the concrete instance of its type) which was made by Peirce (1931-58: 4537) but has been, in succession, interpreted in different ways. Without going into a deeper discussion on the problematic definition of those terms (cf. HUTTON 1992 and DAVIS 2003 for a thorough discussion with regard to linguistic theory), it can be stated as commonly agreed that ›tokens‹—whether objects or events—are concrete particulars having a unique

⁴ The question whether the ›detailed‹ picture in 2a) should indeed be described as ›realistic‹—as the quotation by Wildgen (2004) implies—cannot be discussed within this paper. It is, however, noteworthy that the considerations in this paper conform to the assumption that both visual and verbal signs are not simple mimetic mappings of the real world and, therefore, »not simply a consequence of some predefined structure in the world« (CHANDLER 2007: 24).

spatio-temporal location while ›types‹ are abstract concepts which are not located in the real world (cf. WETZEL 2011).

As appellative names refer to concepts which do not have a certain time or place in the world, we are thus within the lexicon restricted to talking about classes and the ›here-and-now‹ of the given context. In order to be able to talk about concrete particular objects that are not situated in the current communicative situation, grammatical units are required—with the words of Durst-Andersen (2009): »it [i.e. the repertoire of nominal lexemes] cannot by itself refer, but must have a vehicle, a grammar« (DURST-ANDERSEN 2009: 37).

The function of grammar in this respect can be seen in transforming a ›type‹ into a ›token‹ by localizing it in space and time. This »indexicalization« is—like the process of conceptualization—not linked to the real space and time but achieved by the selection of grammatical perspectives which allow to represent mental pictures from different perspectives (LEISS 2009: 64). In this respect, within complex verbal signs as sentences, both iconic as well as indexical properties are intertwined—as already Peirce was aware that »any single sign may display some combination of iconic, indexical and symbolic characteristics« (cf. WETZEL 2011). In sum, the functional distinction of lexical and grammatical meaning can thus be taken as a distinction between conceptualization and indexicalization:

Fassen wir die Leistungen von lexikalischer und grammatischer Semantik zusammen, so wird klar, dass die Funktion von lexikalischer Semantik die Verendlichung der Welt durch Klassenbildung ist, während die Funktion der grammatischen Semantik in der Wiederherstellung der Referenz besteht, die durch die Verendlichung der Welt durch Klassenbildung zunächst aufgehoben worden ist. (LEISS 2009: 282)

If we summarize the capacities of lexical and grammatical semantics, it becomes clear that the function of lexical semantics lies in the process of making the world finite via classification, whereas the function of grammatical semantics is constituted in the re-establishment of reference which is at first overridden by the process of classification. (LEISS 2009: 282, translation S.Z.)

Against this background, the difference between lexicon and grammar corresponds to the double process of semiosis: While lexical units group instances into classes, i.e. ›tokens‹ into ›types‹, grammatical units provide the prerequisites to transform ›types‹ into ›tokens‹. Lexical and grammatical items function in this respect complementarily as the lexicon provides a selection of semantic features (i.e. conceptualization/semiosis I) while grammar offers a selection of perspective (indexicalization/semiosis II). This double process of semiosis is reflected in different terminologies as within the distinction ›paradigmatic‹ vs. ›syntagmatic‹ by Roman Jakobson, ›Symbolfeld‹ and ›Zeigfeld‹ by Karl Bühler and ›episodic‹ vs. ›semantic memory‹ by Endel Tulving (cf. LEISS 2009: 54). Although there is no unitary theory of semiosis, this »Principle of Duality of Categorization« (SHAUMYAN 2006: 265), i.e. the split in concrete instances and abstract concepts, has been considered the basis of categorization in several approaches (cf. e.g. CHANDLER 2007; HEUSDEN 1999: 634; SHAUMYAN 2006: 265).

3.4 Conceptualization and Indexicalization in Pictorial Art

So far, it has thus become apparent that communicating about particular, individualized objects⁵ which are located in space and time, is performed by complex verbal signs which combine iconic and indexical properties. Looking back on the series of deer representations depicted in Wildgen (2004), the transition of a more detailed to a schematic form can be described as a reduction of semantic features, the stage in fig. 2c) being the result of a process of conceptualization. However, even this ›abstract‹ representation does not represent a particular deer at a certain time in a certain place but a ›concept‹ or ›type‹ of this kind of animal. This conceptual character seems also to be typical for other examples of early art. Wildgen (2004) states with regard to the venus statuettes from the paleolithic age, that the sculpture does »not primarily represent existing entities«, but »rather symbolizes a rule for how to shape and transform existing entities« (WILDGEN 2004: 65; cf. also LEROI-GOURHAN 1980: 462f.). Similar observations are made by Giuliani (2003) who deals with the historical development of pictures in Greek ancient art. He states that early pictures from the Geometric period (900 BC to 700 BC) are not referring to individual objects situated in space and time but rather show the world as we ›know it‹:

Geometrische Vasenbilder geben kognitives Allgemeingut wieder. Sie zeigen die Welt, wie sie ist, oder besser, wie man sie sehen will oder zu kennen glaubt. (GIULIANI 2003: 77)

Geometric vase painting represents common knowledge: It shows the world in the way as it is, or more accurately: as one wants to see it or thinks to know it. (GIULIANI 2003: 77, translation S.Z.)

This is illustrated by an example of the bowman motif represented on an attic skyphos (cf. fig. 3): According to Giuliani (2003: 67f.), the bowman depicted here does not show an individual bowman but an example of a prototypical bowman, a bowman in principle. The bow in his hand as well as the dynamics of his action, are insofar not situational but attributive features. The picture represents not a particular scene but what can be happening in every place at every time (GIULIANI 2003: 160).

The character of such figurative depictions has also been described as »Ur-Genre« (›proto-genre‹) (cf. HÖLSCHER 1978; NAGEL 2010). While the prefix »Ur-«/›proto-‹ is encompassing a diachronic aspect as the ›proto-genre‹ is seen as standing at the origin of figurative art, it is also being referred to the origin of pictures from a theoretical point of view: In such respect, Jonas (1961) claims a general affinity between pictures and genericity:

Ein Bild des *Pinus sylvestris* in einem botanischen Werk ist eine Darstellung nicht dieses oder jenes individuellen Fichtenbaumes, sondern jedes beliebigen Exemplars dieser bestimmten Spezies. Die Antilope der Buschmannzeichnungen ist jede Antilope, die erin-

⁵ In philosophical terms, »sortal objects«: »In philosophy, individualized objects are called objects falling under sortal concepts, or shortly: sortal objects« (SACHS-HOMBACH/SCHIRRA 2010: 9).

nert, erwartet, als ›eine‹ Antilope ansprechbar ist, die Figuren der Jäger sind jede jagende Buschmanngruppe in Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft. Die Repräsentation, da sie durch Form geschieht, ist wesentlich allgemein. Im Bilde wird Allgemeinheit sinnfälliger, eingeschaltet zwischen die Individualität des Bilddinges und die der abgebildeten Dinge. (JONAS 1961: 167f.)

A picture of *Pinus sylvestris* depicted in a botanical textbook is a representation not of this or that individual pine tree but of any optional instance of this certain species. The antelope of bushman paintings is any antelope which is remembered, expected, addressable as ›an‹ antelope, the figures of hunters are any hunting bushman group in the past, present and future. The representation in its formal character is essentially general. Within a picture, generality becomes manifest, inserted between the individuality of the pictorial instance and their depicted instances of the real world. (JONAS 1961: 167f., translation S.Z.)



Fig. 3:
Attic skyphos, about 770 B.C.; Eleusis, Archeological Museum, Inv. 741 (GIULIANI 2003: 68)

This is also in line with the position of Sachs-Hombach (2001) who claims that pictures are first of all general terms, the immediate referents of pictures being not spatio-temporal entities but concepts (SACHS-HOMBACH 2001: 66). In this sense, the content of a picture corresponds to a predicate expression as ›looks like this‹. Against the previous background, one could state more precisely: to an expression like ›is conceptualized in this way‹.

The first pictures in figurative art seem thus to reflect a process of conceptualization, i.e. the process of semiosis I. But can there also be evinced a process of indexicalization? According to Giuliani (2003), the representation of particular individualized figures is, historically, a later development, and linked with the interaction of the characters represented within a common context:

Das (i.e. der generische Charakter der Bilder) ändert sich in dem Augenblick, wo Figuren ihren stereotypen Charakter aufgeben, zu situativen Variablen werden und in Wechselwirkung zueinander treten. Figuren, die aufeinander reagieren, haben eo ipso einen gemeinsamen Ort und eine gemeinsame Zeit. (GIULIANI 2003: 161)

This (i.e. the generic character of pictures) changes at the exact moment when figures are losing their stereotypical features by becoming situative variables which interact with each other. Figures interacting with each other have in common eo ipso one place and one time. (GIULIANI 2003: 161, translation S.Z.)

In the terminology of Giuliani (2003), the existence of a common context and the interaction of the depicted characters represent a transition of purely ›descriptive‹ to ›narrative‹ pictures. Slightly modifying the definition by Lessing, ›narrative‹ here is defined as a representation of protagonists acting as subjects who affect the course of events, the latter being confined by a thrilling moment at the beginning and an end (cf. GIULIANI 2003: 35). All these characteristics apply to the depiction on a proto-attic amphora (fig. 4), discussed in this respect by Giuliani (2003: 96ff.): Here, by means of using an unconventional weapon and the striking size of the man attacked, it is clear that not an ordinary but a particular scene is represented. Against the background of knowledge about the Homeric epics, the depiction of the wine cup in the hand of the big figure gives a further hint for identifying the presented characters: It is Odysseus with his men blinding the one-eyed Polyphemus who was cunningly made drunk and asleep before by a cup of wine.



Fig. 4:
Odysseus blinding Polyphemus; proto-attic amphora, about 670 B.C.; Eleusis, Archeological Museum (GIULIANI 2003: 99)

The unconventionality of the specific interaction thus allows to name the represented figures and to localize them in a specific narrative context. The localization within a certain context is thereby generally seen as a relevant characteristic of narratives: Although there is no common agreement on the defin-

ing features of narrativity, in most narratological approaches the localization of specific events within a certain context is considered crucial. In language, the establishment of a »past world« is achieved by using distance markers as e.g. definite past tense forms (cf. ZEMAN 2010: 91ff.) and deictic adverbials, as, for instance, the most common opening in fairytales: *Once upon a time*. With respect to pictures, the process of building a context of a distant world seems to consist on the definiteness of nameable characters and specific events of interaction which pre-vent the observer from interpreting the picture as a representation of an ordinary general scene.

While the precise process of context-building in visual signs is request for further research, it seems clear in this respect that conceptualization and indexicalization within pictures are notably not restricted to iconic features: A conventional attribute—as the white color used to foreground the status of the main protagonist Odysseus in fig. 4—is arbitrary as it does not map any feature of the depicted objects mimetically but gains its semantics via the opposition in relation to the men depicted in black. In this respect, pictures—like language, though in different proportions—are characterized by an intertwinement of indexical and iconic properties.

4. Conclusions: The Common Features of Picture and Language

The starting question whether the diachronic principle of grammaticalization could also be detected in the development of pictures has thus led to the following conclusions: In the first instance, it has been shown that the diachronic development both of grammar and figurative pictures can be described as the succession of conceptualization and indexicalization and, therefore, as the chronology of the double process of semiosis. In this respect, it has been considered crucial that neither appellative names nor the first generic pictures should be described as ›labels‹ which name ›things in the world‹ but are results of a process of conceptualization. This seems—from a diachronic as well as a theoretical point of view—to be the basis for the process of indexicalization which has also been considered crucial for picture and language.

This is not a trivial observation as it provides, from a methodological point of view, the precondition for comparing language and picture with relation to functional features as a *tertium comparationis*: Instead of aiming at finding equivalent formal counterparts of linguistic units within pictures—which means neglecting the *specifica differentia* of pictures—it seems more promising to look for functional equivalents. In this respect, the general process of semiosis seems to be reflected in both language and picture and thus provides a level of comparison from which the specific processes within picture and language should be possible to be deducted. This does not only affect general methodological questions of image science but also brings us back to the question by Boehm (2001: v) about a »history of picture«.

With regard to this question, it has also been shown that narratives seem to display a methodological interface for the comparative study of language and picture as they reflect the crucial semiotic distinction between ›conceptualization‹ and ›indexicalization‹—in narratological terms: between ›showing‹ and ›telling‹. Linked with that, it has also been drawn attention to the significance of the process of »context-building« (i.e. the focusing on a certain context outside the present communicative situation, cf. FAUCONNIER 1985) which is considered central for the general ability of dealing with individualized objects (cf. SACHS-HOMBACH/SCHIRRA 2010: 11). In this respect, the relationship between ›type‹ and ›token‹ seems to be in the middle of interest as it converges all aspects addressed in this paper. In unison with Chandler (2007), who claims this distinction as the foundational basis of categorization in general, one could thus ask whether the comparison of language and picture on a functional level deducted from general semiotic processes would allow to open up a methodological window on the relationship between language, picture and cognition.

After all, it is becoming clear that more efforts will be needed in order to disentangle the complex relationship of language and picture with regard to the semiotic distinction of ›type‹ vs. ›token‹ and—intertwined with that—›index‹ and ›icon‹, respectively. Nevertheless, it appears to be obvious that an interdisciplinary account proves to be the most promising tool for gaining insights into the synchronic as well as diachronic processes of visual and verbal categorization.

References

- ARBIB, MICHAEL A.: The Mirror System Hypothesis. How did Protolanguage Evolve? In: TALLERMAN, MAGGIE (ed.): *Language origins. Perspectives on Evolution*. Oxford [Oxford UP] 2005, pp. 21–47
- BICKERTON, DEREK: Language Evolution: A Brief Guide for Linguists. In: *Lingua*, 117, 2007, pp. 510–526

- BICKERTON, DEREK: How Did Protolanguage Actually Start? In: ARBIB, MICHAEL A.; DEREK BICKERTON (eds.): *The Emergence of Protolanguage. Holophrasis vs Compositionality*. Amsterdam [Benjamins] 2010, pp. 167–176
- BOEHM, GOTTFRIED: Die Wiederkehr der Bilder. In: BOEHM, GOTTFRIED (ed.): *Was ist ein Bild?* München [Fink] 1994, pp. 11–38
- BOEHM, GOTTFRIED: *Homo pictor*. München [K. G. Saur] 2001
- BÜHLER, KARL: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* (1934). Complete Reprint. Suttgart [Lucius & Lucius] 1999
- CHANDLER, DANIEL: *Semiotics. The Basis*. 2nd edition. London [Routledge] 2007
- DAVIS, WAYNE A.: *Meaning, Expression, and Thought*. Cambridge [Cambridge UP] 2003
- DURST-ANDERSEN, PER: The Grammar of Linguistic Semiotics. Reading Peirce in a Modern Linguistic Light. In: *Cybernetics and Human Knowing*, 16(3-4), 2009, pp. 37–79
- ECO, UMBERTO: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1977
- FAUCONNIER, GILLES: *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. Cambridge [Cambridge UP] 1985
- FELLMANN, FERDINAND: *Symbolischer Pragmatismus. Hermeneutik nach Dilthey*. Reinbek [Rowohlt] 1991
- GIULIANI, LUCA: *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung der griechischen Kunst*. München [C.H. Beck] 2003
- GIVÓN, TALMY: The Visual Information-Processing System as an Evolutionary Precursor of Human Language. In: GIVÓN, TALMY; BERTRAM F. MALLE (eds.): *The Evolution of Language out of Pre-Language*. Amsterdam [Benjamins] 2002, pp. 3–50
- HEINE, BERND; ULRIKE CLAUDI; FRIEDERIKE HÜNNEMEYER: *Grammaticalization. A Conceptual Framework*. Chicago [The U of Chicago P] 1991
- HEINE, BERND: On Degrammaticalization. In: BURRIDGE, KATE; BARRY J. BLAKE, (eds.): *Historical Linguistics 2001. Papers from the 12th International Conference on Historical Linguistics, Melbourne*. Amsterdam [Benjamins] 2003, pp. 163–179
- VAN HEUSDEN, BAREND: The Emergence of Difference. Some Notes on the Evolution of Human Semiosis. In: *Semiotica*, 127(1-4), 1999, p. 631–646
- HÖGER, RAINER.: Strukturelle Bildanalyse prähistorischer Felszeichnungen und Graffiti des 20. Jahrhunderts. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS; KLAUS REHKÄMPER (eds.): *Bildgrammatik. Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen*. Magdeburg [Scriptum] 1999, pp. 155–165
- HÖLSCHER, TONIO: *Griechische Historienbilder des 5. und 6. Jahrhunderts v. Chr.* Würzburg [Triltsch] 1973
- HOPPER, PAUL J.; ELIZABETH CLOSS TRAUGOTT: *Grammaticalization*. Cambridge [Cambridge UP] 2003

- HUTTON, CHRISTOPHER: *Abstraction and Instance. The Type-Token Relation in Linguistic Theory*. Oxford [Pergamon Press] 1990
- JONAS, HANS: Homo pictor und die Differentia des Menschen. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 15(2), 1961, pp. 161–176
- KULENKAMPF, JENS: Sind Bilder Zeichen? In: STEINBRENNER, JAKOB; OLIVER R. SCHOLZ; GERHRAD ERNST (eds.): *Symbole, Systeme, Welten. Studien zur Philosophie Nelson Goodmans*. Heidelberg [Synchron] 2006, pp. 185–201
- LEISS, ELISABETH: *Sprachphilosophie*. Berlin [de Gruyter] 2009
- LEROI-GOURHAN, ANDRÉ: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1980
- MEILLET, ANTOINE: L'évolution des formes grammaticales. In: *Scientia*, 12, 1912, pp. 384–400 (Reprinted in: MEILLET, ANTOINE: *Linguistique historique et linguistique générale*. Paris [Edouard Champion] 1948, pp. 130–148)
- MITCHELL, WILLIAM JOHN THOMAS: The Pictorial Turn. In: *Art Forum*, 1992, pp. 89–95
- NAGEL, IVAN: Die lange Herrschaft des Historienbildes. In: HONOLD, A.; R. SIMON, (eds.): *Das erzählende und das erzählte Bild*. München [Fink] 2010, pp. 29–53
- PEIRCE, CHARLES SANDERS: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (8 Vols.). Cambridge, MA [Harvard UP] 1931-1958
- RHOTERT, HANS: Die Kunst der Altsteinzeit. In: WEIGERT, HANS (ed.): *Kleine Kunstgeschichte der Vorzeit und der Naturvölker*. Stuttgart [Kohlhammer] 1956
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: Kann die semiotische Bildtheorie Grundlage einer allgemeinen Bildwissenschaft sein? In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (ed.): *Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*. Magdeburg [Scriptum] 2001a, pp. 9–26
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: Bild und Prädikation. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (ed.): *Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*. Magdeburg [Scriptum] 2001b, pp. 55–76
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln [Halem] 2003
- SACHS-HOMBACH, KLAUS; JÖRG R. J. SCHIRRA: Medientheorie, visuelle Kultur und Bildanthropologie. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (ed.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2009, pp. 393–426
- SACHS-HOMBACH, KLAUS; JÖRG R. J. SCHIRRA: Homo pictor and the Linguistic Turn. Revisiting Hans Jonas' Picture Anthropology. In: *Linguistic and Philosophical Investigations*, 9, 2010, pp. 144–181.
<http://isgwww.cs.uni-magdeburg.de/~schirra/Work/Papers/P10/P10-2/index.html> [accessed March 19, 2011]

- SCHIRRA, JÖRG R. J.: Bilder – Kontextbilder. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (ed.): *Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*. Magdeburg [Scriptum] 2001, pp. 77–100
- SCHOLZ, OLIVER R.: *Bild, Darstellung, Zeichen*. 2nd revised edition. Frankfurt/M. [Klostermann] 2004
- SHAUMYAN, SEBASTIAN: *Signs, Mind, and Reality. A Theory of Language as the Folk Model of the World*. Amsterdam [Benjamins] 2006
- STÖCKL, HARTMUT: *Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text. Konzept – Theorien – Analysemethoden*. Berlin [de Gruyter] 2004
- WETZEL, LINDA: Types and Tokens. In: ZALTA, EDWARD N. (ed.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2011.
<http://plato.stanford.edu/archives/spr2011/entries/types-tokens/>
[accessed May 12, 2011]
- WILDGEN, WOLFGANG: *The Evolution of Human Language. Scenarios, Principles, and Cultural Dynamics*. Amsterdam [Benjamins] 2004
- WUKETITS, FRANZ. M.: Bild und Evolution. Bilder: des Menschen andere Sprache. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (ed.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2009, pp. 17–30
- ZEMAN, SONJA: *Tempus und »Mündlichkeit« im Mittelhochdeutschen. Zur Interdependenz grammatischer Perspektivensetzung und »Historischer Mündlichkeit« im mittelhochdeutschen Tempussystem*. Berlin [de Gruyter] 2010

Larissa Mendoza Straffon

The Descent of Art. The Evolution of Visual Art as Communication via Material Culture

Abstract

Dieser Artikel beginnt mit einer Analyse dreier aktueller und einflussreicher Evolutionsansätze zu den Ursprüngen der Bilder. Der erste Ansatz geht auf Darwin zurück und deutet an, dass Kunst, ähnlich wie der Pfauenschwanz, durch sexuelle Selektion entstand, um im Paarungsverhalten das andere Geschlecht anzulocken. Ein zweiter Ansatz geht davon aus, dass es die Hauptfunktion der Kunst ist, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, um sozialen Zusammenhalt zu fördern und die allgemeine Fitness der Gruppe zu steigern. Das dritte Modell besagt, dass Kunst während der Evolution ein Hilfsmittel darstellte, um mentale Strukturen zu organisieren und kognitive Fähigkeiten zu fördern – bspw. Gedächtnis und Lernen. Vergleicht man diese Ansätze mit Belegen künstlerischer Handlungen aus archäologischen Funden des Oberen Pleistozän – 127000 bis 10 000 Jahre vor heute, und speziell zwischen 100000 und 30 000 Jahren vor heute – zeigt sich, dass keiner dieser Ansätze die Entstehung und Entwicklung der Kunst, wie die Archäologie sie nachweist, vollständig erklären kann.

Auf der Basis dieser Analyse argumentiert die vorliegende Arbeit:

1) Viele wichtige Aspekte bezüglich der Ursprünge der Bilder sind bisher nicht in existierende Modelle aufgenommen worden, so dass eine Beschreibung der Ursprünge, welche den archäologischen Befunden entspricht, bisher nicht existiert.

2) Es könnte sich lohnen, ein alternatives Szenario der bildenden Kunst zu entwerfen, welches diese als Kommunikationssignal, in Form einer stilistischen Variation der Sachkultur, begreift.

3) Ein auf Kommunikation, Sachkultur und Stil basierendes Evolutionsmodell kann die eingangs gemachten Vorhersagen – für die Entstehung und Entwicklung der bildenden Kunst im Pleistozän – erfüllen, von denen im Folgenden einige vorgestellt werden.

This paper starts out by offering an analysis of three highly topical and influential evolutionary approaches for the origins of art: The first goes back to Darwin and suggests that art, like the peacock's tail, was shaped by sexual selection to attract the opposite sex. The second proposal suggests that the main adaptive function of art is to attract and share attention, thereby promoting social cohesion and increasing the overall fitness of the group. The third model advances that throughout evolution, visual art has helped organize mental structure and enhanced cognitive abilities—e.g. memory and learning. By contrasting these models against evidence of artistic behaviour from the archaeological record of the Upper Pleistocene—127 000-10 000 years before present, and especially from 100000-30 000 BP, it becomes evident that none of them can fully account for the emergence and development of visual art as it is reflected in the archaeology.

Based on that analysis the present work argues that:

1) Many important issues regarding the evolution of visual art in particular have not been attended by existing models, for which an account that is compatible the archaeological record is still lacking.

2) It might be fruitful to pursue an alternative evolutionary scenario for visual art, in which this trait is conceived of as a communication signal in the form of stylistic variation in material culture.

3) An evolutionary model based on communication, material culture, and style can generate preliminary predictions for the emergence and development of visual art in the Pleistocene, some of which will be outlined.

Consider the faculty of making art not as a special God-given gift reserved for a few talented individuals, or as an acquired skill that takes years to learn and master, but as a universal human behaviour. Consider behaviour not as a fixed action pattern, but as any action of an organism that changes its relationship to its environment. Consider the environment not as the extraneous surroundings of the passive organism, but as a system with which the organism is in constant interaction and of which the organism itself is an active part of.

The view that emerges from these considerations is one of art as a generalized human ability that responds to and simultaneously influences the milieu in which human existence unfolds. It is this way of conceiving art that has been adopted by evolutionary approaches. Art is understood as an embedded behavioural faculty that must have its place in the phylogeny of our species. The task of the evolutionary art scholar is to find out and explain the possible role that visual art played in human evolution.

1. Three Evolutionary Rationales for the Origins of Art

The three influential and current evolutionary models for the origins of art presented below have been groundbreaking in redefining art as a biological as well as a cultural trait. Each model suggests a different scenario regarding the possible evolutionary forces that selected for art, and the adaptive benefits that art may have bestowed to humankind in the making. The following paragraphs will briefly recapitulate the main points made by these accounts.

1.1 Art Evolved by Sexual Selection through Mate Choice

The first rationale, which may be called ›the sexual selection model‹ holds as its central hypothesis that *art¹ functions as a fitness signal* (MILLER 1999; 2000): According to this, producing art is an energy-consuming, difficult activity because it requires training, skill, creativity, material resources, and time that could be better-off spent in subsistence undertakings. Thus, the fact that an individual can afford to ›waste‹ effort in such an enterprise shows that he/she is fit, intelligent, and vigorous enough and would make a suitable reproductive partner to produce healthy offspring. In this way, the properties of artworks act as an indicator of phenotypic and genotypic quality. Costly and skilfully made works of art, will therefore be perceived as special and beautiful, and elevate the status of the maker. This would explain why people are willing to spend precious time and resources on these practices. By this logic, the model suggests that art originally evolved under the selective pressure of mate choice related preferences. It predicts that art will be most salient in the context of mate acquisition and reproductive competition.

1.2 Art Evolved as Ritualized Behaviour for Group Bonding

The second proposal revolves around the notion of sociality. It poses the premise that art² is the human innate behaviour of shaping and elaborating

¹ Here, art denotes literature and the visual arts.

² In this model, art is used as a generic term that refers to all ›the arts‹ (dance, song, music, per-

objects and actions in order to emphasize them, making them extraordinary or special (DISSANAYAKE 1999; 2008): The early interactions of human mothers and their infants are characterized by the repetition and exaggeration of gestural, acoustic, and vocal stimuli to draw and sustain attention between participants (e.g. baby talk, lullabies). At some point in evolution, humans became aware of biologically important matters such as birth, death, health, fertility, growth, reproduction, etc. and started carrying out communal activities to mark and try to influence these situations. The ritualized behaviours of the mother-baby contact³, with their soothing and bonding psychological effects, became co-opted by group ceremonial contexts and were applied to different media to conform the arts. In this manner, the model explains, art co-evolved with ritual ceremony and acquired a social function and adaptive value by binding and organising groups and providing psychological comfort under stressful circumstances, ensuing group solidarity and ultimately survival. This model predicts that art will be most prominent in the context of communal rituals and ceremonies. Promoters of this model find support in the observation that the arts play an important part in ceremonies and rituals across times and cultures.

1.3 Art Evolved as a Cognitive Ability for Symbolism

The third model suggests that *art⁴ is a manifestation of the cognitive capacity for symbolism* which came about late in evolution by means of a neural re-structuring that likely took place sometime in the past 100 000 years (MITHEN 1996; 2001): Before the emergence of our species, hominins had developed four mental abilities that eventually supported the emergence of symbolic thought. First, the ability to make intentional marks probably became established with the use and fabrication of tools. Then, the capacity to recognize and classify natural signs, such as the sights and sounds of other individuals and properties of the environment, is probably an ancient trait as well. Third, the faculty of communicating intentionally with conspecifics is also present in apes and thus must have been available to our earliest ancestors. Finally, the ability to attribute meaning to marks and objects could have arisen gradually in our lineage. For instance, in a foraging context, ›reading‹ natural signs such as animal tracks must have had selective advantage, as the most successful hunters were those capable of interpreting or reading the meanings of the tracks. These separate abilities became cognitively integrated under symbolic thought only later, as attested by the archaeological record, where evidence for the use of symbols (for instance in the form of art) does not appear until the late Pleistocene.

formance, drama, literature, painting, sculpture, etc.).

³ Consisting of five operations: formalization, repetition, exaggeration, elaboration, and manipulation of expectation (DISSANAYAKE 2009).

⁴ In this model art refers mainly to ›visual symbolism‹, i.e. visual art.

This model states that this integration was spurred by a structural or organisational change in the human brain, possibly brought about by a mutation that allowed increased accessibility and fluidity between different neural functions. It was only then that humans were able to freely create and manipulate symbols in material form (MITHEN 1996). By attaching meanings to artefacts, these could be used as mnemonic and information-storage devices, extending the powers of the human mind. In this way, visual art provided external mental supports by which ideas could be ›offloaded‹, preserved, passed on, or exchanged, so accelerating cultural development. This proposal makes the prediction that the earliest evidence of art will co-occur with greater cultural variability (for instance new technologies, changes in diet, different settlement patterns, etc.).

2. Criticism of the Three Models

Each of the proposals presented above has a different understanding of what sorts of manifestations should be contained under the term art. This is problematic if they want to be seen as competing hypotheses for the origins of art as a ›whole‹. Perhaps for this reason there has been an affluence of works that deal with the origins of the specific arts instead of ›art‹, focusing mainly on three themes: music, storytelling or narrative, and the visual arts. Tackling the evolution of the individual arts separately may not only be convenient, as it attenuates the problems confronted by monolithic explanations, but it also may be the most factual way to proceed as the data presented below will suggest.

Recent research data from neuroscience and comparative biology suggest that each of the arts probably followed a different evolutionary path, and are unlikely to share a common origin or function. For one part, the faculties and behaviours that underlie each artistic form do not appear together in development, but have different onset times in ontogeny:

Whereas musical abilities appear to be innate, narrative faculties appear later in life as language is acquired. The skills involved in the visual arts also begin to occur by the age of 3-4 and have a strong social component as well. Thus the literary and visual arts do not appear to be innate, but emerge in development through social prompting.

Similarly, music and dance, storytelling, and visual art seem to have arisen at different times in evolution. Music and dance, some scholars think, are probably very ancient behaviours that appeared early in the evolution of *Homo*, probably preceding linguistic abilities (BROWN 2000, 2007; CROSS/MORLEY 2008; DUNBAR 2004; FITCH 2005; MCDERMOTT/HAUSER 2005; MITHEN 2009). Storytelling and other literary forms like poetry, oratory and drama must have evolved later, with or after spoken language (DUNBAR 2005; HEESCHEN 2001; SCHANK/ABELSON 1995) perhaps already in the common ances-

tor of Neanderthals and *sapiens*. Finally, the visual arts seem to have emerged only until the late Pleistocene (COE 2003; LEWIS-WILLIAMS 2002; ZILHÃO 2007), prospering particularly well among the members of our species. Therefore it should also not be surprising if each of the arts turned out to have different adaptive functions.

Regarding the archaeological record, as the following section will show, the mentioned proposals cannot fully account for a few crucial points about the art forms represented in the record:

1) their diversification and accumulation of media through time (e.g. from ochre, to beads, to decorations, etc.) 2) the time gaps between them (e.g. the late appearance of representational art); 3) their specific developments (e.g. from beads made from collected materials like shells to beads fabricated from different materials like eggshell or ivory); 4) the prevalence of certain types (e.g. apparent universality of ochre use and personal ornaments); and 5) their differential expression across and within hominin species (e.g. why art is from inexistent to scarce in Neanderthal contexts and abundant in modern human sites).

I have criticized the existing models for keeping too broad a spectrum on art and the species involved in its production. For this reason, they cannot account for the evidence from the Pleistocene art record. Alternatively, I will focus only on visual art because of its availability as archaeological material, and will attempt to trace back its development in *Homo sapiens* only. This should to an extent help in avoiding the pitfalls highlighted on the previous scenarios.

3. The Record of Pleistocene Visual Art

Visual art is here defined as any object made, modified, or displayed by humans with the intention of engaging a perceiver's attention through visual cues⁵. I consider this practice not as an individual enterprise but as embedded within a cultural tradition or systematic social practice. Since the notion of cultural traits defines them as socially shared, persistent, and variable (VAN SCHAİK/PRADHAN 2003), my definition is at odds with the idea of art as ›instinct‹ and excludes examples of ›animal art‹, and ›one-off‹ archaeological finds (such as the Tan Tan and Berekhat Ram figurines), whose intentionality and place in a cultural tradition are difficult to assess. Objects that are considered as characteristic components of the Pleistocene record of visual art include pigments, personal ornaments, engraved and decorated objects and two and three dimensional representational manifestations.

The archaeological record of visual art starts, just as the history of our species, in Africa. Several sites in this continent associated with early *Homo sapiens*, or its immediate ancestors, have yielded evidence of the systematic

⁵ This definition has been adapted from van Damme (2008).

exploitation of earth minerals (limonite and hematite) that were very probably used to obtain pigments. The minerals can also be rubbed directly on surfaces to apply colour. This practice goes as far back as 200 000 years and is very persistent throughout the Pleistocene (WATTS 2009).

Pigment use is also documented in European sites associated with Neanderthal occupation (ZILHÃO et al. 2010). However, their use of coloured minerals seems to have been much less exhaustive than among modern humans, as attested in the Upper Palaeolithic when the frequency and quantity with which pigments appear in the record clearly intensifies. For this reason, Watts has argued that the habitual use of ochre (for red pigment) can be considered as a defining trait of *Homo sapiens* (WATTS 2009: 80). It is very probable that pigments were involved in body art practices such as body painting and tattooing. Unfortunately these practices have left no trace in the Pleistocene record.

The most concrete evidence of personal ornamentation is the existence of perforated seashells which have been interpreted as beads, for use in jewellery or decoration of personal attires. These ›natural‹ ornaments have now been found in several Pleistocene sites in North and South Africa, and in the Levant in contexts older than 50 000 years, and after that date they appear in Australia, Europe, Asia and eventually the Americas⁶.

Decorated objects which show intentionally made patterns (engraved) are still scarce in the Pleistocene record. So far, the youngest item with clear intentional engravings is an ochre piece from Blombos Cave, in South Africa, which bears a repetitive geometrical rhomboid pattern; this object has an estimated age of 77 000 years (HENSHILWOOD et al. 2009). At the also South African site of Diepkloof, a group of 270 engraved ostrich egg fragments has been recovered. Again, the markings consist mainly of geometric forms. This find attests to the existence of a conventional symbolic tradition dating from 60 000 years ago (TEXIER et al. 2009).

Compared to pigment use and personal ornaments, the evidence until now indicates that representational or figurative art appeared quite late in our history. The first instances of representation are constituted by several mammoth ivory figurines originating from early Upper Palaeolithic cave sites in the valleys of Swabia, Germany, which have been dated to between 40 and 35 000 years BP (CONARD/BOLUS 2003). The figurines depict most often Pleistocene fauna: mammoth, horse, lion, bear, water fowl.

⁶ In chronological order, from most ancient to most recent, these shell beads have been recovered at the sites of Skhul, Israel (100-135 000 BP); Contrabandiers Cave (BALTER 2011), Morocco, (108 000 BP); Oued Djebbana, Algeria (100-90 000 BP); Pigeons Cave, Morocco (82 000 BP); Blombos Cave (HENSHILWOOD et al. 2004), South Africa (75 000 BP), and Sibudu Cave (D'ERRICO et al. 2008), South Africa (70 000 B). Perforated shell beads first appear in the Australian record at the sites of Riwi (40-30 000 BP) and Mandu Mandu (32 000 BP) (BRUMM/MOORE 2005: 160).

As for figurative painting, the oldest dated example is constituted by the cave of Chauvet in France. The painted panels at this site represent, again, mostly animal motifs, the most common being lion, rhinoceros, and bison. The paintings of Chauvet have been dated to 33,000 BP (CLOTTES/ARNOLD 2003)⁷.

4. An Alternative Evolutionary Framework: Communication, Material Culture and Style

At this point we are confronted with the problem of presenting a viable alternative to the existing evolutionary proposals for the origins of visual art. The literature often mentions the communicative potential of this trait. I will argue that visual art is indeed a signal, and thus a basic element of the human communication system⁸. As such, visual art must have evolved under the same selective pressures as human communication in general.

Communication is commonly thought of simply as the transmission of information. This view, however, is incorrect or, rather, incomplete (CROFT 2000: 87). Communication is an operation that involves both information emission and response, in which at least one sender produces a signal conveying information that in turn somehow influences the response of a receiver. It is a process that guides the behaviour of the implicated organisms (CROFT 2000: 87).

A communication system may be characterized as

a concrete (material) system composed of animals of the same or different species, as well as non-living things, in some (natural or social) environment, and whose structure includes signals of one or more kinds—visual, acoustic, electromagnetic, chemical, and so on. (BUNGE 2003: 67)

Signals may inform, for instance, about the identity, presence, state, or intention of the sender, to which the perceiver may adjust its response (CROFT 2000: 98). The function of signalling behaviour is the coordination of behaviour among individuals.

The selective pressures that could have driven human communication have been a relevant topic among experts. Many researchers now concur in that these abilities unfolded in the context of human sociality (DUNBAR 1996; FITCH 2010); and organised cooperative activity (CROFT 2000; STEELS 2007; TOMASELLO 2008).

⁷ It has been suggested that some rock art traditions from Australia (the Bradshaw paintings at Ubirr and the petroglyphs at Dampier), might extend as far back as 40,000 years, making it potentially older than Palaeolithic cave art (WHITE 2003:183), but this chronology remains inconclusive. The earliest accepted dates for the so-called Bradshaw style at Ubirr lie between 25-17,000 BP (BRUMM/MOORE 2005: 160).

⁸ It is constituted by gestural, vocal, and artificial signals. Visual art may be described in Wobst's terms as »signalling in the artifact mode« (1977: 326).

On these lines, developmental psychologist Michael Tomasello (2008) argues that human human communication arises from social interactions (there is no communication outside a social context), which are primarily cooperative. Humans are more collaborative than any other primate species (MOLL/TOMASELLO 2007), engaging in cooperation⁹ for most of their group activities: For instance, by distributing communal tasks among the members of the community (i.e. social division of labour), humans achieve high subsistence productivity. Most foraging activities are taken on by specific units and returns are shared with the entire group. The manufacture of tools and implements is also a social enterprise, from sharing the knowledge about the manufacturing process to putting them into practice. Even the rearing of children is taken on communally, typically group members other than the mother or parents are actively involved in the care and provisioning of the human infant (BURKART et al. 2009; HAWKES et al. 2000). At the individual level, cooperation is also embedded in human psychology. Prosocial behaviour and cooperative action appear spontaneously in humans from an early age: young children are keen on offering help and requesting it, and enthusiastically take on cooperative activities (MOLL/TOMASELLO 2007).

If visual art may be seen as an extension of human communication, then the same selective pressures for cooperation and coordinated action should apply to it. To test this notion, one first has to outline how it is that visual art could function as a communicative signal. And to this aim, we must understand visual art as material culture.

By focusing on the cognitive and/or behavioural aspects of art, evolutionary researchers have described it as an instinct (MILLER 2000: 270), as something that people imagine (MITHEN 2001) or something that people do (DISSANAYAKE 2009: 166). Since neither past minds nor behaviour can be observed directly, these proposals have been difficult to ground on the available data from the Pleistocene. Thus, in order to incorporate the archaeological record in an evolutionary account of visual art, we had rather consider its practical and material aspects, seeing it not as the product of imagination or a way of acting, but as something that people make and use that is as material culture.

In archaeology, material culture is defined simply as the physical remains of humanly made traces of past societies. A more comprehensive anthropological perspective describes it as all physical objects made or used by humans, the totality of our cultural environment (TER KEURS 2006: 6). This cultural universe is constituted not only by utilizable finished products but also by humans and their activities which include the knowledge, materials and transformation processes that combine to bring material culture into being.

Material culture in a broad sense can also be characterized as the tangible transformation of matter through anthropic intervention (TER KEURS

⁹ Cooperation means that »the partners perform reciprocal roles and also understand them, in the sense that they coordinate their actions and intentions with the possibility of reversing roles and even helping the other with his role if needed« (MOLL/TOMASELLO 2007: 641f.).

2006: 6). This transformation process entails the »expenditure of physical and mental effort« and is thus an instance of human labour (INGOLD 2000: 299), which as defined by Marx is »by and large, *purposive* activity« (INGOLD 2000: 300). Therefore, to adopt a view of visual art as material culture means to reject a definition of visual art making as an activity without purpose (the notion of art for art's sake) and of visual artworks as non-functional.

By conceiving visual art as a communication signal expressed in material media, it is possible to identify potential selective pressures, which should correspond to those identified for human communication in general: cooperation and coordinated action. Moreover, understanding visual art as a form of material culture opens the possibility of approaching it from the perspective of archaeological theory. In this framework, style studies may be able to throw light on the development of art in the Pleistocene.

The information exchange theory of style, introduced by American anthropologist Martin Wobst (1977; 1999), and further developed by anthropologist and ethologist Polly Wiessner (1983) views visual art as an act of social communication defined by style.

In archaeology, style generally refers to specific patterns of variation in the form of artefacts that are socially constrained. Because style tends to be characteristic of human social groups, it can be used to infer information about the identity and situation of the group where these specific formal variations originated (SACKETT 1986). In this manner, archaeologists have used style to identify the makers of material culture. Wobst redefined style as an active strategy of information exchange in which messages are carried by artefacts (1977: 317)¹⁰. The contents of stylistic messages will typically be indexical (relating to identity), deictic (drawing attention), prescriptive, proscriptive, or relating to emotion, authorship, ownership, or affiliation. Style can take an individual or collective form.

Individual style conveys information about personal identity (emotional states, social position, affiliation, membership, authorship, possession, etc.), and is generally displayed in intra-group contexts¹¹. Collective style contains messages that typically refer to group norms, values, or attributes (can include messages of identification, territoriality, authorship, ownership, pre- and proscription, etc.) and its target group is usually well specified (for example, a particular population)¹².

Because of the simplicity of the contents, the utility of these messages is expected to be inversely proportional to the degree of familiarity between emitter and potential receiver, and should positively correlate with the size of

¹⁰ Information exchange »includes all those communication events in which a message is emitted or in which a message is received« (WOBST 1977: 321), and is just one aspect of the communication process.

¹¹ Those items of material culture that better portray assertive style are visible personal utensils and body ornaments. In the latter category, media may include the human body itself (through body art: tattooing, scarification, branding, paint, hairstyle, etc.), pieces of clothing, jewellery, etc. So, these forms would be expected to pervade in the record of Pleistocene humans.

¹² Rock art traditions may be examples of emblematic style in the Pleistocene (BARTON et al. 1993).

the social networks that individuals participate in. This means that in the household and close network few messages will be expressed through style or the stylistic content of artefacts will be low. If emitter and receiver are too close, the message will become redundant and costly, if they are too distant, reception and decoding chances become scarce. Contrastingly, more and more complex stylistic messaging will be targeted at socially distant but still acquainted receivers (WOBST 1977: 329).

In accordance, the model of style as information exchange predicts that among small-scale hunter-gatherer groups, like our Pleistocene ancestors, personally-guided manifestations will be more common, mostly alluding to an individual's position in the social structure (gender, age, status, etc.). Whereas, collective style will not be greatly developed (WIESSNER 1983: 258). But as societies increase in size and complexity, there will be more chance and necessity to interact with socially distant groups, and group style will become better determined, more visible and important (WOBST 1977: 326). This two-stage development of style seems to be reflected in the Pleistocene record, where individually based style dominated in the form of personal ornaments for the most part. But once collective style like representational art entered the scene, it seems to have rapidly increased in frequency and importance.

In her fieldwork among the Kalahari San hunter-gatherers, Wiessner found that motivation for assertive stylistic investment was often associated with a personal desire to present oneself positively. Gaining a good reputation might be important in the context of reciprocal altruism. As Tomasello explains, in humans cooperation is crucial for survival. Individuals care about building and enhancing a good reputation because people generally choose to help or cooperate with others who are known to be good helpers and cooperators, and are thus expected to reciprocate. So, a positive image and status largely contribute to social success (2008: 200-201).

It is possible that because of this close relationship with individual reputation and social reciprocity, visual art acquires its particular aesthetic and affective properties. Reputation and status are built upon style as a social signal, which is socially constructed and transmitted (it is a convention). But to function as an aid in building a reputation for cooperation, the stylized signals must allow the possibility to be traced back to the signaller (convey identity). In my view, it is due to this double-play between social and individual expression that visual art forms reflect and produce aesthetic and affective reactions: the maker will invest more in the signal to produce a positive effect in the receiver, and the receiver will pay more attention in order to accurately assess the social qualities of the maker. This operation can take place at both the individual and group level.

However, as it was explained before, the function of communication is not information exchange but coordinated action among participants. Style speaks before and in absence of speech and sets the mood for a first social contact between two parts. Thus the adaptive benefit of style in material cul-

ture resides not in the types of messages transmitted, but in the fact that it helps manage social interactions making them more predictable and stable, and less risky and stressful (WOBST 1977: 327). Desirable effects might have been the reduction of competition, aggression, and deception among individuals and groups, and therefore increasing cooperation and survival.

5. Three Testable Predictions

I have argued that that visual art is a communication signal in material culture form that evolved under the selective pressures of human cooperation and has the adaptive function of making social intercourse more predictable and less stressful (for instance, reducing the chances of aggression or deception). From this standpoint, I present three predictions about the emergence, affiliation and development of visual art.

5.1 Visual Art is More Prominent in Modern Humans than in Any Other Hominin Species Because of Their Highly Cooperative Lifestyle

I have reviewed the archaeological record of visual art in the Pleistocene, which seems to show a progression and accumulation of media and forms that has remained unexplained by other models. Based on the predictions of the information exchange theory of style, we can suggest that investment in visual art will correlate with demography and the degree of social interaction within and between groups. This point might also explain why visual art is scarce in Neanderthal associated contexts, for as far as it is known, these hominins had overall low population sizes and their exchange networks went from weak to non-existent (DUSSELDORP 2009).

5.2 Because (Material) Culture is Cumulative We Can Expect an Increase and Complexification Over Time, which is Reflected in the Record (More Media, Forms, etc.) but Trends Will Be Context-dependant and Local rather than in the Form of ›Universal Stages‹

With the appearance of our species and the establishment of well determined communities, pressure for an index of cooperation might have increased. The need to create and maintain indirect reciprocal relations could have driven humans to invest more heavily in their visual signals. Because of their function in reciprocity systems, style investment will be greater in highly visible (openly or frequently displayed) or mobile (prone to exchange) items. This

generally precludes objects from the domestic sphere to contain stylistic messages. Conversely, personal ornaments are very suitable for stylistic display. A second qualitative change is reflected in the emergence of collective style in visual art, which should correspond with major changes in factors that affect social structure (demography, networks, settlement patterns, etc.).

The increasing sophistication of social organisation over time, stemming from increasing population densities and the conformation of larger interaction networks, and its impact on material culture can potentially explain the development of the Pleistocene visual art record. From the earliest evidence of visual artistic behaviour onwards, we observe a cumulative and increasingly accelerated diversification of media, greater work investment in visual art forms, and a specialization of art-making activities: from the assumed use of pigments for body art, to the production of personal ornaments, to engravings, to two- and three-dimensional imagery. This progression (from individual to collective style forms) likely corresponds to social, not cognitive, changes among modern human groups.

5.3 Because Visual Art is Material Culture and an Instance of Labour, in Larger Groups it Will Become Institutionalized and Specialized. This Explains Why Major Representational Artistic Traditions Only Appear Later in History and Seem Progressive.

In the record we see a diversification of media and intensification of investment. The first visual art forms reflect individual style to manage intragroup relations. Then collective style forms appear and become increasingly important and intensive to coordinate intergroup relations. The latter forms, highly conventionalized and structured, require specialized work and the corresponding group size and social institutions to support it (to manage and transmit knowledge).

Work specialization arises and coexists with many social factors, mainly division of labour, population size and density, technology, exchange, the accumulation of knowledge, social stratification, political organization, and internal social institutions that manage the corresponding specialized knowledge and activities (STYMNE 2009). This explains why a complex, specialized activity, like image-making only emerges later in the Pleistocene record (when social structure can provide the necessary supports). Image-making requires arduous labour, skill and knowledge specialization, which is not the rule in smaller scale groups with reduced population size and densities.

6. Concluding Remarks

The proposal presented here views Pleistocene visual art as a human trait that arose and developed in response to social needs related to cooperation, communication, organised labour, and reciprocal relations. Furthermore, it suggests that once we understand the dynamics visual art as an instance of human material culture, it becomes possible to explain the archaeological record: the emergence and timing of certain art forms and the appearance and disappearance of traditions.

In sum, the account given can throw new light on various issues of Pleistocene visual art research. First, it may explain why no other hominin, particularly Neanderthals, evolved visual art to a great extent despite their high social and cognitive abilities. Second, it clarifies why body decoration is the earliest and most widespread visual art form. Third, it potentially accounts for the late occurrence of systematic production of representational art (image-making). Finally, to a certain extent it explains the discontinuity of the archaeological record of visual art.

References

- BROWN, STEVEN: Evolutionary Models of Music. From Sexual Selection to Group Selection. In: TONNEAU, FRANÇOIS; NICHOLAS S. THOMPSON (eds.): *Perspectives in Ethology. Evolution, Culture, and Behavior*. New York [Kluwer Academic/Plenum Publishers] 2000, pp. 231–281
- BROWN, STEVEN: Contagious Heterophony. A New Theory About the Origins of Music. In: *Musicae Scientiae*, 11(1), 2007, pp. 3–26
- BRUMM, ADAM; MARK W. MOORE: Symbolic Revolutions and the Australian Archaeological Record. In: *Cambridge Archaeological Journal*, 15(2), 2005, pp. 157–175
- BUNGE, MARIO: *Emergence and Convergence. Qualitative Novelty and the Unity of Knowledge*. Toronto [U of Toronto P] 2003
- BURKART, JUDITH M.; SARAH BLAFFER-HRDY; CAREL P. VAN SCHAIK: Cooperative Breeding and Human Cognitive Evolution. In: *Evolutionary Anthropology. Issues News, and Reviews*, 18(5), 2009, pp. 175–186
- COE, KATHRYN: *The Ancestress Hypothesis. Visual Art as Adaptation*. New Brunswick, NJ [Rutgers UP] 2003
- CONARD, NICHOLAS. J.; MICHAEL BOLUS: Radiocarbon Dating the Appearance of Modern Humans and Timing of Cultural Innovations in Europe. New Results and New Challenges. In: *Journal of Human Evolution*, 44(3), 2003, pp. 331–371
- CLOTTES, JEAN; MAURICE ARNOLD.: *Chauvet Cave. The Art of Earliest Times*. Utah [U of Utah P] 2003

- CROFT, WILLIAM: *Explaining Language Change. An Evolutionary Approach*. London [Longman Linguistics Library] 2002
- CROSS, IAN; IAN MORLEY: The Evolution of Music. Theories, Definitions and the Nature of the Evidence. In: MALLOCH, STEPHEN; COLWYN TREVARTHEN (eds.): *Communicative Musicality*. Oxford [Oxford UP] 2008, pp. 61–82
- VAN DAMME, WILFRIED: Introducing World Art Studies. In: ZIJLMANS, KITTY; WILFRIED VAN DAMME: *World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches*. Amsterdam [Valiz] 2008, pp. 23–61
- DISSANAYAKE, ELLEN.: Sociobiology and the Arts. Problems and Prospects. In: BEDAUX, JAN BAPTIST; BRETT COOKE (eds.): *Sociobiology and the Arts*. Amsterdam [Editions Rodopi] 1999, pp. 27–42
- DISSANAYAKE, ELLEN: The Arts After Darwin. Does Art Have an Origin and Adaptive Function? In: ZIJLMANS, KITTY; WILFRIED VAN DAMME (eds.): *World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches*. Amsterdam [Valiz] 2008, pp. 241–263
- DISSANAYAKE, ELLEN: The Artification Hypothesis and its Relevance to Cognitive Science, Evolutionary Aesthetics, and Neuroaesthetics. In: *Cognitive Semiotics*, 5, 2009, pp. 148–173
- DUNBAR, ROBIN: Language, Music, and Laughter in Evolutionary Perspective. In: OLLER, D. KIMBROUGH; ULRIKE GRIEBEL (eds.): *Evolution of Communication Systems. A Comparative Approach*. Cambridge, MA [MIT Press] 2004, pp. 257–274
- DUNBAR, ROBIN: Why are Good Writers so Rare? An Evolutionary Perspective on Literature. In: *Journal of Cultural and Evolutionary Psychology*, 3(1), 2005, pp. 7–21
- DUSSELDORP, GERRIT L.: *A View to a Kill. Investigating Middle Palaeolithic Subsistence Using a Optimal Foraging Perspective*. Leiden [Sidestone Press] 2009
- FITCH, W. TECUMSEH: The Evolution of Language. A comparative review. In: *Biology and Philosophy*, 20, 2005, pp. 193–230
- HAWKES, KRISTEN; JAMES O'CONNELL; NICHOLAS BLURTON JONES: The Grandmother Hypothesis and Human Evolution. In: CRONK, LEE; NAPOLEON A. CHAGNON.; WILLIAM IRONS: *Adaptation and Human Behavior. An Anthropological Perspective*. New York [de Gruyter] 2000
- HEESCHEN, VOLKER: The Narration »Instinct«. Signalling Behaviour, Communication, and the Selective Value of Storytelling. In: TRABANT, JÜRGEN; SEAN WARD: *New Essays on the Origins of Language*. Berlin [de Gruyter] 2001
- HENSHILWOOD, CHRISTOPHER S.; FRANCESCO D'ERRICO; IAN WATTS: Engraved Ochres from the Middle Stone Age Levels at Blombos Cave, South Africa. In: *Journal of Human Evolution*, 57(1), 2009, pp. 27–47
- INGOLD, TIM: *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London [Routledge] 2000
- TER KEURS, PIETER: *Condensed Reality. A Study of Material Culture*. Leiden [CNWS Publications] 2006

- LEWIS-WILLIAMS, DAVID: *The Mind in the Cave. Consciousness and the Origins of Art*. London [Thames & Hudson] 2002
- MCDERMOTT, JOSH; MARC HAUSER: The Origins of Music. Innateness, Uniqueness, and Evolution. In: *Music Perception*, 23(1), 2005, pp. 29–59
- MILLER, GEOFFREY: Sexual Selection for Cultural Displays. In: DUNBAR, ROBIN; CHRIS KNIGHT; CAMILLA POWER: *The Evolution of Culture*. Edinburgh [Edinburgh UP] 1999, pp. 71–91
- MILLER, GEOFFREY: *The Mating Mind. How Sexual Choice Shaped the Evolution of Human Nature*. London [Heinemann] 2000
- MITHEN, STEVEN: The Origin of Art. Natural Signs, Mental Modularity, and Visual Symbolism. In: DONALD, HERBERT; GRAHAM MASCHNER: *Darwinian Archaeologies*. New York, NY [Plenum Press] 1996
- MITHEN, STEVEN: The Evolution of Imagination. An Archaeological Perspective. In: *Substance*, 30 (94/95), 2001, pp. 28–54
- MITHEN, STEVEN: The Music Instinct. In: *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1169(1), 2009, pp. 3–12
- MOLL, HENRIKE; MICHAEL TOMASELLO: Cooperation and Human Cognition. The Vygotskian Intelligence Hypothesis. In: *Philosophical Transactions of the Royal Society B. Biological Sciences*, 362(1480), 2007, pp. 639–648
- SACKETT, JAMES R.: Isochretism and Style. A Clarification. In: *Journal of Anthropological Archaeology*, 5(3), 1986, pp. 266–277
- VAN SCHAİK, CAREL P.; GAURI R. PRADHAN: A Model for Tool-Use Traditions in Primates. Implications for the Coevolution of Culture and Cognition. In: *Journal of Human Evolution*, 44(6), 2003, pp. 645–664
- SCHANK, ROGER C.; ROBERT P. ABELSON: Knowledge and Memory. The Real Story. In: WYER, ROBERT. S. (ed.): *Knowledge and Memory. The Real Story*. Hillsdale, NJ [Lawrence Erlbaum Associates] 1995, pp. 1–86
- STEELS, LUC: Language Originated in Social Brains. In: VILARROYA, OSCAR; FRANCESC FORN I ARMIGON: *Social Brain Matters. Stances on the Neurobiology of Social Cognition*. Amsterdam [Editions Rodopi] 2007, pp. 223–242
- STYMNE, ANNA-CARIN: Theoretic and Empirical Studies of Division of Labor and Specialization. An Interdisciplinary Survey. In: EHN, MICHAEL: *On the Causes and Effects of Specialization. A Mathematical Treatment*. Eskilstuna [Stockholm University] 2009
- TEXIER, PIERRE-JEAN et al.: A Howiesons Poort Tradition of Engraving Ostrich Eggshell Containers Dated to 60,000 Years Ago at Diepkloof Rock Shelter, South Africa. In: *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 107(14), 2010, pp. 6180–6185
- TOMASELLO, MICHAEL: *Origins of Human Communication*. Cambridge, MA [The MIT Press] 2008
- WATTS, IAN: Red Ochre, Body Painting, and Language. Interpreting the Bombo's Ochre. In: BOTHA, R.; C. KNIGHT (eds.): *The Cradle of Language*. Oxford [Oxford UP] 2009, pp. 62–92

- WIESSNER, POLLY: Style and Social Information in Kalahari San Projectile Points. In: *American Antiquity*, 48(2), 1983, pp. 253–276
- WOBST, MARTIN: Stylistic Behavior and Information Exchange. In: CLELAND, CHARLES EDWARD: *For the Director. Research Essays in Honor of James B. Griffin*. Ann Arbor, MI [Museum of Anthropology, University of Michigan] 1977
- WOBST, MARTIN: Style in Archaeology or Archaeologists in Style. In: CHILTON, ELIZABETH S.: *Material Meanings. Critical Approaches to the Interpretation of Material Culture*. Salt Lake City, UT [University of Utah Press] 1999, pp. 118–132
- ZILHÃO, JOÃO: The Emergence of Ornaments and Art. An Archaeological Perspective on the Origins of »Behavioral Modernity«. In: *Journal of Archaeological Research*, 15(1), 2007, pp. 1–54
- ZILHÃO, JOÃO et al.: Symbolic Use of Marine Shells and Mineral Pigments by Iberian Neandertals. In: *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 107(3), 2010, pp. 1023–1028

Toni Hildebrandt

Bild, Geste und Hand. Leroi-Gourhans paläontologische Bildtheorie

Abstract

Le geste et la parole (1964), the philosophical magnum opus of the French paleontologist André Leroi-Gourhan, offers an astonishing observation of theoretical relevance for the debate on the origin of images: at the very beginning of pictorial figuration lies the abstract gesture of the *homo pictor*. Leroi-Gourhan reconstructed the origin of the images thus from an emergent »Birth of graphism«. His implicit image theory in *Gesture and Speech* thereby preludes important approaches in the current debate on the origin of visualization, like the deconstruction of the drawing act (Derrida/Nancy), the anthropology of communicative action (Tomasello) and the philosophy of technology and exteriorization (Stiegler).

In *Le geste et la parole* (1964), dem Hauptwerk des französischen Paläontologen André Leroi-Gourhan, findet sich eine erstaunliche Beobachtung von bildtheoretischer Relevanz: am Anfang der Figuration steht die zeichnerisch-abstrakte Geste des *homo pictor*. Leroi-Gourhan rekonstruiert den *Ursprung der Bilder* folglich aus einer emergenten »Geburt des Graphismus«. Im Ausgang von Leroi-Gourhans impliziter Bildtheorie lassen sich mit der Dekonstruktion des Zeichnens (Derrida/Nancy), der Anthropologie des kommunikativen Handelns (Tomasello) und der Technikphilosophie des exteriorisierten Artefaktes (Stiegler) wichtige Positionen der gegenwärtigen Diskussion um den *Ursprung* von Bildlichkeit, Sprache, Technik und Mediali-

tät auf eine frühe paläontologische Fundierung des philosophischen Paradigmas der Geste gründen.

1. Die Hand des *Homo pictor* und die ›Geburt des Graphismus‹

In einem Aufsatz aus dem Jahre 1962 hat Hans Jonas die bildanthropologische *differentia specifica* beschrieben, wonach nur der Mensch, als *homo pictor*, in der Lage sei, Bilder als Artefakte in künstlerisch-technischen Prozessen hervorzubringen und als solche anzuerkennen (vgl. JONAS 1994). Jonas plädierte damit für eine ontische Differenzrelation zum ›weltarmen‹ Tier, die bereits sein Lehrer Martin Heidegger in Freiburger Vorlesungen im Wintersemester 1929/30 vollzogen hatte (HEIDEGGER 1983: 273). Die begriffliche Vorentscheidung, den Ursprung der Bilder auf einen *menschlichen* Bildner, und nicht zunächst auf ein biologisch unbestimmtes *animals monstrans* zu gründen, lässt sich auf ein konstitutives Dispositiv von Mensch, Welt und Technik zurückführen, das Jonas' existenzphilosophisches Frühwerk zur spätantiken Gnosis (vgl. JONAS 1934) ebenso bestimmte wie den später ausformulierten verantwortungsethischen Humanismus (vgl. JONAS 1979; 1999). Aus dieser Perspektive konnte Jonas die Bildpotenz des *homo pictor* analog zu den technischen Fähigkeiten des *homo faber* und des *homo habilis* konstruieren.

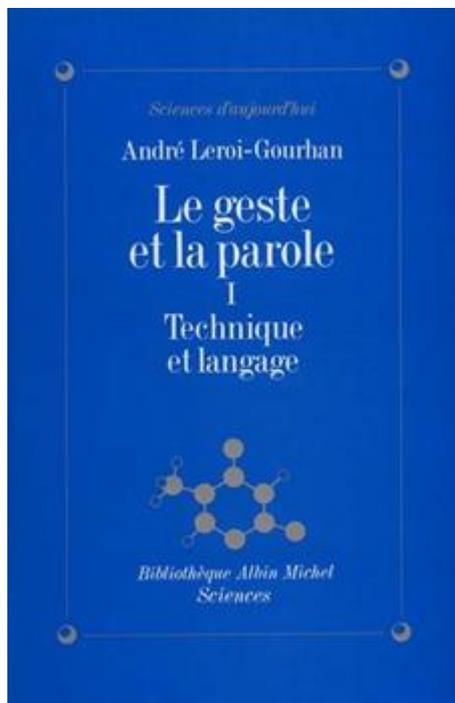


Abb. 1 :
LEROI-GOURHAN 1964

Für Jonas liegt die bildanthropologische Differenz zunächst in einem herstellenden Tun, einer *poiesis*, die über Evidenzen sehend erschlossen wird. Eine solche anthropologische Evidenz ist für Jonas *das Bild*. Wenngleich Jonas in seiner Studie den bildnerischen Entwurfsprozess konstitutiv voraussetzt, überspringt er doch gleichsam die Bildgenese und betrachtet Wandmalereien wie jene in Altamira bereits als »symbolische« Erzeugnisse (*eidōs*) ohne ihr figürliches Aufkommen in der Evolution eigens zu thematisieren. In diesem Sinne ähnelt sein Vorgehen ebenso dem Projekt der Metaphorologie wie der Kulturphilosophie symbolischer Formen. »Hans Jonas' These vom homo pictor ist die bildtheoretische Version des animal symbolicum Cassirers oder des animal metaphoricum Blumenbergs« (STOELLGER 2011: 23). Der eidetische Weltbezug wird zwar bei Jonas von einem motorisch-imaginativen »Bildvermögen« her erschlossen, aber diese Fähigkeit gleichsam nicht empirisch in der Genese des *homo pictor* und dessen frühester Bildzeugnisse nachgewiesen. Jonas' Bildontologie postuliert damit die Existenz der »eidetischen Kontrolle der Motilität« ohne diese aus der Evolution von Technik, Sprache und Kunst eigens abzuleiten.

André Leroi-Gourhan hat 1964 in seinem zweibändigen Hauptwerk *Le geste et la parole* die Bestimmung des *Homo Pictor* in ebenjener Genese des Bildes vollzogen. Im Zuge einer komplementären Koevolution entwickeln die frühen Anthropinen durch den aufrechten Gang die Fähigkeiten für einen Umgang mit Bildlichkeit. Die phänomenologische Anthropologie sieht in einer erhöhten Visibilität und der damit einhergehenden *actio per distans* vor dem die Bedingung der Möglichkeit eines responsiven Sehens (*perceptio in distans*) und Gesehen-werdens, Sichaufzeigens und Darstellens (vgl. BLUMENBERG 2006; TOMASELLO 2009; WULF 2007). Das Bild wird doppeldeutig bestimmt, gleichsam als Spur, *Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag was sie hinterliess*, und Horizont, *Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was diesen hervorruft*. Zwischen Bild und Horizont fügt sich der Bildner in seinem Tun, Herstellen und Entwerfen durch die Möglichkeit der Distanznahme. »Der Mensch, das Wesen, das sich aufrichtet und den Nahbereich der Wahrnehmung verlässt, den Horizont seiner Sinne überschreitet, ist das Wesen der *actio per distans*« (BLUMENBERG 2007: 10). Indem sich die topologischen Relata von Nähe und Distanz konstituierten, entsteht gleichsam ein für das Bild konstitutiver Zwischenraum.

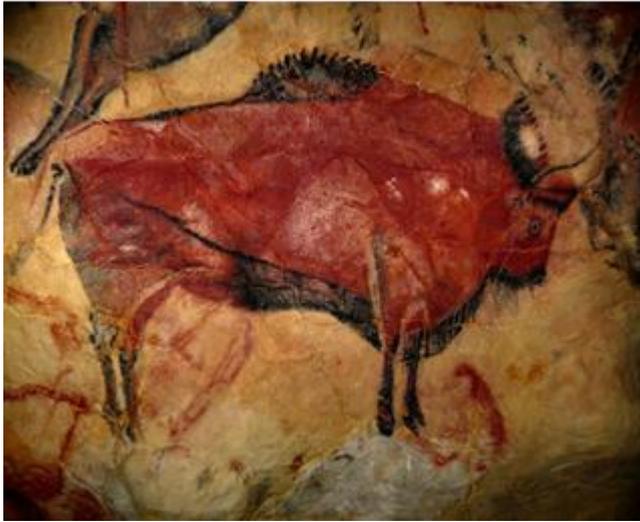


Abb. 2:
Höhlenmalerei aus Altamira
(cf. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/cc/AltamiraBison.jpg/320px-AltamiraBison.jpg>)

Analog zur Entwicklung des vorderen Relationsfeldes wird für die bildnerische Praxis nun die Hand zur *differentia specifica* des Menschen (vgl. TALLIS 2003). Sie überbrückt den Zwischenraum und erschliesst den praktischen Umgang mit Werkzeugen. Im Sinne Heideggers lässt die menschliche Hand eine Differenzierung von *vorhandenen* und *zu-handenen* Dingen aufkommen (vgl. HEIDEGGER 1993: §14-24). Erschlossen werden dabei nicht nur Werkzeuge des praktischen Handelns sondern auch solche der künstlerisch-symbolischen Sinnproduktion. Der aufrechte Gang, die Stirnfront und die Hand entwerfen somit frühzeitig ein *Dispositiv der Zeichnung*, das nach den paläontologischen Befunden als frühestes Bilddispositiv gelten darf. Dabei entspricht das Funktionspaar ›Gesicht-Sprache/Lesen‹ dem von ›Hand-Werkzeug/Zeichnen‹ – der Geburt der Sprache entspräche ebenso eine ›Geburt des Graphismus‹ (vgl. LEROI-GOURHAN 1980: 237f.). Beide Ursprungsfelder konvergieren in einer symbolischen Sinnsetzung und dem Bewusstsein über sprachliche und bildliche Form. Leroi-Gourhan führt dabei das Bildvermögen auf die *docta manus* und ihren reflexiven Zugriff auf Technik zurück. In dieser technisch-manuellen Verbindung werden bildliche Artefakte hervorgebracht.

Es scheint nun sinnvoll jene Evolutionstheorie der paläontologischen Bildproduktion – Leroi-Gourhans implizite *Bildtheorie* – vor allem auf seinen Schlüsselbegriff der *Geste* hin zu lesen. Die Vermeidung des Begriffes in der deutschen Übersetzung des Buchtitels *Hand und Wort* scheint hierbei bemerkenswert und unbedingt des Kommentars bedürftig. So kann der Begriff der *Geste* in der französischsprachigen Tradition deutlich weiter gefasst werden. Seine Begriffsgeschichte ist dezidiert philosophischer Natur. Die Anklänge an ein umgangssprachliches Vorverständnis aus der klassischen Rhetorik, an Gebärde, Stil und Mimik, geben dem französischen Begriffsregister nur un-

genügend Spielraum. Michael Bischoff hat daher darauf hingewiesen, dass der Begriff der Geste bei Leroi-Gourhan

[...] nicht allein oder zumindest nicht hauptsächlich den bedeutungstragenden Aspekt von Bewegungen der menschlichen Hand umfasst, wie das für den deutschen Begriff der *Geste* oder *Gebärde* gilt, sondern auch (und anfangs sogar in erster Linie) den technisch-motorischen Aspekt der Handhabung von Werkzeugen im Kontext der Koevolution dieser Fertigkeiten mit der Entwicklung des aufrechten Gangs, der Rückbildung des Gebisses und der Evolution des Gehirns samt der komplementär dazu entwickelten sprachlichen und sozialen Fähigkeiten. (Brief an den Autor, 27. März 2011)

Leroi-Gourhan betont nun – wie bereits Heidegger in *Sein und Zeit* –, dass das Werkzeug eigentlich erst im Operationszyklus *realisiert* wird. Real existiert das Werkzeug nur in der Geste, in der es technisch wirksam wird (vgl. LEROI-GOURHAN 1980: 296). In der koevolutionären Parallelsetzung vom Gesichtorgan als »Mittel zur Schöpfung der gesprochenen Sprache« und der Hand als »Mittel zur Schaffung von Werkzeugen« spaltet sich folglich die mediale Potentialität in verbale und ikonische Sinnkapazitäten (vgl. LEROI-GOURHAN 1980: 261).

Die Hand wurde so zur Schöpferin von Bildern, von Symbolen, die nicht unmittelbar vom Fluss der gesprochenen Sprache abhängen, sondern eine echte Parallele dazu darstellen [...] Die Hand hat ihre Sprache. (LEROI-GOURHAN 1980: 261f.)

Hiermit ist jedoch gleichsam die Exteriorisierung der Hand in der bildnerischen Geste verbunden, denn »menschlich ist die menschliche Hand durch das, was sich von ihr löst, und nicht durch das, was sie ist« (LEROI-GOURHAN 1980: 301). Leroi-Gourhan vertritt hier die These einer *artefaktischen Extension*, die sich zuerst im Graphismus zeigt, aber potentiell die Exteriorisierung aller Operationen der Hand einbezieht und vollzieht.

Im letzten Stadium schliesslich löst die Hand einen programmierten Prozess in den automatischen Maschinen aus, die nicht nur das Werkzeug, die Geste und die Motorik exteriorisieren, sondern auch das Gedächtnis und das mechanische Verhalten usurpieren. (LEROI-GOURHAN 1980: 302; vgl. STIEGLER 2009b: 185ff.)

Die Evolution tendiert damit im Zuge eines inhärenten Autodynamismus zu einer *Regression der Hand*, die – wie es postdigitale Praktiken bereits zeigen – weitestgehend in einer *Entmanualisierung* gipfeln dürfte. Was dies für die Produktion von Bildern bedeutet kann hier nicht eigens verhandelt und prophezeit werden. Es sei lediglich bemerkt, dass die Persistenz von manuellen Bildpraktiken der Malerei oder Zeichnung nicht zuletzt die Frage nach der strukturellen Rolle von Leiblichkeit in einem bildnerischen Dispositiv aufwirft.



Abb. 3
André Leroi-Gourhan mit Lyoner Studenten im Dezember 1946 (AUDOUZE/SCHLANGER 2004: 356)

Am Ursprung der Bilder – so der paradigmatische Standpunkt von Leroi-Gourhan anno 1964 – war die ikonische Geste in entscheidender Weise mit der Sensomotorik der Hand assoziiert. Erst durch die *Befreiung* der Hand und des damit verbundenen gestischen Potentials konnte sich eine (hand-) zeichnerische Figuralität im Bild einschreiben, das Bild als *reine Exteriorität* in die Welt treten.

2. Die Genese der zeichnerischen Figuralität aus der ikonischen Geste

Eine triviale Vorstellung von *Mimesis* würde für die paläontologischen Bildzeugnisse von einer *direkten Nachahmung* der Realität ausgehen (vgl. LEROI-GOURHAN 1973: 43). Etwa nach dem Muster: *der Jäger sieht das Bison und malt es nach Kriterien der Ähnlichkeit auf die Höhlenwand ab*.

Mit einem einfachen Begriff der *Nachahmung* von Natur wären die Fresken von Altamira dann lediglich *Repräsentationen* der Lebenswelt des *homo sapiens*. Hans Blumenberg und Stephen Halliwell konnten hingegen aufzeigen, dass die aristotelisch-platonische Tradition der *Mimesis* weit komplexer konzipiert wurde und sich auch begrifflich keinesfalls als einfache Bild-Abbild-Relation bestimmen ließe (vgl. BLUMENBERG 1981; HALLIWELL 2002).

Dass demnach auch die mimetische Rekonstruktion des Ursprungs der Bilder ein Trugschluss ist, hat Leroi-Gourhan frühzeitig an den paläographischen Bildfunden aufgezeigt. Eine *paläontologische Ästhetik* kennt zunächst keine Hierarchie der Kunst (*techné*) in Künste. Handlungen können als ästhetisch verstanden werden, wenn sie an der symbolischen Sinnsetzung der frühen Anthropinen partizipieren. Die Multifunktionalität (*multifunzionalità*) ästhetischer Handlungen, kultureller Phänomene und verschiedenster Bildpraktiken widerspricht somit dem modernen Verständnis eines isoliert-gerahmten

Kunstabildes (vgl. ANGIONI 1991). Erst auf dieser *multifunktionalen* Grundlage legt Leroi-Gourhan dar, dass sich Figürlichkeit ursprünglich aus dem Gestischen konkretisiert; dass sich Gesten gleichsam auf dem Grund der späteren Bilder allererst sedimentieren und damit qua Differenz zum gezeichneten Bild tendieren. Die frühesten paläontologischen Funde ermöglichen laut Leroi-Gourhan eine nahezu *lückenlose* Rekonstruktion dieser bildlichen Genese, von den ersten Einkerbungen bis hin zu den komplexen Mythographien in Addaura und Lascaux.



Abb. 4:
André Leroi-Gourhan in Arcy-sur-Cure (AUDOUZE/SCHLANGER 2004: 126)

Dabei steht am Anfang, auch für den Graphismus, ein Staunen im Sinne des aristotelischen *thaumazein* (vgl. LEROI-GOURHAN 1980: 451ff.; LEROI-GOURHAN 1981: 79f.). Die ersten Fundstücke sind lediglich Zeugnisse dieser reflektierenden »Beachtung der Formen«; Zeugnisse der »Suche nach dem Phantastischen in der Natur« (LEROI-GOURHAN 1980: 451f.; DIDI-HUBERMAN 1999: 22f.). Jean-Marie Le Tensorer hat an Faustkeilen und Werkzeugen des *homo ergaster* und *homo antecessor* nachgewiesen, dass eine symbolische Verständigung bereits bei diesen archaischsten Vertretern des *homo erectus* anzunehmen ist (vgl. LE TENSORER 2001: 58ff.). Dazu zählen anfangs auch natürliche *Objet trouvés*, wie Bergkristalle, Fossilien, Muscheln, Minerale und Farbstoffe. Die frühesten figurativen Annäherungen an die späteren Darstellungsformen zeigen rhythmische Einkerbungen und Zeichenfolgen. Erste figürliche Grapheme kommen etwa 35000 Jahre vor unserer Zeit auf. Wie die Bildgeschichte zeigt, steht der ursprüngliche Graphismus somit zur Wirklichkeit nicht in einem abbildenden, *photographischen* Verhältnis, sondern generiert Figürlichkeit *sui generis* in einem automimetischen Akt. »Der Graphismus hat seinen Ursprung nicht in der naiven Darstellung der Wirklichkeit, sondern im Abstrakten« (LEROI-GOURHAN 1973: 47; LEROI-GOURHAN

1980: 240). Leroi-Gourhan hebt hier neben *Stilisierung* und *Schematisierung* auch die *Geometrisierung* der figürlichen Darstellung hervor. Dekor und Ornament, aber auch die Dynamik von Punkt und Linie verdeutlichen eine interessante Analogie zu Bestrebungen der klassischen Moderne, die Genese der elementaren bildnerischen Gestaltungsmittel aus einer abstrakten Geometrisierung von Punkt, Linie und Fläche im Horizont von Zeitlichkeit systematisch abzuleiten.

Am Ursprung der Bilder bestimmt nun auch Leroi-Gourhan mit seiner Darstellung der ›Geburt des Graphismus‹ die Handzeichnung als eine koevolutionäre Ausdrucksform in Analogie zur verbalen Form der Sprache. Darüber hinaus liefert er in der Genese der zeichnerischen Figürlichkeit auch eine mögliche Theorie des (gezeichneten) Bildes.

3. Differenzsetzung und Sinnstiftung im zeichnerischen Akt

Buchstäblich grundlegend für diese Bildtheorie kann zunächst der Dualismus von Zeichnung und Grund gelten. Leroi-Gourhans Verständnis der *Zeichnung* entspricht dabei einer von Walter Benjamin vorgelegten Definition:

Die graphische Linie ist durch den Gegensatz zur Fläche bestimmt. [...] Es ist nämlich der graphischen Linie ihr Untergrund zugeordnet. Die graphische Linie bezeichnet die Fläche und bestimmt damit diese, indem sie sie sich selbst als ihrem Untergrund zuordnet. Umgekehrt gibt es auch eine graphische Linie nur auf diesem Untergrunde, sodass beispielsweise eine Zeichnung, die ihren Untergrund restlos bedecken würde, aufhören würde eine solche zu sein. (BENJAMIN 1917: 603 f.)



Abb. 5:
Gestische Zeichen in der Höhle von Niaux, Ariège

Die Linie ist dabei zugleich Grundriss, Aufriss und Umriss. Sie grundiert im Sinne Benjamins die Zeichnung als eine solche; sie reißt die Leere des Grundes auf, und sie umreißt als Kontur oder Schraffur tendenziell eine Form, Ge-

stalt oder Struktur (vgl. BOEHM 1989: 267 f.). Mit diesem Riss im ikonischen Feld ist nun jedoch eine spezifische Sinnsetzung verbunden. Leroi-Gourhan charakterisiert diese Sinnsetzung als eine ›symbolische‹ *differentia specifica* des *homo pictor*. Wichtig scheint jedoch zunächst lediglich, dass die Handzeichnung im bildnerischen Prozess überhaupt für eine *Produktion von Sinn* sorgt, die durch den *homo pictor* in seinem Weltbezug als relevant erachtet wird, und an deren sinnlicher Wahrnehmung bislang kein anderes Tier größeres Interesse gezeigt hat. Es kann daher nicht verwundern, dass die Frage nach dem Sinn besonders für den zeichnerischen Akt an Bedeutung gewinnt. In der Folge von Leroi-Gourhan wurde vor allem von Jacques Derrida und Jean-Luc Nancy an einer Ontoästhetik der Zeichnung geschrieben, die ebenfalls einen Begriff der Geste am Ursprung des zeichnerischen Bildes setzt. Wenn Nancy schreibt, die »Zeichnung ist die Öffnung der Form« (*Le dessin est l'ouverture de la forme*), so benennt er in dem doppelten Genitiv sowohl die sinnsetzende Einschreibung wie die ästhetische Rezeption der Form. *Forma formans* und *forma formata* konvergieren im zeichnerischen Akt unmittelbar (NANCY 2009: 9). Dennoch ist diese Sinnsetzung immer auch mit dem *Entzug*; mit einer Exteriorisierung von Sinn im Bild verbunden. Nach Derrida ›supplementiert‹ die Zeichnung geradezu das Sehen. Der gezeichnete Strich (*trait*) entzieht sich in seinem Entstehen dem ›Feld des Sehens‹.

Im Moment der ursprünglichen Bahnung, wo die ziehend-zeichnende Macht des Zugs [puissance traçante du trait] wirkt, in dem Augenblick, wo die Spitze an der Spitze der Hand (des Leibes überhaupt) sich im Kontakt mit der Oberfläche vorwärtsbewegt, wird die Einschreibung des Einschreibbaren nicht gesehen. Ob improvisiert oder nicht, die Erfindung des Strichs [invention du trait] folgt nicht, richtet sich nicht nach dem, was gegenwärtig sichtbar ist, folgt nicht diesem Sichtbaren, das sich angeblich als mein Motiv dort vor mir befindet. (DERRIDA 1997: 49)

Hatte Leroi-Gourhan bereits in der Geste den Zug bestimmt, der eine Differenz setzt und damit am Anfang der Genese des Bildes steht, wird nun bei Derrida dieser Zug/Strich als ein *Entzug* bestimmt. Der Poststrukturalismus gibt damit für eine paläontologisch-bildanthropologische Analyse des Ursprungs der Bilder zunächst einen konsistenten Strukturbegriff auf. Die Struktur des Dispositivs zwischen Bild, Geste und Hand bleibt aber im Begriff der graphischen Differenz dennoch erhalten. Vielmehr wird im Entzug des Ursprungs und dem Begriff der Spur die Struktur der Geste als solche aufgehoben. Die Erfindung des ersten Bildzugs [invention du trait] wird bei Derrida sowohl als Geste (*forma formans*) wie als Spur (*forma formata*) zu einem metaphysischen Entzugsparadigma (vgl. KRÄMER 2007: 156f.).

In der Dekonstruktion erfährt der strukturalistische Begriff der Geste damit eine entscheidende Wendung. Es ist aufschlussreich, hierfür Derridas Auseinandersetzung mit Leroi-Gourhan in der *Grammatologie* heranzuziehen (DERRIDA 1983: 149ff.; STIEGLER 2009a: 128f.). Derrida bezieht dort die Exteriorisierung der Spur auf *Schrift*, potentiell jedoch auf Grapheme, also auch auf Zeichnungsvollzüge. Die Rede ist von dem »rätselhaften Modell der Linie« (DERRIDA 1983: 153), das die Philosophie aus strategischen Gründen

nicht sehen wollte. Die Geschichte dieses Modells entspringt dem Verhältnis von Gesicht und Hand.

Hierzu sei jedoch mit aller gebotenen Vorsicht festgestellt, dass die Geschichte der Schrift nicht durch unser vermeintliches Wissen über das Gesicht, die Hand, den Blick, das gesprochene Wort und die Geste erklärt werden kann. Er geht vielmehr um eine Verwirrung dieses vertrauten Wissens und, von dieser Geschichte aus, um die Erneuerung der Bedeutung der Hand und des Gesichts. (DERRIDA 1983: 150)

Folgt man Bernard Stiegler so ist diese ›Erneuerung der Bedeutung‹ bereits in der grammatologischen Auseinandersetzung mit Leroi-Gourhan durch ein dekonstruktives Denken der Technik motiviert. »Wenn die Grammatologie die Graphie denkt, [...] dann macht sie dies, indem sie einen Begriff von Différence erarbeitet, der sich auf die Paläo-Anthropologie von Leroi-Gourhan bezieht« (STIEGLER 2009b: 184). Stiegler expliziert an Leroi-Gourhans Technogenese vor allem zwei Gründe, die auch für den Ursprung der Bilder von entscheidender Relevanz sind: *die technische Exteriorisierung des Lebendigen markiert den Ursprung des Menschen, und das technische Objekt (das Bild) verkörpert einen symbolischen Gedächtnisträger* (STIEGLER 2009a: 128). Dabei offenbart sich die abgründige Frage, wie denn nun diese Exteriorisierung zu denken sei:

Leroi-Gourhan kann also eigentlich nicht im *strengen Sinne* des Wortes von ›Exteriorisierung‹ sprechen, weil doch das, was sich exteriorisiert [...] durch diese Exteriorisierung allererst *konstituiert* wird. (STIEGLER 2009a: 129)

Durch die Geste erneuert und exteriorisiert sich der *homo pictor* jedes Mal de facto von Neuem. *Die Geste* eröffnet eine Welt. Bei Nancy wird diese Öffnung emphatisch als ontologischer Ursprung gefeiert:

Die Manifestation ist selbst die Ankunft des Fremden, das Zur-Welt-kommen dessen, was keinen Platz in der Welt hat, die Geburt des Ursprungs, das Erscheinen des Erscheinens, die Freisetzung des Seins zur Existenz. (NANCY 1999: 117)

Was sich zunächst als ontologische Differenz zu erkennen gibt, führt Nancy aber auch auf einen paläogrammatologischen Ursprung des Bildes zurück. In der Folge von Derrida wird nun »an der Spitze des Feuersteins oder der Kohle des Höhlenmalers ein ungeheures Ereignis manifest« (NANCY 1999: 118). Dabei folgt die »ausgestreckte Hand der Linie, die ihr immer ein wenig voraus ist.« (NANCY 1999: 118) Nancy nennt den *homo pictor* ein *animal monstrans*, das nicht nur sich zeigt sondern auch ein Zeichen setzt. Das erste Bild und die Frage nach der Möglichkeit von *deixis* konvergieren, werden aber nicht mehr als humanistische Fragen im Sinne von Hans Jonas gestellt. Und dennoch, am Anfang steht unmissverständlich ein Bildner. Nancy führt uns hierfür ein Ursprungsszenario vor, dass nur eine Lektüre von *Le geste et la parole* ange-regt haben konnte:

Stellen wir uns das Unvorstellbare vor: die Geste des ersten Bildermachers. Er folgt weder dem Zufall noch einem Plan. Seine Hand tastet sich vor in eine Leere, die sich im Augenblick der Bewegung erst auftut und ihn von sich selbst trennt [...] Sie tastet im Dunkeln, blind und taub für jede Form. Denn das Tier in der Höhle, das diese Handbewegung macht, kennt Dinge, Wesen, Stoff, Muster, Zeichen und Handlungen. Aber es

weiss nichts von der Form, weiss nicht, wie sich eine Figur, ein Rhythmus in der Darbietung abheben. Es weiss nichts davon, gerade weil es genau dies unmittelbar ist: sich abhebende Form, Figuration (NANCY 1999: 115f.).

Der Sinn der Geste des ersten Bildermachers, der Übergang von der Geste zur Figuration in Altamira und Lascaux, ist der Ursprung der Bilder.

Literatur

- ANGIONI, GIULIO.: Tre annotazioni da antropologo sull'estetica. In: *La Ricerca Folklorica. Artisti, icone, simulacri. Per una antropologia dell'arte popolare*, 24, 1991, S. 9-13
- AUDOUZE, FRANÇOIS.; SCHLANGER, NATHAN (Hrsg.): *Autour de l'homme. Contexte et actualité d'André Leroi-Gourhan*. Antibes [Editions APDCA] 2004, S. 356
- BENJAMIN, WALTER.: Über die Malerei oder Zeichen und Mal (1917). In: TIEDEMANN, ROLF; HERMANN SCHWEPPENHÄUSER (Hrsg.): *Gesammelte Schriften, II/2*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1989, S. 603-607
- BLUMENBERG, HANS: »Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen (1957). In: BLUMENBERG, HANS: *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*. Stuttgart [Reclam] 1981, S. 55-103
- BLUMENBERG, HANS: *Beschreibung des Menschen. Aus dem Nachlass*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2006
- BLUMENBERG, HANS: *Theorie der Unbegrifflichkeit. Aus dem Nachlass*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2007
- BOEHM, GOTTFRIED.: Im Horizont der Zeit. Heideggers Werkbegriff und die Kunst der Moderne. In: BIEMEL, WALTER; FRPDRICH-WILHELM VON HERRMANN (Hrsg.): *Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*. Frankfurt/M. [Klostermann] 1989, S. 255-285
- DERRIDA, JACQUES: *Grammatologie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1983
- DERRIDA, JACQUES: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstportrait und andere Ruinen*. München [Fink] 1997
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Köln [DuMont] 1999
- HALLIWELL, STEPHEN: *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton [Princeton UP] 2002
- HEIDEGGER, MARTIN: *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt, Endlichkeit, Einsamkeit. Freiburger Vorlesung Wintersemester 1929/30*. Frankfurt/M. [Klostermann] 1983
- HEIDEGGER, MARTIN: *Sein und Zeit* (1927). Tübingen [Niemeyer] 1993
- HÖRL, ERICH: Die künstliche Intelligenz des Sinns. Sinngeschichte und Technologie im Anschluss an Jean-Luc Nancy. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 2, 2010, S. 129-147

- INGOLD, TIM: André Leroi-Gourhan and the Evolution of Writing. In: AUDOUZE, FRANÇOIS.; SCHLANGER, NATHAN (Hrsg.): *Autour de l'homme. Contexte et actualité d'André Leroi-Gourhan*. Antibes [Editions APDCA] 2004, S. 109-126
- JONAS, HANS: Die mythologische Gnosis (1934). In: *Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments. H. 51*. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 1964
- JONAS, HANS: *Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1979
- JONAS, HANS: Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildens. In: BOEHM, G. (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München [Fink] 1994, S. 105-124
- JONAS, HANS: *Gnosis. Die Botschaft des fremden Gottes*. Frankfurt/M. [Insel] 1999
- KRÄMER, SYBILLE.: Immanenz und Transzendenz der Spur. Über das epistemologische Doppelleben der Spur. In: KRÄMER, SYBILLE; WERNER KOGGE; GERNOT GRUBE (Hrsg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2007, S. 155-181
- LEROI-GOURHAN, ANDRE: *Le geste et la parole I. Technique et langage*. Paris [Albin Michel] 1964
- LEROI-GOURHAN, ANDRÉ: *Prähistorische Kunst. Die Ursprünge der Kunst in Europa*. Freiburg im Breisgau [Herder] 1973
- LEROI-GOURHAN, ANDRÉ: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1980
- LEROI-GOURHAN, ANDRÉ: *Die Religionen der Vorgeschichte. Paläolithikum*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1981
- LE TENSORER, JEAN-MARIE: Ein Bild vor dem Bild? Die ältesten menschlichen Artefakte und die Frage des Bildes. In: BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Homo Pictor*. München [Saur] 2001
- NANCY, JEAN-LUC: Höhlenmalerei. In: NANCY, JEAN-LUC: *Die Musen*. Stuttgart [Legueil] 1999, S. 109-119
- NANCY, JEAN-LUC: *Le Plaisir au dessin*. Paris [Galilée] 2009
- NANCY, JEAN-LUC: Von der ästhetischen Lust. In: NANCY, JEAN-LUC: *Ausdehnung der Seele*. Zürich [Diaphanes] 2010, S. 59-72
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: Einleitung. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2009, S. 7-14
- STIEGLER, BERNARD: Leroi-Gourhan. L'inorganique organisé. In: *Les Cahiers de médiologie*, 6, 1998, S. 187-194
- STIEGLER, BERNARD.: André Leroi-Gourhan et la raison technologique. L'épiphylogenèse. In: AUDOUZE, FRANÇOIS.; SCHLANGER, NATHAN (Hrsg.): *Autour de l'homme. Contexte et actualité d'André Leroi-Gourhan*. Antibes [Editions APDCA] 2004, S. 69-92

- STIEGLER, BERNARD: Derrida und die Technologie. In: HÖRL, ERICH (Hrsg.):
Denken bis an die Grenzen der Maschine. Zürich [Diaphanes] 2009a, S.
111-153
- STIEGLER, BERNARD: Wer? Was? Die Erfindung des Menschen. In: STIEGLER,
BERNARD: *Technik und Zeit. Bd. 1. Der Fehler des Epimetheus*. Zürich
[Diaphanes] 2009b, S. 181-238
- STOELLGER, PHILIPP: Anfangen mit »dem Bild«. In: *Rheinsprung 11. Zeitschrift
für Bildkritik*, 1, 2011, S. 21-46. <http://www.rheinsprung11.ch>
- TALLIS, RAYMOND: *The Hand. A Philosophical Inquiry into Human Being*.
Edinburgh [Edinburgh UP] 2003
- TOMASELLO, MICHAEL: *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*.
Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2009
- WULF, CHRISTOPH: Homo pictor oder die Erzeugung des Menschen durch die
Imagination. In: WULF, CHRISTOPH; JACQUES POULAIN; FATHI TRIKI (Hrsg.):
*Die Künste im Dialog der Kulturen. Europa und seine muslimischen
Nachbarn*. Berlin [Akademie Verlag] 2007, S. 19-36

Claudia Henning

**Tagungsbericht zur Internationalen
Fachkonferenz *Ursprünge der Bilder*
(30. März – 1. April 2011)**

Veranstalter

Prof. Dr. Klaus Sachs-Hombach
Technische Universität Chemnitz
Institut für Medienforschung
Lehrstuhl für Philosophie mit dem Schwerpunkt Kognitionswissenschaften

Veranstaltungsort

Technische Universität Chemnitz, Neues Hörsaalgebäude

Tagungswebsite

<http://www.bildwissenschaft.org/index>

Unter der wissenschaftlichen Leitung von Klaus Sachs-Hombach und Jörg R. J. Schirra fand an der Technischen Universität Chemnitz vom 30. März bis 1. April 2011 die internationale Fachkonferenz der Gesellschaft für Bildwissenschaft *Ursprünge der Bilder. Anthropologische Diskurse in der Bildwissenschaft* statt.

Das Thema dieser durch die DFG geförderten Konferenz ist ein zutiefst menschliches. Denn Fragen nach den Ursprüngen der Bilder sind immer auch Fragen nach den Ursprüngen des Menschen. Wer über Bilder redet, spricht immer auch von denen, die Bilder nutzen, und damit insbesondere auch von der Fähigkeit, Bilder nutzen zu können. Bildkompetenz ist jedoch selbst bei den höher entwickelten Tieren keine verbreitete Fähigkeit. Sie ist, nach allem was wir empirisch wissen, nur dem Menschen eigen. Daher können die grundlegenden bildwissenschaftlichen Fragen nach den Anfängen der Bilder und ihrer Rolle für die *conditio humana* nur im interdisziplinären Brücken-

schlag zwischen philosophischer Anthropologie, Kulturanthropologie, Archäologie, Paläoanthropologie und Entwicklungspsychologie angegangen werden.

Entsprechend verfolgte die Konferenz inhaltlich drei Ziele:

1) Empirische Befunde zu den Ursprüngen der Bildverwendung, insbesondere aus der paläoanthropologischen und archäologischen, der kulturanthropologischen und der entwicklungspsychologischen Forschung, sollen vorgestellt werden, so dass der derzeit aktuelle Stand empirisch bestimmbarer Kenntnisse zu den in unterschiedlicher Weise als »früh« bestimmten Formen der Bildkompetenz als Diskussionsgrundlage vorliegt.

2) Theoretische Betrachtungen zu den Bedingungen der Möglichkeit einer Genese von Bildkompetenz sollen einerseits in der reflexiven Auseinandersetzung mit den empirischen Untersuchungen vorgestellt und andererseits auf ihre methodologische Stringenz für eine bildphilosophisch fundierte philosophische Anthropologie durchleuchtet werden.

3) Unter dem Titel »Argumente zum *Homo Pictor*« soll schließlich geklärt werden, auf welche Weise sich die These von der Bildkompetenz als spezifische anthropologische Differenz methodisch einwandfrei rational verteidigen (oder widerlegen) lässt und welche Folgen das für die empirischen wie philosophischen Anthropologien hat.

1. Konferenzprogramm

Das Programm der Konferenz gruppierte sich um methodologische, kulturanthropologische, philosophisch-anthropologische, archäologische, paläoanthropologische und entwicklungspsychologische Aspekte von Bildentstehung und -verwendung. Einen Querschnitt durch dieses Themenspektrum bot auch das Programm des Nachwuchstags, bei dem NachwuchswissenschaftlerInnen aus den Bereichen Philosophie, Kunstgeschichte, Archäologie, Geschichte, Linguistik, Psychologie und Kunsterziehung ihre Projekte präsentieren und zur Diskussion stellen konnten.

1.1 Methodologische Aspekte der Bildanthropologie (Panel 1)

Unter der Leitung von Søren Kjørup (Philosophy, Kopenhagen) beschäftigte sich das erste Panel mit den methodologischen Grundlagen von Bildanthropologie.

Der Titel des Vortrags von Iain Davidson (Paläoanthropologie, Armidale, Australien) war Programm. Seine zentrale These war: Kunst geht aus beiläufig erzeugten Zeichen hominider Aktivität zur Prägung zukünftigen Verhaltens hervor und entwickelt sich hieraus zu einem selbstbewussten Herstellen von Bedeutung durch Zeichen. Eine entscheidende methodologische

Funktion habe in diesem Zusammenhang die Definition von ›Kunst‹, um den Beitrag verschiedener Verhaltensaspekte zur Entstehung von Kunst aufweisen zu können.

In eine zunächst ähnliche Richtung weist Lambros Malafouris' (Kognitive Archäologie, Cambridge, Großbritannien) Diskussion eines enaktiven Zugangs zur Vorgeschichte der Bildfähigkeit. Seine den repräsentationalen Mainstream herausfordernde These war, dass nicht Repräsentation das Ziel bzw. der Zweck früher Zeichnungen war, sondern sie vielmehr Manifestationen von Bewegungen, Gesten, Gewohnheiten o. ä. sind, anhand derer – und hier gingen Davidsons und Malafouris' Ansichten auseinander – unsere Vorfahren Wahrnehmungsobjekte und deren Verhalten unter partieller Befreiung des Sehens von ihren normalen Bedingungen perzeptuell untersuchten und erforschten.

Jean Clottes (Paläoanthropologie, Foix, France) diskutierte am Beispiel der Erforschung der Chauvet-Höhle zentrale methodologische Probleme der empirischen Bildanthropologie, insbesondere hinsichtlich der Bestimmung des korrekten Alters überlappender Bilder unterschiedlicher technischer und ästhetischer Qualität. So konnte auf Grundlage zahlreicher Radiokarbondatierungen und bestätigt durch verschiedene andere Forschungslinien, etwa der Paläontologie, Geologie und Archäologie sowie weiterer Datierungsmethoden das lange für gültig gehaltene Paradigma, dass Kunst sich von einem primitiven, rohen Anfang her graduell zu technisch und ästhetisch anspruchsvolleren Formen entwickelt hat, am Beispiel des Aurignacien falsifiziert werden.

Christa Sütterlin (Kunstgeschichte, Ethologie, München) beschäftigte sich in ihrem Vortrag mit der Frage, ob die mangelnde Ausarbeitung und damit Individualität nicht nur archaischer Repräsentationen des menschlichen Gesichts nur historisch-kulturelle Gründe habe oder ob es sich hierbei nicht vielmehr um eine anthropologische Konstante handele, die sich in einem artspezifischen piktoralen Archetyp manifestiert.

1.2 Zum Verhältnis empirischer und philosophischer anthropologischer Untersuchungen (Panel 2)

Unter der Leitung von Hartmut Stöckl (Linguistik, Salzburg, Österreich) beschäftigte sich das zweite Panel mit dem Verhältnis von empirischer und philosophischer anthropologischer Untersuchungen.

Søren Kjørup (Philosophie, Kopenhagen, Dänemark) räumte in seinem Vortrag ein, dass es aus anthropologischer Perspektive evtl. nötig sei, Einschränkungen dafür aufzustellen, was alles als repräsentationale Konvention fungieren könne, so dass Ähnlichkeit, trotz mangelnder Trennschärfe des Begriffs, als Bedingung der Möglichkeit zumindest der Ursprünge bildlicher Kommunikation, wenn nicht sogar auch bildlicher Repräsentationen zu verstehen sei.

Vor dem Hintergrund der Frage, was die »ersten« Bilder in einem engeren Sinne des Wortes sein könnten, schlug Oliver R. Scholz (Philosophie, Münster) vor, nach ersten Bildspielen (als dem Bild-Analogon zu Wittgensteins Sprachspielen) zu suchen. Auf der Grundlage eines entsprechend explizierten Begriffs des Bildspiels zeigte er des Weiteren auf, was erste Bildspiele gewesen sein könnten.

Jörg R. J. Schirras (Philosophie, Magdeburg) und Klaus Sachs-Hombachs (Philosophie, Chemnitz) zentrale anthropologische These war, dass die begriffliche Beziehung zwischen der Fähigkeit, eine assertive Sprache zu sprechen, und der Fähigkeit, Bilder verwenden zu können, viel enger sei als gewöhnlich erwartet, nämlich derart, dass es keine Wesen geben könne, die nur eine dieser beiden Fähigkeiten entwickeln.

1.3 Archäologische und paläoanthropologische Perspektiven auf die »ersten« Bilder (Panel 3) (Moderation: Tilmann Lenssen-Erz und Derek Hodgson)

Unter der Leitung von Derek Hodgson (Psychologie, London, Großbritannien) und Tilmann Lenssen-Erz (Archäologie, Köln) beschäftigte sich das dritte Panel mit dem Verhältnis von archäologischer und paläoanthropologischer Perspektiven auf die »ersten« Bilder. Die Bandbreite der hier vorgestellten empirischen Untersuchungen einschließlich ihrer archäologischen und paläoanthropologischen Einordnungen reichten von der Kunst des Aurignacien des Schwäbischen Jura in Südwestdeutschland, Vogelherd, Hohlenstein-Stadel, Geißenklösterle und Hohler Fels (Nicholas J. Conard & Harald Floss), der Höhle von Tuc d'Audoubert (Andreas Pastoors & Gerd-Christian Weniger), der Western Archaic Tradition (Ekkehart Malotki & Ellen Dissanayake) und die Jäger und Sammler von Göbekli Tepe im Oberen Zweistromland des frühen Holozän (Klaus Schmidt) bis hin zu den Anfängen der Kunst im antiken Europa (Christian Züchner).

Wie schon Jean Clottes verneinten auch Christian Züchner sowie Nicholas J. Conard und Harald Floss auf Grund der ihnen vorliegenden Funde und empirischen Daten die These, dass Kunst in ihren Anfängen zunächst zaghaft und naiv, mithin formal, technisch und/oder ästhetisch unausgereift gewesen sei und sich dann graduell weiterentwickelte.

So wies Christian Züchner (Archäologie, Erlangen) in seinem Vortrag *Symbols and Signs of the Earliest Art of Ancient Europe* darauf hin, dass die früheste Kunst des antiken Europas von Anfang an sowohl formal als auch technisch ausgereift gewesen sei und die oft postulierte Existenz zaghafter, naiver künstlerischer Versuche bis heute nicht verifiziert werden konnte. Allerdings verbiete sich angesichts der Vielfalt und Komplexität paläolithischer Artefakte deren simplifizierende allgemeine Erklärung.

Nicholas J. Conard (Archäologie, Tübingen) und Harald Floss (Archäologie, Tübingen) betonten in ihrem Vortrag *The Earliest Three Dimensional*

Depictions: Aurignacian Art from the Swabian Jura of Southwest Germany, dass auf Grund neuer Daten der letzten Jahre immer deutlicher wird, dass verschiedene Klassen von Funden (Skulpturen, Musikinstrumente, dreidimensional geformter persönlicher Schmuck und mythische Standbilder) eher unvermittelt im Prozess der menschlichen Evolution erschienen und bemerkenswert hoch entwickelt, ja Meisterstücke der Eiszeit seien. Diese Innovationen des Bildlichen im weitesten Sinne in ihren evolutionären Kontext einzuordnen und deren Erfolg und Verbreitung zu erklären, war ein weiteres Anliegen des Vortrags.

Klaus Schmidts (Archäologie, Erlangen-Nürnberg) Vortrag *Anthropomorphic Pillars, Various Beasts, and the Creation of Sacred Space at Göbekli Tepe (Southeastern Turkey)* thematisierte am Beispiel der Jäger und Sammler von Göbekli Tepe im Oberen Zweistromland das Auftauchen erster monumentaler, megalithischer Konstruktionen mit außergewöhnlich reicher Symbolik. Diese zeugten davon, dass zu Beginn des Neolithikum anthropomorphe T-Formen die spirituelle Welt zu dominieren begannen, während die symbolische Welt des Paläolithikum in Eurasien zumeist eine umfassende Kollektion von Tieren ohne sichtbare Hierarchie enthielt.

Ekkehart Malotki (Linguistik, Flagstaff, Arizona, USA) und Ellen Dissanayake (Anthropologie, Washington, USA) betonten in ihren Vorträgen, dass Kunst in ihren Anfängen zunächst weder repräsentational noch symbolisch gewesen sei. Vielmehr sei die älteste Kunst zunächst ein Verhalten gewesen, etwas, das die Menschen bei der Herstellung von Gegenständen getan hätten.

So stand im Mittelpunkt des Vortrags von Ellen Dissanayake (Anthropologie, Washington, USA) *Born to Artify: The Universal Origin of Pictures* die These von der Artifikation als einem neuen Zugang zum Studium der Ursprünge von Kunst und Bildfähigkeit: Kunst sei nicht abhängig von einer grundlegenderen Fähigkeit zur Symbolisierung, noch entstehe sie aus ihr. Vielmehr seien die Fähigkeit zur Symbolisierung und zur symbolischen Kunst Unterarten der grundlegenderen und allgemeineren Fähigkeit zur Artifikation, worunter das bewusste Besonderemachen von Teilen der natürlichen oder von Menschen gestalteten Umwelt, wie etwa der Behausungen, Werkzeuge, Waffen, Bekleidung, des Körpers etc., durch Markierungen, Zeichen, Muster u.a. Schmuckelemente zu verstehen sei.

Und Ekkehart Malotki betonte am Beispiel der sogenannten Western Archaic Tradition: Der Mensch sei ein homo artifex, kein homo pictor. Artifikation sei ein wahres menschliches Universal, eine adaptive Prädisposition, die genetisch verankert sei. So belegte er in seinem Vortrag *The Road to Iconicity in the Archaic Rock Art of the American West*, dass die Kunst im amerikanischen Westen, analog zu ähnlichen proto-ikonischen Anfängen in Australien und Südamerika, ihren Ausgang in nichtikonischen Markierungen und Darstellungen, abstrakten geometrischen »Designs« hatte.

Tilman Lenssen-Erz (Archäologie, Köln) machte in seinem Vortrag *The Dark Ages of Picturing—Does Art Originate from Caves?* darauf aufmerksam,

dass aus der Tatsache, dass paläolithische Kunst häufig in Höhlen gefunden wird, nicht folgt, dass es außerhalb der Höhlen keinerlei Kunst in dieser Zeit gegeben hätte. Diese könnte durch taphonomische Prozesse schlicht verdeckt und damit »unsichtbar« sein.

Andreas Pastoors (Kognitive Archäologie, York, Großbritannien) und Gerd-Christian Weniger (Archäologie, Köln) plädierten in ihrem Vortrag *Cave Art Interpretation by Backstairs* für einen integrativen Zugang, der bildliche und bildhauerische Artefakte als eingebettet in andere Formen menschlicher Aktivitäten im natürlichen Raum der Höhle betrachtet. Höhlentopographie, Bilder und archäologische Objekte seien dabei gleichberechtigte Informationsquellen beim Studium des Lebens der Höhlenmenschen und lieferten ein stabileres Fundament der Interpretation der Höhlenkunst.

1.4 Bildfähigkeit in der Entwicklungspsychologie und die Rolle von Gesten und Gesichtsausdrücken (Panel 4)

Unter der Moderation von Philipp Stoellger (Theologie, Rostock) und Mark Halawa (Philosophie, Berlin) beschäftigte sich das dritte Panel mit der ontogenetischen Entwicklung der Bildfähigkeit sowie der Rolle von Gesten und Gesichtsausdrücken.

Zentrales Thema des Vortrags von Göran Sonesson (Kognitive Semiotik, Lund, Schweden) *The Picture between Mirror and Mind. From Phenomenology to Empirical Studies in Pictorial Semiotics* war das Bild als Zeichen und hier insbesondere der Konflikt zwischen dem Zeichencharakter des Bildes und seiner Ikonizität. Denn damit ein Bild ein Zeichen sein zu könne, müsse sowohl eine Ähnlichkeit als auch eine Differenz zum Dargestellten vorhanden sein. Sowohl Studien von Judy DeLoache als auch seine eigenen Studien bestätigten die Schwierigkeiten kleiner Kinder, die Unterschiede zwischen Bild und Dargestelltem zu sehen, aber insbesondere auch, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede gleichzeitig wahrzunehmen und damit das Bild als Bild. Um die Besonderheiten von Bildern besser verstehen und empirisch erforschen zu können, stellte Sonesson ein revidiertes phänomenologisches Modell des Bildes vor.

Thematisch unmittelbar anschließend stellten Peter Ohler und Sabine Völkel (Medienpsychologie, Chemnitz) in ihrem Vortrag *Understanding of Pictures in Early Childhood as One of the First Competences in Symbol Use* die Ergebnisse ihrer Untersuchungen zu der Frage vor, wann Kinder in der Lage sind, die für die Wahrnehmung von Bildern und Symbolen notwendige gleichzeitige Repräsentation eines Symbols und seines Bezugsobjektes in der Welt zu bilden und so die Fragen zu beantworten, wann Kinder Bilder wirklich als Bilder verstehen und welche Faktoren dafür verantwortlich sind.

John Sidney Matthews (Psychologie, London, Großbritannien) verglich in seinem Vortrag *Starting from Scratch. The Origin and Development of Expression, Representation, and Symbolism in Human and Non-Human*

Primates die Anfänge symbolischen Denkens bei Kleinkindern mit dessen Vorformen, die er an Schimpansen des Singapur Zoo untersuchte. In deren Verhalten und Interaktionen, insbesondere in ihrem Markierungs- und Zeichenverhalten sowie ihren Symbolspielen fand er Belege für strukturelle und semantische Ähnlichkeiten zum Ausdrucks- und Repräsentationsverhalten kleiner Kinder.

Dieter Maurer (Semiotik, Zürich, Schweiz) befasste sich in seinem Vortrag *Early Pictures in Ontogeny and Phylogeny—Preliminaries to a Comparison* mit der Vergleichbarkeit phylogenetisch und ontogenetisch »früher« Bilder. Auf der Grundlage extensiver Analysen der Bilder von Kleinkindern, hinsichtlich Morphologie und Bildproduktionsprozessen auch im kulturellen Vergleich, plädierte er für die Entwicklung eines Bildbegriffes, der der Genese von Bildern angemessen ist.

Roland Posner (Semiotik, Berlin) ging in seinem Vortrag *The Role of Communication in Pictorial Art* der Frage nach, ob die Wahrnehmung von Bildern als Teil eines kommunikativen Aktes betrachtet werden kann. Ausgehend von begrifflichen Unterscheidungen, die aus der Intentionalität von Bildern folgen, machte er deutlich, dass weder alle Bilder Kunst sind, noch der bildlichen Kommunikation dienen. Aber: Alle Bilder sind Zeichen oder können zumindest Zeichen sein, so dass Bildkommunikation aus fast allen Typen von Zeichenprozessen besteht.

Gegenstand von Christiane Kruses (Kunstgeschichte, Konstanz) Vortrag *Dis/simulation—Inventing the Social Face* war das »soziale Gesicht« von Individuen aus entwicklungspsychologischer und künstlerischer Perspektive: Wann bzw. in welchem Entwicklungsstadium werden sich Kinder der Formbarkeit ihres Gesichtes bewusst? Wann lernen sie ihr »soziales Gesicht« zu entwickeln, um eine Rolle perfekt zu spielen z.B. beim Erreichen eines Ziels? Und: Wie wird in der Kunst das »soziale Gesicht« verkörpert oder enthüllt? Welche visuellen Zeichen helfen dabei?

Wie bereits der Titel ihres Vortrags *The Development of Children's Emotional Inference Generation Skills* deutlich machte, präsentierten Anna Katharina Diergarten und Gerhild Nieding (Entwicklungspsychologie, Würzburg) verschiedene Studien, die nicht nur belegen, dass bereits Kinder im Alter von vier Jahren Inferenzen über den emotionalen Zustand des Protagonisten einer Geschichte bilden, sondern die auch die Faktoren explizieren, die die Manifestation dieser Fähigkeit und ihre Entwicklung beeinflussen.

1.5 Kulturanthropologie. Von den Ursprüngen der Bilder und bilderfreien Gesellschaften (Panel 5)

Unter der Moderation von Oliver R. Scholz und Christiane Kruse beschäftigte sich das 5. Panel mit den Ursprüngen der Bilder und bilderfreien Gesellschaften aus der Perspektive der Kulturanthropologie.

Dietrich Boschung (Archäologie, Köln) machte in seinem Vortrag *Disappearance and Emergence of the Visual Language in Early Greece* darauf

aufmerksam, dass figurative Bilder und eine differenzierte visuelle Sprache intrinsisches Element verschiedener Kulturen sind, die sowohl auftauchen als auch (wie z.B. die mykenische Kultur) wieder verschwinden können. Am Beispiel des Aufkommens figurativer Vasenmalerei in Athen 760 v. Chr. zeigte er die sozialen und kulturellen Faktoren auf, die für eine solche Entwicklung notwendig sind.

Gegenstand von Derek Hodgsons Vortrag *Ambiguity, Perception, and the First Representations* waren die ersten zweidimensionalen Bilder sowie die verschiedenen Faktoren, die für deren Auftreten entscheidend waren. Seine zentrale These war, dass zweidimensionale Repräsentationen Teil eines ganzen Bündels eng zusammenhängender Fähigkeiten des Umgangs mit und der (Aus) Nutzung von Ambiguität sei.

Gegenstand von Joachim Knapes (Rhetorik, Tübingen) Vortrag *Rhetoric of the Body in Images* waren verschiedene körperliche Ausdrucksformen der Kunst der Renaissance, die der Renaissancehistoriker Aby M. Warburg als »imigrated Rhetoricians in the style of classical antiquity« bezeichnete. Doch was haben körperliche Ausdrucksformen in der Kunst mit der Redekunst zu tun? Diese Frage beantwortete Knapes auf der Grundlage von Saxls Theorie über den Ursprung von Gesten in Bildern.

Der Titel des Vortrags von Philipp Stoellger (Theologie, Rostock) *Death as the Origin of Images. (The Function of) Religion as a Foundational Background for the Emergence and Application of Images* war Programm. Ausgehend von der These, dass der Tod semiotischer Antrieb und Motivation für die Entwicklung von Sprache sei, stellte er die Frage, ob dies nicht ganz analog auch für den Ursprung der Bilder gelte. Gute Gründe hierfür fänden sich u.a. in den Theorien von Hans Belting, Georges Didi-Huberman, Bernhard Waldenfels oder Dieter Mersch. Damit stelle sich aber unmittelbar die Frage nach der nicht nur historischen, sondern auch systematischen Relevanz der Religion für den Ursprung der Bilder.

Helge Gerndts (Ethnologie, München) Vortrag *When Do Pictures Come into Being? On the Relationship between Imagination, Empirical Knowledge, and Tradition with respect to Religious Picture Types in the Medieval Period* befasste sich am Beispiel mittelalterlicher religiöser Bilder mit den zeitlichen, räumlichen, sozialen, emotionalen und materialen Voraussetzungen für die Kreation und Wahrnehmung von Bildern. Eine der zentralen Fragen war: Welche Rolle spielen kollektive Traditionen für die Wahrnehmung von und die Erfahrung mit Bildern für »gewöhnliche Leute«?

Ein zentraler Begriff der Medientheorie ist der Begriff der rekursiven Transkriptivität, der intra- und intermediale Prozesse des reziproken Bezugnehmens von symbolischen Strukturen auf symbolische Strukturen bezeichnet. Oliver Vogels (Archäologie, Köln) belegte in seinem Vortrag *Rock Art as Media: Constituting Cultural Semantics in Non-Literate, Prehistoric Cultures* am Beispiel der Felsenkunst der Ennediberge in Nordafrika die Fruchtbarkeit dieses Begriffs für das Verständnis der Vor- und Frühgeschichte, mithin der

Menschwerdung, und damit auch für das Verständnis der spezifisch menschlichen Fähigkeiten Sprache, Musik und Bildfähigkeit.

Der Vortrag *The Image of the Dead* von Hans Dieter Huber (Kunstgeschichte, Stuttgart) beschäftigte sich mit frühen Totenkulten im mittleren Osten sowie der latmul in Neuguinea, insbesondere damit, wie sich die Lebenden ein Bild der Verstorbenen zu deren Verehrung und Anrufung machen. Seine These war, dass anhand der Bilder der Verstorbenen erstmals in der Geschichte der Bilder deutlich würde, dass Bilder zumeist Bilder von etwas Abwesendem sind und der kollektiven Erinnerung dienen.

Ekkehard Jürgens (Kulturelle Anthropologie, Ludwigsburg) präsentierte in seinem Vortrag *Why Pictures? Functional Hypotheses about the Emergence of Art* einen chronologischen Überblick über wichtige Theorien, Ideen und Thesen der letzten 100 Jahre zur Bedeutung prähistorischer Kunst.

2. Nachwuchstag

Goda Plaum: *Bildnerisches Denken*

Constantin Rauer: *Tod im Jungpaläolitikum – oder: der Grund für den Ursprung der Bilder.*

Jennifer Daubenberger: *Die Tätowierung als immerwährende Bildsprache*

Eftychia Rompoti: *Representing Space in a Pre-Perspective Visual System. Early Ancient Greek Painting*

Sonja Zeman: *›Grammaticalization‹ within pictorial art? Searching for diachronic principles of change in picture and language*

Larissa Mendoza Traffon: *The Art that Speaks. Exploring the role of visual art in human evolution, communication and sociality*

Toni Hildebrandt: *Bild, Hand und Geste. Leroi-Gourhans paläontologische Bildtheorie*

Klaus Bente, Alexandra Franz, Robert J. Gordon Sobott: *Computertomographische 3D-Animationen verborgener Phänomene von archäologischen Objekten und Kunstgegenständen*

3. Rahmenprogramm

Irene Breuer: *Die Konstitution des Sichtbaren und die Möglichkeit des schöpferischen Ausdrucks*

Wolfram Bergande: *Vom Spiegelstadium zum perversen Bild. Beiträge der Freud-Lacanschen Psychoanalyse zu einer transzendental-ästhetischen Anthropologie der Bilder*

Marcel Heinz: *»Born in the Streets«. Street-Art—The Global Urban Picture Movement*

Tobias Schöttler: *The Triangulation of Images as a Pragmatic Condition of Possibility of Pictorial Competence*

Martina Sauer: *Ernst Cassirers Beitrag zur Frage nach dem Ursprung der Bilder. Zur Definition von Wahrnehmungsprozessen als »Farbe des Sinnlichen« und »geformter bzw. geistig beherrschter Sinnlichkeit«*

4. Panel Discussion/Podiumsdiskussion. Arguments for *Homo Pictor*

Iain Davidson, Ellen Dissanayake, Søren Kjørup, Christiane Kruse und Philipp Stoellger

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)

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 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 Netzstadt. 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 Transformationen 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 KORNMESSE 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 BORGIO/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 medien spezifische 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)