

Ausgabe 30 vom Juni 2019

IMAGE 30

Inhalt

Klaus Sachs-Hombach	4
<u>Editorial</u>	
Joachim Paech	6
<u>Du sollst Dir (k)ein Bildnis machen – In ihren Bildern ist die Wirklichkeit grenzenlos manipulierbar Eine Warnung vor den Bildern</u>	
Elize Bisanz	24
<u>Das Phaneron und das Archiv Zur Anatomie von Future Image</u>	
Erika Fám	32
<u>Private Bilder</u>	
Evelyn Runge.....	46
<u>The Family of Man. Education Through Photography, Traveling in Time and Space Teaching Visual Literacy in Seminars, Artistic Tutorials, and Field Research</u>	

Fata Imaginis:

Franz Reitinger..... 58

Vorbemerkung
Vive les images!

Franz Reitinger..... 61

Fata Imaginis. Kolumne 1
Die Augenöffner

Franz Reitinger..... 66

Fata Imaginis. Kolumne 2
Häuptling einsamer Wolf

Franz Reitinger..... 71

Fata Imaginis. Kolumne 3
Der neue Huber Weltatlas

Franz Reitinger..... 75

Fata Imaginis. Kolumne 4
Unpolitisch oder gleich Faschist? Von der Verpolitisierung der
Alltagswelt und dem drohenden Verlust des Common Ground

Franz Reitinger..... 82

Fata Imaginis. Kolumne 5
Die aufblasbare Kathedrale

Franz Reitinger..... 84

Fata Imaginis. Kolumne 6
Braucht es eine Kolumne am Schnittpunkt von Bild, Geschichte
und Gegenwart?

Das bildphilosophische Stichwort:

Vorbemerkung..... 90

Elisabeth Birk..... 91

Das bildphilosophische Stichwort 28
Bilderschrift und Piktogramm

Thomas Susanka.....	96
<u>Das bildphilosophische Stichwort 29</u>	
<u>Authentizität</u>	
Rainer Schönhammer/Jakob Steinbrenner	101
<u>Das bildphilosophische Stichwort 30</u>	
<u>Kippbild</u>	
<u>Impressum</u>	121

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)

Klaus Sachs-Hombach

Editorial

Verehrte Leserinnen und Leser,

die IMAGE ist nun in ihrer 30. Ausgabe erschienen. Sie beginnt mit einer Warnung vor den Bildern. In seinem Beitrag »Du sollst Dir (k)ein Bildnis machen« hat der Medienwissenschaftler Joachim Peach sich insbesondere mit den Bewegtbildern in Film und Fernsehen, aber auch mit der Fotografie beschäftigt, um auf die Gefahren hinzuweisen, die im Zeitalter der technischen Manipulierbarkeit aller Bilder drängender geworden sind. Der Beitrag von Elize Bisanz nimmt mit Bezug sowohl auf Peirce als auch auf Warburg eine betont semiotische Perspektive ein und erläutert etwa die komplexen Bezüge aus Erinnerungen und Emotionen, die als Teil der Bilderfahrung gelten sollten. Der Beitrag von Erika Fám ist eher konzeptueller Natur und fragt nach Natur und Status innerer Bilder, die hier mit Bezug auf Wittgenstein auch als private Bilder bezeichnet werden. Schließlich diskutiert Evelyn Runge in ihrem Beitrag die berühmte Fotografie-Ausstellung *The Family of Man*, indem sie diese in pädagogische Zusammenhänge stellt.

Eine Neuerung ergibt sich mit der Rubrik »Fata Imaginis«, in der wir kürzere, von Franz Reitinger verantwortete Kolumnen versammelt haben, die alle zwei bis drei Monate erschienen sind bzw. weiterhin erscheinen und gelegentlich in einer der Ausgaben von IMAGE publiziert werden sollen.

Wie gewohnt wird auch unsere Reihe »Das bildphilosophische Stichwort« fortgesetzt. Die drei neuen Stichwörter wurden dieses Mal von Elisabeth Birk (»Bilderschrift und Protogramm«), Thomas Susanka (»Authentizität«) und Rainer Schönhammer/Jakob Steinbrenner (»Kippbild«) zur Verfügung gestellt.

Klaus Sachs-Hombach: Editorial

Im Namen aller Herausgeber wünschen wir Ihnen eine anregende Lektüre der vorliegenden Ausgabe von IMAGE.

Mit besten Grüßen
Klaus Sachs-Hombach

Joachim Paech

Du sollst Dir (k)ein Bildnis machen – In ihren Bildern ist die Wirklichkeit grenzenlos manipulierbar. Eine Warnung vor den Bildern

Abstract

In Barry Levinson's film *Wag the Dog* (1997), a sex affair by the American president just before being re-elected is made invisible by a fictitious war staged on television. Because television shows reality, this war, which only exists on television monitors, becomes real. The film also shows how the images of the apparently reality of a pictured war were made in the television studio through the composition of different scenic, image and sound elements. In the end, there are no more pictures, but only the view on a (supposed) reality transmitted by television. This process, for which the term ›alternative realities‹ is being used, is based on the indestructible belief that (photographic, even digital) images directly represent reality. The tricks of traditional cinema to let alternative realities emerge in the camera have been expanded in the image-addicted digital age to the everyday practice of the so-called ›social media‹ with images. On any smartphone, the current camera image can be ›expanded‹ by images from the Internet to compose a new, seemingly immediately experienced reality (›augmented reality‹). Or images of the media (for example TV series) are staged in reality for their depiction in smartphones, where they are realized as true experiences. The warning of the images is the one of a pictured reality, which is actually only the reality of its images.

In dem Film von Barry Levinson *Wag the Dog* (1997) wird eine Sexaffäre des amerikanischen Präsidenten kurz vor dessen Wiederwahl durch einen Krieg, der im Fernsehen inszeniert wird, verdeckt, unsichtbar gemacht. Weil das Fernsehen die Wirklichkeit zeigt, ist auch dieser Krieg, den es nur im Fernsehen gibt, wirklich. Der Film zeigt auch, wie die Bilder der Wirklichkeit eines abgebildeten Krieges im Fernsehstudio durch die Komposition unterschiedlicher szenischer, Bild- und Tonelemente hergestellt wurden. Am Ende gibt es keine Bilder mehr, sondern nur noch den Blick auf eine vom Fernsehen vermittelte (vermeintliche) Realität. Dieses Verfahren, für das es inzwischen den Begriff ›alternative Wirklichkeiten‹ gibt, beruht auf dem unerschütterlichen Glauben, dass (fotografische, sogar digitale) Bilder unmittelbar Wirklichkeit abbilden. Die Tricks des traditionellen Kinos, in der Kamera ›alternative Wirklichkeiten‹ entstehen lassen, sind im bildersüchtigen digitalen Zeitalter auf den alltäglichen Umgang der sogenannten ›sozialen Medien‹ mit Bildern erweitert worden. Auf jedem Smartphone kann das aktuelle Kamerabild durch Bilder aus dem Internet ›erweitert‹ werden, um eine neue, scheinbar unmittelbar erlebte Realität zu komponieren. Oder es werden Bilder der Medien (zum Beispiel aus Fernsehserien) in der Realität für ihre Abbildung in den Smartphones inszeniert, wo sie als wirkliche Erlebnisse verwirklicht werden. Die Warnung vor den Bildern ist die vor einer abgebildeten Realität, die doch nur die Realität ihrer Bilder ist.

Einleitung

Im ›Weißen Haus‹ hat der amerikanische Präsident junge Besucherinnen sexuell belästigt. Das wäre nichts Besonderes, wenn nicht in wenigen Tagen die aussichtsreiche Wiederwahl des Präsidenten anstände, die durch einen Skandal gefährdet wäre. Offenbar ist es nicht möglich, durch Zensurmaßnahmen oder Drohungen, wie das gemeinhin üblich ist, zu verhindern, dass Informationen über den Skandal an die Öffentlichkeit gelangen. Bleibt das Mittel der dominanten Gegeninformation. Die Administration des Präsidenten entschließt sich, das Land darüber zu informieren, dass es sich im Kriegszustand befindet. Dieser Krieg wird (wir schreiben das Jahr 1997) im Fernsehen stattfinden und alle anderen Nachrichten so lange verdrängen, bis die Wiederwahl des Präsidenten und obersten Kriegsherrn ›durch‹ ist. Alle haben in diesem Moment die patriotische Pflicht, sich hinter ihrem Präsidenten zu versammeln. Allerdings muss die Meldung vom Kriegszustand glaubwürdig sein, eine alternative Erzählung allein wäre unzureichend, daher müssen alternative Fakten für das Fernsehen produziert werden. Und das Fernsehen benötigt alternative Bilder...



Abb. 1-3:
Barry Levinson: *Wag the Dog*, 1997

Während der Präsident in den Morgennachrichten davon spricht, dass sich die Vereinigten Staaten mit Albanien, einer »Brutstätte des Terrorismus«, praktisch im Kriegszustand befinden, laufen im Filmstudio die Vorbereitungen für Dreharbeiten an. Der Produzent weist eine junge, als Albanerin kostümierte Darstellerin in ihre Rolle ein. Sie soll geduckt auf die Kamera zulaufen. Alles andere wird »optisch eingefügt«: Aus einer Monitor-Auswahl wird eine Dorfansicht ausgewählt, Flammen werden hinzugefügt, dann Schreie, schließlich eine Brücke, über die das Mädchen rennt. Das »Bild« wird Stück für Stück aufgebaut, bis es der Ansicht von der Flucht einer jungen verfolgten Albanerin durch ihr brennendes Dorf entspricht. Eine Tüte Chips, die sie im Arm hält, ist Statthalter für ihr Kätzchen, das ihr an dieser Stelle optisch einkopiert wird. Im Studio vor der Kamera wird es ausschließlich die junge Schauspielerin gewesen sein, alles andere wurde aus Bildarchiven optisch ergänzt, bis es dieses gewünschte Bild ergibt, von dem der Nachrichtensprecher anschließend nach der Sendung ergriffen gesteht, dass »Amerika selten Zeuge eines so bewegten Bildes der Menschheit geworden ist«.

Der Film von Barry Levinson *Wag the Dog* (1997) zeigt mit wenig Übertreibung, wie in Hollywood Filme gemacht werden. Auf dem Set vor der

Kamera werden ein paar Kulissenelemente angeordnet. Eine kostümierte Akteurin wird eingewiesen. Alles Weitere geschieht im Regieraum, wo Bilder auf Monitoren angeboten und Töne eingespielt werden. Das Szenenbild wird durch andere Bilder ergänzt, verändert, mit passendem Sound komplettiert. Die Szene ist nur die materiale Basis für ihr elektronisches Bild, das erst in der Kombination mit anderen geeigneten Bildern zu dem Mastershot wird, der (in diesem Film) als Produkt im Fernsehen gesendet wird.

Aber war das nicht immer schon so? Auch der fotografische (analoge) Film hat seine Wirklichkeit vor der Kamera vorgefunden und arrangiert, er hat seine Bilder montiert und in sie eingegriffen, um in der Summe eine neue Szene zu schaffen, die über ihre Einzelbestandteile hinausgeht. Wenige Jahre später wird man auch auf die materiale Basis-Szene verzichten und den Film vollkommen synthetisch aus Daten von eingescannten Bildern modellieren können (das nennt man *bildbasiertes Modellieren*). Anders als die (analoge) Fotografie benötigt die Dokumentation des Albanien-Krieges in dem (analog auf 35mm Film gedrehten) Film *Wag the Dog* für ihr perfektes Bild einer Wirklichkeit so gut wie keine vorgängige Realität mehr. Diese Wirklichkeit besteht nur noch aus Daten von Bildern, die mühelos am Computer manipulierbar sind. Und wenn das Verfahren nicht so teuer, aufwendig und langwierig wäre, würde man heute diese Szene als *Compositing* oder digitale Montage evtl. mit *Motion capture* für den Lauf des Mädchens über die Brücke produzieren, so wie schon die Dinosaurier für den *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) zum Leben erweckt wurden. Algorithmen wären dafür zuständig, dass sich die Daten zu einer realistischen Szene anordnen und den Effekt des Realen bzw. das Reale als digitalen Effekt herstellen.

Geschichte ist nicht nur die Folge von Ereignissen, die in Erzählungen überliefert werden, sondern auch die ihrer Medien, in denen sie aufbewahrt und transportiert werden. Geschichte ist auch die der medialen Eigenschaften ihrer Bilder, ihres visuellen Gedächtnisses. Seit Ereignisse nicht mehr nur aufgeschrieben, sondern selbstevident in fotografischen Bildern dargestellt werden, hat sich die Zeugenschaft auf mediale Prozesse verlagert, hinter denen die menschlichen Urheber unsichtbar werden. Nicht mehr was ein Bild zeigt ist wesentlich, sondern wie und wo (etwa im Computer) es entstanden ist. Oberflächen von Bildern sind geduldig, wir dürfen es nicht sein.

Der Albanien-Krieg mit den ergreifenden Bildern vom fliehenden kleinen Mädchen und seinem Kätzchen im Arm besetzt inzwischen alle Fernsehkanäle. Niemand denkt in einem solchen Moment an einen Sexskandal des Präsidenten. Als misstrauische CIA-Agenten dem Fernsehproduzenten vorhalten, dass es gar keinen Krieg gegen Albanien gibt (Albanien, was ist das?), bekommen sie zur Antwort: Habt ihr heute früh Fernsehen gesehen? Na also, da habt ihr euren Krieg. Allerdings benötigt der Krieg, von dem es bisher nur die Bilder gibt, die patriotische Teilhabe der Bevölkerung, damit es ihn an der Heimatfront, wo gewählt wird, wirklich gibt. Das klassische Hollywood erreicht das mittels Personalisierung. Ein Kriegsheld wird erfunden, der sofort mit einfachen Symbolen und volkstümlichen Liedern in die populäre Volkskultur

integriert wird. Der Ersatzmann, der aus einer Psychiatrie geborgt wird, kommt zu Tode und verschafft der Kampagne am Ende noch eine Heldengedenkfeier – die natürlich im Fernsehen übertragen wird.

Die Erfindung einer Wirklichkeit in den und für die Medien ist ein komplexes Geschäft, auch wenn diese alternative Wirklichkeit nur wenige Tage dauern soll, bis sie ihren Zweck der Vertuschung anderer, wirklicherer Wirklichkeiten erreicht hat. Was hier in einem Hollywood-Film fiktional erzählt wird, hatte jenseits des Kinos Parallelen in der politischen Wirklichkeit der USA. Denn als dieser Film von Barry Levinson *Wag the Dog* im Jahr 1997 in die Kinos kam, hatte die Clinton-Administration bereits einen Krieg *Operation Desert Storm* gegen den Irak angefangen und damit erfolgreich die Untersuchungen zur Levinsky-Affäre des Präsidenten in den Hintergrund treten lassen, der u.a. auf diese Weise seinem Amtsenthebungsverfahren entkam.¹ Der Irak-Krieg war, im Gegensatz zum Albanien-Krieg im Film, ein ›wirklicher‹ Krieg, auch wenn er für die meisten Menschen ebenfalls im Fernsehen stattfand. Aber wenn wir die äußeren Umstände einmal beiseitelassen – die Bilder von dem albanischen Mädchen, das mit seinem Kätzchen auf dem Arm vor dem Krieg flieht, wären für ein amerikanisches Publikum und wohl auch für uns nicht weniger wirklich als die Bilder vom Irak-Krieg, die uns die Tatsachen dieses Krieges in der aktuellen medialen Form ›authentisch‹ vor Augen geführt haben. Es geht nicht darum, die Tatsache des Irak-Krieges mit all seinen schrecklichen Seiten gegen den ›Fake‹ des fiktionalen Albanien-Krieges aus dem Film *Wag the Dog* auszuspielen, sondern darum, zu unterscheiden, und zwar dort, wo es uns häufig allein noch möglich ist, in den Bildern, die uns erreichen. Auch der Irak-Krieg (zum Beispiel) wurde uns in Bildern überliefert, die häufig, besonders nachts, wenn Raketenangriffe auf Bagdad ›live‹ übertragen wurden, denen von Computerspielen ähnelten. Berichtet wurde von Reportern, die Bestandteil der amerikanischen Truppe vor Ort, also deren Propagandisten waren. Helden geschichten zum Beispiel von der Rettung der Soldatin Jessica Lynch haben für die emotionale Anteilnahme auf amerikanischer Seite gesorgt, auch wenn sie sich später als Kamerainszenierung herausgestellt haben. Was sie alle vom Albanien-Krieg in *Wag the Dog* unterscheidet ist, dass diesen von vornherein fiktionalen Bildern, die doch so eindringlich Wirklichkeit darstellen, keinerlei Wirklichkeit vorangegangen ist, die sie repräsentieren würden und denen wir doch, vergleichbar mit anderen Bildern, bereit sind, dargestellte Wirklichkeit zu attestieren, weil sie unserer TV-geprägten Vorstellung von ihr oder der aktuellen Form von ›news documentaries‹ entsprechen.

Bilder repräsentieren heute in einem bis dahin nicht bekannten Maße unsere Vorstellungen und Kenntnisse des Realen. Im gleichen Maße scheinen unsere Kenntnisse von der Art der Bilder, mit denen wir es zu tun haben, zu kurz gekommen zu sein. Je mehr wir im Fernsehen, Internet, Smartphone etc. mit Bildern umgehen, desto weniger haben wir ein Bewusstsein davon, dass

¹ Die Ironie der Geschichte hat inzwischen auch Dustin Hoffman eingeholt, der in Barry Levinsons Film den skrupellosen Filmproduzenten spielt, der die Sexaffäre seines Präsidenten verdecken soll: Nun soll er sich selber in den 60er und 70er Jahren sexueller Übergriffe schuldig gemacht haben.

es sich um Bilder und nicht um direkte Fenster zur dargestellten Realität handelt. »Live«-Übertragungen von Sportereignissen sehen wir zu, als ob wir uns aus dem Fenster unserer Wohnung lehnen; erst die Zeitlupen-Wiederholung eines Fouls weist darauf hin, dass Bilder aus einem Stream wiederholt werden, während die vorgängige Realität (noch²) nicht wiederholbar ist. Kriege und andere Katastrophen werden von uns aus sicherer Position unmittelbar »live« beobachtet. Die morgendlichen News im amerikanischen Fernsehen scheinen die aktuelle Wirklichkeit eines Albanien-Krieges zu zeigen, nicht aber Bilder, zu denen eine mediale Distanz bis zur Distanzierung vom Modus der Darstellung erforderlich wäre, geschweige denn, dass ihre fragwürdige Herkunft hinterfragt werden könnte. Bilder haben immer eine »magische« Macht über das Reale ausgeübt bis hin zur »magische[n] Faszination der technischen Bilder« (FLUSSER 2000: 15) von heute. Hinzukommt, dass eine globale Wirklichkeit anders als in ihren Bildern nicht mehr sichtbar und erlebbar sein kann, und dass sich zugleich die Medien gegenüber der von ihnen vermittelten Sichtbarkeit unsichtbar gemacht haben.

Was sind Bilder? Es beginnt damit, was bis heute andauert, nämlich mit der nach wie vor problematischen, mehr oder weniger deutlichen Unterscheidung dessen, was ein Bild ist und was es nicht ist. Es ist eine Strategie der Bilder selbst (d.h. ihrer Benutzer), diese Unterscheidung permanent zu unterlaufen, selten zu bestärken. In ihren »medialen Formen« sind Bilder zunächst auf sich als Bilder bezogen. Ein Bild ist ein Objekt der Realität mit materialen Eigenschaften, das ein anderes Objekt der Realität (i.w.S.) in seinem Abbild darstellt und auf das es verweist. Erst beide Seiten, die darstellende (mediale) und die dargestellte Abbild-Seite zusammen sind ein Bild. Wenn man das als eine Basisdefinition von »Bild« akzeptieren kann, dann lassen sich Veränderungen und Entwicklungen auf beiden Seiten des Bildes beobachten. Auf der medialen Seite können die Grenzen des Bildes zum Beispiel durch Rahmen betont werden; sie werden weitgehend unsichtbar gemacht (aber nie aufgehoben), wenn zum Beispiel in einem »trompe l'œil« das Bild »als Bild« zugunsten des Abgebildeten nicht mehr erkannt werden soll.

Die scheinbare Wiederholung des Realen im Abbild, die auch Irreales im Bild wirklich werden lässt, bewirkt einen magischen Effekt der Bilder, mit dem durch Bilder auf die dargestellte Wirklichkeit jenseits eingewirkt werden könnte. Dieser magische Effekt begleitet die Geschichte der Bilder von Anfang an in den Höhlen von Lascaux oder wenn, wie Plinius der Ältere den Mythos erzählt, ein Schattenriss die Gegenwart des verschwundenen Geliebten des Töchterchens des griechischen Töpfers Butades beschwört, aber auch wenn in Kirchenbildern der Heilige angebetet wird, nicht mehr als Bild sondern als geglaubte Realität. Die medialen Eigenschaften des Wand- oder Tafelbildes

² Zeitschleifen-Filme (ebenso wie Zeitreisen) wie *Und täglich grüßt das Murmeltier (Groundhog Day)*, 1993 von Harold Ramis spielen mit der Idee der sich ständig wiederholenden Wirklichkeit. Diese Geschichten leiden allerdings unter dem Paradox, dass die Wiederholung dort, wo sie sich wiederholt, nicht beobachtbar ist. Bill Murray ist schon deshalb, weil er sich der Wiederholungen bewusst wird, nicht mehr derselbe. Vielleicht leben wir alle in Zeitschleifen, ohne es zu merken, weil wir es nicht wissen können.

setzen derartigen magischen Vorstellungen im tatsächlichen Gebrauch Grenzen, die aber in der ›schwarzen Romantik‹ umso fantastischer überschritten wurden, wenn Adalbert von Chamisso und E.T.A. Hoffmann über die Trennung von Körper und Schatten- oder Spiegelbild phantasieren. Jetzt wird erkennbar, dass auch das Bild keine Einheit, sondern eine zweiseitige Form aus Bild und Abbild ist, aus der sich das Abbild selbständig machen kann. Die Modernisierung der Bilder mit dem Beginn des Zeitalters ihrer technischen Reproduzierbarkeit hat den entscheidenden Wandel im Verhältnis der Bilder gebracht. Durch die Vervielfältigung identischer Abbilder im Druckverfahren werden Bild und Abbild getrennt, die solide Einheit von Bild und Abbild, die das Original eines Gemälde-Kunstwerks definiert, ist aufgelöst, das Bild als mediales Objekt regrediert zur bloßen Matrix für die Vielzahl der Abzüge. Die Matrix wird zerstört, wenn die Zahl der Abzüge begrenzt werden soll und eventuell einer der Abzüge wieder zum originären Bild wird, dem allerdings die mediale Form seiner Herkunft anhängt. Bei dieser Trennung von Medium und Abbild ist es bis heute geblieben. Wenn wir eine DVD mit einem Film kaufen, dann gehört uns das Trägermedium, die Scheibe, nicht aber der Film, den wir ansehen dürfen (sonst würden wir die DVD nicht kaufen), über den wir aber nicht verfügen dürfen, sondern für den wir lediglich begrenzte ›Sonderrechte‹ der privaten Vorführung erwerben können. Häufig besitzen Museen Bilder, aber die Rechte für deren Reproduktion (d.h. die Abbilder) liegen woanders, zum Beispiel beim kalifornischen Getty-Museum.

In der Fotografie sind alle Merkmale der ›neuen Abbilder ohne Bilder‹ vereint. Die Fotografie ist ein mehrstufiges Druckverfahren für Abbilder ihrer Matrix, das sogenannte Negativ. Die Matrix entsteht mit apparativer Technik auf beschichteten Glasplatten oder später auf Rollfilmen. Das fotografische Abbild, d.h. das ›Bild der Fotografie‹ ist dann ein Lichtdruck auf lichtempfindlichem Material. Wenn der Fotograf die belichtete Platte aus seinem Apparat zieht, hat er vermeintlich einen ›Abzug‹ der fotografierten Wirklichkeit in den Händen, tatsächlich jedoch deren Darstellung, genauer die Vorlage dafür in der Matrix des Negativs. Zeit und Raum der Entwicklung des fotografischen Abbilds trennen es von der im Bild dargestellten Realität, wenngleich die raumzeitliche Nähe zur abgebildeten Wirklichkeit bis zur Gleichzeitigkeit in der ›*Camera obscura*‹ gegenüber traditionellen Bildverfahren radikal zugenommen hat. Die Idee, dass fotografische Abbilder Abzüge der dargestellten Realität sind, stellt sie in die Tradition der Bildmagie. Seit der Antike des Epikuräers Lukrez werden derartige Abzüge des Realen Simulakra oder Trugbilder der Realität genannt, die sich als ›*eidola*‹ wie diaphane Häutchen von ihren Objekten gelöst und sie als bloße Licht-Form transportiert haben, um an anderer Stelle (im Auge, in der Kamera) sichtbar zu werden. Dinge, so Lukrez, sondern keine Häutchen oder Abbilder von ihrer Oberfläche ab. Diese Abbilder treffen auf unsere Sinnesorgane und vermitteln diesen dann die Eigenschaften von z.B. Geruch, Farbe und Geschmack. Diese Sinne können niemals getäuscht werden, lediglich unser Geist kann die ihm vermittelten Eindrücke fehlerhaft interpretieren (vgl. LUKREZ 1957: 129) Und so halten wir es bis heute mit der Fotografie.

In der modernen Onto-Semiologie ist von Trugbildern nicht mehr die Rede, vielmehr haben die Abzüge des Realen in der Fotografie wie indexikalische Zeichen³ Anteil an dem Objekt, das sie durch ihre Darstellung bezeichnen. Es ist danach möglich, im fotografischen Abbild unmittelbar denotativ auf die dargestellte Realität, die zu diesem Zweck (vor dem Auge, vor der Kamera) dagewesen sein muss, zu rekurrieren (vgl. die eher poetische Referenz bei BARTHES 1985; oder die Theorie der Indexikalität des fotografischen Zeichens bei DUBOIS 1998). Im Bild manifestiert sich demnach das dagewesene Reale in seiner Abwesenheit, es wird re-präsentiert. Der raum-zeitliche Abstand zwischen der apparativen Aufnahme auf der Matrix und deren anschließender Lichtdruck auf einem Trägermedium wie Papier gibt Zeit und Raum für Eingriffe in diesen Bildprozess. Es gibt kein solides, homogenes Bild mehr wie ein Gemälde, wo Eingriffe in die darstellende Oberfläche einer Zerstörung seiner ursprünglichen Einheit und Originalität gleichkommen; die Trennung von Matrix-Bild und Abbild wirkt stattdessen wie eine Aufforderung, in diesen Prozess einzugreifen. **Sie ist die offene Wunde des ontologisch verstandenen Bildprozesses, wo das Reale in seinem Abbild manipulierbar wird.** Das gilt umso mehr, wenn das Lichtbild der Matrix nicht einmal mehr materialisiert auf einem Trägermedium erscheint, sondern als diaphane Erscheinung wie die ›*eidola*‹ des Lukrez im Licht seiner Projektion an anderer Stelle erscheint. Die Mystik der barocken Gegenreformation hat auf diese Weise den Teufel an die Wand gemalt. Montagen mit ›Bildern in Bildern‹ haben neue Wirklichkeiten entstehen lassen, die in der Projektion eines Spielfilms eine neue Dimension ihrer Realisierung erreichen. Codierte Abfolgen von fotografischen Bildern, die in einer raum-zeitlich dichten Situation aufgenommen wurden, werden mit der Differenz ihrer Codierung (zum Beispiel im Abstand von 25 Bildern/s.) projiziert, was den Eindruck dargestellter Bewegung hervorruft (tatsächlich ist Bewegung nur im aufnehmenden und projizierenden Apparat). Differenzen (zwischen den Aufnahmen des Films oder ganzen Sequenzen) und Distanzen zwischen Bildgeber und Projektionsfläche bestimmen das in jeder Phase zusammengesetzte Bewegungsbild des Kinos. Allerdings werden für die Simulation einer erzählten, kohärenten Leinwandillusion zum Beispiel des Hollywood-Kinos die medial konstitutiven Differenzen überspielt und die Distanzen überbrückt. Eine dominante durchgehende sensomotorische Bewegung, mehr gefühlt als wahrgenommen, durchzieht den gesamten Handlungsverlauf des Films, verdeckt die Brüche und medialen Konstruktionen und lässt ein kohärentes Bewegungsbild, eine mediale Illusion entstehen. Die Distanz zwischen (unsichtbarem) Bildgeber und Projektionsfläche wird so weit wie möglich im fixierten Blick des bewegungslosen Körpers des Zuschauers, der im dunklen Raum förmlich an der Leinwand ›klebt‹, aufgehoben. Das, was hier Bewegungsbild heißt und ständig für seine Illusionsbildung technisch fortentwickelt wird, ist eigentlich kein Bild mehr, sondern ein Wahrnehmungsereignis, das unter günstigen Umständen

³ Das Zeichen hat teil am Bezeichneten wie der Rauch als Hinweis auf das Feuer, so das Abbild als Hinweis auf das Abgebildete.

seiner Verkennung mit einem Ereignis realer Wahrnehmung konkurrieren kann.

Der Nachteil seiner medialen Konstitution als Kinofilm ist, dass er nur im Kino, in der Bilderhöhle Platons wenn man so will, funktioniert. Der Film und seine Wahrnehmung sind für dieses ›Dispositiv‹, das auch eine Art Bildergefängnis ist, konstruiert. Weder der Film noch seine Wahrnehmung funktionieren außerhalb. Der Film *Wag the Dog*, der von der Produktion von ›Fake News‹ für das Fernsehen erzählt, ist ein traditioneller Hollywood-Film, der seine eigene Kinorealität sensomotorisch konstituiert, nicht zuletzt auch, um das konkurrierende Medium Fernsehen als eine Maschine des Falschen zu entlarven.



Abb. 4:
Peter Weir: *Die Truman Show*, 1997

Hier sollte auch von dem (fast) zeitgleichen Film *Die Truman Show* (1997 von Peter Weir) die Rede sein. Auch *Die Truman Show* ist ein sensomotorisch verfahrenender, auf Illusionsbildung zielender Hollywood-Film, der am Beispiel des Fernsehens von der Macht des Falschen (vgl. DELEUZE 1991: 168f.) und von medialer Desillusionierung erzählt. Nicht die Entstehung jedoch, sondern die Selbstzerstörung des Falschen im konkurrierenden Medium Fernsehen ist sein Thema. Truman Burbank ist in einer vom Fernsehen inszenierten Wirklichkeit aufgewachsen, seine Welt ist alles, was für die Kameras dargestellt und von den Kameras gesendet wird. Der Film zeigt (mit der Schadenfreude des Kinos), wie sich diese hermetische Welt technisch auflöst und an ihren (Lebens-)Lügen zugrunde geht. Am Ende wird Truman, nachdem er mit seinem Fluchtboot an die nahen Grenzen seiner Welt gestoßen ist, im Horizont (der Kulisse) eine Tür öffnen und ›nach außen‹ verschwinden. Aber dieses ›Außen‹ gibt es womöglich gar nicht (mehr), denn der Film, der das Fernsehen als Illusionsmaschine kritisch vorgeführt hat, hat auch gezeigt, dass sich Trumans Welt bei den Zuschauern der Show fortsetzt. Sie haben ihre eigene Welt derjenigen Trumans angepasst, sie leben, lieben und leiden mit ihm. Der Truman-Show-Wahn ist bereits eine feste Größe in der Psychiatrie. Es handelt sich dabei um Menschen, die glauben, in einer inszenierten Welt zu leben, »alles ist Kulisse, selbst der behandelnde Arzt« (BREUER 2009). Häufiger als aus Kinofilmen gehen derartige Secondhand-Umwelten aus Fernsehserien hervor, wovon der Kino-Film *Die Truman Show* erzählt. Die Serien selbst okkupieren regelmäßig und rituell

erhebliche Lebenszeit ihrer Fans, die zum Beispiel in New Yorker Cafés im Interieur ihrer Lieblingsserie bruchlos fortgesetzt werden kann, mit Kuchen à la *Golden Girls* oder Fast Food aus *Breaking Bad* (vgl. BRUCKNER 2017). Die sensorische Nabelschnur, die ganz besonders auch die Serien zusammenhält, lässt ihre Zuschauer auch in deren eigener (?) Wirklichkeit nicht los. Wenn Truman seine Welt verlässt, haben wir den Eindruck, dass er aus der Rotunde eines Panoramas oder des Bentham'schen Panopticons (vgl. FOUCAULT 1976: 251f.) ausbricht, so alt sind die Bildergefängnisse und Potemkinschen Dörfer, die jetzt als Kulissenstädte in den Filmstudios stehen. Deren postmoderne Variante kennt im Gegensatz dazu kein Außen mehr, die Lebenswirklichkeit selbst scheint zur Medien-Illusion zu werden. Platons Höhle hat keinen Ausgang.

Seit den 1960er Jahren ist der Film dabei, das Kino zu verlassen. Das Fernsehen, Home-Video, die Institution Kunst mit ihren Museen und Galerien, schließlich das Internet bieten dem Film ein größeres Publikum und seinen Produzenten erheblich mehr Einnahmen. Die neuen Umgebungen verändern den Film technisch und ästhetisch. Der sensorische, alle Unebenheiten glättende Strom der Bildererzählung bricht ab, Kontinuität und Konsistenz von Darstellung und Wahrnehmung lösen sich auf, das große Filmerlebnis kann nur noch als überdimensionales Spektakel im Kino überleben. Was die Bilderzählungen von Filmen künftig zusammenhält sind Zeit-Codes, mit denen sich ihre Elemente aufeinander beziehen lassen. Es werden spezielle Bilder eingeführt, deren Funktion lediglich der zeitlichen Orientierung zum Beispiel eines Vorher oder Nachher der Handlung dient. In dem Film von Christopher Nolan *Memento* (2000) macht der Held ständig Polaroidfotos, mit denen er sich ad hoc raumzeitlich orientiert und sein fehlendes Kurzzeitgedächtnis kompensiert. Machen meine Mitmenschen, die ich permanent an ihren iPhones hantieren und fotografieren sehe, nicht genau dasselbe? Weil sie kein eigenes Gedächtnis mehr haben?

Kristallin wird die Struktur dieser Filme genannt, deren Bilder sich in scheinbar beliebigen Gruppen oder Haufen anordnen, wo sie jedes für sich stehen und nur noch mit Mühe Zusammenhänge stiften. Das ist typisch für Filme, die in der heterogenen Struktur des Fernsehprogramms gesendet werden, mit Installationen in Galerien und Museen auftreten oder im Internet, etwa bei Youtube reüssieren sollen. Prominentes Beispiel eines solchen transmedialen Wunderwerkes ist die Video-Installation bzw. der Film von Julian Rosefeldt *Manifesto* aus dem Jahr 2015. Die Video-Installation konnte man u.a. 2016 in Berlin im Kunstmuseum des ›Hamburger Bahnhofs‹ sehen, der Film ist 2017 in den Kinos gelaufen und als DVD erhältlich. Die Installation im Kunstmuseum bestand aus 12 (plus Epilog) eigenständigen Videoprojektionen an den Wänden, die keine kontinuierliche Verbindung miteinander hatten, es sei denn durch die eher zufällige Bewegung des Betrachters vor ihnen, so, wie das eine Bildergalerie, deren Struktur die Installation wiederholt, ermöglicht. Jede der 13 Szenen zeigt den teils bis zur Unkenntlichkeit verwandelten Hollywood-Star Cate Blanchett in ebenso vielen verschiedenen Rollen und Situationen. Dazu wird der Text von Kunstmanifesten (den Anfang macht allerdings das *Kommunistische*

Manifesto) auf die verschiedenen Szenen verteilt, vorgetragen. Es scheint, dass diese Installation mit ihren jeweils 10-minütigen Videos ausschließlich dem Kunstraum angepasst ist. Der Film *Manifesto* jedoch ist keine Dokumentation dieser Installation, sondern ein ›Film‹ sui generis. Er ist wie ein Kristall, den man um seine Protagonistin drehen und wenden möchte, um Cate Blanchetts Bilder in immer wieder neuen Konstellationen zu sehen – genau das macht der Film, der sie in immer wieder neuen ›manifesten‹ Konstellationen zeigt.



Abb. 5:
Julian Rosefeldt: *Manifesto*, 2015

Das Kino der sensomotorischen Illusion hat seinen Zuschauern eine ›falsche Wirklichkeit‹ vorgespielt, die von ihnen mit einem ›ja aber‹ auf Distanz gehalten werden konnte, – so richtig genießen konnte man es erst, wenn man die Regeln dieses Spiels akzeptiert hat. Kein Wunder, dass sich die ›falsche Wirklichkeit‹ in der richtigen fortgesetzt hat. Das Kristallbild des postkinematographischen Films hat den Spieß umgedreht, nicht mehr die falsche Wirklichkeit einer Hollywood-Illusion ist Thema, sondern das ›wirklich Falsche‹ einer nur noch in den Myriaden seiner Bilder gegebenen Wirklichkeit, die von einem Zeit-Code ihrer gleichzeitigen Präsenz definiert wird.



Abb. 6:
Janet Cardiff; Georges Bures Miller: *The Paradise Institute*, 2001

In einer weiteren Installation, die sich direkt auf die Kinoillusion bezieht, wird deutlich, was mit dem richtig Falschen gemeint ist. Janet Cardiff und Georges Bures Miller haben in einer Holzkiste wie in einer Puppenstube die Szene einer

Waldhütte aufgebaut (*Cabin Fever*, 2012). Über Kopfhörer enthüllt sich mit Geräuschen die Geschichte, die erzählt wird. »Rascheln, Türeenschlagen, entfernte Schritte, ein Schuss, ein davonrasendes Auto« (VAHABZADEH 2012) füllen die heimelige Szene mit Schrecken an, die sich nicht mehr auf einer Leinwand, sondern im Kopf des Zuschauers ereignet. In der Installation *The Paradise Institute* (2001) erweitert sich der akustische Erlebnisraum »Kino«: Im Dunkeln »füllt sich der gefälschte Saal mit gefälschtem Leben: Hüsteln, Popcornrascheln, Zuspätgekommene, Handyklingeln, Wispern in der Dunkelheit« (VAHABZADEH 2012). Das Kino in Form einer Maquette markiert nur noch den Ort, der sich akustisch über Kopfhörer verzeitlicht: Etwas geschieht. »Die Lebensfälscher« ist ein Bericht über die Installationen von Cardiff/Miller überschrieben. Warten wir ab, bis alles, was vor unseren Augen und Ohren geschieht, durch Bilder und Töne an jedem Ort zu jeder Zeit in den Rest von Realität technisch implementiert und die Wirklichkeit des Falschen verwirklicht werden wird. Dabei ändert sich nichts daran, wenn auf diese Weise (scheinbar) das (moralisch) Richtige getan wird: In einer VirtualReality-Installation *Carne y Arena* (2017) hat der mexikanische Regisseur Alejandro González Iñárritu versucht, die Situation von Flüchtlingen an der mexikanischen Grenze seinen Besuchern erfahrbar zu machen (vgl. BRAATZ 2017). Das Leiden der Menschen, an dem der Besucher »virtuell« teilnehmen musste, machte betroffen und hilflos, weil ein Eingreifen nicht möglich, es also realistisch und deshalb richtig zynisch war. Statt sozialer Empathie, zu der man gesellschaftlich offenbar nicht mehr fähig ist, gibt es die Immersion in soziale Simulationen, vielleicht klappt's ja dann mit den Gefühlen. Dass es sich um großes Kino handelt, hat auch Hollywood erkannt und dem Projekt einen Sonder-Oscar verliehen.

Bevor sich die Bilder in die Wirklichkeit ausweiten und dort die Kontrolle übernehmen können, müssen sie selbst den letzten Rest ihrer Materialität abstreifen. Das Bild als Objekt der Realität, das alle anderen Objekte darstellt, die sich von ihrem Bild unterscheiden (und bestenfalls ihm ähnlich sein können), unterscheidet sich auch als Objekt von allen anderen, die es darstellen kann. Bilder, die sich von dem, was sie darstellen, nicht mehr unterscheiden und möglichst in den Status der dargestellten Realität eintreten sollen, dürfen selbst keine Objekte mehr sein. Sie lösen sich in der Mediengeschichte der Bilder von ihrer materiellen Basis ab, die als Matrix und verzichtbarer Rest zurückbleibt. Sie lösen sich in die Diaphanie ihrer Lichtprojektionen auf, um wie die Töne, die überall gehört werden können, überall zu erscheinen. Als Medien könnten die Bilder sich den Tönen anverwandeln, die nach Art ihrer Sendung als visuelle Akustik in Netzwerken verbreitet und überall empfangen werden können. Die Geschichte der Bilder, die man von allem anderen, was sie nicht sind, unterscheiden konnte, würde zu Ende gehen.

Natürlich gibt es Gegenbewegungen, die nach wie vor den Objektstatus der Bilder und deren Aura aufrechterhalten wollen. Entgegen Ausstellungen zum Beispiel der Werke van Goghs (*Van Gogh Alive!*) oder Hieronymus Boschs, die nur noch als Programme digitaler Projektionen erscheinen (wer zuletzt die Ausstellung verlässt knipst die Bilder aus), sind die Originale begehrt

wie nie zuvor (und entsprechend teuer, das Bild von Leonardo Da Vinci *Salvator mundi* erreichte kürzlich die Halb-Milliardengrenze), es sind Bilder aus Leinwand und Farbe, um die sich die Museen reißen, in die Besucher massenhaft strömen, sogar in Ländern, deren Kultur bisher den Bildern feindlich gesonnen war (der Louvre von Abu Dhabi). Aus Angst vor dem Falschen werden Fälschungen akribisch nachgewiesen, die für sich genommen durchaus Originale sind. Diese originären Bilder sind selbst in hohem Maße beweglich geworden, ihr Strom durchzieht die Museen der Welt, wo sie in immer neuen Sonderausstellungen aufgebahrt werden, während der andere Strom digitaler Datenkomplexe im Internet überall und jederzeit empfangen und dargestellt werden kann. Dasselbe gilt für Fotografien, die sich – ursprünglich bloßer Abzug unter vielen einer Matrix – zum originären Bild zurückverwandelt haben und in besonderen ›Autorenexemplaren‹ inzwischen wie Malerei gehandelt und präsentiert werden (vgl. CLEWING 2017). *Fotografien werden Bilder* war der Titel einer Ausstellung von Werken der Düsseldorfer Becher-Klasse (Thomas Struth u.a.) im Frankfurter Städel-Museum. Genau das hat die Ausstellung gezeigt, indem großformatige Fotografien wie Gemälde (die bei Struth wiederum Gemälde im Museum zeigen) präsentiert wurden.



Abb. 7:
Fotografien werden Bilder, Städel Museum 2017

In der Geschichte der Bilder ist die Ablösung oder Trennung des Abbilds vom (Matrix-)Bild im Druckverfahren (der technischen Reproduktion, ebenso in der Lichtprojektion der ›*Laterna magica*‹ etc.) die offene Wunde, durch die in den Bildprozess eingegriffen werden kann, um ihn zu verändern, zu manipulieren. Jede Fotografie kann in ihrem Abzug verändert werden, was zu der Behauptung geführt hat, dass ›Fotos lügen‹ (können). Sie tun es nur, wenn man sie als indexikalische Darstellung, als Abdruck einer Wirklichkeit auffasst, ihr also magische Bedeutung und die Fähigkeit zur Wahrheit zuerkennt. Eine Fotografie ist ein Abzug ihrer Matrix, nicht der von ihr dargestellten Realität. So wie die Wahrheit immer diskursiv, also Verhandlungssache ist (vgl. LUHMANN 1975), ist auch die Fotografie zunächst eine Aussage wie jede andere auch, sie ist solange nicht die Wahrheit, bis der ihr zugrunde liegende Fakt verifiziert ist, über den, auch mit Hilfe von Fotografien, verhandelt werden muss.

Bilder – oder was man immer noch so nennt – aus dem Computer haben keine medialen Eigenschaften mehr, die im bisherigen (analogen) Bildprozess eine Rolle gespielt haben. Das betrifft natürlich das Bild in seiner originären Basisdefinition, aber auch die Fotografie, die von den digitalen Bildprozessen abgelöst wurde. Ein Bild aus dem Computer, ob es aus Vorlagen anderer Bilder entstanden ist oder als ›compositing‹ bloßer Datenkomplexe mit dem Algorithmus ›Bild‹, durch den es sich von seiner Darstellung als Text oder Musik unterscheidet, setzt sich aus Millionen von Pixeln oder Bildpunkten zusammen, die einzeln informiert, also auch verändert oder völlig neu konstituiert werden können (»Für unechte Bilder braucht es also nicht einmal mehr echte Vorlagen. Der Rechner erträumt sich seine eigene Realität« (MOORSTEDT 2017). Einzig die Rasterung von Fotografien stellt hier eine Übergangsform dar, indem Fotografien in grauwertige oder farbige Punkte aufgelöst werden, um sie als ›Texte‹ in andere (Schrift-)Texte, die ebenfalls in Punkten für den Druck dargestellt werden, integrieren zu können. Gerasterte Fotos sind besonders leicht zu manipulieren.

Als 1990 das Bildbearbeitungsprogramm ›Photoshop‹ der Firma Adobe auf den Markt kam, wurde es vor allem von der Modefotografie für Farbkorrekturen und die Glättung der Oberflächen genutzt. Hintergründe können ausgetauscht werden, Filter bearbeiten Atmosphärisches. Die Anwendungen scheinen grenzenlos zu sein, um aus einem ›Bild‹ ein anderes zu machen. Am häufigsten verwendet wird die Software für die Retusche in den Bildern, wodurch Fehler auf der ›Oberfläche‹ des Fotos oder unerwünschte Effekte des Dargestellten korrigiert werden können. Mit dem Werkzeug ›Stempel‹ werden Informationen aus dem Umfeld des zu verändernden Feldes aufgenommen und an die Stelle gesetzt, wo eine alte Information durch eine neue ersetzt wird. Scheinbar wird das ›Bild‹ durch sich selbst korrigiert, was die Manipulation schwer erkennen lässt. Auf der Grundlage digitaler Bildprozesse im Computer ist ›Photoshop‹ ein Eingriff in die Oberfläche des Bildes selbst. Das Verfahren, markierte Daten eines Bereiches durch andere Daten zu ersetzen, kann auch auf komplexere Bildprogramme angewandt werden, zum Beispiel digitalisierte alte Filme, die auf diese Weise restauriert werden. Jedes digitale Fotoprogramm hat heutzutage eine Funktion zur schnellen Verbesserung der Shots per einfachem Klick und dazu eine ganze Reihe von Features zur Bildbearbeitung, etwa der Korrektur ›roter Augen‹. Wir benutzen diese Verfahren und wissen, dass sie von allen anderen, die mit Bildern zu tun haben, ebenfalls im Computer verwendet werden, auch und vor allem wenn es sich um öffentliche Bilder handelt. ›Photoshop‹ steht heute synonym für Bildmanipulation, was wir für uns und unsere private visuelle Erinnerung und deren Kommunikation begrüßen, für die Öffentlichkeit jedoch bekämpfen.

Der Argwohn, dass es keine authentischen Bilder mehr gibt, weil auch das Authentische eines Bildes oder das, was wir dafür halten, eine Bildkonvention oder Produkt einer Manipulation sein kann, macht sich immer mehr breit. Das Dokumentarische eines Films könnte sich den Schemata verdanken, die wir aus unserer Erfahrung mit Filmen zur Genüge kennen, ergänzt durch eine

Bildästhetik, die dem Anlass, Krieg zum Beispiel oder soziale Milieus, angepasst ist und per Knopfdruck bereitsteht. Die Myriaden von Fotos, die gemacht, archiviert und in Suchprogrammen sortiert und aufbereitet werden, haben ihre Spuren hinterlassen. Es sind die Spuren von Bildern, nicht Spuren des Wirklichen in den Bildern. Die digitale Gesichtserkennung kann so lange Muster abgleichen, bis sie ein individuelles Gesicht ge- oder erfunden hat. Ähnlich arbeitet übrigens unser Gehirn, wenn es das, was es sieht, aus dem Abgleich von neuronalen Mustern als ein individuelles Gesicht wiedererkennt. Die Vorstellung, dass ein globales Archiv aller Bilder (oder von ›visuellen Ereignissen‹), die gemacht, gesammelt und aufbereitet werden, ein globales Bildgedächtnis ergeben könnte, in dem sich jedermann wiederum seiner selbst erinnern könnte, wäre vielleicht verlockend, wenn es nicht schon heute wenigen Konzernen gehören würde, deren finanzielle, genauer strukturelle Macht die der meisten Staaten bereits übersteigt. Von ihnen haben wir außer neuen Techniken, deren Konsum nur die Macht dieser Konzerne stärkt, nichts Gutes zu erwarten (vgl. HOFFMANN/HULVERSCHEIDT 2018).

In dem eingangs diskutierten Film *Wag the Dog* ging es darum, mit Bildern einer vorgetäuschten Wirklichkeit (eines Krieges) Bilder einer anderen, politischen Wirklichkeit zu überlagern und vorübergehend unsichtbar zu machen, um auf diese Weise auf politische Entscheidungen (Wahl des Präsidenten) Einfluss zu nehmen. Bilder, deren Format (Krieg) den Zweck ihrer Verwendung heiligt, verdecken und verdrängen andere Bilder, die besser unsichtbar bleiben sollen. Der Albanien-Krieg erscheint als ein digitales Bild (eine Szene), das im Umfeld eines anderen analogen Bildes (dem 35mm Hollywood-Film) entsteht. Die mediale Differenz zwischen beiden markiert das digitale Bild des Fernsehens als ›gemacht‹, das analoge des Kinos als dessen natürliche Umwelt. Bilder referieren auf Bilder und so lange ihre mediale Differenz sie unterscheiden lässt, entsteht auch ein womöglich kritischer inner-ikonischer Diskurs.

Was wäre, wenn man das Bild im Bild, das Bild in seiner Bild-Umwelt, in die es eingebettet ist, auf ihrer gemeinsamen digitalen Programmebene verbinden würde und das Bild der Umwelt, die aktuelle Realität, bereits eine digitale Projektion wäre? In dieser Projektion würden wir auf die aktuelle Realität in Form einer digitalen Projektion sehen, in die ein anderes Bild einer anderen Wirklichkeit integriert wäre, in deren Verbindung oder Schnittstelle wir uns wirklich bewegen. Dann wird ein Bild unserer (technischen) Wahrnehmung aktueller Realität ›als Bild‹ durch ein anderes ergänzt oder überlagert, die zusammen ein ›erweitertes Bild‹ des Wirklichen (*augmented reality*) schon deshalb ergeben, weil man sich in dieser Bilderwirklichkeit wirklich bewegen kann.



Abb. 8:
Augmented Reality

Die Erweiterung des Realen in eine virtuelle Realität beruht in jeder Phase auf technisch-apparativen Voraussetzungen vom Computer bis zum ›Head-Mounted-Display‹, das der Nutzer immer noch wie ein Brett vor dem Kopf mit sich herumtragen muss und wo das Bild der aktuellen äußeren Wirklichkeit mit anderen visuellen Informationen verbunden erscheint. Mit einem solchen Gerät vor den Augen könnte man in einem Supermarkt durch die Regale gehen, die auf dem Bildschirm so auch zu sehen sind; zusätzlich würde ein hauseigenes Programm Preise und Eigenschaften der Waren in dem Moment zeigen, in dem man an ihnen vorbeigeht. In einer Disney-Version wäre denkbar, dass die animierten Waren selbst aus den Regalen auf den zögernden Kunden zugreifen und sich ihm aufdrängen. Homer Simpson nutzt die VR-Brille, um in seiner Straße die Preise an den Häusern seiner Nachbarn abzulesen.



Abb. 9:
Simpsons: Hol Dir die Matrix!

Immobilien-Guide und Stadtführer sind wichtige und der Supermarkt symptomatische Anwendungsbereiche, aber bei weitem nicht die einzigen. Tendenziell geht es um alles. Die ›Pokémon-Go-Epidemie‹ lässt ahnen, was möglich ist. 3-dimensionale Bilder können in aktuelle Bilder erlebter Wirklichkeit eingefügt werden, das bedeutet zum Beispiel, dass öffentliche Räume vielleicht mit Skulpturen virtuell vollgestellt werden. So wurde im New Yorker Central Park eine virtuelle Skulptur von Jeff Koons aufgestellt – und sofort auch ebenso virtuell mit Graffiti besprüht. »Der chilenische Künstler Sebastián Errázuris hat ihn

am Computer nachgebaut und – mit ein paar Schmierereien versehen – an den exakt selben Koordinaten hochgeladen« (BOVERMANN 2018).



Abb. 10:
Jeff Koons virtuell im Central Park, New York

Das Internet, das diese virtuellen Dinge bereithält, um sie vor Ort mit Bildern des Wirklichen zu verbinden, stellt auch die Raum-Zeit-Koordinaten zur Verfügung, die aus diesen Bildern ›Zeit-Bilder‹ an ihrem Ort machen. Das Netz spannt sich um die ganze Welt, mit ihm »legt sich eine zweite, virtuelle Haut auf die Welt« (BOVERMANN 2018). Längst ist der Kampf um die Wirklichkeit entbrannt, der zwischen den Technologie-Giganten ausgefochten wird. Diese virtuelle Wirklichkeit ist unendlich teuer, nur der Stärkste kann in diesem Krieg der Konzerne siegen.

Bei der Rede von der ‚virtuellen Haut, die sich auf die Welt legt ist man sofort an die ›*eidola*‹ des Lukrez erinnert, der die Wahrnehmung der dinglichen Welt aus der Emanation ihrer Oberflächen in Form von Häutchen erklärt hat, die sich im Licht von ihren Gegenständen lösen und umherschwirren, bis sie auf das Auge eines Betrachters fallen. Auf das SmartPhone- oder Head-Display scheinen ebenfalls die von den Dingen der Wirklichkeit abgelösten Häutchen aufzutreffen, wo sie den Augen der Nutzer ein Bild der Realität vermitteln, das durch andere Bilder ergänzt zu einer virtuellen Realität erweitert werden kann. Was jedoch in der Antike erste Vorstellungen vom Gewinn des Wirklichen in der wie auch immer gearteten Wahrnehmung war, bedeutet jetzt den Verlust derselben Wirklichkeit an deren Simulakren und Trugbilder, vor denen Platon uns schon immer gewarnt hatte. Die Frage steht im Raum, was geschieht, wenn jeder Medien-Konzern seine eigene virtuelle Wirklichkeit ›ins Netz stellt‹ und sich die Head-Display bewehrten Nutzer in verschiedenen Welten bewegen und wie Google-, Apple- oder Amazon-Zombies umherirren, vielleicht kollidieren und sich schlimmstenfalls bekriegen? Wie gesagt, der Kampf um die (Bilder der) Wirklichkeit hat schon begonnen.



Abb. 11:
Zwei Fans der ›virtuellen Realität‹

Literatur

- BARTHES, ROLAND: *Die helle Kammer*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1985
- BOVERMANN, PHILIPP: Ich sehe was, was du nicht siehst. Wem gehört die digitale Stadt. In: *Süddeutsche Zeitung*, 03.01.2018
- BRAATZ, DENNIS: Grenzerfahrung. Was fühlt ein Flüchtling? Eine Installation in Mailand simuliert es. In: *Süddeutsche-Zeitung*, 24/25.06.2017
- BREUER, HUBERTUS: Leben auf Dauersendung. Wenn Menschen die Wahnvorstellung haben, Darsteller einer täglichen TV-Show zu sein. In: *Süddeutsche-Zeitung*, 10.06.2009
- BRUCKNER, JOHANNA: Wie im Fernsehen. Detailgetreu nachgebaute Cafés in den USA geben Gästen das Gefühl Teil ihrer Lieblingsserie zu sein: Es gibt Kuchen nach ›Golden Girls‹-Rezept und Fast Food wie aus ›Breaking Bad‹. In: *Süddeutsche-Zeitung*, 24.06.2017
- CLEWING, ULRICH: Rare Aura. Mit Unikaten gegen die Bilderflut: Warum die Händler die Messer Paris Photo so schätzen. In: *Süddeutsche-Zeitung*, 11/12.11.2017
- DELEUZE, GILLES: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1991
- DUBOIS, PHILIPPE: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam, Dresden [Philo Fine Arts] 1998
- FLUSSER, VILÉM: *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen [European Photography] 2000
- FOUCAULT, MICHEL: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1976
- HOFMANN, CATHERINE; CLAUS HULVERSCHEIDT: Viel zu stark. In: *Süddeutsche-Zeitung*, 5./6./7.01.2018
- LUKREZ: *De rerum natura. Über die Natur der Dinge*. Berlin [Aufbau-Verlag] 1957
- MOORSTEDT, MICHAEL: Im Paradies der gefälschten Bilder. In: *Süddeutsche-Zeitung*, 02.01.2017
- VAHABZADEH, SUSAN: Die Lebensfälscher. Mehr als Kino: Janett Cardiff und George Bures Miller in einer Ausstellung in München. In: *Süddeutsche-Zeitung*, 20.04.2012

Elize Bisanz

Das Phaneron und das Archiv. Zur Anatomie von Future Image

Abstract

Images exhibit more than idetic and chromatic information. As signs they embody an object, a representamen, and an interpretant; furthermore, within the process of semeiosis, images activate a network of complex processes such as emotions, memories, which also emerge into the sign meaning texture. These relational interactions of meaning levels have also immediate impact on the image identity. Based on Warburg's and Peirce's concepts of *Distanzbewußtsein* and *Phaneron*, the following paper argues that aesthetic images show special cases of triadic relational meaning texture. Furthermore, it confronts these concepts with Virtual Reality to filter out the unique features of aesthetic reasoning and its role in forming, memorizing, transferring and anticipation of Future Images.

Bilder sind mehr als ikonische Darstellungen von identischen und chromatischen Informationen. Zunächst bestehen Bilder als Zeichen aus einem Objekt, einem Repräsentamen sowie einem Interpretanten; dennoch aktiviert das Phänomen Bild im Prozess der Semeiosis ein komplex aufgebautes Netzwerk von relationalen Prozessen wie Emotionen, Erinnerung, die zusätzliche Bedeutungsschichten in die Bilderfahrung integrieren. Auch dieser relationale Raum der Semeiosis ist ein konstitutiver Teil des Bildkörpers, da er eine unmittelbare Wirkung auf die Zeichenidentität durch die Bestimmung seiner Elemente ausübt. Das Bild als die triadische Ausdehnung und Öffnung des Zeichens erreicht eine besondere Prägung im Ästhetischen. Durch den Vergleich der ästhetischen mit den virtuellen Welten werden im Folgenden die konstitutiven Merkmale der beiden Strukturen sowie deren Rolle für die Gestaltung, Speicherung,

Tradierung und Antizipation von individuellen und kollektiven Bildinformationen diskutiert.

Der vorliegende Text knüpft an die Gedanken der vor einigen Jahren in dieser Zeitschrift erschienenen Studie *Notizen zur Phaneroscopy. Charles Peirce und die Logik des Sehens* an und stellt ein konkretes Anwendungsbeispiel der darin skizzierten Bildlogik dar.

In seiner Einleitung zum Mnemosyne-Atlas schreibt Aby Warburg 1929:

Bewußtes Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen; wird dieser Zwischenraum das Substrat künstlicher Gestaltung, so sind die Vorbedingungen erfüllt, daß dieses *Distanzbewußtsein* zu einer sozialen Dauerfunktion werden kann, deren Zulänglichkeit oder Versagen als orientierendes geistiges Instrument eben das Schicksal der menschlichen Kultur bedeutet (WARBURG 2003: 3).

In der gleichen Schrift erklärt Warburg Bilder zu Dokumenten und Urkunden, zu Zeugnissen der doppelten verbindenden Funktion der künstlerischen Gestaltung durch ihre verbindende Funktion zwischen »einschwingender Phantasie und ausschwingender Vernunft« (WARBURG 2003: 3).

In der ästhetischen Erfahrung, so Warburg, speichert das menschliche Gedächtnis sowohl religiöse, daher nicht-logisch-erklärbare, wie auch mathematische Denkformen; deshalb sind ästhetische Bilder hervorragende Speicher, indem diese doppelte Fähigkeit des Menschen mittels des künstlerischen Aktes besonders gut zur Geltung kommt, konkret durch die Formgebung des Dialogs zwischen dem »imaginären Zugreifen« und der »begrifflichen Schau«. Genau dieser Akt der Verräumlichung und Formgebung sollte als das eigentliche Objekt einer Kulturwissenschaft fungieren: die Fähigkeit zu hantieren zwischen »antichaotischer Funktion«, durch das Kunstwerk, und der »kultlich erheischten Hingabe an das geschaffene Idolon« (WARBURG 2003: 3), zwischen *Antrieb* und *Handlung*.

Nicht nur die Kulturwissenschaft, auch naturwissenschaftliche Disziplinen wie die Neurowissenschaft, sind, wie das jüngste Beispiel der Neuroästhetik zeigt, vom Dokumenten- und Urkundencharakter von Bildern überzeugt. Die Neuroästhetik beschreibt die Distanzschaffung als eine gedankliche Verräumlichung zwischen dem Antrieb und der Handlung, in diesem Fall der neuronalen Handlung, und stellt Parallelen mit dem »default-mode« fest, dem Ruhezustand des neuronalen Netzwerkes, der auch Kreativität und nach Innen gerichtete Aufmerksamkeit wie Selbstreflexion, Tagträumen unterstützt.

Charles Peirce, der Denker des verräumlichten Bildes, erfasst diese Wahrnehmungskategorie als einen logischen Vorgang, als den Raum der Observation, als die Stätte des *Phaneron*s.

By the phaneron I mean the collective total of all that is in any way or in any sense present to the mind, quite regardless of whether it corresponds to any real thing or not. If you ask present when, and to whose mind, I reply that I leave these questions unanswered, never having entertained a doubt that those features of the phaneron that I have found in my mind are present at all times and to all minds. So far as I have developed this science of phaneroscopy, it is occupied with the formal elements of the phaneron (PEIRCE: 1960: 141).

Das Phaneron (griechisch: sichtbar, manifest) erklärt Peirce als die Summe der Sinneswahrnehmungen und Gedankenvorgänge, die wir aktivieren und in einem Wahrnehmungsprozess als Informationen erschließen, unabhängig von der Existenz eines realen Bezugspunktes. Ein besonderes Merkmal des Phanerons ist seine *Ereignishaftigkeit*. Das Phaneron kann nicht fest-geschrieben werden. Es verschwindet im Moment seiner Objektivation. Denn es ist einmalig, blitzartig zeigt es sich im Prozess seines Verschwindens. Als eine einmalige Erscheinung kann das Phaneron seiner Natur gemäß auch nicht wiederholt werden.

Dennoch lässt Peirce keinen Zweifel daran, dass die Arbeit am Phaneron einer konkreten Motivation hervorgeht, etwas *ans Licht bringen*, öffnen zur öffentlichen Inspektion. Beobachten, Durchleuchten, Begreifen und Bestimmen sind einige Folgen der Arbeit mit dem Phaneron. Das Phaneron zeigt sich, zwingt uns zum Zugeständnis, noch bevor wir mit einer Erklärung umworben werden. Es bindet ohne Mediation das Subjekt an das Objekt, verursacht Reibungen und öffnet *Kräftefelder*.

Das Wesen des Phanerons ist gegen eine Arché, gegen eine überlieferte Autorität gerichtet; es negiert und widerlegt jeglichen Ursprung, jegliches fixierendes Prinzip. Es ist sogar fraglich, ob sich das Phaneron als Zustand in physikalische Kategorien von Zeit und Raum einordnen lässt, um somit eine zeitliche und räumliche Relation zu entfalten. Das Aufblitzen des Phanerons weist auf keine Vergangenheit und keine Zukunft hin, seine Logik folgt keiner Normativität des Linearen und ist gegen den Logos gerichtet. Demgegenüber bejaht die Arché den Ursprung, den Ort, wo Mythen und Erzählungen ihren Anfang und ihre Legitimation finden. Als zeitliche Ausdehnung zelebriert die Arché die retro-Vektorialität, eine sich zurückziehende Linie, eine *verdrehte* Bewegung in Richtung einer ursprünglichen und diffusen Urheberschaft.

Arché, der Ort der Urheberschaft, verhindert die Erfahrung des Sehens; sie verwandelt das Sichtbare zum bloßen Medium, zur ikonischen Legitimation des nicht Erfahrbaren. Die Arché signiert die ikonische Fälschung mit einem Interpretanten, der auf Überreden ausgerichtet ist. Die Arché, das Kraftzentrum des Archivs, umarmt in großzügigen Gesten das kulturelle Gedächtnis, dessen Einverleibung zum legitimierte Ganzen sie zugleich mit einem Versprechen des ewigen Lebens und Ruhms zelebriert. Dort, im rühmlichen Kollektiv angekommen, weit entfernt vom Ort des Beobachtens, dem Ort des Sehens und sich Zeigens, verstummen ihre Botschaften in der Uniformität des kollektiven Gedächtnisses.

Anders als Charles Peirce scheut sich Jacques Derrida, der bekennende Kritiker des Archivs, einer vollständigen de-Archivierung. In seinem Werk mit dem vieldeutigen Titel *Mal d'archive*, das die Verbundenheit des Archivs mit negativen Eigenschaften wie Leiden und Schmerzen impliziert, argumentiert Derrida mit Freud und weist lediglich auf eine strukturelle Gespaltenheit in der archivalen Logik hin, die durch eine Eindeutigkeit und Verwirrung erzeugt wird. Anlehnend an Freud inszeniert Derrida eine mögliche Versöhnung zwischen der Zeichenerfahrung und der kollektiven Sinnverschmelzung im Archiv (vgl.

DERRIDA 1997); er rettet das Archiv in eine Verräumlichung und sieht sein Potenzial darin, Schaubühne archäologischer Ausgrabungen zu werden, an dessen Ende die Entarchivierung steht. So werden die Geister und Gespenster vertrieben, Aufklärung geleistet, schließlich das Legitime benannt und vom Vergessen gerettet.

Distanzbewusstsein durch die ästhetische Wahrnehmung weist auch auf diese Reibung im Archiv hin. Besonders deutlich wird dies am Beispiel von künstlerischen Bildzeichen, Zeichen, deren Objektbezug sich nicht unbedingt auf existente Wirklichkeiten bezieht, genauso wenig sich den Algorithmen der Identifikation mit ihren Archiven verpflichtet sehen, stattdessen durch Aufbegehren gegen kategorisierende Axiome das Archiv samt seiner Triebe und Antriebe des kollektiven Gedächtnisses in einen pathischen Zustand versetzen (Zu diesem Schwerpunkt mit Beispielen aus der deutschen Gegenwart vgl. BISANZ/HEIDEL 2014; HEIDEL 2015).

Das Wesen des ästhetischen Bildes ist gegen die Arché gerichtet, denn die Kunst tritt für die gegenwärtige Einbildungskraft, für das Imago, das Imaginative, für das Phaneron ein; mit diesem Anspruch befindet sie sich im permanenten, sogar strukturbedingten Konkurrenzkampf mit dem Archiv. In dieser Hinsicht verkörpern Kunstwerke die Relationen zwischen dem Phaneron und der Arché, sie sind Modelle, in denen das Phaneron und die Arché zu einem Dialog eingeladen werden. Während das Archiv das Einmalige, Ereignishafte und Identifizierbare in die Gesetzmäßigkeiten des Archivs amalgamiert, erhebt die Kunst den Anspruch, all dieses zu erzeugen. In dieser dialektischen Beziehung zeigt sich zugleich ihre strukturelle Beschaffenheit, der Schauplatz ihrer energetischen Ladungen und der *Semeiosis*. Die Logik des ästhetischen Bildes als die Relation der Arché zum Phaneron ist triadisch, denn es sprengt die Dichotomie von Phaneron und Arché mit einem alternativen Zustand, mit einer komplementären Kraft, mit einer dritten Möglichkeit. Ästhetische Bilder als symbolische Formen öffnen den Raum für das Phaneron; sie erzeugen Gegenkräfte zur Überwindung der Arché, zur Aktualisierung und Synchronisation des Gedächtnisses jenseits räumlicher und zeitlicher Wahrheiten. Sie sind Zeugnisse, Objektivierungen der Wahrnehmung, deren Bewusstsein das Phaneron erzeugte.

Wir sehen etwas und urteilen über das Gesehene aposteriori; das Urteilen öffnet den Raum für die Arché, die heilige Verräumlichung des Glaubens: »Do we not see it? Seeing is believing.« Doch Peirce antwortet: »*What we see is an image; what we say is a judgment, and is as utterly disparate to any image as can be. But we have a sense that it is the perceptual image that determines the judgment somewhat as the real object determines the percept*« (PEIRCE 2016: 47). Das Phaneron spaltet die Semeiosis der Erscheinung des Sichtbaren in Sehen und Urteilen. Das Urteil wird durch das Wahrnehmungsbild bestimmt, und dies, das Wahrnehmungsbild, durch das reale Objekt.

Urteilen und Sehen gehören für Peirce zu verschiedenen logischen Modi, es ist im zweiten, wo Distanzbewusstsein entsteht, dessen Untersuchung

Warburg als die Aufgabe der Kulturwissenschaft sah und Peirce als die Aufgabe der Phaneroscopy.

Im Distanzbewusstsein entsteht zugleich der Raum der Potenzialität für Phanerons, diese Eigenschaft bleibt ein konstitutives Element jedes Zeichens, verankert in seiner triadischen Struktur. Eben diese bildet die Quelle des Neuen und des Wachstums in jedem Zeichen; besonders ausgeprägt ist diese Eigenschaft im ästhetischen Bild mittels der ästhetischen Empfindung sowie deren strukturelle Verräumlichung zwischen dem Bild und dessen Wahrnehmung.

Es herrscht ein breiter interdisziplinärer Konsens darüber, dass ästhetische Werke, und folglich ästhetisches Verhalten, besonders gut geeignet für empirische und umfangreiche Datengewinnung über die menschliche Wahrnehmung sind.

Warburg hat ästhetische Bilder als Gedächtnisspeicher und Zeugen von Wahrnehmungen und Erfahrungen verstanden, sowohl individuelle wie auch kollektive; welche Art von Erfahrungen und Erzählstrukturen würden die Bilder der heutigen virtualisierten Welt in die Zukunft transportieren? Wie verändern sich dadurch unsere Wahrnehmung und Kultur und welche Perspektiven öffnen sich einer interdisziplinären Bildforschung?

In der technologisch virtualisierten Welt wird die Suche nach dem Hier und Jetzt durch das Bild in einer gleichzeitigen doppelten Funktion bejaht und verneint.

In seinem international rezipierten Buch *Future Presence* fasst Peter Rubin (2018) die wichtigsten Eigenschaften der Virtual Reality zusammen, die neben Virtualität auch interessante konstitutive Eigenschaften von Bildern verdeutlichen. Aus der Bildwahrnehmungsperspektive sind folgende Eigenschaften zusammenzufassen:

- Nicht-reale Realität: in der virtuellen Realität wissen wir, dass wir nicht in der wirklichen Realität sind;
- Abkopplung vom Raum: wir wissen, dass wir nicht physisch in dem Ort anwesend sind, in dem wir glauben zu sein;
- Medialisierung: wir wissen, dass wir nur durch ein visuelles Instrument dorthin gelangen.

Alle drei Punkte deuten auf einen graduellen Verlust der unmittelbaren sinnlichen Erfahrung hin. In der virtuellen Welt sind wir nicht nur im Bild, sondern sogar Bestandteil des Bildes. Rubin schreibt: »with the sensory immersion that VR delivers, we have the ability to *become* the art—to be part of a world, even to be a character« (RUBIN 2018: 3, Herv. im Original).

Das Eintauchen in die virtuelle Welt wird durch die VR-Brille ermöglicht, die nach zwei simplen technischen Anwendungen funktioniert, die unsere Sinne wirklichkeitsnah täuscht bzw. manipuliert: die Illusionen der Tiefe und des Panoramablicks. Mit diesen einfachen Strategien werden wir in einen absoluten Präsenzzustand versetzt, der einen *Erfahrungersatz* im virtuellen Bildraum inszeniert.

In der Fachliteratur über virtuelle Realität wird ›Präsenz‹ als das Kernstück der Virtuellen Wirklichkeit definiert. Sie entsteht, in einer künstlichen Welt, die ausreichend *immersive* Kraft entfaltet, sodass die Bilder, in denen der Betrachter sich befindet, das rationale Denken verdrängen und auf die reine intuitive Wahrnehmung dahinvirkend die Illusion einer Realität erzeugen. Dies löst buchstäblich Reaktionen aus, ähnlich wie in einer Stress-Situation bekannt als *Kampf- oder Fluchtzustand*, der rasche körperliche Anpassung an Gefahrensituationen als Stressreaktion hervorruft und eine schlagartige Freisetzung von Adrenalin bewirkt, dessen Folge u.a. erhöhte Körperkraft und Atemfrequenz ist. Es ist erwiesen, dass dies bei einer längeren Dauer zu Schäden oder sogar zum Zusammenbruch des Organismus führen kann.

In der Literatur der Virtual Reality begegnen wir weiteren Formen von Präsenz, wie zum Beispiel: *Social presence, embodied presence, tactile presence*. Auch Gedächtnis spielt eine wichtige Rolle, denn virtuelle Bilder sollen auch genuine Erinnerungen erzeugen, die nicht von real erfahrbaren Erinnerungen unterscheidbar sind. All diese Erklärungsversuche, die Besonderheiten der virtuellen Erfahrung hervorheben, bestätigen, dass Gegenwärtigkeit oder Präsenz in der virtuellen Bilderwelt auf das Täuschen des reflektierten Denkens, das bedeutet auf die vollständige Auslöschung der Distanzwahrnehmung zwischen dem Antrieb und der Handlung, ausgerichtet ist.

Ein kurzer Rückblick auf den Ursprung des Begriffs verdeutlicht diesen Aspekt näher. In seinem 1938 verfassten Werk *Le théâtre et son double* (dtsh. *Das Theater und sein Double*), in dem zum ersten Mal der Begriff *réalité virtuelle* verwendet wurde, schrieb Antonin Artaud:

Die Sprache durchbrechen, um das Leben zu ergreifen, das heißt Theater machen oder neu machen; und das Wichtige ist, nicht etwas zu glauben, dieser Akt müsse sakral, das heißt vorbehalten bleiben. Das Wichtige ist der Glaube, daß ihn jeder Beliebige vollziehen kann und daß es hierfür einer Vorbereitung bedarf.

Dies führt dazu, die gewohnten Begrenztheiten des Menschen und seiner Fähigkeiten zu verwerfen und die Grenzen dessen, was man Realität nennt, bis ins Unendliche zu erweitern.

Man muß an einen durch das Theater erneuerten Sinn des Lebens glauben, wo sich der Mensch unerschrocken dessen bemächtigt, was noch nicht ist, und entstehen läßt. Und alles, was noch nicht entstanden ist, kann noch entstehen, vorausgesetzt, daß wir uns nicht damit zufriedengeben, *bloß aufnehmende Organe* zu bleiben (ARTAUD 2010: 14-15).

In der Bilderwelt der virtuellen Realität werden wir zu bloßen aufnehmenden Organen, versetzt in eine Präsenz der reinen Negation. Anders ist der Fall mit ästhetischen Bildern: Warburg zeigt uns, dass sie die Big Data der Zukunftswelt sind, als Beispiel wollte er mit seinem Bilderatlas eben diese zukunftsformenden Bildformen und Idiolekte als eine lebendige Mnemosyne festhalten.

Auch der Nobel-Preis dotierte Neurowissenschaftler Eric Kandel folgt einer ähnlichen These. In seinem Werk *The Age of Insight* sucht Kandel den Kernpunkt künstlerischer Ausdrucksform und stellt die Frage nach dem universalen Charakter der Kunst, »representational visual art is a form of storytelling that artist and beholder alike can visualize and turn over in their own minds, examining relations between characters acting in different social and environmental settings« (KANDEL 2012: 441). Ähnlich wie Peirce versteht der

Nobelpreisträger und Naturwissenschaftler Eric Kandel Kunst als eine Art Projektionsfläche, durch die sowohl der Künstler wie auch der Betrachter Geschichten und Relationen visualisieren können. Kunst als der Ort des Phanerons, des Zeigens ist zugleich der Schauplatz von Bedeutungsmodellierungen, ihrer Kommunikation sowie ihrer relationalen Zusammenhänge. Auch mit einem weiteren Aspekt erklärt Kandel die Kunst als eine ganzheitliche Erfahrung: indem sie Emotionen hervorruft, mobilisiert sie sowohl kognitive wie auch physiologische Erwidern in der konkreten Form von ›muscular response‹. Kunst beansprucht nicht nur geistige Kommunikation, sondern macht diese erst durch körperlichen Einsatz möglich. Die durch das Phaneron in Gang gesetzten Sinnstrahlungen verbreiten sich in divergierende Richtungen, in einer Vorwärtsbewegung Richtung dem Neuen – in Richtung noch nicht erfahrener, visionärer und fiktionaler Sinnwelten – und in einer Rückwärtsrichtung zur Arché – in Richtung längst vergangener dennoch präsenter, mythisch verschlüsselter Sinnwelten. Beide Welten verfügen über unwiderstehliche Kräfte, die eine mit einem Versprechen der Einmaligkeit, der Originalität, dem Anschluss zum Geniehaften, die andere mit dem Versprechen der kollektiven Zugehörigkeit mit allen Annehmlichkeiten der historischen Wahrheit.

So beginnt und endet die Arbeit der Semeiosis, der künstlerische Prozess bei dem wahrnehmenden Subjekt. Peirce weist auf diese Verantwortung der Autorenschaft hin, wenn er schreibt: »Again, that which is observed, as a percept is absent, must be objectified, while mere tones of consciousness are phaneron. But though subject and object are not discriminated in these feelings, yet it is that element of them which becomes developed into the immediate object which is the phaneron« (PEIRCE 2016: 48). Einbildungskraft und Erfahrung, sei es historische oder auch subjektiv persönliche, Denken und Repräsentation, Autonomie und gesellschaftliche Verankerungen bestimmen den künstlerischen Kode jenseits starrer räumlicher und zeitlicher Ordnungen auf dem Schauplatz der gewaltigen Bedeutungskämpfe.

Das antizipierte Bild als Future Image kündigt sich im Phaneron im Denkraum des Distanzbewusstseins an; seine Identität bleibt weiterhin die ästhetische Erfahrung und diese möchte ich mit Warburgs Erklärung abschließen:

Dem zwischen religiöser und mathematischer Weltanschauung schwankenden künstlerischen Menschen kommt das GEDÄCHTNIS sowohl der Kollektivpersönlichkeit wie des Individuums in einer eigentümlichen Weise zur Hilfe: nicht ohne weiteres DENKRAUM schaffend, wohl aber an den Grenzpolen des psychischen Verhaltens die Tendenz zur ruhigen Schau oder orgiastischen Hingabe verstärkend. Es setzt die unverlierbare Erbmasse mnemisch ein, aber nicht mit primär schützender Tendenz, sondern es greift die volle Wucht der leidenschaftlich-phobischen, im religiösen Mysterium erschütterten gläubigen Persönlichkeit im Kunstwerk mitstilbildend ein, wie andererseits aufzeichnende Wissenschaft das rhythmische Gefüge behält und weitergibt, in dem die Monstra der Phantasie zu zukunftsbestimmenden Lebensführern werden (WARBURG 2003: 3; Herv. E.B.).

So soll die These gewagt werden, das Future Image, das Zukunftsbild, im Künstlerischen gerettet, im Phaneron vergegenwärtigt und in der ästhetischen Wahrnehmung aufgeführt wird.

Literatur

- ARTAUD, ANTONIN: *Das Theater und sein Double*. Berlin [Matthes & Seitz] 2010
- BISANZ, ELIZE; MARLENE HEIDEL (Hrsg.): *Bildgespenster. Künstlerische Archive aus der DDR und ihre Rolle heute*. Bielefeld [transcript] 2014
- DERRIDA, JACQUES: *Dem Archiv verschrieben*. Berlin [Brinkman + Bose] 1997
- HEIDEL, MARLENE: *Bilder außer Plan. Kunst aus der DDR und das kollektive Gedächtnis*. Berlin [Lukas Verlag] 2015
- KANDEL, ERIC R.: *The Age of Insight. The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present*. New York [Random House] 2012
- PEIRCE, CHARLES S.: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Herausgegeben von Charles Hartshorne und Paul Weiss. Bd. 1: *Principles of Philosophy*. Cambridge, MA [Belknap] 1931
- PEIRCE, CHARLES S.: *Prolegomena to a Science of Reasoning. Phaneroscopy, Semiotik, Logic*. Herausgegeben von Elize Bisanz. Frankfurt/M. [Peter Lang] 2016
- RUBIN, PETER: *Future Presence: How Virtual Reality Is Changing Human Connection, Intimacy, and the Limits of Ordinary Life*. New York [Harper Collins] 2018
- WARBURG, ABY: *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*. Herausgegeben von Martin Warnke. Berlin [Akademie Verlag] 2003

Erika Fám

Private Bilder

Abstract

What kind of image are the internal, private images? In many respects, external and internal images are different, they are different in nature, and regarding their connection points, there are rather few scientific (from the fields of philosophy, psychology, image theory, neurobiology) arguments that can be supported by practical results. Psychology and image theory research several similar problems and issues, but are disconnected from each other. The issue of the internal image is also a common research area. An interdisciplinary approach could put the problem in a completely new light. I attempt to make such an approach.

Um was für Bilder handelt es sich bei inneren, privaten Bildern? Die äußeren und die inneren Bilder ähneln und unterscheiden sich auf mehreren Ebenen und es liegen nur wenige (philosophische, psychologische, bildtheoretische, neurobiologische) Ergebnisse über das innere Bild als Bildtyp vor. In Bezug auf die inneren Bilder teilen sich die Psychologie und die Bildwissenschaft viele offene Forschungsfelder. In der folgenden Studie analysiere ich aus einem interdisziplinären Blickwinkel die Struktur der inneren/privaten Bilder.

1. Innere Bilder. Mentale Bilder. Bilder der Seele

W. J. T. Mitchell (2008) hat über die Differenz von Picture/Image (Picture=materielles Bild, image=immaterielles Bild) gesprochen und es ist ganz eindeutig, dass man diese zwei Bildtypen getrennt voneinander analysieren muss. Wie Mitchell selbst betont, setzt sein Standpunkt platonische Akzente, indem er von

einer zwischen Image-Bild und Picture-Bild existierenden Funktionsbeziehung ausgeht. Dieser Zusammenhang zwischen Image und Picture ist jedoch kompliziert.

Die inneren Bilder werden oft als mentale Bilder, als Bilder der Seele bezeichnet. Wittgenstein spricht über private Bilder und im Folgenden möchte ich mit diesem Begriff alle inneren, mentalen Bilder bezeichnen. Die privaten Bilder sind innere Bilder, die strikt ein privates Eigentum bilden. Es gibt – bis jetzt – keine Möglichkeiten die inneren, privaten Bilder in ihrer Ganzheitlichkeit zu exteriorisieren, projizieren. Darum möchte ich akzentuieren, dass man die privaten Bilder mit einem interdisziplinären Ansatz erforschen muss. Unter anderem benötigen wir philosophische, psychologische, biologische Theorien, Experimente und Kenntnisse.

Die Ergebnisse der psychologischen Praxis und Theorie führen zur Frage: welche Attribute haben die privaten Bilder? Können wir die privaten Bilder als einen speziellen Bildtyp betrachten? Die analytische Psychologie und die Methode der Imagination (C. G. Jung, Verena Kast) bieten eine Interpretationsmöglichkeit der privaten Bilder. Es stellt sich die Frage, ob die Lebensdauer – im Mitchell'schen Sinne – der privaten Bilder gleich mit der Lebensdauer des Individuums ist, welches diese Bilder besitzt. Das Leben der privaten Bilder ist von dem Leben des Individuums abhängig, weil das Individuum die Existenz dieser Bilder ermöglicht.

2. Picture und Image. Materielle und immaterielle Bilder

Wenn wir das Wort Bild hören, denken wir erstens an die materiellen Bilder (an Gemälde, die an der Wand hängen, meistens an Standbilder). Sofort erscheint in unserer Vorstellung ein unspezifisches, *allgemeines Bild über ein Bild*, das in irgendeinem Raum existiert. (Das Bild erscheint zunächst nicht ganz klar, meistens handelt es sich um ein fernes, trübes Bild, meistens ein Gemälde. Nach weiteren Fragen kann eine klare Übersicht über dieses Bild und dessen Umgebung erscheinen. Um zu entscheiden, ob dieses Bild ein Foto, ein Gemälde, ein Filmbild oder ein Bildschirmbild ist, muss man weitere Informationen sammeln. Mit Hilfe von Wörtern kann man ein präziseres Bild in unserer Vorstellung aufrufen.) Man muss im Voraus immer bestimmen, über was für eine Art von Bild wir sprechen möchten. Wenn wir über nicht-materielle Bilder sprechen, muss das ganz klar definiert werden. Mit verbalen Mitteln können wir des Weiteren eine präzisere Beschreibung des benannten Bildes bestimmen. Durch die Ekphrasis kann man nur oberflächlich ein Bild beschreiben, sei das ein inneres oder ein äußeres Bild, ein Kunstwerk oder ein nicht künstlerisches visuelles Produkt. Wenn wir über innere Bilder sprechen, müssen wir dieses Attribut akzentuieren. Wir können über innere, private Bilder sprechen, aber diese Bilder werden niemals richtig sichtbar. Lebenslang haben wir sehr viele Bild-Erinnerungen über materielle, schon gesehene Bilder, unser Gehirn

abstrahiert, verallgemeinert, generalisiert diese Bilder, sodass ein Referenz-Bild erscheint, welches vielleicht alle gemeinsamen Eigenschaften der gesehene Bilder enthält. Diese Referenz-Bilder – die als Erinnerungsbilder gespeichert sind – können durch Wörter evoziert werden.

Die privaten Bilder können teilweise exteriorisiert werden. Die privaten Bilder leben in uns. Wir müssen aber fragen: von welcher Art sind die privaten Bilder? Wenn wir die Bilder im Sinne der platonischen (vgl. *Höhlengleichnis, Der Staat, Der Sophistes*; PLATON 2016) Ideenlehre definieren, dann benutzen wir eine dreifache Gliederung des Bildes:

1. die Ideen sind Bilder, mit ihnen können wir nicht in Kontakt treten, denn sie sind Urbilder;
2. die Vernunft ist der Ort, wo die Bilder-Erlebnisse eingelagert werden können;
3. die Realität ist ein Abdruck der Ideen.

Die Ideen sind immaterielle Wesen, sie sind unabhängig vom Individuum. Im platonischen Sinne ist die Realität selbst eine Kopie der Ideen-Welt. ***Wenn wir die platonische Ideentheorie umkehren, dann können wir unterstellen, dass wir unsere realen Erfahrungen verallgemeinern und davon innere Bilder produzieren können. Jeder von uns kann eine private, innere Bildwelt realisieren. Unsere gemeinsame Realität ermöglicht, dass unsere privaten Bildwelten in sehr vielen Hinsichten Gleichartigkeit zeigen. Darum ist es möglich gemeinsame Wolken (im Sinne der informatischen Kommunikations/Speichermöglichkeit) zu bauen, die Durchgänge zwischen privaten Bilderwelten ermöglichen.*** Unsere Wörter – als verbale Mittel – sind Möglichkeiten, unsere privaten Bilder zu äußern und sie mit anderen Leuten zu teilen und sie gemeinsam zu verstehen, wenn wir mit gleichen Wörtern, gleiche Erfahrungen, innere Bilder bezeichnen. Diese gemeinsamen Wolken ähneln den platonischen Ideen, weil sie allgemeine Oberflächen sind – ohne ein ideales, ständiges, perfektes Areal zu sein. Die Bildwissenschaft ermöglicht eine erweiterte Forschung des Bildes, wo nicht nur materielle Bilder erforscht werden können. W. J. T Mitchell unterscheidet zwischen zwei verschiedenen Bildarten: Image und Picture in einem neoplatonischen Sinne und referiert mit diesen zwei Begriffen (Image, Picture) auf materielle und immaterielle Bilder.

Bilder (Images) sind immaterielle symbolische Formen, die von wohldefinierten, geometrischen Formen über fast formlose Massen und Räume, erkennbare Figuren und Ähnlichkeiten bis zu wiederholbaren Gestalten wie Piktogrammen, Ideogrammen und alphabetischen Buchstaben reichen. Gemälde (Pictures) sind die deutlichen, materiellen Objekte, in oder auf denen immaterielle Bilder (Images) erscheinen. Man kann ein Gemälde (Picture) aufhängen, aber man kann kein Bild aufhängen. Das Bild (Image) scheint ohne irgendein sichtbares Hilfsmittel zu schweben. Es ist das, was vom deutlichen Bild (Picture) abgehoben, in ein anderes Medium transferiert, ja sogar in eine sprachliche Ekphrasis übersetzt werden kann. Das Bild (Picture) ist das Bild (Image) plus der materielle Träger, es ist eine Erscheinung des immateriellen Bildes (Image) in einem materiellen Medium. (MITCHELL 2008: 285)

Der neoplatonische Standpunkt Mitchells unterstellt eine mathematische Funktion, die zwischen Picture und Image existiert: **Picture = Image + materieller Träger**. Laut Mitchell sind die Image-Bilder symbolische Formen. Die

symbolischen Formen aber existieren in ganz konkreten materiellen Kontexten, weil Symbole materielle Erscheinungen haben. Einige von diesen können auch an materielle Dinge, Seiende referieren. Die Image-Bilder – in diesem Sinne – können nicht als Ideen (im platonischen Kontext) betrachtet werden. Die platonische Idee unterstellt und benutzt ein immaterielles Bild. Die Ideenlehre geht von einer Ideenwelt aus, die unabhängig von den Menschen existiert. Was Mitchell als Image-Bild definiert, ist nicht unbedingt ein immaterielles Bild, es sind vielmehr abstrahierte Gestalten. Obwohl Mitchell die immateriellen Bilder definiert, nennt er ihre Erscheinungsorte nicht. Die Beziehung zwischen Images-Bilder und Pictures-Bilder ist eine Funktion im Sinne der Ideenlehre. Die Reihe der Mitchell'schen Images-Bilder umfasst nicht die inneren Bilder. Können die inneren Bilder auch Images-Bilder sein? Können Image-Bilder unsere Träume, Imaginationen, Fantasien, Erinnerungen, Visionen sein?

Die inneren Bilder haben keine eigene Materialität, aber sie können nicht unabhängig vom Menschen existieren, sie sind in der Materie des menschlichen Körpers, des Fleisches, ins Innere des Ichs eingenäht und für andere Menschen nicht sichtbar. In der platonischen Formula der mittleren Ebene, dort wo die Vernunft steht, wären die inneren, privaten Bilder zu verorten. Diese Ebene zeigt Ähnlichkeiten mit den Ideen, weil die privaten Bilder unsichtbar für andere Leute sind, die diese nicht besitzen. Nur für einen einzigen Menschen sind die privaten Bilder restlos sichtbar. Darum (da für eine einzige Person sichtbar) sind die privaten Bilder keine richtigen immateriellen Bilder.

3. Private Bilder

Zwischen Image-Bildern und Picture-Bildern existiert eine Zwischen-Bildart. Diese sind die privaten Bilder. Ich nenne private Bilder alle inneren Bilder (mentale Bilder/Bilder der Seele), die nur für eine einzige Person vollends erreichbar sind. Deshalb habe ich den Begriff des privaten Bildes für die Bezeichnung der inneren Bilder gewählt. Denn das mentale Bild unterstellt, dass diese Bilder in unserem Gehirn lokalisiert sind, während die inneren Bilder suggerieren, dass sich diese Bilder in unserer Seele befinden. Der Begriff ›privat‹ verweist auf die wichtigste Eigenheit der inneren Bilder, nämlich: diese Bilder sind ein privates Eigentum, es sind geheime Bilder und nur für einen einzigen Menschen, für die Eigentümer sichtbar, ganzheitlich erreichbar. Wittgenstein hat sich mit dem Problem der Verbindung zwischen Bildern und Wörtern beschäftigt.

Unser Irrtum ist ähnlich dem: Wir sagen jemandem – Das Wort Sessel bedeutet nicht diesen besonderen Sessel. – darauf sucht er nach dem Ding, das eigentlich Sessel heißt. (Eine noch bessere Illustration wäre es, wenn er versuchte, im Sessel das zu finden, was Sessel genannt wird.) (WITTGENSTEIN 165: 2016)

Wittgenstein benutzt das Sessel-Beispiel und fragt sich, wie sich ein Wort in innere Bilder verwandelt. Was Wittgenstein akzentuiert, ist für die Analyse der inneren Bildern sehr wichtig: das Wort Sessel referiert nicht ganz konkret auf einen einzigen Sessel oder auf mehrere Stühle, sondern auf einen allgemeinen

Stuhl, die eine Menge der wichtigsten Attribute aller Sessel sammelt (alle Sessel, die eine Person in seinem bisherigen Leben gesehen hat).

Die Welt der privaten Bilder ist streng geheim, wir haben – bis jetzt – gar keine Möglichkeiten, in die Welt der privaten Bilder eines anderen Menschen Einblick zu erhalten. (Enyedi Ildikó-s Film *Körper und Seele* hat zwei Hauptdarsteller: Maria und Imre, die denselben Traum träumen, sodass es hier so scheint, als ob die zwei Protagonisten jeweils in die private Bilderwelt des anderen schauen können.) Die Geborgenheit der privaten Bilder ist irgendwie determiniert. Ansonsten haben wir ganz verschiedene Möglichkeiten, über unsere innere Bilderwelt zu sprechen, seine Inhalte zu äußern, in Kunstwerken darzustellen. C. G. Jung hat mehrmals akzentuiert, dass unsere innere Bilderwelt das Territorium unserer schöpferischen Kräfte ist, aber auch ein Ort zerstörerischer Dämonen sein kann (vgl. JUNG 2000). Die privaten Bilder sind definitorische Kräfte unserer Persönlichkeit, unserer Offenbarkeit, unseres Verhaltens. Wir sind immer in ständiger Wechselwirkung mit dieser Bilderwelt.

Wittgenstein spricht in seinen *Philosophischen Untersuchungen* neben der privaten Sprache über private Bilder. Laut Wittgenstein ist alles von der Interpretation abhängig. Es gibt kein ganzheitliches, visuelles oder verbales Verständnis. Obwohl wir die gleichen Wörter oder materiellen, äußeren Bilder benutzen, können wir kein gleiches Erlebnis erreichen. Wittgenstein benutzt für die Illustration dieses Problems ein konkretes Beispiel.

Einer malt ein Bild, um zu zeigen, wie er sich, etwa, eine Szene auf dem Theater vorstellt. Und nun sage ich: »Dies Bild hat eine doppelte Funktion; es teilt Andern etwas mit, wie Bilder oder Worte eben etwas mitteilen – aber für den Mitteilenden ist es noch eine Darstellung (oder Mitteilung?) anderer Art: für ihn ist es das Bild seiner Vorstellung, wie es das für keinen Andern sein kann. Sein privater Eindruck des Bildes sagt ihm, was er sich vorgestellt hat; in einem Sinne, in welchem es das Bild für die Andern nicht kann.« – Und mit welchem Recht rede ich in diesem zweiten Falle von Darstellung oder Mitteilung, – wenn diese Worte im ersten Falle richtig angewandt waren? (WITTGENSTEIN 2001: 280)

Der Begriff des privaten Eindrucks führt zum Begriff der privaten Bilder und dieses Bild ist für die Person »das Bild seiner Vorstellung, wie es das für keinen Andern sein kann«. Das private Bild ist ein privilegiertes Bild, es ist eine spezifische Bildart, die nur für eine einzige Person erreichbar ist und für andere unsichtbar bleibt. Deswegen ist diese Bilderfahrung sehr nah an den Gefühls- und Körpererfahrungen und hat eine starke subjektive Komponente.

Wenn du sagst, er sähe ein privates Bild vor sich, das er beschreibe, so hast du immerhin eine Annahme gemacht über das, was er vor sich hat. Und das heißt, daß du es näher beschreiben kannst, oder beschreibst. Gibst du zu, daß du gar keine Ahnung hast, von welcher Art, was er vor sich hat, sein könnte, – was verführt dich dann dennoch zu sagen, er habe etwas vor sich? Ist das nicht, als sagte ich von Einem ... »Er hat etwas. Aber ob es Geld, oder Schulden, oder eine leere Kasse ist, weiß ich nicht. (WITTGENSTEIN 2001: 294)

Erinnern wir uns daran, daß es gewisse Kriterien des Benehmens dafür gibt, daß Einer ein Wort nicht versteht: daß es ihm nichts sagt, er nichts damit anzufangen weiß. Und Kriterien dafür, daß er das Wort »zu verstehen glaubt, eine Bedeutung mit ihm verbindet, aber nicht die richtige. Und endlich Kriterien dafür, daß er das Wort richtig versteht. Im zweiten Falle könnte man von einem subjektiven Verstehen reden. Und eine »private Sprache« könnte man Laute nennen, die kein Anderer versteht, ich aber »zu verstehen scheine«. (WITTGENSTEIN 2001: 269)

Die privaten Bilder sind für Wittgenstein Vorstellungsbilder. Die privaten Bilder – im Gegensatz zur privaten Sprache – sind intimer, geschlossener, weil die Wörter einfach äusserbare, hörbare sind, die privaten Bilder haben hingegen keine richtige äussere Form. Die Person, das Individuum, der Eigentümer kann diese Bilder ohne irgendwelche Hilfsmittel sehen. Die privaten Bilder sind bei Wittgenstein die Bilder der Imagination. Die privaten Bilder sind mehr als Phantasie-Bilder: unsere Träume, Erinnerungen, Hypnose-Bilder sind alles private Bilder. **Die Welt der privaten Bilder kann ein Bild-Gewebe sein, das in ständiger Bewegung ist, das in ständiger Veränderung, Teilung, Reproduktion, ständigem Zuwachs existiert.** Warum kann ich über private Bilder sprechen? Weil ich meine privaten Bilder sehe. Ich habe eine einzigartige Erfahrung, diese Bilder zu sehen und ich unterstelle – von den Erzählungen anderer Menschen –, dass jeder Mensch ähnliche Erlebnisse mit seinen privaten Bildern hat. Die privaten Bilder sind der komplexeste Bildtyp, den wir kennen: er hat alle Attribute der materiellen Bilder (Gemälde, Zeichnung, Foto, Film). In dieser privaten Bilderwelt existieren alle Bilder in Zusammenhang mit allen anderen privaten Bildern. Diese Bilder leben nicht allein, sondern in einem Netzwerk. **Diese Bilder sind – auf der Ebene des Netzwerkes – mit ihren Konnexionen in ständiger Veränderung.** Sehr wichtig ist in diesem Bild-Netz, dass die Bilder sich nicht nur selbstständig, nicht nur durch Wirkung der äusseren Welt verändern, sondern diese Bilderwelt kann nach Wunsch der Eigentümer, des Individuums, das diese Bilder besitzt, verändert werden (Psychotherapie, Bildtherapie, verschiedene magische, schamanistische Rituale). Die Person kann wie ein Regisseur - im Rahmen der Möglichkeiten – seine private Bilderwelt neu-arrangieren.

Die Geburt der inneren Bilder impliziert nicht nur die Fähigkeit des Sehens, wir benutzen viele (alle?) andere Sinnesorgane. Das Territorium der privaten Bilder ist eine parallele Bild-Realität, die in irgendeinem ständigen Kontakt mit der äusseren Welt, Bild-Welt ist. Der Filter ist die Person, das Individuum selbst und jede Person generiert eine andere, spezifische Welt der privaten Bilder. Darum sind die privaten Bilderwelten unwiederholbar. Die Einzigartigkeit einer privaten Bilderwelt bietet viele Ähnlichkeiten und ermöglicht mehrere Konnexionen mit den anderen privaten Bilderwelten, weil die äussere Realität, die im Hintergrund dieser Bilder steht, ihnen oftmals gemeinsam ist. Die Bilder, die wir mit Wörtern erwecken können, sind Referenz-Bilder, die auf vorherigen, visuellen (und nicht nur) Erfahrungen basieren. Aus der Erfahrung aller sämtlich gesehener Stühle gestaltet sich das allgemeine Bild des Stuhles, durch den Prozess der Bildung sind die gemeinsamen Eigenschaften der einzelnen gesehenen Stühle ausgewählt. Hier sprechen wir über eine private Abstraktion. *Unsere gemeinsame Realität ermöglicht, dass wir ähnliche visuelle Erfahrungen machen. Wir sehen oft gleiche äussere Bilder, deswegen können wir mithilfe von Wörtern ähnliche innere Bilder abrufen und so können wir durch Wörter kommunizieren. Die privaten Bilder bilden ein gemeinsames Feld, eine Wolke (Datenwolke/Bildwolke), die die Dimension der Kommunikation ist.*

4. Private Bilder. Die innere Bildererfahrung

Private Bilder sind alle Bilder, die eine innere, persönliche, intime, private Bildererfahrung ermöglichen. Im Folgenden möchte ich die Frage stellen: Was ist ein Bild? Als Bild betrachte ich alles, was irgendwer (mindestens eine Person) als Bild ansieht. (In diesem Sinne sind die platonischen Ideen keine Bilder, weil sie für die Menschen nicht erreichbar sind). Unsere Bildererfahrungen stammen aus zwei Quellen: aus inneren und aus äußeren Quellen. Beide Bildarten sind materielle Bilder, die äußeren Bilder sind konkrete Bilder, die getastet, berührt werden können. Diese Bilder erscheinen in verschiedenen äußeren materiellen Dispositiven (Foucault). Die privaten Bilder sind auch nicht unabhängig von der Materialität, weil die inneren Bilder in unserem Körper geboren/entstanden sind und in unserem Körper existieren. Wir müssen das Bild in einer ganz neuen Annäherung analysieren. Wir dürfen nicht innerhalb der materiellen-immateriellen Funktion verbleiben, sondern wir sollten auch fragen, für wie viele Personen ein Bild erreichbar ist. Eine weitere Frage wäre: Müssen wir von zwei verschiedenen Akten des Sehens sprechen? Können wir über ein inneres und ein äußeres Sehen sprechen? (Die Erreichbarkeit des Bildes ist nicht von den äußeren Umständen abhängig. Meine Hypothese betrifft nicht politische, physische Verbote der Sichtbarkeit. Die Erreichbarkeit hängt von den menschlichen, biologischen Möglichkeiten ab.)

Die Nicht-sichtbarkeit-Formel der privaten Bilder ist: **n-1** (außer einer einzigen Person sind die privaten Bilder nicht sichtbar). Ich habe den Begriff des nicht-sichtbaren Bildes benutzt, nicht den Begriff des unsichtbaren Bildes. Die Sichtbarkeit-Formel der privaten Bilder ist: **1** (nur eine einzige Person kann die privaten Bilder sehen).

Die Sichtbarkeit-Formel der äußeren Bilder ist: **n**

n=die Zahl der Menschen, die die Fähigkeit des Sehens haben

Die privaten Bilder sind nur für eine einzige Person erreichbar, sichtbar. (Mit der Äußerung der inneren, privaten Bilder – wie z.B. in Kunstwerken, wenn wir beschreiben, verfilmen, über diese Bilder sprechen – bieten wir nur einen partiellen Einblick in diese Welt). Welche Bilder gehören zu der Kategorie der privaten Bilder? Alle Bilder, die in uns, in Bild-schaffenden und Bild-benutzenden Wesen geboren sind – wie Imaginationen, Träume, Phantasien, Erinnerungen, Visionen, Hypnose-Bilder usw. Diese Bilder manifestieren sich nicht äußerlich, sie bleiben in der Geborgenheit des Individuums. Als Ausgangspunkt können wir von dem Grundaxiom ausgehen, dass wir über die Existenz der privaten Bilder aufgrund unserer privaten Erfahrungen wissen. Aber wo existieren diese Bilder und welche Eigenheiten haben diese Art von Bildern? Wir wissen ganz wenig, obwohl sich die Psychologie, die Philosophie und die Neurobiologie seit langem mit der Problematik der inneren Bilder beschäftigt. Im philosophischen Diskurs spielt die Fragestellung der mentalen Bilder eine wichtige Rolle. Hier werden diese Bilder im Zusammenhang mit dem Denkvermögen problematisiert. Die Psychologie spricht über innere Bilder aus der Perspektive von seelischen Prozessen und im Kontext der verschiedenen

Psychotherapien. Wenn wir vom Standpunkt der Bildtheorie, der Bildforschung aus das Problem der privaten Bilder analysieren, müssen wir die Definition, die Bestimmung des Bildes weiterdenken. Ich habe das Bild als ein Produkt definiert, das für jemanden (mindestens eine Person) sichtbar ist. Die privaten Bilder sind keine richtigen materiellen Bilder, weil sie nicht taktil erreichbar sind, trotzdem sind sie von der materiellen Existenz des menschlichen Wesens abhängig. Diese Bilder erscheinen im Kontext des Lebens einer Person und vergehen zusammen mit diesem. (Die privaten Bilder kann man durch Ekphrasis oder durch verschiedene Kunstwerke beschreiben, aber mit diesen Äußerungen kann man nicht die privaten Bilder sichtbar machen: Nur einige Eigenschaften, Ähnlichkeiten kann der Betrachter erahnen.)

5. Private Bilder. Rahmen

Im Folgenden möchte ich keine chronologische Durchführung des Bildbegriffs in verschiedenen Wissenschaften realisieren. Ich möchte eine Definition des Bildes finden, die gleichzeitig für die äußeren und die inneren Bilder gültig ist. (Eine wichtige Studie, die den Begriff des philosophischen Mentalen Bildes analysiert, ist GERTH 2016)

a. Bild ist alles, was eingerahmt ist

Bild ist alles, was mit Hilfe eines Rahmens von seiner Umgebung abgetrennt ist. Die äußeren Bilder sind alle eingerahmt: mit einfachen Rahmen, mit einem Bildschirm, durch eine Kinoleinwand, durch den zeitlichen Rahmen im Fall der Bewegungsbilder usw.

Die privaten Bilder haben auch Rahmen, dies gilt in mehrfacher Hinsicht:

1. die biologischen Rahmen: die Person, als biologisches Wesen, ermöglicht die Existenz der privaten Bilder;
2. die Zeit-Rahmen: die Lebensperiode einer Person – die privaten Bilder leben in dieser Periode;
3. die Quelle-Rahmen: alle Informationen aus der Realität, die die private-Bildproduktion befördern.

Das Gemälde, das Foto sind zweidimensionale Bilder, sie haben keinen Zeitrahmen. Der Film ist zweidimensional und hat einen Zeitrahmen. Ich unterstelle, dass die privaten Bilder die komplexesten Bilder sind, die wir kennen, weil sie auch räumliche und zeitliche Rahmen haben. Die privaten Bilder sind gleichzeitig Zeit-Bilder und Bewegungsbilder (vgl. DELEUZE 1989 u. 1990). In der Deleuzschen Interpretation sind die Zeitbilder charakteristisch für die Filme nach dem Zweiten Weltkrieg, wo die Zeiterfahrung nicht linear, nicht chronologisch ist. Mit Hilfe der Zeitbilder können die Kristallbilder entstehen. Die Kristallbilder sind eine Kombination aus realen und virtuellen Bildern. Das Bewegungsbild ermöglicht die Präsentation eines Bewegungs-Prozesses ohne

Interruption. Die privaten Bilder sind Legierungen der Zeitbilder und der Bewegungsbilder. Die privaten Bilder entstehen durch private Erfahrungen der Realität, durch den Filter der Subjektivität, durch eine private innere »Kamera«, durch einen privaten »Montageablauf«. Der Realitäts-Rahmen der privaten Bilder hat eine sehr wichtige Funktion, er hat die Rolle des Rohstoffs, dem diese spezifischen Bilder entstammen. Die Realität ist als Möglichkeit präsent. Realitäts-Elemente sind auch die erzählten Bilder (die analytische Psychologie spricht von einem gemeinsamen inneren Bild-Raum). Die Märchen, die Balladen, die Epen vermitteln Bildern, die in unserer privaten Bilderwelt nochmal geboren werden können. Wir können unterstellen, dass der Umfang der privaten Bilder das Bewusstsein ist. **Die privaten Bilder sind in ständiger Veränderung begriffen, diese Bilder sind nicht nur Bewegungsbilder (die die Bewegung vermitteln können), sondern es sind Bilder in Bewegung, es sind dynamische Bilder, Bild-Gewebe, die der Eigentümer – als bildschaffendes Wesen – immer neu-arrangiert, verwandelt, aufbaut.**

b. Die privaten Bilder sind nicht zeigbare Bilder

Die privaten Bilder sind materielle Bilder, sie sind abhängig von der biologischen Existenz einer Person, aber scheinen für andere Personen als unsichtbar. Die privaten Bilder sind nicht zeigbare Bilder. Diese inneren Bilder möchten wir trotzdem irgendwie exteriorisieren – durch Literatur, visuelle Kunst, Musik. Die verschiedenen Künste bieten uns die Möglichkeit, über die Welt der privaten Bilder des Künstlers etwas zu erfahren und dadurch unsere privaten Bilder zu verfeinern. Wir können unsere privaten Bilder nicht zeigen. Gottfried Boehm spricht über die Zeigbarkeit der Bilder (vgl. BOEHM 2010). Das Zeigen – im Wittgensteinschen Sinne – bedeutet, dass das Bild nicht spricht, sondern etwas zeigt. Boehm spricht ausschließlich über materielle, äußere Bilder. Die äußeren Bilder zeigen (sprechen nicht) etwas und sind zeigbare Bilder. Gottfried Boehm akzentuiert, dass die Bilder etwas und sich selbst zeigen. Jedes materielle Bild kann gezeigt werden: Das ist ein Bild! Alle drei Zeigbarkeiten des Bildes sind nur in einem Betrachtungsprozess relevant. Das Bild zeigt etwas für die Betrachter, das Bild zeigt sich selbst und ein Betrachter kann ein Bild einem anderen Betrachter zeigen. Die privaten Bilder sind nicht greifbare Bilder, haben keine Koordinaten, wo sie eigentlich gefunden werden können und sind nicht zeigbare Bilder. Die privaten Bilder haben keine festen Koordinaten, nur die Person, das Individuum, das als biologisches Wesen einen Rahmen für die Existenz dieser Bilder bietet. Die privaten Bilder leben in uns und sterben mit uns zusammen.

c. Private Bilder = Dynamische Bilder

Wir müssen unbedingt fragen, um was für eine Art von Bildern es sich bei den privaten Bildern handelt? Die privaten Bilder sind nicht greifbare, nicht zeigbare Bilder und nicht-für-alle-sichtbare Bilder. Nur für eine einzige Person sind sie sichtbar. Die privaten Bilder kann man nicht fotografieren, man kann sie

nicht reproduzieren oder verfilmen. Sie sind eigene Bilder. *Die privaten Bilder haben keine messbaren Parameter.* Was für ein Bildtyp ist das private Bild? Bis jetzt haben wir angenommen, dass die privaten Bilder sich ständig verändernde Bilder sind. Treffen wir in diesem Fall auf eine Serie von vereinzelt Bildern? Leben die privaten Bilder in einem Bild-Netzwerk, in einem Bild-Gewebe? Sind es sukzessive Bilder? Sind sie zusammenlebende Bildermengen? Sind sie koexistierende Bilder? Können wir über Bild-Konstellationen sprechen? Sind die privaten Bilder trennbare Bilder, wie Fotos in Fotoalben oder Filme in einem Regalfach?

Wir können unterstellen, dass private Bilder eine ganz andere Struktur als äußere Bilder haben. Weder Psychologie noch Philosophie hat bisher nachgefragt, von welcher Art die inneren, privaten Bilder sind. Meistens analysieren die oben genannten Wissenschaften das Verhältnis zwischen inneren Bildern und der äußeren Welt oder untersuchen die Wechselwirkung zwischen inneren Bildern und seelischen Vorgängen. Die Psychologie koppelt die inneren Bilder an die Imagination. Die Imagination ist hier als bildschaffende Aktivität zu betrachten. Verena Kast, die wichtigste Vertreterin der aktiven Imagination, hat eine wichtige These eingeführt: die inneren Bilder verändern sich immer spontan oder mit der Hilfe eines Psychotherapeuten: »diese Bilder [verändern] sich entweder spontan [...] oder durch das Eingreifen eines Therapeuten/einer Therapeutin in den imaginativen Prozeß« (KAST 1995: 37). Unsere privaten Bilder sind in ständiger Bewegung, Veränderung. Diese Bilder sind offen für Veränderungen, sind veränderbare Bilder, sind schmiegsame Bilder, sind nicht erstarrte Bilder, wie die äußeren Bilder. Irgendein plasmatischer Zustand kennzeichnet die privaten Bilder. C. G. Jung hat auch festgestellt, dass die inneren Bilder nicht alleine leben und es einen Strom der inneren Bilder gibt. Das ist der natürliche Zustand der inneren Bilder – so Jung. Die inneren Bilder – wie Verena Kast formuliert – können manchmal erstarren oder durch starke Angst-Prozesse fixiert werden.

Der Strom der inneren Bilder im Kontext der analytischen Psychologie bedeutet, dass wir eine Serie an Bildern sehen, die konsekutiv, nacheinander erscheinen. Bedeutet dies dann, dass diese Bilder einfache Standbilder oder Bewegungsbilder sind, die in einer Reihe erscheinen? Wenn wir unsere inneren Bilderfahrungen, Erinnerungsbilder, unsere Imaginationen, Träume, Phantasiebilder untersuchen, können wir feststellen, dass diese Bewegungsbildern ähneln (vgl. DORST et al 2014). Aber die privaten Bilder sind mehr als einfache Bewegungsbilder, weil diese Bilder keine fixe, stabile innere Struktur haben, weil sie immer in Veränderung sind. Natürlich verändern sich die privaten Bilder nicht mit einer hohen Geschwindigkeit und nach einer Zeitperiode, sind die privaten Bilder nicht ganz neue Bilder. Vielmehr gibt es eine ständige Veränderung, die die innere Struktur, die Verhältnisse der Bildelemente beeinflusst. Auf dieser Veränderbarkeit basieren fast alle psychotherapeutischen Methoden, die sich mit inneren Bildern beschäftigen, wie die Imagination, das Familienstellen, Gruppenstellen, die Hypnose, die Katathym Imagination, die Filmtherapie, die Bildtherapie. Die oben genannten Methoden benutzen die

Möglichkeit der Schmiegsamkeit der privaten Bilder. Mit äußerer Hilfe, mit der Intervention der Psychologen, kann die Person als ein Regisseur die Struktur seiner privaten Bilder verändern und mit dieser Wende können sich sehr spektakuläre Veränderungen ergeben.

6. Die privaten Bilder und die Neurobiologie

Der Neurobiologe Gerald Hüther formuliert, dass die inneren Bilder länger leben, als die Lebensform, die ihre Existenz ermöglicht. »Die inneren Bildern, die das Leben zeichnet, leben länger als die jeweiligen Lebensformen, deren Lebensweg sie bestimmt haben und in Zukunft weiter bestimmen werden« (HÜTHER 2015: 13). Hüther unterstellt, dass unsere inneren Bilder früher leben, als wir geboren wurden, sie existieren in der Gebärmutter, auf der Ebene der Zellen und Hüther definiert das Gehirn als ein Organ, das Bilder generiert.

Von allen Lebewesen, die im Lauf der letzten Jahrmillionen auf der Erde entstanden sind, ist der Mensch die einzige Lebensform, der es gelungen ist, einen ständig sich vergrößernden Schatz an selbst entworfenen inneren Bildern über die Beschaffenheit anzusammeln und von einer Generation zur nächsten weiterzugeben (HÜTHER 2015: 30).

Als private Bilder können wir nur die Bilder beachten, die im Laufe des Lebens einer Person auftauchen. Das menschliche Leben beginnt mit dem Moment der Befruchtung. Hüther definiert nicht ganz eindeutig, ob er an die Zellen des Fetus gedacht hat, wenn er über das Leben der inneren Bilder spricht. Deswegen können wir die Geburt der privaten Bilder ab dem Moment der Befruchtung ansetzen.

Die privaten Bilder (laut Hüther innere Bilder) haben nicht nur visuelle Inhalte, sondern weitere Informationen von den anderen Sinnesorganen. Hüther differenziert Sehbilder, Geruchsbilder, Tastbilder.

»Aus dem bisher bereits Gesehenen und dem nun noch neu Hinzugekommenen wird so ein bestimmtes inneres *Sehbild*, aus dem Gehörten ein inneres *Hörbild*, aus dem Geruchenen ein inneres *Geruchsbild*, aus dem Ertasteten ein inneres *Tastbild*« (HÜTHER 2015: 22). Diese Bildtypen müssen wir vielleicht als Attribute der privaten Bilder betrachten. Die privaten Bilder sind ähnlich komplexe Bilder wie ein n-dimensionales Kino, wodurch wir nicht nur visuelle Erfahrungen erleben können, sondern an das Modell der Realität komplexe Informationen vermittelt werden. Gleichzeitig sind das Hörerlebnis, das visuelle Erlebnis, das Geruch-Erlebnis, das Tast-Erlebnis präsent, genauso wie bei unseren realen Erlebnissen. Auf keinem Fall können wir von privaten Bildern als von einem Nachdruck der Realität sprechen, weil die Erlebnisse, die diese Bilder generieren, sehr subjektive Erfahrungen sind. Die neurobiologischen Experimente bestätigen, dass die größeren Wandlungen der äußeren Welt die Konnexionen im Gehirn neugestalten können. »Jede Veränderung der äußeren Welt, die stark genug ist, um das in der *Innenwelt* des sich entwickelnden Gehirns herrschende Bedingungsgefüge zu verschieben, kann daher die

dort stattfindenden Wachstums- und Differenzierungsprozesse in eine bestimmte [...] Richtung lenken« (HÜTHER 2015: 76).

Das Gehirn selbst ist ein sich ständig veränderndes Organ, ein Organ, welches die Bilder generiert. Die privaten Bilder können ähnliche Produkte sein. Auf jeden Fall sind die Veränderungen der privaten Bilder von den Veränderungen der äußeren Welt abhängig. Unser Gehirn hat die Fähigkeit, unsere privaten Bilder neu zu strukturieren, neu zu gestalten. Darum ist es Psychotherapien, die mit inneren Bildern arbeiten, möglich, unsere privaten Bilder zu aktivieren, den Rhythmus der privaten Bilder zu verändern. »Wir sind mit unserem Gehirn in der Lage, die bereits angelegten inneren Bilder mit den neuen, über die verschiedenen Sinneskanäle ankommenden und im Gehirn erzeugten Aktivitätsmustern zu vergleichen und unsere bisherige Vorstellung von dem zu verändern« (HÜTHER 2015: 57). Thomas Koebner betont in seiner Studie *Sukzession und Koexistenz*, dass die Filmbilder gleichzeitig in Sukzession und in Koexistenz sind (vgl. KOEBNER 2006). Wenn wir Filme sehen, erreichen die Filmbilder uns in Sukzession, aber wir vergessen diese Bilder nicht und wir erinnern uns immer an die vorherigen Bilder. Das ist deshalb möglich, weil unsere privaten Bilder in sukzessiver-Koexistenz existieren. Wir Menschen haben die Fähigkeit, Bilder in Koexistenz zu sehen, diese Fähigkeit ist mehr als eine einfache Erinnerung. Die privaten Bilder verknüpfen sich immer, bilden immer ein Bild-Gewebe. Dieses Bild-Gewebe funktioniert als ein Bild-Netzwerk und die privaten Bilder werden im Laufe des menschlichen Lebens immer komplexer, größer, beinhalten immer mehr Informationen. Aus der Hinsicht der Netzwerkwissenschaft (vgl. ALBERT-LASZLÓ 2013) kann der private Bildkomplex, schwache und starke Knotenpunkte haben. *Das private Bild ist eine Bildmenge im mathematischen Sinne, die immer größer und komplexer wird. Unsere privaten Bilder sind keine Filmreihen, die in alleinstehenden Filmen präsentiert werden, sondern es ist ein einziger Filmkomplex, der immer ein bisschen anders, länger, tiefer, größer wird.*

Das private Bild wächst nicht nur horizontal, sondern auch vertikal.

Den Inhalt des privaten Bildes kann man nicht löschen, höchstens von neuen Bildelementen abdecken. Das Unterbewusstsein kann das Territorium des privaten Bildes sein, das in Abdeckung ist. Es ist wahrscheinlich, dass sich einige Teile der privaten Bilder als trennbare Elemente verhalten und als vereinzelt Bilder zu betrachten sind, aber diese Teile sind in ständigem Zusammenhang mit anderen ähnlichen Bildern. Alle Veränderungen der privaten Bilder haben Abdrücke im Körper des privaten Bildes. Wie in einem Archiv ist jede Phase der Änderungen verfolgbar. Die privaten Bilder haben mehrere Schichten und wir können verschiedene Teile, Ebenen von diesen benutzen. Die Frage ist: Wann und welche Teile von den privaten Bildern können wir benutzen? Wie benutzen wir diese Bilder? Wie wirken diese auf uns? Wie können wir diese Bilder ändern?

7. Lebendige Bilder

Mitchell spricht in *Das Leben der Bilder* über Bilder als Lebewesen. Die äußeren Bilder werden mit ihrer Schaffung geboren und sterben mit ihrer Vernichtung, ihrem Verschwinden, wenn sie nicht mehr materiell erreichbar sind. Den Begriff der Lebewesen benutzt Mitchell im symbolischen Sinne, hier können wir über die Geschichte dieser Bilder sprechen. Wenn wir diese Metapher im Fall der privaten Bilder benutzen, dann können wir unsere vorherige Hypothese bestätigen, wonach die privaten Bilder dynamische Bild-Konstellationen sind und so funktionieren wie jedes Lebewesen, welches in ständigem Wachstum, ständiger Veränderung ist: »das Bild [besitzt] einen gewissen vitalen, lebendigen Charakter [...], der es dazu befähigt, das zu fühlen, was ihm zugefügt wird« (MITCHELL 2008: 108). Mitchell akzentuiert, dass die Bilder nicht nur in Hinsicht ihrer Attribute Lebewesen sind, sondern in den Modi wie sie vom Betrachter benutzt werden. Die Menschen verhalten sich mit den Bildern so, als ob sie Lebewesen wären. Die Benutzer verwandeln die Bilder in Lebewesen. Die Mitchellsche Metapher referiert an die äußeren Bilder. Im Fall der privaten Bilder wird die Metapher zu einem realen, funktionsfähigen Modell. Die Veränderung der privaten Bilder kann nicht vollkommen sein, nur einige Elemente können durch andere vertreten werden. Die Struktur des Bildes kann verändert, mit anderen Erlebnissen verknüpft werden oder die Reihe, die Position des Bildes kann wechseln.

Die Vertreter der analytischen Psychologie akzentuieren die Wichtigkeit der inneren, privaten Bilder. Sie beschäftigen sich oft mit dem Problem der privaten Bilder, aber ohne einen Blick auf die Ergebnisse anderer Wissenschaften wie Bildtheorie, Bildphilosophie zu werfen. Für die philosophische Bildforschung ist es unerlässlich, die neuen Fragestellungen anderer Wissenschaften (Psychologie, Bildtheorie, Neurobiologie) zur Forschung der privaten Bilder zu berücksichtigen. Zusammenfassend: Die privaten Bilder sind innere Bilder, die sich aus verschiedenen Bild-Elementen im Verlauf des menschlichen Lebens in einem Bild-Netzwerk organisieren und nur für eine einzige Person sichtbar, erreichbar sind. Sie treten mit einem einzigen Individuum in Kontakt, in Wechselwirkung. Die privaten Bilder sind dynamische Bilder, die im Verlauf des menschlichen Lebens in ständiger Veränderung sind. Wir sprechen über lebendige Bilder, die fähig sind zur Veränderung und Wandlung. Gleichzeitig sind sie Bewegungsbilder und Zeitbilder, die in sukzessiver Koexistenz leben, die auch in horizontale und in vertikale Richtung wachsen. Die privaten Bilder sind geheime, gesperrte, unteilbare, nicht exteriorisierbare Bilder. Sie sind nicht-zeigbare Bilder. Sie sind Einzelpersonenbilder.

Literatur

- ALBERT-LÁSZLÓ, BARABÁSI: *Hálózatelmélet*. Budapest [Helikon] 2013
- BOEHM, GOTTFRIED: Das Zeigen der Bilder. In: BOEHM, GOTTFRIED; SEBASTIAN EGENHOFER; CHRISTIAN SPIES (Hrsg.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. München [Wilhelm Fink] 2010, S. 19-54
- DELEUZE, GILLES: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1989
- DELEUZE, GILLES: *Das Zeit-Bild. Kino II*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1990
- DORST, BRIGITTE; BERND LEIBIG; RALPH VOGEL (Hrsg.): *Aktive Imagination: Schöpferisch leben aus inneren Bildern*. Stuttgart [Kohlhammer] 2014
- GERTH, SEBASTIAN: Mentale Bilder als visuelle Form der Weltrepräsentation? Eine Systematisierung philosophischer Argumentationen und ihre psychologische Anwendung. In: *IMAGE*, 24, 2016, S. 5-49
- HÜTHER, GERALD: *Die Macht der inneren Bilder*. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 2015
- JUNG, CARL GUSTAV: *Az ember és szimbólumai*. Budapest [Göncöl] 2000
- KAST, VERENA: *Imagination, als Raum der Freiheit*. München [dtv] 1995
- KOEBNER, THOMAS: Sukzession und Koexistenz. Zur bipolaren Bauform von Filmbildern. In: KOEBNER, THOMAS; THOMAS MEDER (Hrsg.): *Bildtheorie und Film*. München [Text und Kritik] 2006, S. 62-73
- MITCHELL, W. J. T.: *Bildtheorie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2008
- PLATON: *Werke*. München [dtv] 2016
- WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt/M. [Wissenschaftliche Buchgesellschaft] 2001
- WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Das Blaue Buch*. Berlin [Suhrkamp] 2016

Evelyn Runge

The Family of Man. Education Through Photography, Travelling in Time and Space. Teaching Visual Literacy in Seminars, Artistic Tutorials, and Field Research

Abstract

Die *Family of Man* ist eine der berühmtesten Fotoausstellungen aller Zeiten. Seit 1994 wird das letzte erhaltene Original in Luxemburg öffentlich ausgestellt. Während Wissenschaftler*innen *The Family of Man* jahrzehntelang als sentimental und stereotyp abgetan haben, nutzten Lehrer*innen die Ausstellung schon früh zur Vermittlung visueller Kompetenzen. Dieser Artikel stellt drei Lehrveranstaltungen über *The Family of Man* vor: ein Seminar, ein künstlerisch-praktisches Tutorial und eine Exkursion mit Feldforschung zur Ausstellung in Clervaux, Luxemburg. Es wird argumentiert, dass *The Family of Man* heute noch wichtig und gut geeignet ist, um visuelle Kompetenzen an der Schnittstelle von Fotogeschichte, Fototheorie und Ausstellungsdesign zu vermitteln.

The Family of Man is one of the most famous photo exhibitions of all times. Since 1994, the last remaining original is exhibited publicly in Luxemburg. Whereas scholars have dismissed *The Family of Man* for decades as sentimental and stereotypical, teachers embraced it early on for its potential to instruct visual literacy. This article presents a set of three courses about *The Family of Man*, including a seminar, a practical tutorial, and an excursion to the exhibition in Clervaux, Luxemburg. It argues that *The Family of Man* is

nowadays still important for teaching visual literacy at the intersection of photo history, photo theory, and exhibition design.

Introduction

The Family of Man is one of the most well-known and most influential photo exhibitions of the 20th century, and a project of superlatives: one curator, 273 photographers from 68 countries, 503 selected photographs (out of four million), five million sold catalogues, and nine million visitors worldwide (cf. ZAMIR/HURM 2018). It was created by photographer Edward Steichen. *The Family of Man* was initially exhibited in 1955 at the Museum of Modern Art in New York City, after four years of planning (cf. BURDEN 1954). It was followed by several travelling exhibitions to almost every continent.

In this article, I discuss the use of the *The Family of Man* as an educational tool for visual literacy, based on six courses for undergraduate students of a variety of cultural studies and aesthetic communication, with majors such as theatre studies, media studies, philosophy, art, musicology and creative writing. The courses were offered as triples: one seminar, one practical (artistic) tutorial, and one excursion to *The Family of Man* in Luxemburg. It was mandatory to participate at the seminar and the tutorial – for theoretical, methodological, and historical background of the exhibition – before joining the excursion for field research.

I argue that the contemporary exhibition and adjustment of *The Family of Man* also today stand an important pedagogical value for the current classroom. Nowadays, *The Family of Man's* multi-layered history and the critical discourse throughout the past decades offer an abundance of possibilities for teaching, including a visit in the exhibition in Luxemburg to explore the differences and similarities of the design for a contemporary audience compared to the exhibition's original design in the Museum of Modern Art (1955). It still has the great potential to bridge theory and practice in university classrooms, and to reflect on visual literacy especially in an era of globalized images. Steichen's idea of travelling exhibitions must be understood as an early form of images' globalization and serves also to address current issues of the digital visual culture, and the status of photojournalism.

In this article, I firstly present an overview about the history of *The Family of Man*, and the revolving critique that only recently got a new twist due to the discovery of long-time overseen material by Max Horkheimer, and its interpretation by contemporary scholars (cf. HURM/REITZ/ZAMIR 2018). Secondly, I refer to *The Family of Man* in education: it is not well known that teachers used *The Family of Man* as an integral part of their classes and referred to it very positively. Thirdly, I present my learning objectives of *The Family of Man* and visual literacy.

1. *The Family of Man* in History and Theory

Curator Edward Steichen wanted *The Family of Man* to help create a more peaceful world, and he believed in education through photography. For him, photography can be understood coherently all over the world: »This is the irrefutable proof that photography is a universal language; that it speaks to all people; that people are hungry for that kind of language« (STEICHEN 1958: 167). Steichen was born in 1879 in Luxemburg and immigrated to the US two years later. Steichen worked as a pictorialist, fashion photographer, war photographer, and journalist. In 1947, aged 68, he was appointed director of the newly formed photography department of the Museum for Modern Art in New York City. He retired in 1962 and died in 1973.

It took Edward Steichen four years to prepare *The Family of Man*—from 1951 to 1955. He wanted to educate people all over the world to make it a better place, to foster equality and peace. 37 themes guided the viewer through the exhibition, including for instance birth, love, family, death, hunger, work, migration, dance, dream, fear, and hope. In the time of Cold War, Edward Steichen wanted his exhibition to travel—and it did, from New York City, to Munich in Germany, Mumbai in India, Moscow in the Soviet Union, to Guatemala City, to Japan and many more places, in total around 150 cities and 48 countries all over the globe. Since 25 years *The Family of Man* has found its public home in Clervaux, a village in the Ardennes, in the northern part of Luxemburg. Steichen himself gave it as a gift to the state of Luxemburg, his country of origin, and it is »the last complete set of the travelling version« (REITZ 2018: 177). It was stored in an attic—and forgotten from 1965 until 1989. Then Jean Back, the former director of the CNA, rediscovered it and took care of its first restoration. Since 1994, *The Family of Man* is accessible for the public in Luxemburg. The Centre National de l'Audiovisuel (CNA) oversees the presentation and restoration of the »greatest photo exhibition of all time« as Steichen considered his work. The CNA took a great effort in terms of conservation, architecture and sensitive modernization of the exhibition. It enables new generations of viewers to gain access to *The Family of Man*, and to learn about (photo) history, emotional inflow, and the art of installation design.

On a theoretical level, Steichen was criticized from early on for his approach to use photography, photo exhibitions and an affordable priced catalogue as educational tools. One of the main critiques setting the tone was Roland Barthes in 1957. He called the humanism of *The Family of Man* sentimental and moralizing. Birth, death, and work are universal facts, according to Barthes, and therefore self-evident for human communities (cf. BARTHES 1972). Barthes does not discuss a single photo in detail—he might not have been interested at all in close reading. It is possible that he criticised it based on the brochure published for the exhibition in Paris in 1957: scholars assume that Barthes himself never saw *The Family of Man* (cf. GUITTARD 2006; HURM 2018). Nevertheless, Barthes influential critique of humanistic photography survived over decades. Successive scholars described *The Family of Man* as

propaganda, paid by US aid, fostering heteronormative and patriarchal life style »to legitimate a family-based consumerism« (SEKULA 1981: 20).

At the moment, photo-researchers and photo-theorists re-read *The Family of Man* and reconsider its humanistic intentions very positively (cf. SANDEEN 1995; GUITTARD 2006; TURNER 2012; AZOULAY 2013; RUNGE 2012; RUNGE 2016; FERRETTI-THEILIG/KRAUTZ 2017; HURM/REITZ/ZAMIR 2018). Especially Hurm et al. emphasize the importance of Max Horkheimer's inaugural address to the exhibition in Frankfurt in 1958 as an empathetic approach to *The Family of Man* (cf. HORKHEIMER 2018; JAY 2018). One explanation for the growing interest in *The Family of Man* might be that visual crisis-reporting about refugees in Europe enhanced in general a more positive attitude towards social-documentary photography.

2. Teaching (With) *The Family of Man*

Photography in the 1950s was a newly discovered art, both for and in museums, and as well for university classroom (cf. HAZARD/HAZARD 1959; DESCHIN 1960; SMITH 1976). Teachers praised *The Family of Man* as brilliant tool from the 1950s onwards: Educators from the field of arts, English and American literature used *The Family of Man* for educational purposes about literature, art, and social interaction through photographing (BELOFF 1983). Their approach is affirmative, and hence differs from the critics' opinions. The teachers point out the humanistic character—both of their work, and Steichen's photo exhibition. These observations are based on research in pedagogical journals from 1959 until 1996.

Without using the term visual literacy at that time, the teachers' proposals resemble on contemporary teaching in higher education. For example, the educators suggested that their students take their own photographs and thus learn new skills and apply visual competence (cf. HAZARD/HAZARD 1959, 1961). The teachers were aware of the potential to combine literacy and visual literacy, suggesting writing exercises based on *The Family of Man* to enable students to change perspectives, in taking over other persons' viewpoints, and in selecting pictures (cf. SKINNER 1971). The visual skills of interpreting photographs should help students to identify humanistic values (cf. BUSH 1959; FOSTER 1959; LINDENFELD 1972). »Some of the best things that man has felt, thought, and said are studied with the following dual purpose in mind: to instill [sic] in the students a thoughtful, respectful attitude and an appreciation of the spiritual and intellectual attainments and potentialities of man as he strives to understand himself and his relationship to God, humanity, and the universe; and to show the oneness of man, wherever he has been in the past, wherever he is in the present, and wherever he indicates he may be in the future« (BUSH 1959: 208).

Due to its fairly low price, the catalogue of *The Family of Man* was affordable for the use in classrooms, for instance as textbook for English classes

(cf. HAZARD/HAZARD 1959, 1961). Besides that, teachers recommended visual and photographic essays in magazines for teaching: »The photography magazines deserve a place in the classroom for the perspective they give. Photography would seem to have the greatest unexploited possibilities in the English curriculum both because excellent models are cheaply come by and because it is as almost cheap for individuals to ›take up‹ the art themselves« (HAZARD/HAZARD 1961: 290). Teachers are aware of the potential to combine literacy and visual literacy, suggesting writing exercises based on *The Family of Man* to enable students to change perspectives, equally in writing style, in taking over other persons' viewpoints, and in selecting pictures (cf. SKINNER 1971).

Art schools in the 1950s even went to see the *Family of Man's* exhibition at the MoMA and met Steichen in person (cf. BALLINGER 1956). Teachers also encouraged the use of photography by students to produce their own essays and reports (HAZARD 1959): »In addition, many of these photos can serve as a starting point for student compositions and poems« (DANKER 1973: 397).

3. Course Description

I taught six courses solely on *The Family of Man* in summer 2013 and 2015, at Hildesheim University in Germany. The courses were offered as triples: one seminar, one practical (artistic) tutorial, and one excursion to *The Family of Man* in Luxemburg. It was mandatory to participate at the seminar and the tutorial—for theoretical, methodological, and historical background of the exhibition—to join the excursion. The target audience were undergraduate students (B.A.) in the department for Cultural Studies and Aesthetic Communication. The University of Hildesheim embraces theory-and-practice-approaches, so it was important to offer seminars, artistic tutorials, and excursions to meet practitioners in the field, such as curators, museum directors, photo- and film restorers, to give an impression what professions could be of interest for the students. The visit offered an embodied experience of the exhibition design and helped the students to reflect about changes of the perception and understanding of photos within the context of a museum, comparing the first public version of 1955 and the restored and adapted version of 2013. In 2013, 35 students participated in my seminar, and more than 20 participated in the artistic tutorial and the excursion. In 2015, approximately 16 students participated in the seminar, the tutorial and the excursion. Most of the students claimed it was their first course ever on photography whereas some of them participated in previous courses about photography, in the art history department, or the media department.

4. Goals of the Activity and Learning Objectives

The Family of Man's multi-layered history and the critical discourse throughout the past decades offer an abundance of possibilities for teaching, including a visit in the exhibition in Luxemburg. *The Family of Man* offers a wide range of topics and themes that can be explained and explored through the images—as singles and in the framework of the curated series of the exhibition —, the exhibition design of the original version in the Museum of Modern Art (1955) and the new one in Clervaux (2013), the academic and public discourse about the exhibition. It still has the great potential to bridge theory and practice in university classrooms, and to reflect on perception, visual literacy, and media practice.

The learning objectives were multi-layered, too. Apart from an introduction into the history and theory of photography, the focus laid on visual literacy. The applied methods were inspired by cultural studies (cf. LISTER/WELLS 2001). The students should be able to closely read photographic images and to interpret them. They should improve their ability to translate photographs into verbal expressions—for example to describe their close-reading experience, and to write an exhibition review as if it would be published in a newspaper or an art magazine. Here the objective was to transform their theoretical knowledge and their visual impressions into texts that were directed to different audiences and therefore must use specific textual forms. As part of the artistic and practical tutorials, the students developed visual art inspired by *The Family of Man*. In a written essay, they reflected on their work with visuals. The students also learned to search and evaluate findings in image banks with »respect to copyright and ethical standards« (KEDRA 2016: 27).

5. Detailed Activity Description

I provided a reader with articles for each seminar session. The reader included articles from Edward Steichen from 1958 and 1960 (STEICHEN 1960) in which he reflected on his approach to photography as a »Witness and Recorder of Humanity« (1958: 159). Other journal articles referred to contemporary reactions towards *The Family of Man*, for instance in Moscow (1959–1960). Allan Sekula's article on the *Traffic in Photographs* (1981) provided a critical approach.

Learning objectives from my seminar, the tutorial and the excursion included the following aspects:

- a. Close Reading of Images and Ability of Identifying Content, Genres, Sources;
- b. Research and Fact Checking of Information and Sources;
- c. Understanding the Production Process from Picture Taking to Curating and Exhibiting;

- d. Oral and Written Reflections on Images and Visual Storytelling as Group Work and Individual Work;
- e. Own Creation of Photographic Work Based on *The Family of Man*.

a. Close Reading of Images and Ability of Identifying Content, Genres, Sources

During the first session, the students had to choose one picture from *The Family of Man* that seemed to be interesting enough for them to think about and with it throughout the entire semester. I provided print-outs of *The Family of Man*-images from the catalogue for this ›guardianship for one photograph‹. No further information was given, such as photographer, date, place, names of those who were portrayed and the circumstances they were in, nor their relation to the photographer. The task for the students was to reflect closely on what they perceived in the image, such as a description of the situation, perspective of the photographer, feelings of the portrayed person, and their own feelings as a recipient. It was important that the first encounter with the photo was a print out: the materiality eases the focus on the image instead of clicking as soon as possible to the next site, as it happens online.

b. Research and Fact Checking of Information and Sources

To improve visual literacy through searching and evaluating information of the given visual material, I introduced the students to data bases and image banks, both public and commercial, among others the Library of Congress, Flickr, Getty Images, and Magnum Photos. We discussed copyright issues and the importance of reliable sources, but also the importance of photo credits—not only for photos in exhibitions and catalogues, but also for using visual material in seminar papers, thesis, and presentations. The students traced their guardianship-picture in *The Family of Man* catalogue: the caption mentions the name of the photographer, plus—if available—the name of the organisation s/he worked for. With these snippets, the students started to research the biography of the respective photographer, the history of the photo agencies s/he worked for, and—if possible—more detailed information about the single image they were attracted to. The students improved their sensitivity in understanding single images and contextualized images like in the catalogue.

c. Understanding the Production Process—From Picture Taking to Curating and Exhibiting

Critical viewing as part of visual literacy (cf. AVGERINO 2011) comes with knowledge about the production process, from picture taking to curating and exhibiting. The photographer's biography and her/his affiliation opened insights to different working conditions of photographers. Since many of *The Family of Man*-contributors worked with photo agencies such as Magnum

Photos, we reflected on humanistic approaches towards photography such as Magnum's human concerned photography. In a second step we discussed contemporary photo-journalistic approaches and topics to compare picture languages, possibilities of access to stories, and of digital media-storytelling. Based on information about Edward Steichen and the following critical academic discourse towards the exhibition, we focused on the relationship between creator and curator, the status of the image in the exhibition, and the status of single images within a series of images. We compared the visual storytelling in the catalogue with the exhibition space, and in new media, such as the iPad-guide offered by the CNA. These comparisons enable engagement with visual literacy skills such as visual association, constructing meaning and re-constructing meaning.

d. Oral and Written Reflections on Images and Visual Storytelling as Group Work and Individual Work

To promote the knowledge of visual vocabulary and definitions, the students reflected on images and visual storytelling as group work and individual work. To prepare for the excursion to *The Family of Man* in Luxemburg, the students developed research questions to confront the curators, photo restorers, and leading managers from the Centre National de l'Audiovisuel. We discussed contemporary challenges in the conservation of original photographs with the staff in the CNA-headquarter in Dudelange and in Clervaux castle where *The Family of Man* is exhibited; including Jean Back who re-discovered *The Family of Man*, and Anke Reitz who oversees *The Family of Man* since 2005. The guardianship for one specific photograph helped the students to understand photography both as an object of research, and a research method. How did the students read the image at first sight? How did they perceive the image with new information, for instance when they learned details about the photographer and the production process of this specific image, and its status within the exhibition? What made the difference for themselves in their visual literacy, comparing their approach at the first session to the last one, as reflected in a written assignment at the end of the course? Based on this field work, the students reflected on *The Family of Man* in seminar papers, and combined theory from the existing literature with their own findings and impressions in Luxemburg.

e. Own Creation of Photographic Work Based on *The Family of Man*

To complete the practical tutorial, some students developed their own practical photographic project, including a written reflection in case they wanted to be graded. The variety of ideas and reflections was amazing. One student worked intensely with the guestbooks and visitors' comment on *The Family of Man*. He was aware of the comments from the 1950s' exhibition. In Clervaux castle, he photographed the guestbook that—in 2015—was created through post-its. He

photographed the post-its and juxtaposed the contemporary comments with original pictures to reflect on the polyvalence of image and text through de-contextualization and recontextualization.

One student presented an alternative family album, referring to *The Family of Man's* catalogue. She tinkered a small paper box, filled with images she took over years from her parents, her grandparents, her sister and herself. All images were in colour, and I as the viewer had to engage with them physically: I could follow the order my student had arranged the pictures in—or I could make up a new sequence. In her accompanying text, she reflected autoethnographically and very personally about her growing-up, her status within her nuclear family and her relationships to each of the relatives she had photographed.

A group of female students set out to photograph *The Family of Students*. They wanted to get to know students from other fields and from neighbouring universities. They aimed to compare their daily lives. This project brought to light that the students had difficulties to approach others in person. They mostly tried to reach out to others online, which was time-consuming. The learning outcome was that even if photographs seem so light-hearted, gaining access to the lives of others as a photographer sometimes is the hardest part of the work.

6. Concluding Remarks

I tailored the course specifically for the theory-practice-approach of the Cultural Studies and Aesthetic Communication-department at Hildesheim University. The combination of seminar, artistic tutorial and excursion opens holistic and diverse possibilities to engage with images and to improve visual literacy. The limitations lay in time and space: not all universities support excursions (also financially), and travels from overseas to Luxemburg are time-consuming and expensive. However, *The Family of Man* still can be used to teach visual literacy without the excursion. One excellent example is the guardianship for one photo, as shown previously.

In 2013 and 2015, I had to build the reading list mainly with historical material, such as Roland Barthes' famous essay about *The Great Family of Man* (BARTHES 1972). In a sense, this limited the scholarly theoretical approaches. In more recent years, scholars re-view *The Family of Man* for its humanistic intentions (cf. SANDEEN 1995; GUITTARD 2006; TURNER 2012; RUNGE 2016; FERRETTI-THEILIG/KRAUTZ 2017; HURM 2018; HURM/REITZ/ZAMIR 2018). The recently rediscovered Max Horkheimer's opening speech of the exhibition in Frankfurt in 1958 shows an empathetic approach to *The Family of Man*, with focus on the potential of viewer's identification with people through photographs (cf. HORKHEIMER 2018; JAY 2018). The academic interest shifts from hyper-critic to considerations of the positive sides of the world-known exhibition, and in re-writing and re-

shaping so-far fixed opinion of *The Family of Man* (cf. AZOULAY 2013; RUNGE 2012). These materials open new possibilities of teaching with a starker emphasis on *The Family of Man's* humanistic approach.

Potential Applications in Other Fields of Study

Teaching *The Family of Man* can be applied in other fields of study, for instance American Cultural Studies since its making, exhibition design and purpose is closely connected to the history of the United States after World War II and the growing understanding of photography as art and popular culture. Also, in Political Science *The Family of Man* can serve teaching purposes, for example in the more recently growing field of Global Visual Politics that fosters the use of images in analyzing international relations. In Gender Studies and Journalism studies *The Family of Man* can improve visual literacy by discussing the underrepresentation of female photographers in the journalistic field and the possibility of a female gaze (Laura Mulvey). Recent publications by female scholars of photo theory—such as *The Civil Contract of Photography* by Ariella Azoulay (2008), or *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence* by Susie Linfield (2010), should complement more classical readings by Judith Butler and Susan Sontag (cf. RUNGE 2019).

Acknowledgements

I thank Lina Nikou, David Kertai and Ofer Neiman for providing thoughtful comments on an earlier version of this article. I am grateful that the Martin Buber Society of Fellows in the Humanities and Social Sciences at the Hebrew University of Jerusalem provides an outstanding academic space to support my work.

References

- AVGERINO, MARIA D.: Toward a Cohesive Theory of Visual Literacy. In: *Journal of Visual Literacy*, 30(2), 2011, pp. 1–19
- AZOULAY, ARIELLA: *The Civil Contract of Photography*. New York [Zone Books] 2008
- AZOULAY, ARIELLA: »The Family of Man«. A Visual Universal Declaration of Human Rights. In: KEENAN, THOMAS; TIRDAD ZOLGHADR (eds.): *The Human Snapshot*. Feldmeilen/Annandale-on-Hudson/Berlin [LUMA Foundation; Center for Curatorial Studies: Sternberg Press] 2013, pp. 19–49
- BALLINGER, LOUISE BOWEN: Pushing out the Walls. In: *Art Education*, 9(4), 1956, pp. 3–4
- BARTHES, ROLAND: The Great Family of Man. In: BARTHES, ROLAND: *Mythologies*. New York [Hill & Wang] 1972, pp. 100–102

- BELOFF, HALLA: Social Interaction in Photographing. In: *Leonardo*. Special Issue: Psychology and the Arts, 16(3), 1983, pp. 165–171
- BURDEN, WILLIAM A. M.: Tribute to the Past: Plans for the Future. In: *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, 22(1/2), 1954, pp. 25–26
- BUSH, SARAH M.: A Humanities Course That Works. In: *The English Journal*, 48(4), 1959, pp. 208–210
- DANKER, FREDERICK E.: Blues in the Classroom. In: *The English Journal*, 62(3), 1973, pp. 394–401
- DESCHIN, JACOB: Photography as Art. In: *Art Education*, 13(6), 1960, pp. 7–10
- FERRETTI-THEILIG, MADELINE; JOCHEN KRAUTZ: Speaking Images of Humanity. »The Family of Man« Exhibition as an Exemplary Model of Relational Aesthetic and Pictorial Practice. In: *IMAGE*, 7, 2017, pp. 5–34
- FOSTER, EDWARD: College English for Non-Major Students. In: *College English*, 20(8), 1959, pp. 387–410, 419
- GUITTARD, JACQUELINE: Impressions Photographiques : Les Mythologies de Roland Barthes. In: *Littérature*, 143(3), 2006, pp. 114–134
- HAZARD, PATRICK D.; MARY HAZARD: The Public Arts: Juilliard, Jazz, and the Golden Gate Bridge. In: *The English Journal*, 48(6), 1959, pp. 347–349
- HAZARD, PATRICK D.; MARY HAZARD: The Public Arts: The Graphic Media: II. In: *The English Journal*, 50(4), 1961, pp. 289–290
- HORKHEIMER, MAX: »The Family of Man – All of Us« (1958) and »Photography« (1960). In: HURM, GERD; ANKE REITZ; SHAMOON ZAMIR (eds.): *The Family of Man Revisited. Photography in a Global Age*. London, New York [I.B. Tauris] 2018, pp. 47–56
- HURM, GERD; ANKE REITZ; SHAMOON ZAMIR (eds.): *The Family of Man Revisited. Photography in a Global Age*. London, New York [I.B. Tauris] 2018
- HURM, GERD: Reassessing Roland Barthes' Myth of »The Family of Man«. In: HURM, GERD; ANKE REITZ; SHAMOON ZAMIR (eds.): *The Family of Man Revisited. Photography in a Global Age*. London, New York [I.B. Tauris] 2018, pp. 23–46
- JAY, MARTIN: Max Horkheimer and »The Family of Man«. In: HURM, GERD; ANKE REITZ; SHAMOON ZAMIR (eds.): *The Family of Man Revisited. Photography in a Global Age*. London, New York [I.B. Tauris] 2018, pp. 57–70
- KĘDRA, JOANNA: *Interpretation of Journalistic Photographs as an Instrument of Visual Literacy Education*. Jyväskylä [Jyväskylä University Printing House] 2016
- LINDENFELD, JOE: International Understanding: A Booklist. In: *American Libraries*, 3(1), 1972, pp. 64–66
- LINFIELD, SUSIE: *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*. Chicago [U of Chicago P] 2010
- LISTER, MARTIN; LIZ WELLS: Seeing Beyond Belief: Cultural Studies as an Approach to Analysing the Visual. In: VAN LEEUWEN, THEO; CAREY JEWITT: *Handbook of Visual Analysis*. London, Thousand Oaks, New Delhi [SAGE Publications] 2001, pp. 61–91

- REITZ, ANKE: Re-exhibiting ›The Family of Man‹. Luxembourg 2013. In: HURM, GERD; ANKE REITZ; SHAMOON ZAMIR (eds.): *The Family of Man Revisited. Photography in a Global Age*. London, New York [I.B. Tauris] 2018, pp. 177–190
- RUNGE, EVELYN: *Glamour des Elends. Ethik, Ästhetik und Sozialkritik bei Sebastião Salgado und Jeff Wall*. Wien, Köln, Weimar [Böhlau Verlag] 2012
- RUNGE, EVELYN: Fotografie als »Universale Sprache«: Edward Steichens Humanismus in der Gegenwart. Zur Tagung »The Family of Man in the 21st Century. Reassessing an Epochal Exhibition« am Centre National de l'Audiovisuel in Clervaux, Luxemburg, 19. und 20. Juni 2015. In: *Rundbrief Fotografie*, 23(1), 2016, pp. 44–50
- RUNGE, EVELYN: Fototheorie nach Sontag: Wir sind alle Bürger*innen der Fotografie. In: *FreeLens*, 03.04.2019. <https://freelens.com/fotografie-und-krieg/fototheorie-nach-sontag> [accessed May 20, 2019]
- SANDEEN, ERIC J.: *Picturing an Exhibition: ›The Family of Man‹ and the 1950s America*. Albuquerque [U of New Mexico P] 1995
- SEKULA, ALLAN: The Traffic in Photographs. In: *Art Journal*, 41(1), 1981, pp.15–25
- SKINNER, PATRICK F.: *The Family of Man* in an English Class. In: *The English Journal*, 60(2), 1971, pp. 220–222
- SMITH, RALPH A.: Art, Society & Education. In: *Art Education*, 29(6), 1976, pp. 4–9
- STEICHEN, EDWARD: Witness and Recorder of Humanity. In: *The Wisconsin Magazine of History*, 41(3), 1958, pp.159–167
- STEICHEN, EDWARD: On Photography. In: *Daedalus*, 89(1), 1960, pp. 136–137
- TURNER, FRED: *The Family of Man* and the Politics of Attention in Cold War. In: *Public Culture*, 24(1), 2012, pp. 55–84
- ZAMIR, SHAMOON; GERD HURM: Introduction. *The Family of Man Revisited*. In: HURM, GERD; ANKE REITZ; SHAMOON ZAMIR (eds.): *The Family of Man Revisited. Photography in a Global Age*. London, New York [I.B. Tauris] 2018, pp. 1–21

Fata Imaginis. Vorbemerkung

Franz Reitinger

Vive les images!

Bilder sind weltanschaulich nicht unbedingt neutral. Kaum jemandem dürfte es schwerfallen, sich auf einen solchen Satz einzulassen. Sie sind aber auch nicht von vornherein politisch. Mit diesem weit weniger konsensfähigen Satz sei die argumentative Richtung bei Eröffnung einer neuen Kolumne mit dem Titel *Fata imaginis* vorgegeben. Die Spanne zwischen dem Universalerklärungsanspruch eines schwerlich einzuhegenden Willens zur Macht und der Freiheit und Würde des Einzelnen ist nicht ohne Schaden für die Bilder auflösbar. Wider alle Vorspiegelungen, wonach der Erhalt des einen nur durch die Expansion des anderen zu erreichen wäre, gilt es diese Spannung auch in Texten über Bilder aufrecht zu erhalten und die ihr zugrundeliegenden Reibungsflächen offenzulegen.

Bilder aus der Zeit vor der Erfindung des Apparatebildes sind in den heutigen Medien, wenn überhaupt, nur eine Randerscheinung. Sie werden als Kunstwerk, Bildschmuck, Kuriosum oder bare Münze wahrgenommen und als religiöser Kram oder sentimentaler Kitsch abgetan, von dem man gemeinhin annimmt, bestimmte staatliche Institutionen oder kommerzielle Anbieter wüssten sich dafür zuständig. Nur wenige werden der Tatsache gewahr, dass diese Zuständigkeiten im Zuge des Alterns vormals moderner Märkte und Demokratien längst ihrerseits brüchig geworden sind.

Kaum jemanden mag es heute noch gelingen, historische Bilder als primären Ausdruck des menschlichen Ingeniums zu begreifen. Müsste man doch die Bilder hierzu erst verstehen, eine Bedingung, die zu erfüllen mit wachsendem historischem Abstand nicht unbedingt einfacher wird. Vor ein echtes Problem hätte deren Rätselhaftigkeit frühere Epochen allerdings kaum gestellt.

Erfrischend anders empfunden, nahmen sich die Bilder im Erleben der Menschen als Faszinosum aus, das ein ernstzunehmendes Versprechen auf Erkenntnis in sich barg. Die als ›breite Gegenwart‹ beschriebene Geschichtswahrnehmung der jüngsten Zeit hat den von Alois Riegl beschriebenen Abstand, der das im Prozess seiner Entstehung bereits zum Altern Bestimmte vom Feuer und Wasser durchlebenden, Brüche und Wenden wundersamerweise überdauernden Historischen trennt, weitgehend eingeebnet. Während der Sinn für zeitliche Distanzen und historische Unterschiede samt den sie hinterfangenden Begrifflichkeiten und Konzepten schwindet, werden unter den gegenwärtigen Bedingungen die tieferliegenden Zeitschichten entsprungenen Materialisationen des Denkens, Sehens und Empfindens den banalen Alltagswelten des Konsums gnadenlos angeglichen und wie alles Übrige der Verhandlungsmasse zugeschlagen, die das Drumherum aktueller gesellschaftlicher Auseinandersetzungen ausmacht.

Gründe für die heutige Marginalisierung der Bilder in der öffentlichen Wahrnehmung gibt es viele. Medien zeigen sich gegenüber den Informationen, die sie in ihrer Funktion als Plattform, Vehikel oder Container transportieren, im Prinzip zwar indifferent. Doch ist ihr Selbstverständnis deshalb nicht weniger – wie dasjenige jeder anderen Körperschaft – bis in die subtilsten Faltungen ihres technoiden oder systemischen Körpers hinein von der eigenen Gründungserzählung geprägt, die alle davorliegenden Epochen zur bloßen Vorgeschichte herabstuft. Während jedes Medium seine eigene Geschichte glaubhaft zu dokumentieren in der Lage ist, muss es die ihm vorausgehenden Epochen zu diesem Zweck erst in ein ihr konformes Format transformieren. Die Zeitzeugenschaft visueller Materialisationen geht dabei meist zugunsten einer seifenopermäßigen Inszenierung des Historischen verloren. Der sich dermaßen einstellende Verlust an Glaubwürdigkeit lässt sich durch immer neue schautechnische Zurüstungen zwar teilweise kompensieren, wird dadurch aber noch lange nicht wettgemacht.

Das Verschwinden der Bilder aus den öffentlichen Diskursen hat aber auch mit dem wandelnden Verständnis der historischen Zeit als solcher zu tun. Getrieben von politischen Erwartungen, mit denen ein in der Vorstellung frei verfügbares Futur überfrachtet wird, scheint die freiwillige Aufgabe historischer Räume und Regionen, ja deren willfähiges Zum-Verschwinden-bringen immer öfter als wünschbare Option. Meist gehen diese Erwartungen mit einem einseitigen Generationenverständnis einher, das, im Zeichen des Bruchs, mit jeder neu heranbrandenden Welle an Unterdreißigjährigen zu einer Generalamnesie dessen bläst, was als Historisches in die Gegenwart ragt. Die Stoßkraft der Schaukämpfe und Selbstdarstellungsrituale richtet sich zwar in erster Linie gegen vermeintliche Väter und ältere Brüder. Doch ist in weiterer Folge alles von den routinemäßig ablaufenden Entsorgungs- und Entlastungskampagnen betroffen, was in der nächstälteren Generation an Historischem aufgehoben war. Um auf die Schnelle etwas Neues zu generieren, genügt es vielfach, geltende ökonomische und kulturelle Standards zu unterlaufen. Braucht man im schlichtesten aller Fälle doch nur zu vergessen, um sich neu zu erfinden und

Franz Reitinger: Vive les images!

als Erfinder des Blaus hochjubeln zu lassen. Es liegt in der Natur der Sache, dass den neu einrückenden Kohorten die Kollateralschäden und Verluste am wenigsten ins Auge fallen. Die Geschwächtheit der Bildungsinstitutionen im schwächelnden Parteienstaat aber lässt eine Abmilderung dieser Vorgänge durch Aufklärung, zwischenzeitliche Schutzverwahrung oder Zukauf kaum noch zu.

Angesichts der in diese Prozesse involvierten gesellschaftlichen Kräfte muss jedes Wort nahezu vergeblich erscheinen. Und doch bietet eine Kolumne auch eine Blanke, die ergriffen werden will, vielleicht sogar einen festen Ort, an dem man sich erheben kann und von dem sich aus, frohen oder welchen Mutes auch immer, in die Weiten des Äthers pusten lässt: *A tous les vents*.

Fata Imaginis. Kolumne 1

Franz Reitinger

Die Augenöffner

Ernst Gombrich wird gemeinhin der Satz zugeschrieben, wonach man nur sieht, was man weiß. An dieser Einsicht ist nicht wirklich etwas falsch, und doch stellt sich, je länger man darüber nachdenkt, ein gewisses Verlangen ein, den Satz und das von ihm charakterisierte Verhältnis von Sehen und Wissen näher zu präzisieren.

Sehen ist bekanntlich ein dynamischer Vorgang. Nie verfängt sich alles auf einmal auf dem Radarschirm. Wie bei jeder anderen Form von reflexiver Tätigkeit erschließen sich die sichtbaren Dinge und die sich aus ihnen ergebenden Bezüge dem aktiven Sehen nur nach und nach mit der Zeit.

Sehen oder nicht Sehen

Im Fußball gehören jene Momente zu den Standardsituationen, in denen ein Spieler seinem Kollegen den Ball zuspielt, dieser aber nicht reagiert, weil er den Ball nicht auf sich zukommen sieht. Als Fernsehzuschauer ist man dann meist entsetzt, weil man ja Zeuge des Augenblicks ist, in dem der Ball genau auf diesen Spieler zufliegt. Es verhält sich also nicht so, dass die Dinge, die man nicht wahrnimmt, auf keinem Fall in den Bildern vorhanden wären, und der Betrachter nur mitzubringen brauchte, was er in sich trägt. Ohne Zweifel ist ein regungslos im Dickicht eines Suchbildes hockendes Motiv oder Sujet weit leichter zu übersehen als ein Ball in Bewegung. Doch übersehen ist schließlich auch verspielt. Jeder Lektor weiß, wie sich das in der Praxis ausnimmt. ›Angula

latet in herba« heißt es im lateinischen Sprichwort: Die Schlange lauert im hohen Gras.

Angesichts der stets und überall lauern den Gefahr, etwas Wesentliches zu übersehen, verspricht die folgende Beobachtung ein wenig Erleichterung. Sehen geht nämlich stets mit einem gewissen Grad an Nichtsehen einher. Wie jedes Wort und jeder Satz mit einem Leerzeichen endet, so ist jedes aus dem Kontinuum des Sehens herausgehobene und mit positiven Inhalten versehene Sichtbare von einem negativen, bedeutungsarmen Fond umgeben. Einmal systemisch geworden und zur *Conditio conditionata* verfestigt kann dieses kaum je zu vermeidende, notwendige Nichtsehen, schneller vielleicht als zu erwarten, die Ungestalt einer institutionell hinterfangenen Betriebsblindheit annehmen. Die Bandbreite des Vokabulars reicht hier bekanntlich vom Glas vor dem Auge über die Scheuklappe bis hin zum notorischen Brett.

Anders als in den modernen Medien, die einem unentwegt eine Totalität von Welt vorgaukeln, in der sich alles ohne eigenes Zutun von selbst denkt, sagt und tut, melden sich die Dinge in den vormedialen Bildern höchst selten von selbst zu Wort, wodurch der Eigentätigkeit des Betrachtens vermehrte Bedeutung zufällt. In Zeiten, in denen eine opake Streuwahrnehmung den öffentlichen Raum der Medien dominiert, sind zur Reflexion einladende, fokussierte Wahrnehmungsformen mehr denn je gefragt.¹ Auch aus diesem Grund sei vor einem falsch verstandenen Ontologismus des Sehens gewarnt, der in Bildern nichts weiter als »Phänomene« zu erkennen vermag.

Phänomenale Tatsachen

Im zweidimensionalen Bild wird dem Betrachter zwar die Möglichkeit genommen, den Standort zu wechseln, um sich über das Wesen des Gesehenen Klarheit zu verschaffen. Er kann sich also nicht länger umdrehen, um in seinem Rücken der Ursache dessen gewahr zu werden, was sich vor ihm abspielt. Doch fällt die Unhintergebarkeit bildnerischer Tatsachen üblicherweise nicht weiter ins Gewicht, weil wir es bei Bildern – trotz aller Ansätze zu Täuschung und Camouflage – in aller Regel nicht mit naturidentischen Erscheinungen zu tun haben, sondern mit einem System an visuellen Zeichen.

Auch wenn Philosophie und Wahrnehmungstheorie uns das Gegenteil weismachen: Bilder sind wie alle übrigen Artefakte nun mal weit mehr als bloße Phänomene. Jeder Produzent muss die Eigenschaften des von ihm zu verarbeitenden Materials kennen und vorhersehen können. Er muss aber auch eine klare Vorstellung von Zweck und Gebrauch des Endprodukts entwickeln, das in die Fertigung geht. Der Satz: »Das ist ein Schuh« generiert eine solche Vorstellung und doch sagt er noch nichts darüber aus, wie viel Zeit und Schweiß es gekostet hat, einen solchen Schuh herzustellen, noch welche und

¹ Jedem ist die Erfahrung geläufig, wonach sich Gegenstände im Haushalt verselbständigen. Meist finden sich diese irgendwann wieder und dann setzt auch schon die Erinnerung ein: ja, gestern wollte ich und da habe ich etc.

wie viele Personen ihn gerne tragen oder auch nur besitzen möchten. An die Handhabung einer Gerätschaft ist heute meist ein ganzer Regelkatalog geknüpft. Jedoch auch ohne entsprechende Anleitung werden die wenigsten je auf die Idee verfallen, ein Messer an der Klinge anzufassen, um damit Brot zu schneiden, oder im Fond ihres Wagens Platz zu nehmen, um diesen aus der Garage zu fahren. Die Dinge rühren sich von sich aus, wenn man ihnen zu nahe tritt, und auch die Undinge: etwa ein Abgrund.

Die Frage nach den sichtbaren Gegenständen ist also keine Frage des bloßen Schauens, reinen Sehens oder eines Betrachtens per se. Herkömmliche Gegenstände des Sehens sind nicht nur anders als Phänomene, sondern im Leben der Menschen meist auch der Regelfall, weshalb sich sagen lässt: Phänomene sind vorsemantische Formen einer entmaterialisierten Wahrnehmung, die nicht als konkretes Werk, distinkte Botschaft oder veranschlagbares Gut begriffen werden. Im Kontext der Kulturwissenschaften pflegen Phänomene durch Erstbegegnungen verursachte Wahrnehmungsunschärfen respektive Zuordnungsunsicherheiten zu bezeichnen, denen nicht selten eine religiöse Grundierung etwa im Sinne einer wundersamen Erscheinung innewohnt. Kulturelle ›Phänomene‹ entsprechen einem Modus der Unbestimmtheit. Als solche sind sie physikalischen oder physiologischen Sondererscheinungen wie dem Nordlicht oder einer Halluzination nachempfunden.

Indem sich die Eigenschaften von Material, Werk und Ware in der sichtbaren Gegenständlichkeit des Artefakts überschneiden und durchdringen, rückt das Bildersehen in den Schnittpunkt eines durch Hand und Auge vermittelten Erfahrungswissens. Im Apparatebild wird diese Erfahrung auf das technische Wissen um die bildgebende Mechanik ausgelagert. Das Seherlebnis löst sich dabei von den materiellen Bedingungen der Bildproduktion. Jedwedes Bestreben, die phänomenisierte Totalwelt der Medien gedanklich zu durchdringen, wird heute von den kaleidoskopischen Effekten einer automatisierten Bildgebung sabotiert, die die Regeldistanz zwischen Bild und Betrachter, welche die Wahrnehmung stabilisierte und aus ihr einen eingespielten Lesevorgang werden ließ, mutwillig einreißen und den zum Zuschauer degradierten Betrachter in einen überwältigenden, weil nicht weiter zu bewältigenden, kataklastischen Bildersog hineinziehen, der selbst noch die letzten, ehernen Reserven an kritisch-reflektierendem Denken aus den überfluteten Körpern abführt.

Erfahrung der Anderen

Wird nun dieses augenöffnende Wissen, ohne das es angeblich kein Sehen gibt, von außen an die Bilder herangetragen? Und was ist unter Wissen – vom gesicherten Erkenntniswissen der positiven Wissenschaften einmal abgesehen – überhaupt zu verstehen? In Gesellschaft einer Gruppe von aufgeweckten Franzosen konnte ich vor einiger Zeit beobachten, wie die Stimmung immer ausgelassener wurde. Nach dem Grund ihrer Heiterkeit befragt, gaben sie zur

Antwort: Man unterhalte sich blendend, und zwar über einen Film mit dem Titel *Les Tontons flingueurs*, dessen Dialoge ›Kult‹ seien und längst in die Alltagssprache Eingang gefunden hätten. Ich bräuchte gar nicht erst versuchen, mir den Film herunterzuladen, da ich ohnehin keine Chance hätte, die Dialoge zu verstehen. Seit diesem Abend habe ich eine annähernde Vorstellung davon, dass jede Sprache ihren Sesam oder ihr Sanktuarium kennt, die zu ergründen für Außenstehende wie mich, dessen Französisch-Kenntnisse durchaus passabel sind, erheblich schwieriger ist als gemeinhin angenommen.

Was für die einen also lustvoll gelebte Praxis ist, müssen sich die anderen über den Bildungsweg mühsam aneignen. Die Ansicht, wonach Werk und Wissen kondensiertes Leben seien, hat für Kunst und Historie gleichermaßen Gültigkeit. Alles vergangene Leben kann über sein Ende hinaus nur währen, indem es zum aktualisierbaren Wissen wird, das an einen konkreten materiellen Träger gebunden, sich gegebenenfalls auch an anderen Orten und zu anderen Gelegenheiten reaktivieren lässt. Wissen macht in diesem Sinne frei von zeitlichen wie auch von räumlichen Bindungen.

Partieller Bildverlust

Was die Herkunft des Wissens in den Bildern betrifft, so fällt auf, dass das bildnerische Werk, oft derselben Umgebung entstammt wie das Wissen, das an ihm klebt. Will man mehr über die Hintergründe einer Arbeit erfahren, so kann es sich also lohnen, den darin gelegten Fährten und darin residual gegenwärtigen Zeitmarkierungen nachzugehen. Wenn das Bild in seiner Materialität intakt ist, sind meist auch die Verknüpfungen in den Bildern vorhanden, auch wenn sie oft nicht mehr realisiert werden können, weil die Datenpfade gekappt wurden oder zu verworren sind und die Originaldateien, auf die sie verweisen, gelöscht wurden. Die Geschichtswissenschaften halten für diesen Fall rekonstruktive Techniken bereit, um zu retten, was zu retten ist.

Das Wissen der Bilder ist, wie Erwin Panofsky darlegte, auf verschiedenen Ebenen angesiedelt. Schon das Hantieren einer Karte muss gelernt sein (etwa in Verbindung mit einem Kompass). Und wer wüsste heute schon, wenn man ihm, sagen wir, eine Anamorphose vorlegt, dass es zu deren Dechiffrierung eines zylinderförmigen Spiegels bedarf? Neben diesem technischen Wissen geht es aber auch um die Grundlagen des zwischenmenschlichen Verkehrs, die *Communa communicativa*, welche die sinngebende Praxis einer Kultur oder einer Epoche definieren. Wer nicht weiß, in welche gesellschaftlichen Vollzüge historische Mischgattungen wie Emblembuch oder *Album amicorum* eingebunden zu sein pflegten, wird vermutlich auch wenig mit den Bildern anfangen können, die diesen Zusammenhängen ihre Entstehung verdanken. Erst am Schluss dieser Kette kommen die eigentlichen Bildinhalte ins Spiel. Dass die jeweilige Verfasstheit dieser Inhalte in Bildern und Texten sehr unterschiedlich ausfallen kann, steht noch einmal auf einem ganz anderen Blatt. So hängt

jedwede Kulturtechnik am Wissen. Dies zu ignorieren, wäre wohlfeil und wohl auch unbedacht.

Lenkung der Wahrnehmung

Der Satz ›Man sieht nur, was man weiß‹ hat allerdings auch eine dunkle Seite, nämlich die der Indoktrination. Wo das Übel beginnt, ist im Einzelnen schwierig auszumachen, denn es gibt einen ausgedehnten Graubereich: den des gelenkten Sehens. Oft beschränken sich die Hilfestellungen eines vermittelnden Wissens auf einen Fingerzeig, der die Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Aspekt richtet. Die Pädagogisierung der visuellen Erkenntnis zeichnet so zu einem gewissen Grad bereits den Weg in die Hölle vor, der bekanntlich immer schon mit guten Vorsätzen gepflastert war. Gegen eine Engführung der Wahrnehmung durch ideologische Trassierungen kann ein bevormundenden Leitsätzen sich erwehrendes Sensorium durchaus Abhilfe schaffen, sofern dieses die Rolle eines Korrektivs wahrzunehmen und auszufüllen willens ist. Oft genügt hierzu bereits ein ungläubig prüfender Blick. Richtig interessant zu werden verspricht es, wo immer sich etwas der unmittelbaren Erklärung entzieht, unerschließbar ist oder zu den gängigen Erklärungen in direktem Widerspruch steht. Bekanntlich liegt im Detail die Crux und damit auch der Keim zur Wahrheit. Ist man an diesem Punkt angekommen, ist es mit einem Verharren im bloßen Sehen freilich nicht mehr getan. Aktive Nachforschungen werden unumgänglich, und zwar nach mehr als einer Richtung.

Resümierend ließe sich feststellen: Wer weiß, sieht im günstigeren Fall mehr. Ist der Fall weniger günstig, sieht er vielleicht gerade mal so viel, dass er entscheidende Aspekte aus diesem Sichtbaren erst recht übersieht. Um die Bereitschaft, aus dem Gesehenen seine Schlüsse zu ziehen, zu lernen und zu verstehen, kommt niemand herum, der das Potential, das in den Bildern steckt, für sich und andere heben will. Mit sporadischen Handreichungen ist einem umfassenden Erkenntnisanspruch jedenfalls nicht beizukommen.

Für meinen Teil würde ich den epistemischen Wert von Bildern an der ihnen eigenen Verweisstruktur und damit am Grad ihrer Transparenz und Welthaltigkeit bemessen wollen. Bildern, die blinden Spiegeln gleichen, die nirgendwo hinführen und mir nichts mit auf den Weg zu geben in der Lage sind als ihr So- und nicht Anderssein, sei von Grund auf misstraut.

Fata Imaginis. Kolumne 2

Franz Reitinger

Häuptling einsamer Wolf

Böse Kreatur

Gerne charakterisieren sich die vormaligen Herren der Schöpfung, besonders wenn sie sich an anglo-amerikanischen Gepflogenheiten orientieren und einmal in ihrem Leben nach ihrem Befinden gefragt werden, als einsame Wölfe. Spätestens dann ist an den prekären gesellschaftlichen Verhältnissen der sich hinter dem Bild des Tieres verschanzt haltenden Einzelgänger nicht mehr zu zweifeln. Der einsame Wolf ist nämlich ein Widerspruch in sich. Schließlich sind Wölfe nun mal Rudeltiere. Noch in Walt Disneys Trickfilm *Three Little Wolves* von 1936 ist der Wolf ein ganz und gar familiäres Wesen. Groß, hager und durchgehend behaart ist er deswegen nicht weniger böse. Das liegt nicht zum wenigsten daran, dass er und die Seinen nichts so sehr goutieren wie einen korrekt, nach allen Regeln der Kunst zubereiteten Schweinebraten. Den müssen sie sich, wie es sich für eine echte Siedlerfamilie geziemt, schon selber organisieren. Auf der anderen Seite des Waldes wiederum wohnen Schweinchen Dick und seine quiek-fröhlichen Ferkel, und die sind kurzbeinig, mollig, gänzlich unbehaart und durchgängig rosa.

Schweinischer Plan

Dick ist nicht nur dick, sondern auch schlau, schlauer jedenfalls als sein Kontrahent, der Wolf. Als diplomierter Ingenieur bastelt er an einer komplizierten Korrigiermaschine: Sein *Plan of Wolf Pacifier*. *Patent not applied for yet* sieht

eine komplette Waschstraße vor, die sich geschruppt hat. Einmal fertig montiert, entpuppt sich die Maschine als regelrechte Nock-out-Einheit, bei der der Patient nach allen Regeln der Box-, Hieb- und Haukunst durchgebügelt wird, Teeren und Federn inklusive. Am Ende der Behandlungskette wartet auf ihn ein Kanonenrohr, das ihn ein und für allemal aus dem aufmerksamkeits-ökonomischen Filmformat katapultiert. Man wird in der Ansicht, dass dies nicht eben die bequemste Art des Reisens sei, unschwer eine Übereinkunft erzielen können. Ob der Ritt auf der oder, genauer, als Kanonenkugel darüber hinaus als besonders antiquiert oder besonders fortschrittlich zu gelten habe, dürfte als Frage die Spezialisten scheiden (vgl. REITINGER 1997: Kap. III/1).

Den Plan näher ins Auge zu fassen, ist angesichts des raschen Wechsels der Sequenzen, der den Zuschauer – der mechanischen Arbeitsweise des Fordismus nicht unähnlich – unablässig von einer zur anderen Einstellung und weiter vor sich hertreibt, nahezu ein Ding der Unmöglichkeit. Wem dennoch gelingt, dem Apparat ein Schnippchen zu schlagen, der wird sehen, dass es sich bei der Maschine wie bei den agrarwirtschaftlichen Dreschmaschinen um eine mobile Produktionseinheit handelt, die immer dort zum Einsatz kommt, wo sie gebraucht wird. Das Gestell selbst wirkt mit seinem Balkenrahmen, dem Räderwerk, den Flaschenzügen und Transmissionsriemen, einem Laufband und diversen Gewichten eher wie eine Scher- oder Appreturmaschine aus dem 19. Jahrhundert als eine am neuesten Stand der technischen Entwicklung orientierte Fertigungsstraße. Der von uns hierfür in Stellung gebrachte Begriff der »Korrigiermaschine« ist übrigens epochengenau. Geprägt wurde er von dem Salzburger Schriftsteller Stefan Zweig, der ihn in seiner *Verwirrung der Gefühle* von 1927 seinem überpädagogischen Vater zudachte. Die Novelle lag bereits im Jahr ihres Erscheinens in einer amerikanischen Übersetzung vor. Der Gedanke an eine Foltermaschine muss Zweig zu diesem Zeitpunkt fern gelegen haben.

Three Little Wolves hatten im April 1936 Premiere, genau zwei Monate und neun Tage nach Charlie Chaplins epochalem Film *Modern Times*, in dem der dem Takt der Fabrik hinterherwurstelnde Fließbandarbeiter Charlie vielleicht unausweichlich, aber darum nicht gleich vorsehentlich in das Räderwerk einer großen Maschinerie gerät. Während das gleich einem modernen Laokoon mit der Maschine ringende Männlein in *Modern Times* unweigerlich die Sympathie der Zuschauer herausforderte, durfte der malträtierete Wolf froh sein, irgendwo außer Reichweite in der Satellitenlaufbahn zu kreisen und bis auf weiteres vor der Meute latent sadistischer Kinobesucher sicher zu sein. Einer bekam ihn dann aber doch zu fassen, und zwar niemand geringerer als der Direktor des New Yorker Museums für moderne Kunst, Alfred H. Barr Jr., der sich im Jahr der Filmpremiere zwar nicht für den Bauplan, aber doch für die auf ihm basierende Maschine interessierte und diese stillschweigend in seine Ausstellung *Fantastic Art, Dada, Surrealism* miteinbezog (vgl. BARR JR. 1936/37: 209f.; GOLDFARB MARQUIS/BARR JR. 1989: 158). Der Einschätzung des Ausstellungsrezensenten der New Yorker Kunstzeitschrift *Arts Magazine* zufolge eignete sich Disneys *Wolf Pacifier* prächtig als »Quellenmaterial für den

Surrealismus«, der »seit langem auf Legenden und Kindermärchen zu rekurrieren pflegte«, so der Wortlaut im Katalog (ARTS MAGAZINE 1937: 6). Eher als das Märchen in Zelluloid dürfte der darin fröhliche Urstände feiernde Sadismus eine Quelle surrealistischer Inspiration gewesen sein. Manch einer wird vielleicht an die Werke des Chilenen Roberto Matta denken, der etwa um die gleiche Zeit in den Stand eines quasi von Amts wegen akkreditierten Surrealisten versetzt wurde und im fernen Paris mit fliegenden Fahnen zur Malerei überwechselte. Ist die Wertschätzung, welche die Surrealisten für den Marquis de Sade hegten, auch kein Geheimnis, so sind deren vielgerühmte *Machines célibataires* doch eher den Masturbations- als den Foltermaschinen zuzuordnen. Die pädagogische Konzeption eines Apparats zur Verbesserung der Sitten wäre ihnen in jedem Fall von Grund auf fremd gewesen (vgl. SZEEMANN 1975; RÉTFALVI 2012; GLASER/KAEMPFER 1988; BEZZOLA/PFISTER 2002).

1937 kam gleich auch die Psychologie ins Spiel, und zwar in Person einer Ärztin, welche die Maschine aus dem Trickfilm mit einem frühen Marterinstrument der Psychiatrie, dem ›Tranquilizer chair‹ aus dem Arsenal sittenverbessernder Notbehelfe der Gründerfigur der amerikanischen Psychologie, Benjamin Rush, verglich (vgl. ANDERSON 1937: 193). Ein Theaterkritiker wünschte Disneys ›Pazifizierer‹ im Jahr darauf einer Riege von aufsässigen Stückeschreibern an den Hals, wohlwissend dass sich die pazifistische Behandlung auf eine ordentliche Tracht Prügel und die sich wie von selbst einstellenden Farben Grün und Blau belief (vgl. THE STAGE 1938: 35). Kaum jemand konnte in jenen Jahren daran zweifeln, dass die an den Hebeln der Macht sitzenden Regime dafür Sorge tragen würden, dass der Korrigiermaschine und ihren verschiedenen Spielarten, darunter der von Chaplin am eigenen Leib erprobte Fütterungsapparat, als Konzept wie als Realisation eine glänzende Zukunft beschieden sein sollte. Die Begeisterung für die amerikanischen Zeichentrickfilme war im Nachkriegseuropa zwar nicht weniger groß. Doch nahm man diese offensichtlich nicht ernst genug, um die frühe Filmerfahrung in Kommentare und Reflexionen umzumünzen.

Haarsträubende Geschichte

Die zum Skandalon aufgebauschte Behaarung des literaturfähig gewordenen Biests wusste eine nicht mehr ganz so schöne Literatur in den darauffolgenden Jahrzehnten genüsslich in die Gegenrichtung zu kämmen. Deren wichtigster Protagonist sollte allerdings nicht mehr der so überaus unsympathisch die Zähne fletschende Patient aus der Vierpfotenklinik sein, sondern der vom ›Primat‹ der genetischen Nähe zu den Menschen sichtlich unbeeindruckte Affe. Stoppel, Zottel und Wuschel waren mit einem Mal nicht mehr nur dumm und böse, sie wurden von geschwätzigem Circen in lebende Atavismen verwandelt: zum Aussterben verurteilte Überbleibsel aus der entschwundenen Vorzeit eines Capillaroziäns, in der es einigen damals noch ganzkörperbehaarten

Dominae, geschichtstheoretisch unwiderlegbar, ganz hundsmiserabel ergangen sein muss.

Mit reichlichem Startup-Kapital ausgestattete Enthaarungsinstitute haben das literarische Programm der Haarlosigkeit seither in ein körpernahes Maßnahmenpaket umgegossen und den *Wolf Waxifier* in jedes Vorstadtviertel implementiert. Doch Haarlosigkeit war zu keinem Zeitpunkt geschlechtsneutral, oder wer würde sich zu der Meinung versteigen wollen, Schweinchen Babe wäre vor der Behandlung ein behaarter Wolf gewesen? Wenn Haarlosigkeit zur gesellschaftlichen Norm wird, was wird da aus dem vormals familienfreundlichen Höhlenhocker? Ja, richtig geraten: Ein einsamer Tropf.

Es steht außer Zweifel, dass der Prototyp des *Wolf Pacifiers* inzwischen vervollkommenet wurde und am besten Wege ist, zu einem staatsnahen System ausgebaut zu werden: zum Wohle einer von Grund auf korrigierten Menschheit und vielleicht auch einer unisexuellen Welt. Gewiss wäre die brachiale Ruhigstellungsmaschinerie, die die 1920er-Jahre anwarfen, heute nicht mehr zeitgemäß. Subtilere Konditionierungsanordnungen und -programme, in denen der Kandidat abwechselnd Zuckerstückchen und Stromschläge in durchrationalisierten Einheiten verabreicht erhielte, würden heute zu erheblich effizienteren Ergebnissen führen. Der Rat, der den letzten Wolfsnaturen in einer Gesellschaft, welche das kastrierte Hausschwein zu ihrem Schönheitsideal erhebt, mit auf den Weg zu geben wäre, lautet schon jetzt: Keep distance! Wen es im Übrigen interessieren sollte, warum der vor Schreck Ingenieurchen Dick schon mal aus der Hand fallende Bauplan in der Farbe Blau gehalten ist, der könnte, falls er bei Shakespeare nicht fündig wird, in einem neu erschienenen Buch mit dem vielversprechenden Titel *Die blaue Epoche* nachschlagen, in dem so manches über Blaupausen, auch solche »zur Revision der bundesdeutschen Streikgeschichte« geschrieben steht. Die Feststellung, wonach sich im Blau des Plans immer ein Stück Utopie inkarniert, wird kaum jemanden überraschen. Schon eher, dass der Traum noch jeder Utopie seine Ungeheuer gebar.

Literatur

- ANDERSON, CAMILLA MAY (Hrsg.): *Emotional Hygiene. The Art of Understanding*. Philadelphia [J. B. Lippincott] 1937
- ARTS MAGAZINE, 12, 1937
- BARR JR., ALFRED H. (Hrsg.): *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. Ausst.-Kat. New York [Museum of Modern Art] 1936/37
- BEZZOLA, TOBIA; MICHAEL PFISTER (Hrsg.): *Sade surreal. Der Marquis de Sade und die erotische Fantasie des Surrealismus*. Ausst.-Kat. Zürich [Hatje Cantz Verlag] 2002
- GLASER, HORST ALBERT; WOLFGANG KAEMPFER (Hrsg.): *Maschinenmenschen*. Tagungsband. Frankfurt/M. [Peter Lang] 1988
- MARQUIS, ALICE GOLDFARB; ALFRED H. BARR JR.: *Missionary for the Modern*. Chicago [Contemporary Books] 1989

Franz Reitinger: Häuptling einsamer Wolf

REITINGER, FRANZ: *Schüsse, die Ihn nicht erreichten. Eine Motivgeschichte des Gottesattentats*. Paderborn [Schöningh] 1997

RÉTFALVI, ARPÁD: Die Foltermaschine als politisches Machtsymbol in der Strafkolonie von Kafka. In: BREUER, ULRICH (Hrsg.): *Politische Romantik im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt/M. [Peter Lang] 2012, S. 341-347

THE STAGE, 15, 1938

SZEEMANN, HARALD (Hrsg.): *Junggesellenmaschinen*. Ausst.-Kat. Bern, Zürich [Alfieri] 1975

Fata Imaginis. Kolumne 3

Franz Reitinger

Der neue *Huber Weltatlas*

»Verblüffung« ist das Wort, das am ehesten die Reaktion zu charakterisieren vermag, die der im Münchener Verlag Hirmer erschienene *Stephan Huber Weltatlas* beim Öffnen des Bücherpakets in mir auslöste: ein neuer »Weltatlas«, der dem alten *Diercke* nicht nur zum Erstaunen ähnlich ist, sondern ihn ob seiner Größe und Pracht noch in den Schatten stellt. Die in braunes Leinen geprägten, güldenen Lettern des *Diercke*-Formats geboten mir förmlich, das neue Buch zu achten und zu lieben. Als Österreicher gehöre ich diesbezüglich wohl eher zu den Ausnahmen. Im Land der großen Dichter und Denker werden sich dagegen wohl nur die Wenigsten dem emotionalen Zugriff des affektiv besetzten Formats entziehen können. Die Bindung zum alten *Diercke* freilich ist gewachsen. Allein schon der auf dem Cover prunkende Vorname »Stephan« verrät – wie hieß *Diercke* nochmal? – dass der neue *Huber Weltatlas* sich erst noch bewähren muss. Die Frage ist: auf welchem Feld?

Rasch erhärtet sich beim Durchblättern der Verdacht, im *Huber Weltatlas* das Umfänglichste vor sich zu haben, was an fiktionalen Karten je gefalzt und gebunden wurde. Und in der Tat, was da auf einen zukommt, ist von einer Wucht, die wie jede Katastrophe zunächst Verwirrung und Ratlosigkeit auslöst. Ein Demiurg scheint am Werk, um sich zum Herrn über ein entfesselter Kartenuniversum aufzuschwingen, dessen Lesbarkeit unwillkürlich an Grenzen stößt. Gewiss ist dies zuallererst dem enormen Überhang an visuellen Informationen geschuldet, die nicht weiter auflösbar sind. Doch auch das Kartenformat gerät an seine Grenzen, umso mehr als die Karten keine herkömmlichen Atlaskarten, sondern bis zur Unleserlichkeit verkleinerte Reproduktionen von monumentalen Wandkarten sind. Die Zoombarkeit dieser Bilder im Netz vermag kaum

darüber hinwegzuträsten, dass sie sich für das Folioformat des Buches nicht wirklich eignen.

Das Inkommensurable des *Huber Weltatlas*, dessen Unverständlichkeit, hat indes noch tiefer reichende Gründe. Es sei festzuhalten: Die Karten dieses Atlases sind maschinell gefertigt und nicht erdacht. Es sind keine mentalen Karten im herkömmlichen Sinne, die sich zum Denken und Reflektieren der Menschen irgendwie homolog verhielten. Eher scheinen sie die Anwendung eines Programms oder der Mix oder Remix von bestehenden Kartendigitalisaten zu sein. Der Stoff, aus dem diese Karten gemacht sind, wird – im Sinne heutiger Produktinformationen – denn auch im Werk selbst ausgewiesen. Besagter Grund- und Ausgangsstoff nennt sich »Amerikanische Militärkarten«. Was verbirgt sich dahinter? Was ist darunter genauer zu verstehen, und hätten es nicht auch europäische Militärkarten getan? – Anhaltspunkte zur Beantwortung dieser Fragen bieten weder die Karten selbst noch die sie ergänzenden Beschreibungen und Essays. Immerhin wird Hubers persönliche Neigung in Orten wie »I like America«, »Amerikanische Staatsbürgerin« und »Die Kraft des alten Amerikas« transparent, die sich in ihrer Spannungslosigkeit wie toponymische Emoticons ausnehmen. In einem ist Huber aber beizupflichten: Europa braucht man als hier geborener, aufgewachsener und lebender Europäer nicht rundweg zu lieben.

Vergeblich bleibt die Suche nach einer Signaturentabelle, die es dem Leser erlauben würde, die vielen kryptischen Zeichen, Ziffern und Chiffren zu entschlüsseln. Schnell wird klar, dass es sich bei diesen Karten um gar keine Karten für den Normalgebrauch handelt. Am ehesten würden Spezialisten an der Militärhochschule in Neubiberg in der Lage sein, die hochgradig spezialisierten Kartenmaterialien auf adäquate Weise zu deuten. Woher und in welcher Form bezieht nun Huber sein hochwertiges Ausgangsmaterial und wie verarbeitet er es zum kartographischen Kunstwerk weiter? Wer vermöchte, solange diese Fragen im Raum stehen, Hubers eigentliche künstlerische Leistung richtig einzuschätzen?

Auch das Kartenverzeichnis am Beginn des Kartenbuches bietet keine rechte Orientierungshilfe, einmal davon abgesehen, dass an ihm ersichtlich wird, dass wir es weniger mit einem systematischen Atlas denn mit einem Kartenkompendium im Sinne eines »Atlas factice« zu tun haben. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang das Vorsatzblatt, das an Komplexität augenfällig hinter den alten *Diercke* zurückfällt. Im *Diercke Weltatlas* waren alle Karten auf einen geographischen Körper bezogen: das Weltganze, in das relative Position und Ausdehnung aller Kartenformate und -ausschnitte eingezeichnet waren. Legt das gewohnte Bild der Erde im Vorsatz zum *Huber Weltatlas* nahe, dass sich die Karten weiterhin darauf beziehen könnten, so bleibt doch – im Gegensatz zu älteren literarischen Atlaswerken – vollkommen unklar, wie man sich diesen Bezug vorzustellen habe.

Der *Huber Weltatlas* führt vor Augen, dass Collage-Techniken seit je eine bedeutende Rolle in der Kartographie spielten. Huber öffnet das Kartenbild für andere bildnerische Verfahren in einer Art und Weise, die weit über

herkömmliche typographische oder dekorative Bezüge hinausgeht. Fragmentarische Bilderwelten aus der Anatomie, der Fotografie, der Architektur und der Molekularbiologie nisten sich im Kartengewebe ein, setzen sich fest und fressen sich von innen her weiter vor, bis dass das Verständnis dessen, was eine Karte zu leisten versteht und im Kern ausmacht, auf der Kippe steht und der Begriff »Atlas« am Ende nur noch in dem erweiterten Sinne eines mehr oder weniger synergetischen Bilderschnitts Sinn ergibt.

Quasi in einem zweiten Schöpfungsakt öffnet Huber die Schleusen des Sagbaren. Er überzieht seine grandiosen Kartenlandschaften mit allen erdenklichen Namen, Begriffen, Sätzen und Textpassagen und unterzieht sie einer planlosen, unkontrollierten Verschlagwortung. Wozu, fragt man sich, braucht es neben Hamburg auch noch eines Ortes namens »Hanseatisches Gefühl für Qualität«? Wozu braucht der Hafen »Im sicheren Hafen See« überhaupt einen See? Braucht es neben einem »Happiness is a warm Gun See« auch noch einen gleichnamigen »Beach«, zwei gleichnamige »Buchten«, ein gleichnamiges »Meer« und einen gleichnamigen »Park«? Banales, populistisches Konsumenten- und wohlfeiles Bildungswissen verstellen den Blick auf möglicherweise vorhandene Intentionen und Applikationen.

»Erotik zur Erniedrigung der Frau« und trockener »Sex« ist beinahe das Einzige, was dem politisch korrigierten Kartographen zu diesem kartenhistorisch relevanten Thema einfällt. Nach gedanklichem Witz, Sprachelastizität und hintergründiger Ironie sucht man in seinen Karten denn auch vergeblich. Leitmotivisch zieht sich der »Allgäu«, die sich in allen erdenklichen Variationen ins Kartenbild setzende »Heimat« des Autors, durch die deutsch-, genauer süd-deutschlastigen Sprachlandschaften dieses Weltatlases. Das darin verborgene utopische Potential des »Allgegenwärtigen« bleibt indessen ungehoben, nicht nur wegen des fehlenden spielerischen Zugangs zur Sprache, sondern auch wegen der mangelnden Abgleichung der semantischen Kartenumgebungen, die eine solche Deutung zu stabilisieren vermöchte. Bierernst, hausbacken, sperrig und moralinsauer präsentiert sich die Semantik der versprachlichten Territorien.

Während sich heute jeder zeitgenössische Künstler über die Geschichte der modernen Kunst und die zeithistorische Kartierung ihrer verschiedenen Strömungen Rechenschaft ablegen muss, ist Hubers Kartographie vollkommen unbelastet und anspielungsfrei, nicht nur was die lange Geschichte der Kartographie, sondern auch die nur unwesentlich kürzere Geschichte sinnproduzierender Quasikarten betrifft. Umsonst hält man in dieser hyperdichten Kartenwelt nach dem Dichter Dante und seiner *Divina Commedia* Ausschau. »Diva Poser Lake« und »Land« bieten hierzu so wenig einen Ersatz wie die ästhetische Theorie eines »Danto«. Statt auf die Väter der Kartographie und der Landkartenallegorie – Ortelius, Hall, Homann oder Reilly, um nur einige Namen zu nennen – stößt der Kartenleser auf eine »Karin« und einen »Günther Eberlein«, einen »Bogomir Ecker« und das »Dauergefühl Fernweh«. Thomas Morus stellt in der endlosen Reihe an beliebigen Eigennamen, darunter auch einem vollen Dutzend katholischer Heiliger, einen Lichtblick dar, doch auch hier drängt sich

die Frage auf, warum es gerade eine »Ebene« sein muss, die nach dem Erfinder der Utopie benannt ist. Huber führt eine ganze Riege trendiger Literaten und Philosophen im Bauchladen seines Weltkarten-Hirnareals, daneben aber auch den Rokoko-Architekten Francois Cuvillies, dessen Präsenz als Indiz dafür gelten kann, dass die vielen Namen letztlich nur einem Zweck dienen, nämlich der Ausschmückung eines ultimativen Kartographen-Ichs. Und tatsächlich übertreffen die Verweise zu »Stephan« und »Huber« im abschließenden Ortsregister an Häufigkeit so ziemlich alles Dagewesene. Öffnete der Diercke Atlas am Ende den Blick des Lesers für andere Welten, so wird dieser im *Huber Weltatlas* nur einmal mehr auf jene »I«, »Ich«, mitunter auch »Du-Ichs« verwiesen, um die sich alles in diesem Kompendium aus autodiagnostischen Befindlichkeitschronogrammen dreht. Der Privatisierung des öffentlichen Kartenraums im Possessiv von »My Space« und »My Timeline« steht nirgendwo ein Your- oder His-Story entgegen. Dem Leser beschleicht so das heimliche Gefühl, dass es Nichts gibt, das in diesem Atlas für irgendetwas repräsentativ sein könnte, und selbst die Namen der bedeutendsten Persönlichkeiten auf das individualbiographische Format eines weltdelirierenden Kartenkünstlers heruntergebrochen werden.

Es ist schwierig zu beurteilen, ob mit den hier vorgebrachten vorläufigen Beobachtungen die größten Hindernisse aus dem Weg geräumt sind, die dem Leser die Hebung der in dem Datendickicht eines undurchdringlichen Kartenschungels womöglich schlummernden Erkenntnisschätze erschweren. Mit dem Wissen um die Eigenheiten und Unwägbarkeiten des *Huber Weltatlas* kann dieser es immerhin versuchen, sich auf das Abenteuer seiner Erkundung einzulassen, ohne an den Geysiren naturidenter Chaosproduktion und den Sirenen medienpluralistischer Verwirrung größeren Schaden zu nehmen, als den der vertanen Zeit. Mit dem auf vier Kartenblättern präsenten »Hermann Hesse« möchte man ihm zurufen: Wohlan denn, Herz, nimm Abschied und gesunde! Dem nun auch als Kartenverleger Furore machenden Kunstverlag Hirmer aber sei ein ratloser Gruß mit drei formschönen Fragezeichen und die Bitte übersandt, mir mitzuteilen, ob er mein vor einem Jahr eingereichtes Manuskript mittlerweile durchgesehen und begutachtet hat.

Fata Imaginis. Kolumne 4

Franz Reitinger

Unpolitisch oder gleich Faschist? Von der Verpolitisierung der Alltagswelt und dem drohenden Verlust des Common Ground

Unlängst wurde ich dazu eingeladen, einen Vortrag an einer Kunsthochschule zu halten. Der Gegenstand war vorgegeben: Ich sollte über weltflüchtige Bilder referieren, denen sich nachsagen ließ, dass sie unaufgeklärt, naiv und unpolitisch wären. Die einführenden Worte hielt ein junger Hochschullehrer, der den Titel meines Vortrags rezitierte und sich dabei prompt versprach, ohne dass dies irgendeinem Zuhörer aufgefallen wäre. In seinem Munde erfuhr das schöne Wort »poetisch« eine Verwandlung in »politisch«. Am Ende des Vortrags legte die ranghöchste Zuhörerin, ihres Zeichens Vizerektorin der Universität nach, indem sie an mich die Frage richtete, was an den vorgestellten Arbeiten nun »politisch« sei? Ich traute meinen Ohren nicht. Natürlich bin ich bereit und willens, mich auch auf Fragestellungen aus dem Bereich der politischen Ikonographie einzulassen, wenn man dies wünscht, aber was sollte die Frage nach dem politischen Gehalt eines dezidiert unpolitischen Werkes? War dieses merkwürdige Insistieren auf die politische Dimension von Bildern nun Zufall, oder galt die Frage nicht doch eher dem Referenten in dem Sinne: Wie halten sie's mit der Politik, werter Kollege?

Zu den geläufigsten Kategorien des Sammlungs- und Archivwesens, die eine Klassifizierung von Bildern nach Inhalten ermöglichen, gehören die Begriffe »Mœurs« und »Histoire«. »Mœurs« umfasst alle Erscheinungen des

privaten und öffentlichen Lebens, denen gemeinsam ist, dass sie prinzipiell nicht-politischer Natur sind. Zu nennen wären hier vor allem alltagsweltliche Phänomene aus Beruf, Freizeit und geselligem Zusammenleben wie auch die Ausprägungen des Konsums, des Reisens und der Mode. Dem Terminus »Histoire« pflegen demgegenüber all jene Werke subsummiert zu werden, in denen einmalige Ereignisse zur Disposition stehen oder die aus spezifischen historischen Konstellationen heraus entstanden und folglich von sich aus politisch sind. Hat nun diese Unterscheidung aufgehört, gültig zu sein und, wenn ja, was ist an ihre Stelle getreten? Was für einen Sinn könnte ein Forschungsbereich »Politische Ikonographie«, der bekanntlich selbst ein Kind jüngerer Politisierungswellen ist, noch haben, wenn alles durch die Bank per Definition politisch wäre und das gemeinhin als »Genre« bezeichnete Feld unpolitischer Bildthematiken in Kunst und Ikonographie einfach aufgegeben würde?

Unter dem Imperativ des Politischseins und dem Eindruck des durch diesen erzeugten Legitimationsdrucks beginne ich mich allmählich zu fragen: Ist wirklich alles, was der Aufmerksamkeit auch nur irgendwie für wert befunden werden kann, politisch, und was ist unter dem mich dermaßen von außen bedrängenden Sein zum Politischen überhaupt zu verstehen? War das Private nicht einmal ein Refugium für alles Unvermittelbare, jener Raum, in dem der Einzelne seine Freiheit nach Belieben ausleben konnte, ohne irgendjemandem Rechenschaft ablegen zu müssen? Und ist das Politische nicht jener fraktionierte Raum der Parteilung, der in den gesellschaftlichen Körper seine Keile treibt, ja diesen am liebsten zur Gänze in verfeindete Lager spalten würde, wenn sein unbedingter Wille zur Durchsetzung nicht in den hierfür geschaffenen parlamentarischen und vorparlamentarischen Institutionen, Gremien und Vereinen aufgefangen würde und an einen bestimmten gesellschaftlichen Ort gebunden wäre?

Zwischen den Sphären des Privaten und des Politischen erstreckte sich dereinst das Feld des Allgemeinen, das als maßgebliche gesellschaftliche Mitte nicht per se politisch zu sein brauchte, sondern sich gerade dadurch auszeichnete, dass in ihm ein potentiell konsensfähiger Raum zur Verfügung stand. Man sagt, Gesellschaft habe ihren Ursprung auf dem Marktplatz. Der Markt ist jener Ort, an dem gefeilscht und gehandelt wird, so wie heute die Sozialpartner miteinander handeln und feilschen. Während sich ein Großteil des politischen Geschäfts auf die Generierung von offenen Rechnungen und nicht weiter verhandelbaren Forderungen beläuft, sind Handeln und Verhandeln noch immer die Konsens hervorbringenden Verfahren einer Gesellschaft.

Der Raum der Allgemeinheit ist anders als der zwischen einzelnen Individuen ausgehandelte, situationsabhängige Minimalkonsens eines *Common ground* ein stabiler Gesellschaftsraum, in dem gemeinsame Verhaltensregeln der Rechtschaffenheit und des Respekts Geltung besitzen, zu denen im Sinne eines *Modus vivendi* gehört, dass man sich grüßt, miteinander spricht und den anderen gelegentlich nach dem Befinden befragt, auch ohne einander in allem unbedingt »grün« zu sein. Seinesgleichen die Offenheit auf den Leib zu schreiben ist das eine, diese etwa in einer Unterhaltung über einen Film, ein

Fußballmatch, eine Ausstellung oder einen Konzertabend im Alltag zu praktizieren, ohne dass die eigenen Sympathien und Antipathien vor dem ungeliebten Vis-a-vis sofort hochkochen und man dem anderen demonstrativ die Achtung versagt, das andere. Eine Hausgemeinschaft kann hier ein erstes Übungsfeld bieten.

Sicherlich hat nicht erst die vergleichsweise junge Errungenschaft der repräsentativen Demokratie der Gliederung des sozialen Körpers in eine private, öffentliche und politische Sphäre Pate gestanden. Die repräsentative Demokratie vermochte dessen triadische Verfasstheit lange Zeit aber zu stabilisieren und zu festigen. An den Regierungskrisen mancher Länder zeigt sich, dass die Gesellschaften durchaus selbständige, in sich gefestigte Entitäten sind, die auch ohne funktionierendes Parteiensystem eine gewisse Zeit lang zu existieren in der Lage sind, solange jedenfalls bis die Politik auf die Straße getragen und das öffentliche Leben willfährig lahm gelegt wird. Dieser kulturell unterfütterte und stabil gehaltene Raum der Öffentlichkeit ist darum nicht gleich mit einem wünschenswerten Zustand oder einer normativen Zielvorstellung etwa einer vollkommenen Institutionsfreiheit nach anarchistischem Muster zu verwechseln.

Die repräsentative Demokratie beruht auf einem zyklisch-dynamischen System. Wahlperioden machen eine vorübergehende Öffnung der Sphäre des Allgemeinen für die Belange des Politischen erforderlich. In Zeiten des Wahlkampfes wird der Fraktionsgeist in die Öffentlichkeit getragen, der diese emotional aufheizt und fühlbar auseinandertreibt. Den heutigen Wahlkämpfen liberaler Gesellschaften wohnt die Tendenz inne, sich zu exzessiven Festen auszuwachsen, bei denen wie in der ethnologischen Gestalt des Potlatsch beträchtliche Energien gebunden und Vermögen vernichtet werden. Durch das mediale Stimmungsbarometer der Meinungsumfrage werden diese Gesellschaften in einen regelrechten Dauerwahlkampfmodus versetzt. Diese perpetuierte Erregung ist angesichts der leerlaufenden Routinen von Wetterbericht, Börsennotierung, Marktdatenerhebung und Gewinnzahlenziehung allerdings keineswegs davor gefeit, sich in ihr Gegenteil zu verkehren und in Apathie und allgemeine Anteilslosigkeit umzuschlagen. Schon aus diesem Grund ist eine Einhegung ausufernder Wahlkämpfe und der damit einhergehenden Ausfransungen des Politischen geboten, dessen Anmaßungen zweifacher Natur sind: Zum einen zielt dieses auf eine Totalität von Gesellschaft ab. Zum anderen sucht sich in ihm ein im Lagerdenken verwurzelteltes Verständnis von Politik zu universalisieren.

»Das Private ist politisch« lautete ein Slogan der Studentenbewegung. Diese Behauptung wäre wohlfeil gewesen, wenn die Ideologiekritik der sogenannten »Kritischen Theorie« nicht Wasser auf die Mühlen eines ungeachtet aller katastrophischen Erfahrungen nicht klein zu kriechenden, »ewig« politischen Universalklärungsanspruches gegossen hätte. Unter dem Einfluss der Psychoanalyse ging diese Theorie einer nach außen hin praxisnah sich gebenden Sozialforschung dazu über, hinter der Oberfläche von allem und jedem eine politische Tendenz zu wittern, die als Ausdruck einer vermeintlichen

Herrschaftsstruktur gedeutet wurde. Im französischen Strukturalismus wuchs sich die Herrschaftskritik weiter zur fundamentalphilosophischen Systemkritik aus. Der Effekt dieses Theoretisierens, dessen abträgliche Folgen heute überall bis hinein in die Institutionen zu beobachten sind, war eine Extrapolation des politischen Feldes ungekannten Ausmaßes. Dabei ersetzte die den Schick einer ganzen Epoche inkarnierende Gesellschaftstheorie die bestehenden Deutungsmuster lediglich durch ein ihrem Weltbild näher liegendes Erklärungsmodell. Ihr Langzeiteffekt aber bestand darin, dass das Denken einrastete und Kritik sich in den sozialen Körper einschrieb und zum Habitus eines »Konformismus des Anderseins« und einer grundlosen Aufsässigkeit verfestigte, die sich in der herausgestreckten Zunge ihre eigene kommerzialisierbare Vulgärsymbolik schuf.

Unter dem Einfluss der sich überall in der westlichen Welt ausbreitenden kritischen Theorien wurde Staatspolitik in den postliberalen Gesellschaften zunehmend durch Gesellschaftspolitik verdrängt. Es wäre freilich verkehrt, in dieser einfach die natürlichste Form des Politischen sehen zu wollen. Steht sie doch in einem direkten Spannungsverhältnis zur repräsentativen Demokratie. Während die Aufgabe staatlicher Politik im Kern darin besteht, in Weiterführung der vormaligen Regalherrschaft die staatspolitischen Geschäfte unter demokratischen Vorzeichen auf instrumentelle Weise auszuüben, geht es bei Gesellschaftspolitik durchweg um reformistische Agenden der Umschichtung, Umverteilung und Umerziehung, die in einer Epoche, in der sich wesentliche gesellschaftspolitische Forderungen erfüllt haben, zunehmend zum futuristischen Gesellschaftsdesign entraten. Die Populärform dieser Politik ist ein über das eigentliche Ressort hinausgehendes Soziales, das direkt auf latent vorhandene Neidreflexe abzielt. Diesen Reflexen wohnt eine mobilisierende Kraft inne, die nur weiter bewirtschaftet und durch Lenkung der öffentlichen Meinung den eigenen politischen Zielen zugeführt zu werden braucht. Eine auf derart basale Befindlichkeiten setzende Sozialpolitik ist auch deshalb so erfolgreich, weil sie den vielen, die sich weder Position und Vermögen zu erwerben vermochten, sekundäre Profilierungschancen verspricht. Politiknahe SozialwissenschaftlerInnen brauchen den Radiohörern am Ende nur noch weiszumachen, dass ein Korb von eingeschweißten Fressalien und kübelweiser Haushaltspolter das Alpha und Omega einer echten Sozialpolitik und überhaupt Einkaufens mitsamt dem obligaten Warnhinweis »Vorsicht, das Leben führt zum Tode« die soziale Tugend schlechthin sei.

Die spontane Formierung von anlass- und themengebundenen Protestbewegungen spricht allerdings noch lange nicht für die Annahme, es gäbe etwas wie einen politischen Urtrieb der Menschen. Interessen zu haben, ist schließlich das eine, nichts anderes als diese Interessen gelten zu lassen und sie durch ideologische Schulter schlüsse in größeren Verbänden notfalls wieder Kultur, Sitten und Gesetz durchsetzen zu wollen, das andere. Eher scheint es sich so zu verhalten, dass sich bestimmte Parteien abseits bestehender Vereinsstrukturen die Sphäre des Öffentlichen als Rekrutierungsfeld zu sichern suchen und zu diesem Zweck permanente Grassroot-Bewegungen unterhalten,

denen jede Gelegenheit recht ist, um den politischen Druck auf die Straße zu tragen. Die Abschöpfung des Schaums der Unzufriedenen erwies und erweist sich dort am erfolgreichsten, wo es Individuen gibt, die sich medienwirksam als emanzipative Subjekte zu konstituieren in der Lage sind.

Nichts ist nachvollziehbarer als die Tendenz, Legitimierung in der Geschichte zu suchen und vermeintliche historische Anfänge zu glorifizieren. Dem Modus der historischen Rechtfertigung ist indes mit Vorsicht zu begegnen, und zwar schon allein deshalb, weil die Höhepunkte politischen Agierens und Agitierens einen überproportionalen Niederschlag im Weichbild der Historie gefunden haben und die Parteien, auch was die Deutung der Geschichtsverläufe anbelangt, immer schon bestrebt waren, sich Auslegungsmonopole zu sichern und hegemoniale Narrative zu instaurieren, nur um im gleichen Atemzug andere historische Ansätze als »naiv« hinstellen und zu diskreditieren. Letztere zu überholten »Materialständen« zu erklären und seine generationsabhängigen Gewissheiten aus vergilbten Siebziger-Jahre-Lektüren weiter wie ein Mantra vor sich herzutragen, ist reine Bauchpinselei und für nichts und niemanden gut.

Der klar umrissene Geltungsbereich einer Sphäre des friedlichen Zusammenlebens pflegte der Grund zu sein, warum vor den großen Liberalisierungswellen des 20. Jahrhunderts unter dem Titel der Dezenz private Konflikte nicht in die Öffentlichkeit getragen wurden, ein Verhaltensgrundsatz, dessen Gültigkeit durchaus auch heute noch in dem verbleibenden Rest an Bürgerlichkeit zu beobachten ist. Die Verhältnisse haben sich seither auf den Kopf gestellt. Derweilen die Sprengung der Privatsphäre und die Flutung des öffentlichen Raums mit einem wilden Mix an unvermittelbaren Lebensstilen in der Epoche des Emanzipismus jedweden Anmaßungen und Zumutungen Tür und Tor öffnete, reicht der Arm politischer Einflussnahme durch ein immer dreister agierendes »Empire du Bien« im Gegenzug weit und bedrohlich in die Privatsphäre hinein. Von Selbstbestimmung des Einzelnen kann im fürsorglichen »Ammenstaat« kaum noch die Rede sein. Nie war der Zugriff auf das Private so weitreichend und der zum Mündel degradierte Bürger so vielen juristischen Schikanen ausgesetzt wie in der postliberalen Epoche, die unter dem Titel des Minderheitenschutzes die juristische Aufrüstung von bestimmten Bevölkerungsteilen mit einem Kordon an Gesetzen vorantreibt, obwohl die derart Bevorteilten in keinsten Weise die Kriterien einer schützenswerten kulturellen Minderheit erfüllen, sondern als Lebensstilgemeinschaften vormals dem Feld des Privaten angehörend mittlerweile zu umworbenen Objekten der Politik geworden sind. Diese erweiterte Form einer Klientelpolitik geht inzwischen soweit, dass der überwiegende Teil der Bevölkerung in einem demütigenden Zustand politisch motivierter Übervorteilung auszuharren gezwungen ist, ohne dass die davon am stärksten Betroffenen je in ihrem Leben einer privilegierten Gruppe angehört und die Besten und Ambitionierten unter ihnen auch nur eine Chance erhalten hätten, ihrem gesellschaftlich auferlegten ›Tod‹ zu Lebzeiten zu entrinnen.

Die Vereinnahmung des öffentlichen Lebens durch die Politik war immer schon ein untrügliches Zeichen für gesellschaftliche Krisen und anstehende Kriege. Symptomatisch für diese Entwicklungen ist die Annahme eines *Tertium non datur. Join, or die* lautete die Devise im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg. Keine konsensfähige Öffentlichkeit, keine kulturelle Wechselwährung, keine bürgerliche Mitte: nur Freund versus Feind. Ist die Infiltrierung des gesellschaftlichen Körpers mit politischen Botschaften und Überzeugungen gar das Anzeichen eines latenten, unterschweligen Bürgerkriegs?

Unübersehbar sind die Exzesse des Politischen, die zu einer schleichen Vergiftung des gesellschaftlichen Klimas geführt haben, der man vonseiten der Politik mit immer rigoroseren Disziplinierungsmaßnahmen zu begegnen sucht. Mehrere Indizien deuten heute auf eine wachsende Gefährdung des konsensfähigen Raums der Öffentlichkeit hin. Zu den besorgniserregendsten zählt das Verschwinden einer unabhängigen Berichterstattung. Von der Boulevard-Presse würde man nichts anders erwarten als die mutwillige Skandalisierung des halbleeren Wasserglases und die exzessive Nutzung von manipulativen Bild-Text-Collagen, bei denen durch die Etablierung optischer Hierarchien und die Betonung entstellender Details missliebige Kandidaten auf ewig alt aussehen. Die Lenkung des Auges zur Provozierung von assoziativen Kurzschlüssen und Brückenschlägen zählt hier zur eingespielten Praxis. Besonders perfide an dieser Entwicklung ist, dass selbst staatstragende Medien ihre unverhohlene Parteilichkeit unter dem Deckmantel der Unabhängigkeit kaschieren. Längst werden die stündlichen Nachrichten dazu genutzt, die eigenen politischen Agenden durch die Verlautbarung von Pseudoereignissen wie Achteljahres-Jubiläen, Tage des Herrn, Stellungnahmen unbeteiligter Vierter zur weltpolitischen Lage oder die gerade passenden Tagesstatistiken den Hörern unterzujubeln. Dass den Meinungen von Oppositionsführern und außerparlamentarischen Parteien mehr Aufmerksamkeit als der Regierung geschenkt wird, gehört hier zum guten Ton. All dies aber ist nur die Spitze des Eisberges übergriffiger Platzierungs- und Verankerungstechniken, die in alle Sendeformate diffundieren und deren analytische Beschreibung einen dickleibigen Band füllen würde. Was sich nicht von außen unabweislich aufdrängt aber, lässt man erst gar nicht an die Oberfläche des öffentlich Vermittelbaren heran. So wird verschwiegen und ausgegrenzt, was das Zeug hält, während andere, wie man hört, inzwischen noch einen Schritt weitergehen, indem sie offen und geradeheraus zur Ausgrenzung unerwünschter Bevölkerungsteile aufrufen.

Angesichts der unfassbaren Brutalität und Primitivität heutiger TV-Programme tut sich ein solcher Sender leicht, das ganze Ausmaß der in seinen Etagen nistenden Hintertriebenheit zu verschleiern und seine durchschaubaren Machenschaften in der Öffentlichkeit als humanitäre Mission auszugeben. Wie könnte es unter diesen Verhältnissen anders sein, dass selbst Staats- und Landesbühnen nicht mehr davor zurückschrecken, ihre schwer subventionierten Häuser in einem Anfall von Selbstermächtigung bar jedweden gesellschaftlichen Auftrages in mehr oder weniger vordergründige Propagandaflächen umzurüsten und die Bewerbung ihrer Institution in Plakaten und Faltbroschüren

mit durchgängig einseitigen, ewig in die gleiche Kerbe schlagenden Botschaften zu unterlegen, um so gewünschte gesellschaftliche Veränderungen herbeizuführen. Dass die offene und verdeckte Aufoktroyierung der vermeintlich richtigen Weltanschauung im Zeichen des Politischen in keinster Weise mehr etwas mit dem Engagement für eine gute Sache zu tun hat, zeigt sich am deutlichsten daran, dass diese Botschaften auf immer unverschämtere Weise die Merkmale einer Schandjustiz annehmen, die es darauf angelegt hat, ganzen Bevölkerungsteilen die jedem Menschen von Haus aus zustehende Würde und Achtung zu rauben.

Angesichts der schier unbegrenzten Medienmacht scheinen bildende Kunst und Kultur lediglich Nebenschauplätze im Ringen um Einfluss in der triadischen Sphäre der Zivilgesellschaft zu belegen, auch wenn außer Zweifel steht, dass ihnen eine nicht unerhebliche Rolle in der öffentlichen Meinungsbildung zukommt. Über ein Geflecht an Sport-, Freizeit- und Brauchtumsvereinen haben die Parteien das Feld der Kultur infiltriert und unter sich aufgeteilt. Deren Bodenständigkeit und regionale Verwurzeltheit garantiert aber immer noch ein gewisses Maß an Selbstbestimmung. Was die heutige Kunst betrifft, so fällt es schwer, darin wie in der Religion etwas anderes als ein kollektives Phantasma zu sehen. Noch am plausibelsten stellt sich einem dieses Feld dar, wenn man es von seiner gesellschaftlichen Funktion her betrachtet: nämlich als exemplarischer Freiraum und exemplarisches Experimentierfeld zur symbolischen Einlösung von Ansprüchen, die die freiheitlichen Gesellschaften fortwährend generieren, aber die sie selbst nicht einzulösen imstande sind. Produziert wird auf diesem Feld schon lange nichts mehr. Die typische Kunsthochschulabgängerin versteht sich heute eher als eine Art von Dienstleisterin. Der Service, den sie auf Bestellung offeriert, nennt sich »Intervention« im öffentlichen Raum. Ihre Subventionsabhängigkeit macht sie als Weltanschauungsträgerin für parteipolitische Interessen ebenso anfällig wie interessant. Der mehr als subtile Zwang zum politischen Bekenntnis an Kunst- und anderen Hochschulen verschleiert am Ende nur, dass hier ein ganz bestimmtes Verständnis des Politischen in den Köpfen der Studierenden implementiert werden soll. Wer immer die palimpsestartig hinter einem schwer durchschaubaren institutionellen Geflecht an Fachbereichsbereichen sichtbar werdenden Settings und Arrangements aber hinterfragt und öffentlich bloßlegt, setzt sich dem Risiko aus, von den Drohnen der postliberalen Nester im heutigen Sozialstaat postwendend attackiert zu werden.

Fata Imaginis. Kolumne 5

Franz Reitinger

Die aufblasbare Kathedrale

Es gibt heute wenige deutsche Kulturjournalisten, die den Sinn für subtile Gedankengänge so weit entwickelt haben wie Patrick Bahners. In den Fällen, in denen sie gelungen sind, haben seine Texte den Anflug des Genialischen. Sind sie weniger gelungen, möchte man sie bisweilen für kabbalistisch halten. In seiner Stellungnahme zum Wiederaufbau der Kathedrale Unserer Lieben Frau von Paris (FAZ, 30. April 2019) gibt Bahners den Strippenzieher, der die Argumente eines auf dem Feld der Historie glänzenden Anthropologen (gibt es Historiker, die gleichermaßen auf dem Feld der Anthropologie brillieren?) dreht und wendet, um sich am Ende selbst zu positionieren. Die modernsten aller Argumente für eine Neuinterpretation des Alten, Zeit und Geld, sind für Bahners viel zu schnöde, als dass er sich darauf einlassen könnte. Seine Argumente sind metaphysischer und ästhetischer Natur. Schon sein schlagendstes ist nicht besonders originell: Der Originalzustand eines historischen Gebäudes lässt sich durch eine getreue Nachbildung nicht wieder herstellen. Metaphysisch gesehen mag er damit recht haben. Praktisch bezeugt der permanente Betrieb der Dombauhütten in Köln, Wien oder Straßburg das Gegenteil: Eine große Kathedrale ist zu allen Zeiten in einem Prozess der steten Erneuerung begriffen und kann nur dadurch ihr ursprüngliches Aussehen in die Zukunft transportieren. Wenn man sich aufgrund eines subtilen gedanklichen Vorbehalts für Stahl anstatt für Holz entscheidet, dann kann man das Original nicht etwa nicht erreichen, sondern man will das ganz einfach nicht. Das sollte man dann aber auch offen und unumwunden sagen.

Freilich, Bahners wittert mehr. Er wittert den Wald und sieht vor lauter Wald die Bäume nicht. Die ihn ergreifende ästhetische Idee des Waldes ist es,

die ihm den Wiederaufbau des Dachstuhls mit traditionellen Materialien samt und sonders madig macht. Dabei wäre es im Grunde so einfach: Balken, Träger und Sparren machen den Stoff, aus dem der Traum eines jeden Zimmermanns ist. Die Angst vor dem politisch konnotierten Wald in ein Argument für eine Stahldachkonstruktion ummünzen zu wollen, mag als Wunsch fromm sein, als Argument mutet sie wirr an, erst recht da Bahnens das teutonische Gedanken- gut, mit dem er den Wald unterfüttert glaubt, geradezu künstlerisch in ein keltisches verwandelt, ohne uns zu sagen, wie das geht. Aber natürlich, wer sich mit Proust gegen Proust stellt, und sich der Inszenierung der Messe durch staatlich subventionierte Schauspieler hingibt, der hat prinzipiell auch nichts gegen den Anbau eines Museumstympanons, eines Stupas oder eines Minaretts einzuwenden. Ist das Originäre im postmodernen Denken doch nur Interpretation. Eine Entscheidung über ästhetische und andere Unwägbarkeiten wäre dabei gar nicht das Problem. Wer würde schließlich erwarten, dass der französische Präsident den Wiener Philharmonikern vorschreibt, dass sie Mozart mit der Brechstange aus feinstem Edelstahl auszulegen haben, um dem Stück die richtige Zeitmarkierung zu verpassen? Ganz abwegig wäre das nicht, wenn man die Dichte des Waldes bedenkt, die in den vielen Geigen verbaut ist. Die eigentliche Problematik scheint freilich tiefer zu gehen. Wie lautete nochmal das herrschende Narrativ? Es waren einmal ein Handwerker, ein Techniker, eine Moderatorin und eine Kommunalpolitikerin, die setzten sich zusammen und berieten, wie man eine Kathedrale so getreu wie möglich wieder aufbauen könnte. Der eine war Muslim, die anderen waren Jude, Christ und Atheist. Wo bleibt denn nur der Baumeister, erschalle es da aus dem Dunkel der Publikumsränge? Meine Empfehlung für diesen Posten wäre Jean-Michel Leniaud. Monsieur le General, ich fordere Sie auf: Machen Sie ihm den Weg frei!

Fata Imaginis. Kolumne 6

Franz Reitinger

Braucht es eine Kolumne am Schnittpunkt von Bild, Geschichte und Gegenwart?

Es ist üblich geworden, mit verhalten leidvoller Miene irgendeine Wende zu konstatieren, die, wenn es sie je gegeben hat, meist nur in einigen exklusiven Ismen-Zirkeln angekommen ist. Nach außen hin zeigt man sich derart gegenüber neueren Trends aufgeschlossen, nur um im gleichen Zuge ein Ungleichgewicht zu konstatieren, das es in jedem Fall zu kompensieren gälte, wobei das Kompensat, wie suggeriert wird, nur die alten approbierten, zu keinem Zeitpunkt je überwundenen Strukturen sein können, die sich, wenn es hoch herkommt, im neuen Kleid als bessere Alternative präsentieren, womit dann auch alles beim Alten bliebe. Im Handumdrehen wird so eine seit Generationen fest im Sattel der akademischen Institutionen sitzende Kunstgeschichte zum probaten Mittel gegen die neuen Bildwissenschaften und eine tief im ›Apparat‹ verwurzelte Soziologie zum Antidot einer sich für einen Sommer von ihrer jahrzehntelangen Ächtung erholenden Kulturgeschichte hochstilisiert, bis das Karussell der schnellen Wendungen vollends leer läuft und Leser- und Zuhörerschaft sich orientierungslos um die eigene Achse drehen.

Gewiss, die euphorische Aufbruchsstimmung von ehemals ist weitgehend verfliegen. Der Iconic Turn hat die in ihn gesetzten Erwartungen nur teilweise erfüllt. Schon die Annahme, wonach das Ende der Gutenberg-Galaxis ein neues Zeitalter der Bilder einläuten würde, war unbegründet. Zum einen bot das Buch den Bildern seit je ein Habitat, in dem eine Kultur des Sichtbaren

Fuß fassen und gedeihen konnte. Zum anderen ist ein zweiter Pol namhaft zu machen, um den sich das Leben der Bilder herum organisierte, nämlich die Architektur. Das Ende des Buches brachte notwendigerweise einen Niedergang der Bilder mit sich, der dadurch verschlimmert wurde, dass die mannigfachen Nischen, die Höhle und Haus für die Bilder parat hielten, ihrerseits zum White Cube begradigt und zum öffentlich vertretbaren Subsistenzbau mit künstlerischem Minimalpflichtanteil heruntermoduliert wurden.

Was hat der Iconic Turn nun außer einige exzellente Texte und vereinzelte Studienlehrgänge auf Abruf gebracht? Konnte die Wende zum Bild den Niedergang der humanwissenschaftlichen Fächer hintanhalten? Reichte es zu einer nachhaltigen institutionellen Reform des akademischen Feldes? Die Erhebung des ausgedünnten McLuhanschen Bilderwissens zu einem alternativen Schrumpfkanon in den Medienwissenschaften räumte Speicherplatz frei, damit auch elektronische Bildgebungsverfahren, Webrepräsentationen und der tagessaktuelle Bilderkram den ihnen zukommenden Platz erhielten. In den kunsthistorischen Fächern wiederum machte sich ein erweiterter Kunstbegriff breit, wodurch Kartographie, Karikatur oder das technische Bild in die Curricula Eingang fanden. Durch methodisch-kritische Enhancer auch mental und weltanschaulich geboostet, drehten diese ohne entsprechendes Grundlagenwissen an den Spezialdisziplinen vorbei oftmals ihr eigenes Ding. Während sie Bekanntes so lediglich verklausulierten oder mit neuen Wertungen versahen, blieb die Grundlagenarbeit erst recht dem selbstlosen Engagement Einzelner überlassen. Ganz allgemein ist in Zeiten der Interdisziplinarität eine neue Unübersichtlichkeit zu beobachten, die dazu führt, dass sich Soziologen als Kulturwissenschaftler, und Linguisten als Bildhistoriker gerieren, um kraft ihres nicht selten auf Dominanz hin ausgelegten Wissens am Ende das gesamte Feld des Historischen für sich in Anspruch zu nehmen. Wer hier dennoch eine Unterscheidung des kaum noch Unterscheidbaren treffen möchte, der stelle sich die Frage: Dem vertieften Verständnis welchen historisch klar umrissenen Bildbestandes kommt die betreffende Publikation hier eigentlich zugute?

Eine einseitig progressistische Auslegung des Turns – wie so manche Wirtschaftskrise ausgelöst in der Euphorie über den nächsten Technologieschub – hatte zur Konsequenz, dass bestimmte Ausprägungen der neuen Bildwissenschaft konsequent mit dem Strom einer Jahrtausende langen Bildüberlieferung brachen, sich auf die nächste Welle von unter Dreißigjährigen schwang und dabei gespenstisch futuristische Züge annahm. Die Absenz jeglicher raumzeitlicher Bezüge konnte einen universalistischen (jederzeit und überall) oder globalistischen (egal wo) Anspruch implizieren, gab in den meisten Fällen aber wohl nur die situative Befindlichkeit derer wider, die die Evidenz des Lebendigen in sich trugen. Das obsessive Herbeireden des Endes der alten Regime (wie viele gekrönte Häupter laufen in Europa noch immer aufrechten Ganges und erhobenen Hauptes herum?), des Endes der Kunst und des Kapitalismus, des Endes der westlichen Dominanz, des Endes der Zivilisation, ja des Lebens auf Erden überhaupt, das als dunkler Fonds die grandiosen Zukunftsversprechen der Moderne hinterfing, hat dazu geführt, dass das

bildnerische Erbe Europas und der übrigen Welt immer ungenierter gleich einer Konkursmasse verhandelt wird und deren willfährige, wenn nicht gar absichtliche Demolierung wie ein unvermeidlicher Kollateralschaden hingenommen, ja im radikalen Denken wie ein erstrebenswerter Zustand regelrecht herbeigesehnt wird. Erst musste Stalin mit Macht vom Sockel gezogen werden. Nun sollen alle übrigen Denkmäler ihm so gerecht wie vorausseilend bereitwillig hinterherstürzen. Das radikale Reinemachen scheint erst recht geboten, seitdem immer klarer wird, dass ein Begründer der systematischen Wissenschaften wie Karl von Linné eo ipso, gerade eben durch diese seine Gründerschaft, sich des Spezizismus, das heißt, der Einteilung der Geschöpfe nach Arten und Klassen schuldig gemacht hat (was schon auf Adam und Aristoteles zutrifft, die den Tieren Gattungsbegriffe und eben keine Individualnamen wie Bello, Idefix oder Struppi gaben). Ein nicht zu entschuldigbarer Fehler wie sich zeigt, gilt der jüngst aus Frankreichs Theorieküche herüberschwappende imputative Komplex des Spezizismus den Lautersten unter den Gemütern – wie in naher Zukunft wohl auch alle übrigen Ausprägungen kategorischen Denkens – als der Gipfel rassistischer Gesinnungstäterschaft. Kultur- und Wissensverneinung kannte und kennt wahrlich viele offene und verdeckte Wege aus der Zivilisation direkt und unmittelbar mitten in den Zustand absoluter Unschuld hinein. So konsequent und gerade diese Wege erscheinen mögen, allen wohnt ein Umweg über die moralische Fremdzuschreibung inne. Wer aus dem Schalltrichter die Parole ›Mehr Gerechtigkeit‹ vernimmt – ein im Deutschen höchst vieldeutiger Begriff, der anders als das Englische die soziale Forderung (*equity*) mit Recht und Gesetz (*justice*) vermengt, der tut gut daran, genau hinzuhören, um herauszufinden, was sich unter der Glocke begrifflicher Vernebelung – Gesetz, Anspruch, Reform, Gleichheit, Förderung, Bevorzugung, Quotierung, Umverteilung oder Erhöhung der Sozialabgaben – verbirgt. Schon das Wörtchen ›mehr‹ ist verräterisch, gibt es in der Rechtsprechung doch kein komparatives ›schuldiger‹.

Selbst den willkürlichen Setzungen einer freischwebenden Kunst im Singular vermochte der Iconic Turn keine Schranken zu setzen. Im Gegenteil, die Autonomie sogenannter ›Kunst‹ als allen Zweckregimen widerstehende, gesellschaftlich anerkannte Institution hat sich im Wildwuchs individualstilanaloger Autodefinitionen weitestgehend verzehrt. In das freigewordene unübersichtliche Feld konnten, vorbereitet und flankiert durch die politisch motivierte Besetzung von Professorenstellen und Theorielehrstühlen, die an ihrer gesellschaftlich auferlegten Bedeutungslosigkeit nagenden Agenten einer Politik des vermeintlichen Widerstands einrücken, und zwar widerstandslos. Seither ist aus den Auffangorganen vormals schöner Künste ein Feld unter anderen Agitationsfeldern geworden, dessen ästhetischer Mehrwert sich auf Klicks und Quoten beläuft. Die medialen Verankerungstechniken zur Verinnerlichung von verallgemeinerbaren Motiven sind inzwischen so weit vorangeschritten, dass der Druck, der zu deren Generierung notwendig ist, kaum noch für den Einzelnen spürbar wird. Egal, ob die neuen Loyalitäten Personen, Symbolen oder Statuten gelten, die Selbststilisierung des mit seinesgleichen laufenden

Künstlers oder Historikers zum Aktivist ist angesichts des Karrens an vorkonfektionierten Überzeugungen, vor den er sich spannen lässt, unbegründet. Während er sich selbst als Teil einer originären Bewegung wähnt, entgeht ihm, dass der Protest von oben durch sämtliche Berufsverbände durchgewunken wird.

Die Anbiederung an den wissenschaftlichen Konsens auf einem der renommiertesten Podien der bundesrepublikanischen Hauptstadt, bei der die Bilder kaum etwas anderes als Projektionsflächen für zeitdominante Sensibilitäten und Botschaften der Zugehörigkeit sind, lässt sich wie im Röntgenbild an der Vortragsgliederung des Gastredners ablesen, der sich nicht entscheiden will, ob er Kunstgeschichte oder Bildwissenschaft lehren möchte, sich im Grunde aber nur für Geschichtsphilosophie interessiert. Zunächst platziert er die Kategorie des Vergessens in der Mitte des historischen Diskurses. Künstler und Kunsthistoriker auf der einen, ein Systemtheoretiker auf der anderen Seite bilden hier gewissermaßen die Schalen einer Waage, deren Zünglein Nietzsche heißt. Dann lässt sich der Vortragende anhand eines abgeschmackten Posters aus der Werbeabteilung über die Fragwürdigkeit des Erinnerns aus. Es folgen ein Exkurs über alternative Sichtweisen auf den preußischen Militarismus, die quasi existentialistische Bildbetrachtung eines vom Himmel gefallen Stücks *Natura naturata* durch die philosemitische Brille, eine antifaschistoid angehauchte (man beachte das hier aufgewendete Stilmittel der doppelten Subtilisierung) Parabel über die Etikettierung einer alten Zahnbürste und dergleichen mehr. So gut wie keine bildhistorischen Zuordnungen mehr, das ganze Typenrepertoire einer zweihundert Jahre alten Beschäftigung mit ikonischen Artefakten aufgegeben. Von einem genuine Interesse an den Bildern weit und breit nicht die geringste Spur: nichts außer Subtexte sich versichernder Zugehörigkeit. Dabei wäre das begriffliche Besteck des Geistesarbeiters durchweg fein, wenn ihm zu allem Überdross nicht auch noch eine Moderatorin an die Seite gegeben wäre, die aus einer mutwilligen Heiterkeit heraus, die ganze Veranstaltung am liebsten kippen würde und zu einem großen Gaudium ausarten ließe, so als ob sie mit sich und dem ihr förmlich ins Auge springenden Ausmaß an intellektueller Unterwürfigkeit vollkommen im Reinen wäre.

Allen Peinlichkeiten eines sozietales Podientheaters zum Trotz, liegen die eigentlichen Probleme anderswo. In einer Epoche universeller Zugänglichkeit wird bildhistorische Forschung durch eine Ausdünnung der Publikationsmöglichkeiten, dem Versickern distributiver Kanäle und dem damit einhergehenden Niedergang des Rezensionswesens immer mehr von ihrer Leserschaft abgeschnitten. Noch vor wenigen Jahren unterhielt, wenn nicht jedes Institut, so doch jedes Bundesland oder zumindest jeder Staat sein eigenes Fachjournal. Während die einzelnen Disziplinen ihre Radarschirme weit aufspannten, um alle Neuerscheinungen auf dem ihnen zugeordneten Feld systematisch zu sichten und zu erfassen, weiß sich heute keiner mehr für irgendetwas, mit Ausnahme der neuesten Theoriemode vielleicht, zuständig. Technologische Schübe der kleineren Art sorgen dafür, dass Alterskohorten rein technisch voneinander abgeschnitten ihren kommunitären Austausch betreiben. Der Zwang,

wissenschaftliche Arbeiten ins Netz zu stellen, gewährleistet zwar weiterhin deren Zitierbarkeit, führt aber dazu, dass diese nicht mehr als Werk, sondern nur noch als scroll- und browserbarer Content rezipierbar werden.

Baudrillards Thesen zum Wesen der Simulation haben sich, wie immer klarer wird, durch neue Formen der Partizipation nicht gleich überholt, schon gar nicht, seitdem sich die Hoffnungen auf die Emanzipativkraft der neuen Kommunikationstechnologien, allen mikrosubversiven Machenschaften einer Foucaultschen Kamarilla zum Trotz, zerschlagen haben. Mehr denn je wird die breite Medienkonsumentenschaft in die komfortablen Zuschauerränge eines überwältigenden Theaters der künstlichen Sichtbarkeit gedrückt, das der kapitalistischen Aufmerksamkeitsökonomie folgend Züge einer Arena annimmt, in der über Tod und Leben verhandelt wird. In diesem kaleidoskopischen Trichter sind die historischen Funktionen des Bildes, wenn nicht vollständig aufgehoben, so doch zugunsten vordergründig performativer Vorgänge so weitgehend in den Hintergrund gedrängt, dass sie gerade noch als Kulisse taugen. Noch immer aber gibt es umfängliche Segmente des öffentlichen und privaten Lebens, in denen Bilder eine wesentliche Rolle spielen.

Vor gut dreihundert Jahren vermochten Bilder noch Kriege auszulösen. Obrigkeitlicher Zensur fiel unter solchen Konditionen eine staatspolitische Dimension zu, indem von ihr das Bestreben ausging, bilaterale Beziehungen nicht unnötig zu belasten oder zu beschädigen. Nach dem Vorbild der Liberty-Bewegung in England konnte sich dann nach und nach in ganz Europa eine freiheitliche Ordnung durchsetzen, die sich im 19. Jahrhundert zusehends radikalisierte und schließlich von politischen Großorganisationen mit Ausschließlichkeitsanspruch aufgefangen und in Geiselhaft genommen wurde. Wenn man sich heute zweihundertfünfzig Jahre alte und noch ältere Beispiele politisch motivierten Zeichnens etwa wider die Regierung Walpole besieht, dann nehmen sich das jüngste Plakat und die daran geknüpfte Affäre wie die trüben Spiegel einiger eitler Tröpfe aus. Die heftigen und aus bildwissenschaftlicher Sicht gänzlich überzogenen Reaktionen einer vermeintlich korrekten, de facto aber unsäglich selbstgerechten Meinungselite, erwecken den Eindruck, als ob das über den Animismus der bewegten Bilder neu aufkeimende magische Denken eine lange als überholt geltende Wahrnehmung genierte, die das Bild neuerlich für die Sache hält und einmal als quasi zweite Natur empfunden auch auf alle stärker auf Distanz ausgelegte Bildformate und Gestaltungsformen übergreift. Bekanntermaßen erweisen sich Bilder logisch-kausalen Schlussfolgerungen nur bedingt zugänglich. Was an der assoziativen Nähe genau diskriminierend ist, hängt am Ende davon ab, welche Diskurse man den Bildern hinterlegt. Sicherlich diskutierenswert ist die Frage, inwieweit dem Vorführen des Gegners im eigenen Bilderraum und anderen ins Kraut schießenden Praktiken der Diskreditierung Grenzen zu setzen sind.

Nicht weniger zu konstatieren sind inflationäre Tendenzen, die sich nach außen hin im Sinne einer Umwertung der Werte modernistisch geben, möglicherweise aber auch als Anzeichen eines kulturellen Verfalls zu deuten sind, etwa in jenen Fällen, in denen das Populäre und Banale kultische

Massenverehrung genießt und zum obersten Kunstwert hochgejubelt wird. Mögen Blasenbildungen dieser Art der kapitalistischen Distributionslogik entsprechen und auch bestimmten Hygienefunktionen etwa einer kollektiven Abreaktion nachkommen, so ist der Zulauf in großer Zahl für sich noch kein erstrebenswertes Gut, kann er doch geflissentlich organisiert, provoziert, inszeniert, instrumentalisiert und unterschiedlichsten Zwecken dienstbar gemacht werden.

Fazit

Dem epochalen Siegeszug des Bildschirmformats auf der Habenseite steht ein empfindlicher Bedeutungsverlust des nicht an der verlängerten Leine stromfressender Apparaturen hängenden, ›reellen‹ Bildes auf der Sollseite gegenüber. Der Begriff des überwiegend an optischen Phänomenen hängenden ›Virtuellen‹ ist, indem er dieser Tatsache nicht hinreichend Rechnung zu tragen vermag, durchaus als beschönigende Umschreibung anzusehen. Derweilen öffnet sich die Schere zwischen vorbehaltloser Aburteilung und hemmungsloser Abfuhr von missliebigen Inhalten im Fahrwasser eines neuen Ikonoklasmus einerseits und einer allgemeinen Unbedarftheit angesichts der Manipulationsmacht der Bilder in den Medien andererseits. Die anhaltende Tendenz zu einer Personalisierung von Sachverhalten bei gleichzeitig wachsender Informatisation scheint auf einen ikonischen Analphabetismus hinzudeuten, der schwieriger als herkömmliche Lesedefizite zu diagnostizieren ist und deshalb eine entsprechend hohe Dunkelziffer aufweisen dürfte.

Unter den Bedingungen einer globo-kulturellen Gemengelage erfahren die Materialisationen des Sichtbaren eine fühlbare Relativierung, ja Einschränkung hinsichtlich ihrer Geltung und Wirkung. Selbst in jenen Fällen, in denen bildnerisches Tun keinen direkten Anfechtungen ausgesetzt ist, wird es aus nicht immer einsehbaren Gründen vermehrt zu einem anikonischen Unterfangen umgedeutet, das jedwede Form von Ansichtigkeit systematisch untergräbt. Wo eingespielte bildnerische Verfahren aufgegeben werden, ist indes die Wahrscheinlichkeit groß, dass kulturell anders konnotierte Praktiken in das entstehende Vakuum nachrücken. Es wäre sicherlich keine wünschenswerte Entwicklung, wenn man sich einmal dafür rechtfertigen müsste, dass man mit Bildern lebt und in Bildern denkt, oder was noch schlimmer wäre, gar nicht erst auf die Idee kommt, dass sich in Bildern denken lässt, weil man die reflexive und zur Reflexion anregende Kulturtechnik, die das Werden der Menschheit wie kaum eine andere begleitete, nicht weiter gepflogen, verwahrlost und schließlich aufgegeben hat. Fragen Sie einfach den nächsten Buchhändler, was er sich unter historischer Bildwissenschaft vorstellt. Wenn ihm nichts weiter dazu einfällt, als die obsolet gewordene Briefmarke und die vermeintliche Gier des Markensammlers, dann wissen Sie, wie weit wir sind.

Was nun die eingangs gestellte Frage betrifft, so fällt es nicht schwer, es mit Kierkegaard zu halten. Im Zweifelsfall sei dem Schicksal der Bilder dann aber doch Gehör verschafft.

Das bildphilosophische Stichwort

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

Vorbemerkung

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

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

In dieser Ausgabe setzen wir »Das bildphilosophische Stichwort« in IMAGE mit den folgenden drei Beiträgen fort: (28) »Bilderschrift und Piktogramm« von Elisabeth Birk, (29) »Authentizität« von Thomas Susanka sowie (30) »Kippbild« von Rainer Schönhammer¹ und Jakob Steinbrenner.

¹ Rainer Schönhammer hat die von ihm 2011 verfassten Abschnitte dieses Stichworts (Einleitung, »Phänomenologie (Eingrenzung und Varianten)« und »Psychologische und neurowissenschaftliche Diskussion«) parallel im Mai 2011 auf der Website von »PsyDok« (Volltextserver der Virtuellen Fachbibliothek Psychologie) publiziert, um sie als Stellungnahme zu fixieren: Einige Passagen in diesem Glossareintrag hat er ausdrücklich als Zitate der genannten Publikation gekennzeichnet (SCHÖNHAMMER 2011).

Das bildphilosophische Stichwort 28

Elisabeth Birk

Bilderschrift und Piktogramm

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

1. Die Grenze zwischen Schrift und Bild

Wenn man die Schriften natürlicher Sprachen in historischer oder systematischer Perspektive kategorisieren, also eine Schriftgeschichte oder -typologie entwerfen möchte, muss man zwei grundsätzliche Fragen beantworten: die Frage nach den ›Außengrenzen‹ des Bereichs der Schrift (was gilt noch als Schrift, was als historische Vorstufe zu voll entwickelten Schriften, was schon als Bild?) und die Frage nach den Funktionsprinzipien unterschiedlicher Schrifttypen (gibt es ein gemeinsames Funktionsprinzip oder mehrere unterschiedliche?). Ein wichtiges Problem in diesem Zusammenhang ist die Beschreibung und die Definition von Bilderschriften, da sich u.a. an diesem Problem die Grenze zwischen Schrift und Bild verhandelt.

2. Bilderschrift als Mythos

Man spricht traditionell von ›Bilderschriften‹, wo Schriftzeichen erkennbar Bildern von Gegenständen ähneln, die Bezeichnung ›Bilderschriften‹ dient

manchmal aber auch als Sammelname für Vorformen von Schrift und schriftartige Mnemotechniken. Man spricht also einerseits von einer bestimmten graphischen Gestalt und andererseits von einer bestimmten Funktionsweise, der direkten Referenz auf den Gegenstand, ohne dass notwendig eine Bindung an eine bestimmte Lautung gegeben sein muss. Oft wird auch angenommen, die Ikonizität der Gestalt bedinge eine solche Gebrauchsweise. In diesem zweiten Sinne wären Bilderschriften etwas Ähnliches wie Piktogramme, eine Art mehr oder weniger standardisierte ikonische Kurzformeln.

Als Prototyp einer Bilderschrift im ersten Sinn galten lange die ägyptischen Hieroglyphen. Vor ihrer Entzifferung im 19. Jahrhundert gab es v.a. in der Spätantike und im Barock Versuche, die Bedeutung der Hieroglyphen über unterschiedliche Analogiebeziehungen aus dieser Bildlichkeit abzuleiten. Der modernen Ägyptologie gilt dieser Blick auf die ägyptische Schrift schlicht als falsch: Hieroglyphen schreiben eine bestimmte Sprache bzw. Sprachstufe, sie werden gelesen, nicht bloß betrachtet. Ihre Bildlichkeit spielt für ihre primäre Funktion keine Rolle. Das zeigt sich z.B. auch daran, dass »der Normalfall der ägyptischen Schrift [...] eine kursive Schreibschrift [ist]« (SEIDLMEYER 2011: 124). Ikonische Eigenschaften können aber in bestimmten Gebrauchskontexten für semantische Effekte »ausgebeutet« werden (vgl. (SEIDLMEYER 2011); Assmann spricht in diesem Zusammenhang nachgerade von einer »Etymographie« (ASSMANN 2011: 139).

Diesen Zusammenhang hatte im Prinzip auch bereits Wilhelm v. Humboldt erkannt, der in seiner Akademierede von 1824 *Über die Buchstabenschrift und ihren Zusammenhang mit dem Sprachbau* (HUMBOLDT 1988: 86ff.) zunächst zwischen »Bilderschriften« (die wie die ägyptischen Hieroglyphen ikonische Zeichen verwenden), »Figurenschriften«, »welche Begriffe bezeichne[n]« (HUMBOLDT 1988: 87) (wie die chinesischen Zeichen) und »Buchstabenschriften« (Alphabetschriften) unterscheidet, um dann aber klarzumachen, dass die Verhältnisse komplizierter sind. Humboldt stand in Briefkontakt mit Champollion und kannte dessen kurz zuvor (1822) erschienene *Lettre à M. Dacier*. Er wußte, dass »die Aegyptier Bilder- und Buchstabenschrift in einander übergehen liessen« (HUMBOLDT 1988: 83), mit anderen Worten die Hieroglyphen einen alphabetischen Anteil haben. »Bilderschriften« können als »Buchstabenschriften« fungieren. Unterschied Humboldt bereits zwischen den Aspekten Zeichengestalt und Funktion, so sah er in der Schriftbildlichkeit der Hieroglyphen jedoch kein Reservoir für etymographische Lesungen oder ein schriftspielerisches Potential. Vielmehr sah er in der Bildlichkeit der Zeichen eine Ablenkung: Während Buchstabenschriften vor Augen führen, was den Sprachlaut als solchen auszeichnet (nämlich, dass er ein artikulierter Laut ist (HUMBOLDT 1988: 93), lenken Bilderschriften durch die zusätzliche Referenz auf den Gegenstand der Rede von dieser selbst ab (HUMBOLDT 1988: 86).

Coulmas (COULMAS 1999: 382 und 407) hat versucht, diese Unterscheidung zwischen Gestalt und Funktionsweise terminologisch unter den Bezeichnungen ›inner form‹ und ›outer form‹ zu fassen und stellt fest: »No writing

system is pictographic with respect to its inner form« (COULMAS 1999: 407). Er fasst damit zusammen, was Konsens in der Forschung ist: Ein voll entwickeltes natürlichsprachliches Schriftsystem wie die Hieroglyphen zeichnet sich dadurch aus, dass es – in den Worten Humboldts – »bestimmte Wörter in bestimmter Folge andeutet« (HUMBOLDT 1988: 110), und diese Funktionsweise ist grundsätzlich unabhängig von der Bildlichkeit der Gestalt. Schriftbildliche Aspekte an der Gestalt des Zeichens können aber ein zusätzliches Bedeutungspotential bergen.¹

3. Bilderschrift als typologisches Problem

Damit sind aber noch nicht sämtliche systematischen Probleme gelöst, die mit dem Begriff der Bilderschriften verbunden sind. Was für Schriftsysteme wie die ägyptischen Hieroglyphen allgemein als geklärt gilt, ist hinsichtlich der allgemeinen Typologie von Schriftsystemen und der Charakterisierung der historischen Vorformen von Schrift immer noch umstritten. Hier geht es um Bilderschriften im zweiten oben angeführten Sinn des Ausdrucks.

Exemplarisch sei hier auf die Debatte zwischen Sampson und DeFrancis aus den 1980er Jahren verwiesen: Sampson (SAMPSON 1985: 32ff.) legt eine Einteilung der Schriftsysteme in semasiographische (»semasiographic«) und glottographische (»glottographic«) Systeme vor. Unter der Bezeichnung »semasiographisch« verbirgt sich ein weiter Schriftbegriff, der Piktogramme und die in Schriftgeschichten weitverbreiteten Felszeichnungen etc. umfasst; »glottographisch« sind alle Schriftsysteme, insofern sie bestimmte Sprachen schreiben. Sampson räumt durchaus ein, dass man die Bezeichnung »Schrift« auf die Systeme beschränken könnte, die er glottographisch nennt. Es ist für ihn aber theoretisch durchaus vorstellbar, semasiographische Systeme (Piktogramme) so weit auszudifferenzieren, dass sie die Ausdrucksmächtigkeit einer Schrift bekommen – und zwar unabhängig von einer bestimmten Sprache. Die glottographischen Systeme wiederum sind eingeteilt in phonographische (»phonographic«) Systeme einerseits (Silbenschriften, Alphabete und Systeme wie das Koreanische, die zwar Silbenschriften sind, aber eine aufgeschlüsselte Binnenstruktur haben) und logographische (»logographic«) Systeme andererseits, die Morpheme schreiben, wie das Chinesische.

Der Gegenentwurf von DeFrancis (DEFRANCIS 1989: 58ff.) unterscheidet sich davon vor allem in zwei Punkten: Erstens kann laut DeFrancis das, was Sampson »semasiographische Systeme« nennt auf keinen Fall als Schrift gelten; semasiographische Systeme sind für ihn »dead-end symbols« (DEFRANCIS 1989: 58), da Piktogramme etc. nicht nur keine Schriften sind, sondern auch nicht zu welchen werden können. Das können sie deshalb nicht, weil echte Schriften für DeFrancis notwendig phonographisch sind (DEFRANCIS 1989: 7). Für DeFrancis

¹ Hinzu kommen natürlich kalligraphische oder typographische Auszeichnungen etc., die aber in den genannten Forschungskontexten in der Regel eine untergeordnete Rolle spielen.

gibt es deswegen zweitens auch grundsätzlich keine logographischen Schriften in dem Sinne wie Sampson den Ausdruck verwendet. Das Chinesische klassifiziert er als »morphosyllabisch« (DEFRAncIS 1989: 58), d.h. als eine Silbenschrift, deren Elemente außerdem auch noch mit Morphemen korrespondieren.

In der neueren Forschung arbeitet etwa Sproat (SPROAT 2010: 72) mit einem Schriftbegriff, der etwa der Position von DeFrancis entspricht, dagegen versucht z.B. Elkins (ELKINS 1999: Kap. 8) mit seinen Anmerkungen über semasiographische Zeichen (»semasiographs«), die Debatte um die Taxonomie im Grenzbereich zwischen Schrift und Bild neu zu beleben.

4. Die Kategorie »Bilderschrift« im Kontext schrifttheoretischer Diskussionen

Die Frage nach dem Sinn einer Kategorie »Bilderschrift« hängt so mit der Beantwortung einer Reihe weiterer Fragen zusammen:

- Sollen Piktogramme und ähnliche Systeme, die (im linguistischen Sinn) keine Syntax aufweisen, aber eine Referenz, als Schriften gelten oder vielleicht eher als Pseudoschriften?
- Gibt es Schriftzeichen, die wie Piktogramme funktionieren, indem sie als Ideogramme Bedeutungen direkt, ohne Bezugnahme auf die gesprochene Sprache wiedergeben (ohne jedoch wie Piktogramme notwendig ikonisch zu sein)?
- Gibt es logographische oder morphographische Schriftsysteme² oder ist nur der Bezug auf die Lautebene der Sprache typologisch relevant (wie bei Sproat oder DeFrancis)?

Allgemein ist die Debatte auch von deutlich unterschiedlichen Erkenntnisinteressen geprägt: Wer in historischer Perspektive die Konstitutionsprinzipien von Schriften untersucht, wird hier andere Entscheidungen treffen als jemand der Schriften ausschließlich in ihrer Funktion als Notationssysteme für gesprochene Sprachen im Blick hat, und wieder andere Unterscheidungen werden sich ergeben, wenn man die Funktionsprinzipien von Schriften in der Systematik zeichentheoretischer Überlegungen betrachtet.³

² Anders als bei Sampson (SAMPSON 1985: 32) werden diese beiden Termini in der Regel unterschieden: logographische Systeme schreiben Wörter, morphographische Systeme Morpheme (> Morphologie).

³ Zur Unterscheidung zwischen Funktion- und Konstitutionsprinzip von Schrift vgl. STETTER 1999: 62.

Literatur

- ASSMANN, JAN: Schriftbildlichkeit: Etymographie und Ikonographie. In: KRÄMER, SYBILLE; EVA CANCEK-KIRSCHBAUM; RAINER TOTZKE (Hrsg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin [Akademie] 2011, S. 139-145
- COULMAS, FLORIAN: *The Backwell Encyclopedia of Writing Systems*. Oxford [Backwell] 1999
- DEFRANCIS, JOHN: *Visible Speech. The Diverse Oneness of Writing Systems*. Honolulu [U of Hawaii P] 1989
- ELKINS, JAMES: *The Domain of Images*. Ithaca, London [Cornell UP] 1999
- HUMBOLDT, WILHELM: Über die Buchstabenschrift und ihren Zusammenhang mit dem Sprachbau. In: FLITNER, ANDREAS; KLAUS GIEL (Hrsg.): *Schriften zur Sprachphilosophie, Werke Bd. III*. Darmstadt [Wissenschaftliche Buchgesellschaft] 1988, S. 82-112
- SAMPSON, GEOFFREY: *Writing Systems. A Linguistic Introduction*. Stanford, California [Stanford UP] 1985
- SEIDLMAYER, STEPHAN JOHANNES: Ägyptische Hieroglyphen zwischen Schrift und Bild. In: KRÄMER, SYBILLE; EVA CANCEK-KIRSCHBAUM; RAINER TOTZKE (Hrsg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin [Akademie] 2011, S. 123-138
- SPROAT, RICHARD: *Language, Technology, and Society*. Oxford [Oxford UP] 2010
- STETTER, CHRISTIAN: *Schrift und Sprache*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1999

Das bildphilosophische Stichwort 29

Thomas Susanka

Authentizität

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

1. Begriffsbestimmung

Der Ausdruck ›Authentizität‹ geht auf das griechische ›authentikos‹ (Urheber) wie auch auf das lateinische ›authenticum‹ (Original) zurück und wird gemeinhin als die ›Echtheit, Originalität, Verbürgtheit und der Gültigkeits- und Wahrheitsanspruch einer Sache‹ verstanden. Wichtige Oppositionspaare ergeben sich mit der Kopie (das lateinische ›exemplarium‹ als Gegenstück zum ›authenticum‹), dem Plagiat oder der Fälschung sowie auch der Inszenierung (vgl. RÖTTGERS/FABIAN 1971).

»Authentizität« ist als ein Schlüsselbegriff der abendländischen Kulturgeschichte zu verstehen und in vielen wissenschaftlichen Disziplinen (u.a. Psychologie, Rhetorik, Kulturwissenschaften, maßgeblich in der Philosophie etwa bei Heidegger und Sartre) ein häufig bemühter Begriff, wobei sich auch die unterschiedlichen disziplinären Fragestellungen unweigerlich in die jeweilige Begriffsverwendung eingeschrieben haben.

2. »Authentizität« im bildwissenschaftlichen Diskurs

Im bildwissenschaftlichen Diskurs wird der Begriff der Authentizität letztlich für zwei Problembereiche hinzugezogen, die nur eine geringe Schnittmenge aufweisen. Die Frage, wann ein Bild authentisch ist, wird in der bildbezogenen Forschung, dem oben angedeuteten semantischen Spielraum des Terminus »Authentizität« gemäß, auf zweierlei Art beantwortet: (a) im Hinblick auf den Urheber und (b) im Hinblick auf den Bildinhalt, die Bildbedeutung.

(a) Bei der Frage nach dem *Urheber* (allgemeiner: dem *Ursprung*) des Bildes ist die Originalität das ausschlaggebende Kriterium für dessen Authentizität.

Ein Gemälde ist insofern authentisch, als es auf einen Autor, auf einen Künstler oder eine Künstlerin zurückgeführt werden kann. Bereits durch die Reproduktion des Originals verliert das Bild ein Stück seiner Authentizität. (KNIEPER/MÜLLER 2003: 7)

In diesem Sinne kann man von einem authentischen Gemälde Picassos, Rembrandts oder Brueghels sprechen, wenn außer Frage steht, dass das vorliegende Exemplar tatsächlich von der entsprechenden historischen Person gefertigt wurde. Diese Form der Authentizität wird in Walter Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* problematisiert. Benjamin spricht hier von einem Verlust der *Aura*, den ein Gemälde im Zuge seiner technischen Reproduktion (Kopie) erfahre (vgl. BENJAMIN 2002). Die Authentizität dieser Bilder wird an der Urheberschaft festgemacht, jedoch weniger nach ihrem semantischen Sinn bzw. ihrer Botschaft. Gleichermaßen beziehen die sogenannten *acheiropoietischen* Bilder (d.h. die nicht von Menschenhand gefertigten Bilder; ▷ »natürliche« Bilder), wie z.B. das *Schweiß Tuch der Veronika*, ihre Authentizität von der besonderen Autorität ihrer Verfertigung (im Falle des Sudariums also von Gott selbst).

(b) Im Hinblick auf den Bildinhalt muss der Begriff der Authentizität zunächst paradox anmuten. Denn der Betrachter eines Bildes ist – wie jeder Rezipient eines kommunikativen Artefakts – nie mit einer Sache selbst, d.h. dem echten, realen Sachverhalt, konfrontiert, sondern immer nur mit Zeichen, die per definitionem in stellvertretender Funktion stehen. Damit scheint die Frage nach einem authentischen Bild zu einer »Chimäre, eine[r] Fiktion« (WORTMANN 2003: 13) zu werden:

Die Frage nach Echtheit oder Betrug im medialen Geschehen ist nichts anderes als eine neue Schattierung im Versuch der Überwindung der Medialität, es geht hier um ein aporetisches Verhältnis von Darstellungsunabhängigkeit und Darstellung – auch die authentischen Zeichen lassen sich nur paradox definieren als nicht hergestellte Fabrikationen. (ANDREE 2006: 437f.)

Aus diesem Grund ist die Verwendung des Attributs »authentisch« in diesem Zusammenhang als metaphorisch einzustufen. Gemeint ist mit ihm letztlich die kommunikative Aufrichtigkeitsbehauptung im Sinne der Griceschen Maxime der »Wahrheit« des Kooperationsprinzips (vgl. GRICE 1970).¹

¹ Siehe aber auch den Abschnitt »Wahrhaftigkeit und Wahrheit« von »Interaktions-, Selbst- und Sachbezug«.

Die Programmatik der Authentizität gestattet der Kommunikation also, sich im fortlaufenden Kommunikationsgeschehen immer wieder aufs neue zu vergewissern, daß sie es mit echten und ernstzunehmenden Operationen zu tun hat (ANDREE 2006: 438).

Ein Bild wäre in diesem Sinne genau dann authentisch, wenn damit angegeben ist, dass es einen realen Sachverhalt wahrheitsgemäß, unverfälscht und genau abbildet, womit auch die Mimesis als ein zentraler Terminus aufgerufen ist.

Authentizität bezieht sich dabei auf eine Übereinstimmung einer Aufnahme [= eines Bildes, T. S.] mit der Realität (GRITTMANN 2003: 124).

Die für die Authentizität entscheidende Frage lautet dann, wie die beiden Aspekte der Originalität und der Realitätstreue in der Kommunikation mit Bildern aufgerufen werden können. Es geht also um die kommunikativen Formen der Authentifizierung.

3. Formen der Bild-Authentifizierung

Systematisch lassen sich (a) extrinsische (durch Zuschreibungen von außen) und (b) intrinsische (durch das Bild selbst hervorgebrachte) Formen der Bild-Authentifizierung unterscheiden. In den meisten Fällen sind mehrere Formen der Bildauthentifizierung aufzufinden (also sowohl extrinsische als auch intrinsische).

3.1 Extrinsische Formen der Bild-Authentifizierung

Extrinsische Formen der Authentifizierung erfolgen durch dem Bild beigeordnete Texturen (z.B. durch Paratexte) oder durch bestimmte Attributionen an das Medium, mit dem ein Bild erzeugt wurde. Hier lassen sich maßgeblich drei Formen der Authentifizierung unterscheiden:

(1.) *Bestätigung der Urheberschaft und des Ursprungs durch eine Autorität*: Das Bild wird einem eindeutigen Ursprung zugeordnet und damit zu einem Original (*authenticum*) erhoben. Beispiele hierfür wären das religiöse Narrativ zum *Acheiropoeitos* (etwa dem *Schweiß Tuch der Veronika*) oder der Kunstexperte, der zertifiziert, dass ein Bild von einem bestimmten Maler angefertigt wurde.

(2.) *Bestätigung des Bildinhalts durch eine Autorität*: Der Realitätsbezug einer Darstellung wird bestätigt, die Botschaft des Bildes verifiziert und zu einer authentischen Darstellung eines realen Sachverhalts erhoben. Ein prominentes Beispiel findet sich bei Francisco de Goya in seinem Zyklus *Los Desastres de la Guerra*. Goya setzt unter ein Bild die Bildunterschrift »Das ist die Wahrheit«, unter ein anderes »Ich habe es gesehen« (vgl. SONTAG 2003). Identische Mechanismen greifen auch bei der Pressefotografie, in der sowohl das Publikationsorgan als auch die die Bilder begleitenden Texte (etwa eine Reportage, die Bildunterschrift), die in der Regel von einer sachkompetenten Person (bisweilen auch vom Fotografen selbst) verfasst wurden, bestätigen, dass das Bild

einen realen Sachverhalt wahrheitsgemäß zeigt.²

(3.) *Authentifizierung durch kulturelle Zuschreibungspraktiken, die sich maßgeblich auf das Medium beziehen, auf dem ein Bild gespeichert ist:* Das markanteste Beispiel wäre die Fotografie, bei der die medialen Umstände ihrer Genese, der Umstand, dass hier ein chemisch-mechanischer bzw. elektro-mechanischer Prozess involviert ist, oft als Authentizitätsgarant verstanden werden bzw. wurden. Hier geht es weniger um die Frage, ob z.B. Fotografien authentische Bilder sind, sondern allein darum, dass es eine kulturelle Praxis gibt, die Bilder aufgrund ihrer medialen Genese als *authentische Artefakte* begreift (vgl. BAZIN 2009). Was das Bild dabei zeigt oder wer es gemacht hat, ist hier von sekundärer Bedeutung.

3.2 Intrinsische Formen der Bild-Authentifizierung

Die intrinsischen Formen der Authentifizierung lassen sich entlang der Achsen »Bildinhalt« (das, was ein Bild zeigt) und »Sichtweise« (die Art und Weise, wie ein Bild etwas zeigt) unterscheiden (zum Begriff der Sichtweise vgl. WIESING 2007).

1.: Die Authentifizierung über den *Bildinhalt* ist bezeichnenderweise die schwächste und problematischste Form der Authentifizierung, denn per se sagt der semantische Gehalt einer Äußerung nichts über ihren Wahrheitsstatus aus. Deswegen ist die Authentifizierung durch den Bildinhalt eine hochgradig pragmatische Angelegenheit, bei der u.a. das Wissen des Adressaten, an den das Bild gerichtet ist, eine zentrale Rolle spielt. Ob also eine Darstellung, beispielsweise eines Krieges, vom Adressaten als authentisch angenommen wird, hängt zu einem großen Teil von der Frage ab, ob ihm diese Darstellung aufgrund seines Wissens um diesen Krieg als wahrscheinlich oder aber als tendenziös und propagandistisch erscheint. Dass sich aber der Bildinhalt trotz seiner hochgradigen Diskursivität bzw. Historizität als ein wichtiges Kriterium hinsichtlich der Frage der Authentizitätsattribution zu erkennen gibt, wird ersichtlich, wenn man sich vor Augen führt, dass beispielsweise die Epoche des Realismus in der Malerei sowohl durch einen eigenständigen Stil als auch nicht weniger wesentlich durch eine bestimmte Wahl des Sujets gekennzeichnet ist. Realistische, wirklichkeitsgetreue Darstellung hat demnach gleichermaßen etwas damit zu tun, was auf einem Bild zu sehen ist, auch wenn eine dementsprechende Authentifizierung äußerst kontextaffin ist und eine Auseinandersetzung mit den Vorstellungen des Adressaten verlangt. Authentisch wäre dann, was als glaubwürdig und wahrscheinlich erscheint.

2.: Klarere, wenn auch nicht minder flüchtige Kriterien lassen sich für die *Sichtweise*, den bestimmten Modus der Darstellung beschreiben. »Authentische Darstellung ist [...] vor allem ästhetisches Format, das den Gestaltcharakter der Darstellung durch Gestaltung zu verbergen versucht und andererseits ohne Gestaltung von Authentizität nichts weiß« (WORTMANN 2003: 13). Exemplarisch wurde bereits der malerische Realismus genannt, bei dem es

² Gleichermäßen authentifizieren diese Bilder aber auch reziprok die ihnen beigeordneten Texte.

auch entscheidend darum geht, durch einen bestimmten Stil den Wahrheitsgehalt der Darstellung zu untermauern. Ähnliche Bemühungen lassen sich immer wieder in der Kunstgeschichte beobachten (u a. im Naturalismus oder Fotorealismus, aber auch im Bemühen um Perspektive in der Malerei der Renaissance usw.). Ziel dieser Darstellungsmodi ist zwar augenscheinlich die Treue zur Vorlage zu maximieren, also die Vorlage möglichst präzise wiederzugeben; klar ist aber, dass all diese Darstellungsweisen auf entscheidende Weise diskursiv entstehen und als konventionell einzustufen sind. Der Darstellungsstil des Realismus erscheint uns in einer Zeit des Fotorealismus weniger präzise und damit weniger authentisch, als er den Betrachtern im 19. Jahrhundert vorgekommen sein muss. Eine immer wieder prominente Funktion kommt dem defizienten Bild zu. Defiziente Bilder weisen in der Regel strukturelle *Defekte* auf, die den spezifischen Umständen der Bildentstehung zugeschrieben werden, welche wiederum die Funktion der Authentifizierung übernehmen (für die Fotografie vgl. dazu SUSANKA 2012; ▷ syntaktisch unkorrekte Bilder).

Literatur

- ANDREE, MARTIN: *Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute*. München [Fink] 2006
- BAZIN, ANDRÉ: Ontologie des photographischen Bildes. In: FISCHER, ROBERT (Hrsg.): *Was ist Film?* Berlin [Alexander] 2009, S. 33-42
- BENJAMIN, WALTER: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: SCHÖTTKER, DETLEV (Hrsg.): *Walter Benjamin: Medienästhetische Schriften*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2002, S. 351-383
- GRICE, HERBERT PAUL: *Logic and Conversation*. Cambridge [Harvard UP] 1970
- GRITTMANN, ELKE: Die Konstruktion von Authentizität. Was ist echt an den Pressefotos im Informationsjournalismus? In: KNIEPER, THOMAS; MARION G. MÜLLER (Hrsg.): *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*. Köln [Halem] 2003, S. 123-149
- KNIEPER, THOMAS; MARION G. MÜLLER. Vorwort. In: KNIEPER, THOMAS; MARION G. MÜLLER (Hrsg.): *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*. Köln [Halem] 2007, S. 7-9
- RÖTTGERS, KURT; REINHARD FABIAN, R.: Authentisch. In: RITTER, JOACHIM (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 1. A-C*. Darmstadt [Wissenschaftliche Buchgesellschaft] 1971, S. 691-692
- SONTAG, SUSAN: *Regarding the Pain of Others*. New York [Picador] 2003
- SUSANKA, THOMAS: The Rhetorics of Authenticity: Photographic Representations of War. In: STRAUB, JULIA (Hrsg.): *Paradoxes of Authenticity*. Bielefeld [transcript] 2012, S. 95-114
- WIESING, LAMBERT: Zur Rhetorik des Bildes. In: KNAPE, JOACHIM (Hrsg.): *Bildrhetorik*. Baden-Baden [Koerner] 2007, S. 37-48
- WORTMANN, VOLKER: *Authentisches Bild und authentisierende Form*. Köln [Halem] 2003

Das bildphilosophische Stichwort 30

Rainer Schönhammer/Jakob
Steinbrenner

Kippbild

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

If meanings are hypotheses,
ambiguities are alternative hypotheses
(GREGORY 2000: 1140)

Die Ausdrücke ›Kippbild‹ oder ›Kippfigur‹ stehen für Vorlagen, die einen (reversiblen) abrupten Wechsel des Wahrgenommenen ermöglichen, während das Bild/Objekt unverändert bleibt. Man spricht auch von mehrfachstabilen Wahrnehmungsprozessen (also etwa von bi-, tri- oder multistabiler Wahrnehmung). Aus verschiedenen Kulturen überlieferte Artefakte (Wandgemälde, Reliefs, Mosaik, Dekore auf Keramiken und Textilien) deuten darauf hin, dass der Reiz solcher Bilder weithin und auch schon lange bekannt ist (GREGORY 2000; METZGER 2008; MITCHELL 1994; ZIMMER 1995]; PICCOLINO/WADE 2006a; PICCOLINO/WADE 2006b).

In Situationen des praktischen Lebens ist derartige Instabilität des Wahrnehmens selten. Das schließt nicht aus, dass Momente der umweltbezogenen Wahrnehmung zumindest teils Ausgangspunkt für entsprechende bildnerische Spiele waren und sind.

1. Phänomenologie (Eingrenzung und Varianten)

Oft werden Kippbilder in drei Typen unterteilt:¹ 1) Umspringen von Figur und Grund, 2) Ambivalenz von Bedeutung und 3) Mehrdeutigkeit perspektivischer Darstellungen. Diese Typologie ist zwar nicht umfassend und in gewisser Weise sogar irreführend, aber gleichwohl ein brauchbarer erster Zugang.

1.1 Umspringen von »Figur« und »Grund«

Berühmtestes Beispiel für diesen Typus ist der Kelch, dessen Umriss als zwei einander zugewandte menschliche Profile gesehen werden können. Unter Psychologen ist dieses Kippbild als »Rubinscher Becher« oder »Rubinsche Vase« geläufig; der dänische Psychologe Edgar Rubin hatte dieses Motiv, das zuvor schon in der graphischen Kunst benutzt worden war,² zu Beginn des 20. Jh. aufgegriffen³ (vgl. Abb. 1). Von »Kippen« kann man hier sprechen, weil die Konturlinie entweder den Profilen zugehört oder dem Kelch: Sieht man die Profile, hat sich die weiße Fläche in Hintergrund verwandelt; nimmt man den Kelch wahr, sieht man keine Schattenrisse von menschlichen Gesichtern, sondern nur dunklen Hintergrund, der sich hinter dem verschnörkelten Gefäß fortsetzt.

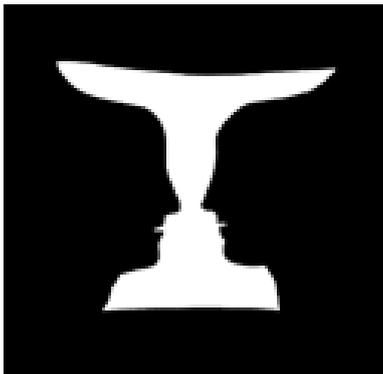


Abb. 1:
Quelle: RUBIN 1921



Abb. 2:
Quelle: RUBIN 1921

Figur/Objekt und (Hinter-)Grund können auch bei eher sinnfreien Linien/Flächengrenzen ineinander umschlagen. Derartige Beispiele standen im Mittelpunkt von Rubins Untersuchungen (Abb. 2).

¹ So bei ROCK 1985, an dem sich viele Autoren orientieren (NÄNNI 2008).

² HOFMANN 2000, PICCOLINO/WADE 2006a sowie SANDER 1962 nennen Beispiele aus dem späten 18. und dem frühen 19. Jh.

³ in Studien, die er zwischen 1912 und 1914 bei G. E. Müller in Göttingen durchführte und 1915 in Buchform publizierte.



Abb. 3:

Die Unterscheidung von ›Figur‹ und ›Grund‹, die man als Betrachter von nichtperspektivischen zweidimensionalen Darstellungen vornimmt, demonstriert, wie stark man dazu neigt, dreidimensionale Verhältnisse (›vor‹ vs. ›hinter‹) in Bilder hineinzusehen. Bereits da, wo nur eine schlichte Linie eine Fläche teilt (Abb. 3), sehen wir leicht eine der beiden Teilflächen vor der anderen.⁴



Abb. 4:
Rubins Abbildung von (1921) beschnitten



Abb. 5:
Rubins Abbildung von (1921) modifiziert

Gestaltpsychologen haben sich eingehend mit der Frage beschäftigt, welche abstrakten Qualitäten von Linien/Flächen das Sehen als Figur nahe legen (METZGER 2008). Manche der zahlreichen Variationen der Darstellung von Rubins Becher machen Faktoren der Figurbildung deutlich; schneidet man beispielsweise Rubins Original an der oberen und unteren Kante des Kelchs horizontal ab, so springen die Profile leichter ins Auge als in der ursprünglichen Konstellation (umschließende Flächen werden eher als Grund gesehen, Abb. 4), ein Tausch von hell und dunkel wirkt dieser Tendenz wiederum entgegen (dunklere Flächen sieht man bevorzugt als Figur, Abb. 5).

⁴ Oder – als dritte Möglichkeit – die Linie als Körper (oder körperliche Leerstelle); also etwa einen Faden/eine Schlange auf/vor dem Grund bzw. eine Ritze in einer Fläche.



Abb. 6:
Quelle: ALLESCH 2006

Das ebenfalls relativ bekannte Bild einer Landschaft, in der sich die Umrisse Napoleons/eines Kapitäns – vom charakteristischen Hut bis zu den Füßen – verstecken (z.B. in GREGORY 2000, Abb. 6), funktioniert nur bedingt als Kippfigur. Hat man die Umrisse, die für den Mann stehen, erst einmal entdeckt, ist ein Umschlagen von Figur und Grund zwar insofern nicht ausgeschlossen, als man abwechselnd die Silhouette des Mannes vor einem dicken Baum oder aber Bäume/Baumstrünke und einen leeren Zwischenraum sehen kann. Aber nicht nur bei breit (auf die Totale) eingestellter Aufmerksamkeit kann man Landschaft und Person zugleich sehen; es ist auch möglich, simultan gewundene dünne Baumstämme und die von ihren Konturen geformte Silhouette zu sehen, also zwei sozusagen symbiotische Figuren. Dieses Vexierbild funktioniert – wie viele andere auch – deshalb gut als Bilderrätsel, weil es in die relativ detailreiche Darstellung einer realistischen Szenerie in unwahrscheinlicher Weise Anzeichen eines bedeutsamen Objektes (meist eines Menschen oder anderen Lebewesens) konstruiert. Ist der Betrachter erst einmal über diese Andeutungen gestolpert, springt aus dem Hintergrund der ursprünglichen Figur (hier: Baumgruppe in Landschaft) ein Objekt in die Szene, ohne diese dabei auszulöschen. Das Konstruktionsprinzip solcher Vexier- oder Rätselbilder sorgt eher für einmalige Überraschung als fortgesetztes Kippen (SCHÖNHAMMER 2011: 4).

1.2 Ambivalenz von Bedeutungen (semantisch ambivalente Bilder)

Diese nicht sehr glückliche Kategorisierung – um unterschiedliche Bedeutungen handelt es sich bei zwei- oder mehrdeutigen Bildern immer – bezieht sich auf Vorlagen, bei denen man abwechselnd die Darstellung verschiedener Objekte sehen kann, ohne dass dabei unbedingt ein Figur-Grund-Wechsel beteiligt wäre. Man könnte also vielleicht besser von ›Gesichterwechsel der Figuren‹ sprechen. Die Rede vom Gesichterwechsel charakterisiert diesen Untertypus

von Kippbildern nicht nur im übertragenen Sinn – die nämliche Figur (im Sinne der gestaltpsychologischen Unterscheidung von ›Figur‹ und ›Grund‹) evoziert unterschiedliche Objekte – sondern auch insofern, als es hier in der Regel um Bilder geht, bei denen tatsächlich oft abwechselnd unterschiedliche Gesichter (und/oder Körper) von Menschen oder anderen Tieren aus einer Figur hervortreten (manchmal sind das Gesichter/Körper der nämlichen Gattung, manchmal wechselt die Gattung; auch Darstellungen menschlicher Totenköpfe sind verbreitet)⁵ (SCHÖNHAMMER 2011: 4f).

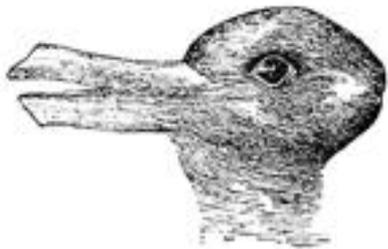


Abb. 7:
Quelle: MITCHELL 1994



Abb. 8
ATTNEAVE 1971

Berühmte Beispiele für Gesichter-Kippbilder tauchten zunächst im 19. und frühen 20. Jh. in humoristischen Publikationen auf und haben heute einen festen Platz in psychologischen Lehrbüchern und populärwissenschaftlichen Darstellungen spektakulärer Wahrnehmungsphänomene. Besonders prominent ist jener Kopf, der auf den ersten Blick meist als der einer Ente gesehen wird, aber auch in den eines Hasen umschlagen kann (Abb. 7).⁶ Der in Harvard lehrende Psychologe Jastrow hatte den Enten-Hasen-Kopf am Übergang zum 20. Jh. in die wissenschaftliche Diskussion eingebracht (BRUGGER 1999). Einige Bemerkungen im Spätwerk Ludwig Wittgensteins (s. Abschn. 3) haben diese Gesichterkipppfigur gewissermaßen philosophisch geadelt.

Ein weiteres sozusagen klassisches Kippbild vereint die Ansicht einer alten Frau (im ganz leicht dem Betrachter zugewandten Profil) mit der Darstellung des Gesichts einer jungen Frau, das vom Betrachter dreiviertel abgewandt ist (Abb. 8);⁷ wie beim Enten- vs. Hasenkopf schließen sich beide Sichtweisen aus.

⁵ Nur ausnahmsweise wird das in der Forschungsliteratur reflektiert (wie bei STOESZ 2008, die Kippfiguren im Hinblick auf die Besonderheiten der Gesichtswahrnehmung bei autistischen Kindern untersuchte).

⁶ Zahlen zur Identifikation auf den ersten Blick bei BRUGGER/BRUGGER 1993; BRUGGER 1999 hat weiter Probanden bei 12 im Umlauf befindlichen Varianten des Bildes auf einer Skala einschätzen lassen, wie leicht sie Ente (bzw. einen Vogel) oder Hasen sehen können.

⁷ Ursprünglich eingeführt als »my wife and my mother in law«; diese Konstruktion wurde auch mit männlichen Zügen/Attributen realisiert.

Manchmal ist ein partieller Figur-Grund-Wechsel in die Metamorphose der Figur einbezogen. So erscheint im Kippbild *Ratte vs. Mann mit Brille* (Abb. 9) ein Bereich einmal als Grund zwischen Körper und Schwanz der Ratte und wird mit dem Umschlagen zur Wange des Mannes.



Abb. 9:
Quelle: ROCK 1985



Abb. 10:
Quelle: SHEPARD 1990

Ähnlich verhält es sich bei der Grafik *Sara Nader* (Abb. 10) aus der Feder des amerikanischen Psychologen Roger N. Shepard (SHEPARD 1990: 76).⁸ Allerdings kann man bei diesem Bild beide Sehweisen – Saxophonspieler und ein face Portrait einer Frau – gleichzeitig wahrnehmen, was wohl daher rührt, dass jene Flächen, die eines der beiden Augen, den Mund und den Nasenflügel des weiblichen Gesichts anzeigen, entweder isoliert vom Schattenriss des Saxophonspielers sind (Auge) oder sich nicht zwingend in die Einheit von Mann und Instrument fügen (Mund, Nasenflügel). Man kann sogar auch noch gleichzeitig gewahren, dass das sozusagen freischwebende Auge einen Vogel darstellt. Sofern die Aufmerksamkeit nicht zu sehr auf eines der drei ›Gesichter‹ (Mann, Frau, Vogel) fokussiert, machen diese sich den Platz im Wahrnehmungsakt nicht streitig (SCHÖNHAMMER 2011: 6).

Gesichter-Kippbilder sind also von Bildern zu unterscheiden, die Darstellungen mehrerer Gesichter bzw. Körper bergen, welche zwar womöglich – im Sinne eines Bilderrätsels – nicht alle sofort gesehen werden und auch dann, wenn sie einmal entdeckt wurden, abwechselnd ins Zentrum der Aufmerksamkeit treten können, deren gleichzeitige Wahrnehmung aber nicht ausgeschlossen ist. Nur dann, wenn die wesentlichen Anzeichen für die konkurrierenden Gesichter in der jeweiligen Alternative einen sinnvollen Platz finden, schlägt die Wahrnehmung um. Ansonsten kann man eben zwei oder mehrere Gesichter/Körper zugleich sehen, ob sie nun mehr oder weniger gleichberechtigt nebeneinander stehen oder in eine hierarchische Beziehung zueinander gesetzt

⁸ Varianten u.a. mit Umkehr von hell und dunkel finden sich dort auf den Seiten 140f.

sind (wie beispielsweise da, wo kleine Darstellungen von Menschen nach Art der Jahreszeiten-Gemälde von Arcimboldo Partien eines Porträts bilden)⁹ (SCHÖNHAMMER 2011: 6).

Bilder, die in Arcimboldos Manier Gesichter und Körper zu einem übergeordneten Gesicht (oder eben Totenkopf) zusammenstellen, legen einen Wechsel der Fokussierung nahe, ohne im strengen Sinn Kippbilder zu sein.¹⁰ Diese Verschiebung von Akzenten der Betrachtung ist einem Wechsel der Aufmerksamkeit vergleichbar, wie man ihn vornimmt, wenn man sich auf Details eines Bildes konzentriert oder gar die Pinselstriche (allgemein: Merkmale der Darstellungsweise) fokussiert. Selbst wenn man bei der Untersuchung der Oberfläche eines Bildes für Momente das Dargestellte völlig ausklammert, fehlt hier – wie auch beim Fokuswechsel bei Bilderrätseln – das typische Erlebnis verblüffenden Hin-und-her-Kippens (▷ Bild in reflexiver Verwendung).

Wenn Ernst Gombrich den Übergang von Sehen des Bildinhalts zu einem radikal auf die Malweise gerichteten kunstwissenschaftlichen Blick mit dem Kippbilderlebnis gleichsetzt (GOMBRICH 2002), was der Kunsttheoretiker Richard Wollheim aus verschiedenen Gründen in Frage stellte (s. Abschn. 2), wird er u.a. der Tatsache nicht gerecht, dass das Kippen zwar auch durch Konzentration aktiv beeinflusst werden kann, aber – anders als eine ausblendende Vertiefung in die Darstellungsweise – immer als Widerfahrnis erlebt wird (dieser jederzeit individuelle überprüfbare Befund wird auch durch Ergebnisse der experimentellen Forschung bestätigt; s. Abschn. 2.2). Frei nach Lichtenberg: Kippbilder vermitteln das Erlebnis ›Es sieht!‹ (SCHÖNHAMMER 2011: 7).

1.3 Perspektivische Mehrdeutigkeit

Zweidimensionale Projektionen dreidimensionaler Körper, also beispielsweise perspektivische Darstellung von Kristallen, sind objektiv vieldeutig. Grundsätzlich kann ja schon jede auf ein Blatt gezeichnete Linie für zahllose Neigungen eines Stabes (oder eben einer Kante) in die Tiefe des Raumes stehen. Die verschiedensten Körper führen also zur nämlichen Projektion. Ungeachtet der unendlich vielen möglichen dreidimensionalen Konstellationen, die hinter einem solchen Bild stehen können, drängen sich dem Wahrnehmen nur wenige auf. Das ist per se bemerkenswert. Zu den »Lebensgewohnheiten des Gesichtssinnes« (MACH 1987: 147) gehört es offenbar, dass uns die Mehrzahl der möglichen 3D-Sichtweisen von Zeichnungen nicht in den Sinn kommen.

⁹ Beispiele etwa bei HAKEN 1995: 40; DITZINGER 2006: 92; und – oft ohne Quellenangaben – bei Hobbysammlern im Internet.

¹⁰ Zum simultanen Sehen von Elementen und Portrait bei Arcimboldo vgl. NIEDERÉE/HEYER 2003: 98

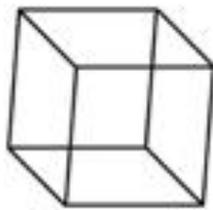


Abb. 11

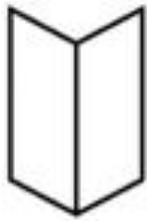


Abb. 12

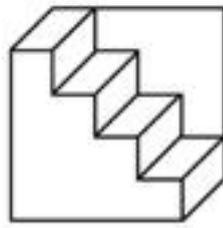


Abb. 13

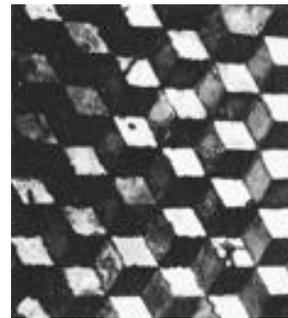


Abb. 14

Quelle: ZIMMER 1995

Eine Zeichnung (Abb. 11), in der wir spontan die Projektion eines Gitterwürfels ausmachen (mögen auch andere Körper zum nämlichen Bild führen), bleibt allerdings auch im Wahrnehmungsakt mehrdeutig: In der Regel kippt die Ansicht der unveränderten Vorlage zwischen zwei unterschiedlich im Raum gelagerten Würfeln hin und her, sieht man, anders gesagt, Ecken vor- bzw. zurückspringen. Diese Kippfigur ist unter der Bezeichnung »Necker-Würfel« geläufig; benannt nach jenem Schweizer Geologen und Kristallographen, der das Kippen beim Betrachten von durchsichtigen Kantendarstellungen von Kristallformen im Jahr 1832 schriftlich festgehalten hatte (vgl. WADE et al. 2010).

Als »Machs Buch« (Abb. 12) wird die Verbindung zweier Parallelogramme bezeichnet, die in der Regel zunächst als geöffnetes »Buch« (bzw. »geknickte Karte«) gesehen wird,¹¹ das (die) dem Betrachter den Rücken zuwendet. Alternativ blickt man in das aufgeschlagene Buch hinein (MACH 1987).

Eine Reihe von schräg angeordneten Knickfiguren ergibt die Schröder'sche Treppe (Abb. 13), bei der Untersicht und Aufsicht ineinander umschlagen können. Netzwerke von Parallelogrammen (Abb. 14) erscheinen als Texturen von Quadern/Würfeln, deren Ecken man mal nach innen, mal außen springen sieht – ein Motiv, das sich in griechischen und römischen Mosaiken findet und auch bei Möbelfurnieren vorkommt (GREGORY 2000).

Perspektivische Mehrdeutigkeit hat Konsequenzen für die Wahrnehmung von Bewegung: Bei einäugiger Betrachtung tritt die plötzliche Umstülpung auch bei einem Drahtwürfel auf;¹² dreht sich das Gebilde, so kehrt sich mit dem Umspringen die wahrgenommene Drehrichtung um.¹³ Das geschieht auch, wenn man die Projektion eines rotierenden Drahtwürfels betrachtet. Ein Beispiel für eine natürliche Situation, bei der die Bewegungsrichtung in den Augen des Betrachters umschlagen kann, nennt Otto Klemm: »Die Windmühle, die man als dunklen Schattenriß am Horizont schräg von der Seite sieht, dreht sich je nach perspektivischer Vorstellung in verschiedener Richtung« (KLEMM

¹¹ Ungeachtet der Tatsache, dass die Parallelität der perspektivischen Verzerrung, die bei einem in die Tiefe geneigten Rechteck aufträte, widerspricht.

¹² Wenn man den Blick ins Unendliche richtet, also durch die Drahtplastik hindurchstarrt, führt auch das Sehen mit beiden Augen relativ sicher zum Erfolg.

¹³ Bewegt sich umgekehrt der Betrachter gegenüber dem unbewegten Würfel, so scheint die Plastik während der illusorischen Sichtweise – magisch – der Bewegung des Betrachters zu folgen.

1919: 54). Die Computeranimation *spinning dancer* spielt ebenfalls mit einer (weitgehenden) perspektivischen Äquivalenz entgegengesetzter Tiefenausrichtungen von Körpern, von denen man lediglich die Silhouette sieht.¹⁴

1.4 Zwischenresümee

Räumliche Mehrdeutigkeit von Bildern spielt nicht nur da eine Rolle, wo man zwischen Sichtweisen perspektivischer Darstellungen springt. Beim Kippen von Figur und Grund wechselt ebenfalls die wahrgenommene räumliche Position (vorne/hinten). Ohne ein Spiel mit räumlicher Mehrdeutigkeit kommt schließlich auch das *semantische Kippen* zwischen dem Sehen der jungen vs. alten Frau nicht aus.¹⁵

Neben räumlicher Mehrdeutigkeit ist offenbar die menschliche Neigung, bereits in wenigen Andeutungen ein Gesicht (allgemeiner: die Gestalt eines vertrauten Lebewesens) auszumachen (SCHÖNHAMMER 2009), ein Unsicherheits- und damit Kippfaktor. Dieser kann in Verbindung mit einer Ambivalenz von Figur-Grund (Rubins Becher) oder einer der Perspektive (junge/alte Frau) zum Tragen kommen. Manchmal, wie im Fall des Enten-Hasen-Kopfes, ist er aber offenbar eigenständig wirksam (also auch angesichts einer mit beiden Augen aus der Nähe betrachteten Plastik)¹⁶ (SCHÖNHAMMER 2011: 9).

1.5 Weitere Typen von Kippfiguren

Ein weiterer Typus von Kippbildern, bei dem es um räumliche Tiefe geht, sind Bilder mit Schattenindikatoren, die sowohl auf konvexe als auch auf konkave Wölbungen hinweisen können (Abb. 15); in Lehrbüchern wird dieser Aspekt von Schattierungswahrnehmung meist zugunsten vermeintlich eindeutiger Wölbungswahrnehmung in Abhängigkeit von der impliziten Lage der Lichtquelle (›Licht von oben‹ vs. ›von unten‹) vernachlässigt (demonstriert durch Drehung des Bildes um 180°); bereits die oben bzw. unten angedeuteten Schatten schließen indessen ein Kippen zwischen konvexem und konkavem Eindruck nicht aus, dreht man die Demonstrationsbeispiele um 90°, verlagert also das Helligkeitsgefälle auf eines zwischen rechter und linker Seite, so erleichtert dies die Fluktuation der Sichtweisen. Unter natürlichen Umständen tritt Wölbungsambivalenz beispielsweise im Hinblick auf die Segel entfernter Schiffe auf.¹⁷

¹⁴ Widersprüchliche Tiefen-/Richtungshinweise in der Animation benennen TROJE/MCADAM 2010.

¹⁵ In natürlichen Situationen treten vergleichbare Mehrdeutigkeiten nur unter eingeschränkten Sichtbedingungen auf: etwa bei der Betrachtung weit entfernter Objekte/Szenen. Aus der Nähe sorgen in aller Regel Tiefeninformationen – ob sie sich nun dem beidäugigen Sehen oder kleinen Positionswechseln des Betrachters verdanken – für Eindeutigkeit.

¹⁶ Das gilt für den isolierten Kopf. Umfasst die Plastik auch einen Körper, kann dieser die Doppeldeutigkeit unterstützen oder ihr entgegen gerichtet sein; bei der Kleinplastik, die in GREGORY 1997a abgebildet ist, kann unterschiedliche Aufstellung das Sehen als *Hase* oder *Ente* forcieren, weil der Körper je nach Aufstellung eindeutig zur jeweiligen Ausrichtung des Kopfes passt.

¹⁷ WADE et al. 2010 weisen auf eine entsprechende Beobachtung von Ptolemäus hin.



Abb 15.
Quelle: SCHÖNHAMMER 2009

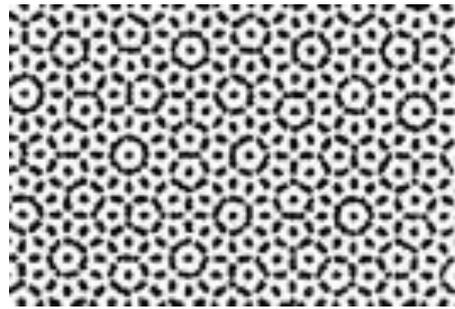


Abb. 16:
Quelle: STADLER/KRUSE

Die Scheinbewegung, die man durch benachbarte, in schneller Abfolge aufleuchtende bzw. verlöschende Lämpchen erzeugen kann, ist bei geeigneter Anordnung – etwa bei acht in gleichem Abstand auf einer Kreislinie angeordneten Lämpchen, von denen jeweils 4 im schnellen Wechsel aufleuchten – ambivalent hinsichtlich der Richtung.

Bei statischen Bildern mit zweidimensionalen geometrischen Figuren kann ein Umspringen der wahrgenommenen Ausrichtung eintreten. Die drei Richtungen etwa, auf welche die Spitzen eines gleichseitigen Dreiecks zeigen, kann man nicht zugleich sehen (bei horizontaler oder vertikaler Ausrichtung einer der Seiten tendiert man spontan dazu, die dieser jeweils gegenüberliegende Spitze als richtungsweisend wahrzunehmen; vgl. ATTNEAVE 1971 und WITTGENSTEIN 1990).

Schließlich ordnen sich Muster beim Betrachten in unsteter Weise (Abb. 16, METZGER 2008; STADLER/KRUSE 1995); auch hier gehen meist Wechsel der wahrgenommenen Gruppierung mit solchen der wahrgenommenen Ausrichtung von Elementen des Musters Hand in Hand.

2. Psychologische und neurowissenschaftliche Diskussion

It is especially phenomena of ambiguity
that makes us think of perception
as actively creative.
(GREGORY 2000: 1141)

Für Psychologen sind Kippfiguren – ebenso wie Wahrnehmungstäuschungen – ein beliebtes Mittel, um zu demonstrieren, dass Wahrnehmen nicht (vollends) von den äußeren Gegebenheiten, die auf die Sinnesorgane einwirken, bestimmt ist. Wie die Subjektivität im Fall der Kippfiguren bei unveränderten Gegebenheiten zu verschiedenen Eindrücken kommt ist indessen bis heute ungeklärt.

Nicht einmal die Frage, ob es überhaupt sinnvoll ist, sich mit dem Phänomen zu beschäftigen, ist unstrittig: Neben dem Hauptstrom der Forschung, in dem das Thema stets gegenwärtig blieb, hielten Anhänger einer ›ökologischen

– sprich: an den natürlichen Umständen des Wahrnehmens – orientierten Forschung Distanz: Man habe es hier nicht mit potentiell besonders erhellenden Grenzfällen des Wahrnehmens zu tun – wie bis heute von jenen, die Kippfiguren untersuchen, meist mehr oder minder ausdrücklich argumentiert wird –, sondern mit denaturierten Vorgaben einer lebensfernen Laborforschung.¹⁸ Zu betonen, dass die meisten natürlichen Wahrnehmungssituationen sich vom Betrachten von Kippbildern unterscheiden, schließt indessen nicht aus, dass solche Bilder – ex negativo – Prinzipien der Ökologie des Wahrnehmens verdeutlichen können. Entsprechend kann eine Forschungsperspektive, die auf den Umwelt- und Handlungsbezug des Wahrnehmens orientiert ist, ihrerseits das Verständnis von Kippbildern befördern (LEOPOLD/LOGOTHETIS 1999).

Seit langem wird diskutiert, ob das Umschlagen der Wahrnehmung von einer Art Ermüdung (›Sättigung‹) in Nervennetzen rühren könnte; da diesbezüglich meist relativ frühe Stufen der Reizverarbeitung unter Verdacht stehen, gilt die Sättigungstheorie auch als Bottom-up-Hypothese. Dem steht die Vermutung gegenüber, dass nicht zuletzt Wissen und Aufmerksamkeit, also (eher bewusste) mentale Prozesse, die den ›Automatismen‹ grundlegender Module des visuellen Systems nachgelagert bzw. übergeordnet sind, eine wesentliche Rolle spielen (Top-down-Hypothesen). Die im Laufe der Zeit angehäuften empirischen Befunde deuten, das sei einem Ausblick auf Methoden und Ergebnisse der experimentellen Erforschung von Kippphänomenen vorausgeschickt, darauf hin, dass die Wahrheit jenseits dieser plakativen (und zugleich unscharfen) Entgegensetzung liegt.

Für den Gestaltpsychologen Wolfgang Köhler war die Ermüdungserklärung Bestandteil der These, Wahrnehmen überhaupt basiere – analog zu in der Physik untersuchten Erscheinungen – auf antagonistischen Prozessen neuronaler Selbstorganisation. Das Kippen gilt hier ganz ausdrücklich als generelles Funktionsprinzip des Gehirns, welches bei stabilen Wahrnehmungen nur nicht zu Bewusstsein komme. Diese Behauptung mag den Reiz eines Paradoxes haben, ist aber hinsichtlich des namhaft gemachten allgemeinen Funktionsprinzips nicht mehr als eine metaphorisch formulierte Vermutung; und andererseits erscheint diese These nicht gerade darauf angelegt, die Besonderheit von Wahrnehmungsprozessen, bei denen es zum Kippen kommt, zu erklären. In diese Tradition stellen sich neuere Bemühungen multistabiles Wahrnehmen im Rahmen des systemtheoretischen Zugangs der Synergetik (KRUSE/STADLER 1995) als Schlüssel zum Verständnis des Wahrnehmens zu nutzen. Wenn in diesem Sinn das Kippen als »herausragendes methodologisches Fenster für das Messen der Dynamik des visuellen Systems« (KRUSE/STADLER 1995: 71, Übersetzung: R. Schönhammer) angesprochen wird, bleibt es nicht aus, dass u.a. Analogien von Kippfiguren und mathematischen Modellierungen der Quantenmechanik ins Feld geführt werden (CAGLIOTI 1995).

¹⁸ Siehe die Kritik von KANIZSA/LUCCIO 1995 sowie KRUSE et al. 1995 an der Position von GIBSON 1982.

2.1 Untersuchungsmethoden

Bei experimentellen Untersuchungen zur Wahrnehmung von Kippbildern wird in der Regel von den Versuchspersonen verlangt, durch Drücken verschiedener Knöpfe anzuzeigen, welche Lesart der Vorlage ihnen momentan ins Auge springt. Auf diese Weise lassen sich der primäre Eindruck sowie der Wechsel im weiteren Verlauf (Fluktuation, jeweilige Verweildauer) feststellen. Dieses Verfahren setzt voraus, dass die Probanden über das potentielle Kippen bzw. die möglichen Sichtweisen vorweg aufgeklärt wurden; sie sind also nicht völlig unbefangen. Entsprechend vorinformiert sind auch Versuchspersonen, die auf einer Skala einschätzen sollen, wie leicht ihnen diese oder jene Sichtweise fällt. Will man eine derartige Voreinstellung vermeiden, ist man auf mündliche Berichte (»Sagen Sie, was Sie sehen.«) angewiesen, die nicht so leicht statistisch ausgewertet werden können.

Je nach spezifischer Fragestellung sind die Versuchspersonen frei, die jeweiligen Vorlagen ohne weiteren Vorsatz auf sich wirken zu lassen, oder werden aufgefordert, Sichtweisen möglichst zu halten oder im Gegenteil möglichst oft wechseln zu lassen.

Das Betrachten erfolgt manchmal nur mit einem Auge, manchmal mit fixiertem Kopf (z.B. Kinnaufgabe). Der Blick darf schweifen oder soll auf eine Markierung im Bild fixiert werden (wie eine Fixierung wirkt es auch, wenn die Bilder dem Tanz der freien Augenbewegung nachgeführt werden oder wenn man das Kippen anhand von Nachbildern einer blitzlichtartigen Präsentation auf der Netzhaut – Nachbilder bewegen mit dem Auge mit – untersucht.)

Die Vorlagen werden ununterbrochen oder in verschiedenen Intervallen präsentiert.

Manchmal stehen die Bilder auf dem Kopf (etwa um zu prüfen, welche Rolle das Erkennen von Bedeutung/Lebewesen für die Zuordnung einer Kontur spielt).

Manchmal spielen eindeutig gemachte (disambiguierte) Varianten von Kippbildern eine Rolle.

Das, was Versuchspersonen im Zusammenhang des jeweiligen Versuchsaufbaus bewusst mitteilen (meist per Knopfdruck), wird in aufwendigeren Studien mit Messungen von Augenbewegungen (teils auch des eventuell abgedeckten Auges) und Akkommodation, der Hirnströme (sogenannter ERPs: ereigniskorrelierter Potentiale) oder lokaler Durchblutungsdifferenzen abgeglichen.

Anhaltspunkte für die Erklärung (bzw. die neuronale Basis) multistabiler Wahrnehmung ergeben sich auch aus gewissen Parallelen zur binokulären Rivalität (bietet man beiden Augen Ansichten, die nicht zur Deckung zu bringen sind, springt das Wahrnehmen zwischen beiden Sichten), deren neuronale Korrelate mit Elektroden im Gehirn von Affen untersucht werden können.

2.2 Ergebnisse

Ein bereits älterer Forschungsbefund machte die Sättigungstheorie zweifelhaft: Zeigt man Versuchspersonen, bevor man ihnen das Kippbild mit der jungen und der alten Frau präsentiert, eine eindeutig gemachte Variante, die entweder die ›Ehefrau‹ oder die ›Schwiegermutter‹ erkennen lässt (Abb. 17), sehen sie dann das Kippbild eher entsprechend der jeweiligen Prägung (nach ATTNEAVE 1971 und HOCHBERG 1977). Nach der Sättigungstheorie wäre das Gegenteil zu erwarten. Dem steht u.a. der neuere Befund gegenüber, dass im Falle eines rotierenden Neckerwürfels die Vorerfahrung mit eindeutig gemachter Drehrichtung nur dann auf die Auffassung der mehrdeutigen Vorlage durchschlägt, wenn das *Priming*, wie dieses Versuchsdesign genannt wird, kurz gehalten war, während eine längere Vorwegkonfrontation die gegenteilige Wahrnehmung befördert (PITTS et al. 2008).



Abb. 17:

Was empirische Bestätigungen von Top-down-Prozessen angeht, ist vielfach belegt, dass sich das Kippen zwar willkürlich beeinflussen, indessen nicht völlig intentional kontrollieren lässt.

Die Wahrnehmung von Kippbildern, die Gesichter enthalten (beispielsweise der Hasen-Enten-Kopf), ist leichter beeinflussbar – im Sinne von verzögertem oder beschleunigtem Wechsel – als die von Bildern mit doppeldeutiger Perspektive (z.B. der Necker-Würfel; STÜBER/STADLER 1999).

Hirnstrommessungen lieferten in jüngerer Zeit Indizien dafür, dass frühe Prozesse im Hinterhauptslappen des Gehirns durch Aktivierungen in frontalen und temporalen Bereichen des Gehirns, die mit Aufmerksamkeit resp. Objektwissen in Verbindung gebracht werden, mitbestimmt werden (beispielsweise PITTS et al. 2008).

Messungen im Affenhirn (LOGOTHETIS 1998) und EEG-Befunde beim Menschen zeigen (BRITZ et al. 2010), dass bei binokulärer Rivalität ›späte‹ Module (im Scheitellappen), die mit der räumlichen Auswertung visueller Reize in Verbindung gebracht werden, eine herausgehobene Rolle spielen; entsprechende Aktivierungen finden sich auch bei Kippfiguren (BRITZ et al. 2009: 55–65).

Vergleicht man das EEG, das sich zeigt, wenn man vor den Augen der Versuchspersonen den Wechsel zwischen eindeutig gemachten Varianten eines

Bildes vollzieht, mit jenem, das mit echtem Kippen bei unveränderter mehrdeutiger Vorlage einhergeht, so fehlt beim echten Kippen eine Komponente, die als »Erlangen von Gewissheit« interpretierbar ist; gleichwohl scheint man das Kippen immer wieder als neue Gewissheit zu erleben, sich also nicht dessen bewusst zu sein, was das EEG bezeugt: dass man auf dem Sprung bleibt (KORNMEIER/BACH 2009).

Zusammenhänge von Kippen und Augenbewegungen sind ebenso nachgewiesen, wie der Umstand, dass es zum Kippen auch dann kommt, wenn das Auge nicht über das Bild wandert.

Von Augenbewegung unabhängige Verlagerungen der Aufmerksamkeit (sog. »verdeckte Aufmerksamkeit«) modifizieren das Kippen. Der Zusammenhang von Kippen mit intentionalem Suchverhalten mit und ohne Augenbewegungen ist ein Indiz dafür, dass das Kippen auch jenseits bewusster Absicht, als Art von Suchverhalten unter erschwerten Wahrnehmungsbedingungen verstanden werden kann (zusammenfassend LEOPOLD/LOGOTHETIS 1999).

Springt beim einäugigen Betrachten eines Neckerwürfels die Sichtweise um, ändert sich die Stellung des verdeckten Auges, so wie das bei beidäugigem Sehen geschehen würde, um bei einem tatsächlichen räumlichen Gebilde das Sehen von Doppelbildern zu vermeiden (Vergenzbewegung; ENRIGHT 1987).

Kurze Unterbrechungen der Reizpräsentation (bis zu 400 ms) fördern ein Kippen, längere Pausen reduzieren es drastisch; welche der beiden konkurrierenden Deutungen dadurch gestützt wird ist strittig (KORNMEIER et al. 2009).

Ungeachtet der offenen Fragen angesichts der hier schlaglichtartig angedeuteten komplexen Befundlage kann man festhalten, dass Kippbilder wohl eher durch Deutungen zu erhellen sind, welche bedenken, wie sich diese Situationen zum prinzipiellen Handlungs- bzw. Umweltbezug des Wahrnehmens verhalten, als durch losgelöste Modelle der Selbstorganisation bzw. Analogien zu physikalischen Phänomenen.

3. Philosophische Diskussion

Spätestens mit Wittgensteins Beispiel des Hasen-Enten-Kopfs (H-E-Kopf) hat das Kippbild Eingang in den philosophischen Diskurs gefunden (vgl. nochmals Abb. 7 oben). Wittgensteins Interesse für das Kippbild rührt aus seiner Fragestellung zur unterschiedlichen Verwendungsweise des Ausdrucks »sehen« her (vgl. GLOCK 2000 und RAGER 1997). So unterscheiden wir das gewöhnliche »Sehen-von« vom »Sehen-als«. Beispielsweise lässt sich das gewöhnliche Sehen einer Wolke vom Sehen einer Wolke als Schaf unterscheiden. Eine andere Art von Unterscheidung liegt im Falle des H-E-Kopfes vor, wenn man ihn entweder als Hasenbild oder als Entenbild sieht. Wittgenstein spricht in diesem Fall von »Aspektsehen« oder »Aspektwechsel«. Die Frage, die ihn dabei u.a. interessiert, lautet, ob der Aspektwechsel jeweils mit einem Wechsel eines Wahrnehmungserlebnisses einhergeht und dieser Wahrnehmungserlebniswechsel erklären

kann, warum wir eben das eine mal einen Hasen und das andermal eine Ente sehen. Klar scheint ja erst einmal zu sein, dass wir beim Betrachten des H-E-Kopfs in gewisser Hinsicht jedes Mal *das Gleiche* wahrnehmen oder sehen, egal ob uns entweder gerade der Aspekt des Hasen- oder des Entenkopfs »aufleuchtet«.

Nach Wittgenstein kann uns hier die Gestalttheorie nicht weiter helfen, der zufolge wir beim Sehen des Hasen- bzw. des Entenkopfes jeweils unterschiedliche Gestalten wahrnehmen würden (vgl. GLOCK 2000: 43 und KRKAC 2010). Denn die Gestalt ist jedes Mal dieselbe, der Unterschied liegt allein in unserem Seherlebnis, das das eine Mal im Sehen eines Hasenbildes und das andere Mal im Sehen eines Entenbildes besteht. Vor ähnlichen Problemen wie der Gestalttheoretiker steht der Repräsentationalist, der behauptet, dass unsere Wahrnehmung in einem inneren Bild des wahrgenommenen Gegenstandes besteht. Auch für ihn gilt, dass er nur schwerlich leugnen kann, dass das Hasen- oder Entenbild – also der jeweilige Aspekt, den der Betrachter wahrnimmt – erst einmal auf der gleichen Repräsentation beruhen muss (nämlich in beiden Fällen auf einer, die auf der Umrissform des H-E-Kopfes beruht). Wie aber kann der Repräsentationalist die unterschiedlichen Wahrnehmungserlebnisse erklären?

Der Repräsentationalist wird auf diese Frage ohne Zusatzannahmen keine befriedigende Antwort geben können (vgl. MACPHERSON 1996).¹⁹ Nach Wittgenstein kann weder die Gestalttheorie noch der Repräsentationalismus eine Erklärung für das Aspektsehen anbieten. Wittgensteins eigene Lösung besteht darin, das »Sehen-als« nicht als eine reine Form der Wahrnehmung zu betrachten (WITTGENSTEIN 1971: 524):

Das ›Sehen-als ...‹ gehört nicht zur Wahrnehmung. Und darum ist es wie ein Sehen und wieder nicht ein Sehen.

Das Aufleuchten des Aspekts ist nach Wittgenstein »halb Seherlebnis, halb ein Denken« (WITTGENSTEIN 1971: 524). Zum Aspektsehen muss also eine kognitive Leistung treten, die über eine bloße Wahrnehmungsleistung hinausgeht (vgl. GLOCK 2000: 44f.). Aspektsehen ist für Wittgenstein demnach eine kognitive Fähigkeit und das Fehlen dieser Fähigkeit, die Aspektblindheit, ist für ihn vergleichbar mit der Farbenblindheit oder »dem Mangel des musikalischen Gehörs« (WITTGENSTEIN 1971: 552). Die Aspektblindheit zeigt sich nicht in dem Fehlen bestimmter Wahrnehmungen, sondern in der Unfähigkeit, kognitiv auf bestimmte Fragen zu reagieren. Anders gesagt: die Fähigkeit, Aspekte zu sehen, zeigt sich in bestimmten sprachlichen Reaktionen, etwa ›jetzt sehe ich's‹. Dieser Ausdruck, mit dem ich mein Erlebnis des Aspektwechsels mitteile, ist zumindest in einer Hinsicht vergleichbar mit dem Schrei, der meinen Schmerz anzeigt. Beide beziehen sich nicht auf mentale Gegenstände (›innere Bilder‹), sondern sind Ausdruck eines Erlebnisses.

Innerhalb der Bildwissenschaften hat sich an prominenter Stelle Ernst Gombrich auf Wittgensteins Überlegungen bezogen (GOMBRICH 1977: 21). Für

¹⁹ Siehe auch Abschnitt 2: *Bottom-up*- und *Top-down*-Hypothesen.

Gombrich ist Wittgensteins Auseinandersetzung mit Kippbildern deshalb von Bedeutung, weil nach Gombrich auch beim Betrachten von Bildern eine Art von Aspektwechsel stattfindet, wenn wir nämlich zwischen der Illusion des Sehens des Bildraums oder des Bildsujets und dem bloßen Sehens des Bildträgers hin- und herwechseln. So wüssten wir zwar, dass wir in Wirklichkeit einen zweidimensionalen Gegenstand sehen, auch wenn wir die Illusion haben, einen dreidimensionalen zu sehen. Gombrich vergleicht dieses Phänomen mit dem Aspektwechsel beim Hasen-Enten-Kopf.

Richard Wollheim weist in diesem Zusammenhang zu Recht darauf hin, dass dieser Vergleich fehlgeleitet ist: Beim H-E-Kopf wechseln wir nicht zwischen dem Sehen des H-E-Kopfs und dem Bildträger, sondern zwischen zwei Bildinhalten (WOLLHEIM 1982: 199). Wollheims Kritik weist darauf hin, dass wir zwei Fälle bei Bildern unterscheiden sollten. Auf der einen Seite können wir zwischen dem Bildinhalt und dem Bildträger unterscheiden und auf der anderen Seite zwischen zwei Bildinhalten eines Bildträgers. Nur im letzten Fall liegt nach Wollheim ein echter Aspektwechsel vor. Dies wird auch darin deutlich, dass wir bei echten Aspektwechsel nicht gleichzeitig beide Aspekte wahrnehmen können, während dies bei Bildern kein Problem und nach Wollheim sogar die Voraussetzung für das Sehen von Bildern ist. Bei Bildern müssen wir nach Wollheim gleichzeitig Bildträger und Bildinhalt wahrnehmen («twofoldness»). Wollheim unterscheidet in dieser Hinsicht das »Sehen-in« (hier liegt ein zweiheitliches Sehen vor) vom »Sehen-als« (einer Art des Aspektsehens). Wichtig in diesem Zusammenhang ist für Wollheim die Lokalitätsbedingung: beim »Sehen-als« können wir immer auf die Stelle hinweisen, die Ursache für die beiden Aspekte ist (z.B. beim H-E-Kopf die Löffel bzw. der Schnabel). Gleiches ist beim »Sehen-in« nicht notwendigerweise möglich.

Wollheims Auffassung wird u.a. von Dominic Lopes kritisiert. Seine Gegenbeispiele sind Trompe l'œil-Bilder, bei denen es uns zuweilen nicht möglich ist, den Bildträger zu sehen, und gegenstandslose Bilder, die keinen Bildinhalt besitzen (LOPES 1996: § 2.3). Gegen Lopes lässt sich einwenden, dass eine Person, der es im Fall eines Trompe l'œils-Gemäldes nicht gelingt, den Bildträger zu sehen, eben nicht das Gemälde als Bild sieht, sondern nur vermeintlich den dargestellten Gegenstand (▷ Dezeptiver und immersiver Modus). Dies trifft auch für den Fall zu, dass die Person selbst weiß, dass sie nicht den Gegenstand selbst sieht. Es handelt sich in diesem Fall also um eine optische Täuschung vergleichbar mit der Müller-Lyer-Täuschung, bei der die Linien auch dann dem Betrachter unterschiedlich lang erscheinen können, wenn er weiß, dass sie gleich lang sind. Eine Illusion dieser Art liegt aber beim Sehen von Bildern nicht vor. Vielmehr gehört es zum Sehen von Bildern dazu (twofoldness!), dass wir gleichzeitig den Bildträger und das Bildsujet sehen. Im Fall von gegenstandslosen Bildern kann auf Lopes entgegnet werden, dass auch bei diesen ein zweiheitliches Sehen vorliegt, nämlich zum einen das Sehen des zweidimensionalen Bildträgers und des vermeintlichen dreidimensionalen Bildraums.

Literatur

- ALLESCH, CHRISTIAN G.: *Einführung in die psychologische Ästhetik*. Wien [WUV] 2006
- ATTNEAVE, FRED: Multistability in Perception. In: *Scientific American*, 225(6), 1971, S. 62-71
- BRITZ, JULIANE; THEODOR LANDIS; CHRISTOPH M. MICHEL: Right Parietal Brain Activity Precedes Perceptual Alternation of Bistable Stimuli. In: *Cereb. Cortex*, 19(1), 2009, S. 55-65
- BRITZ, JULIANE; MICHAEL A. PITTS; CHRISTOPH M. MICHEL: Right Parietal Brain Activity Precedes Perceptual Alternation During Binocular Rivalry. In: *Hum. Brain Mapping*, 9(32), 2010, S. 1432-1442
- BRUGGER, PETER; SUSANNE BRUGGER, SUSANNE: The Easterbunny in October: Is It Disguised as a Duck. In: *Perceptual and Motor Skills*, 2(76), 1993, S. 577-578
- BRUGGER, PETER: One Hundred Years of an Ambiguous Figure: Happy Birthday, Duck/Rabbit. In: *Perceptual and Motor Skills*, 89(3/1), 1999, S. 973-977
- CAGLIOTI, GIUSEPPE: Perception of Ambiguous Figures: A Qualitative Model Based on Synergetics and Quantum Mechanics. In: KRUSE, PETER; MICHAEL STADLER (Hrsg.): *Ambiguity in Mind and Nature. Multistable Cognitive Phenomena*. Berlin [Springer] 1995, S. 463-478
- DITZINGER, THOMAS: *Illusionen des Sehens. Eine Reise in die Welt der visuellen Wahrnehmung*. München, Heidelberg [Elsevier, Spektrum, Akad. Verl.] 2006
- ENRIGHT, JIM T.: Perspective Vergence: Oculomotor Responses to Line Drawings. In: *Vision Research*, 27, 1989, S. 1513-1526
- GIBSON, JAMES JEROME: *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*. München, Wien u.a. [Urban & Schwarzenberg] 1982
- GLOCK, HANJO: Aspektwahrnehmung. In: GLOCK, HANJO (Hrsg.): *Wittgenstein-Lexikon*. Darmstadt [WBG] 2000, S. 43
- GOMBRICH, ERNST H.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart [Belser] 1977
- GOMBRICH, ERNST H.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Berlin [Phaidon] 2002
- GREGORY, RICHARD L.: *Eye and Brain. The Psychology of Seeing*. Princeton [Princeton UP] 1997
- GREGORY, RICHARD L.: Ambiguity of ›Ambiguity‹. In: *Perception*, 29, 2000, S. 1139-1142
- HAKEN, HERMANN: Some Basic Concepts of Synergetics with Respect of Multistability in Perception, Phase Transmissions and Formation of Meaning. In: KRUSE, PETER; MICHAEL STADLER (Hrsg.): *Ambiguity in Mind and Nature. Multistable Cognitive Phenomena*. Berlin [Springer] 1995, S. 23-44

- HOCHBERG, JULIAN E.: *Wahrnehmung*. Wiesbaden [Akademische Verlagsgesellschaft] 1977
- HOFFMAN, DONALD D.: *Visuelle Intelligenz. Wie die Welt im Kopf entsteht*. Stuttgart [Klett-Cotta] 2000
- KANIZSA, GAETANO; RICCARDO LUCCIO: Multistability as a Research Tool in Experimental Phenomenology. In: KRUSE, PETER; MICHAEL STADLER (Hrsg.): *Ambiguity in Mind and Nature. Multistable Cognitive Phenomena*. Berlin [Springer] 1995, S. 47-68
- KLEMM, OTTO: *Sinnestäuschungen*. Leipzig [Dürr'sche Buchhandlung] 1919
- KORNMEIER, JÜRGEN; MICHAEL BACH: Object Perception: When Our Brain Is Impressed but We Do Not Notice It. In: *Journal of Vision*, 9, 2009, S. 7
- KORNMEIER, JÜRGEN; CHRISTINE MAIRA HEIN; MICHAEL BACH: Multistable Perception: When Bottom-up and Top-down Coincide. In: *Brain and Cognition*, 69, 2009, S. 138-147
- KRKAC, KRISTIJAN: Wittgenstein's Dubbit III. In: *Wittgenstein-Studien*, 1, 2010, S. 121-149
- KRUSE, PETER; MICHAEL STADLER (Hrsg.): *Ambiguity in Mind and Nature. Multistable Cognitive Phenomena*. Berlin [Springer] 1995
- KRUSE, PETER; DANIEL STRÜBER; MICHAEL STADLER: Significance of Perceptual Multistability for Research on Cognitive Self-organization. In: KRUSE, PETER; MICHAEL STADLER (Hrsg.): *Ambiguity in Mind and Nature. Multistable Cognitive Phenomena*. Berlin [Springer] 1995, S. 69-84
- LEOPOLD, DAVID A.; NIKOS K. LOGOTHETIS: Multistable Phenomena: Changing Views in Perception. In: *Trends Cogn. Sci. (Regul. Ed.)*, 3, 1999, S. 254-264
- LOGOTHETIS, NIKOS K.: Single Units and Conscious Vision. In: *Philos. Trans. R. Soc. Lond., B, Biol. Sci.* 353(1377), 1998, S. 1801-1818
- LOPES, DOMINIC: *Understanding Pictures*. Oxford [Clarendon Press] 1996
- MACH, ERNST: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Darmstadt [Wissenschaftliche Buchgesellschaft] 1987
- MACPHERSON, FIONA: Ambiguous Figures and the Content of Experience. In: *Noûs*, 40(1), 2006, S. 82-117
- METZGER, WOLFGANG: *Gesetze des Sehens*. Taunus [Klotz] 2008
- MITCHELL, WILLIAM J.T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago [U of Chicago P] 1994
- NIEDERÉE, REINHARD; DIETER HEYER: The Dual Nature of Picture Perception: A Challenge to Current General Accounts of Visual Perception. In: HECHT, HEIKO; ROBERT SCHWARTZ; MARGARET ATHERTON (Hrsg.): *Looking into Pictures. An Interdisciplinary Approach to Pictorial Space*. Cambridge, Mass [MIT Press] 2003, S. 77-98
- NÄNNI, JÜRIG: *Visuelle Wahrnehmung*. Sulgen [Niggli] 2008
- PICCOLINO, MARCO; NICHOLAS J. WADE: Flagging Early Examples of Ambiguity (1). In: *Perception*, 35(7), 2006a, S. 861-864

- PICCOLINO, MARCO; NICHOLAS J. WADE: Flagging Early Examples of Ambiguity (2). In: *Perception*, 35(8), 2006b, S. 1003-1006
- PITTS, MICHAEL A.; WILLIAM J. GAVIN; JANICE L. NERGER: Early Top-down Influences on Bistable Perception Revealed by Event-related Potentials. In: *Brain and Cognition*, 67(1), 2008, S. 11-24
- RAGER, DIETMAR (1997). Aspekte Sehen. In: STEINBRENNER, JAKOB; ULRICH WINKO (Hrsg.): *Bilder in der Philosophie & in anderen Künsten & Wissenschaften*. Paderborn [Schöningh] 1997, S. 113-130
- ROCK, IRVIN: *Wahrnehmung. Vom visuellen Reiz zum Sehen u. Erkennen*. Heidelberg [Spektrum-der-Wissenschaft-Verlag] 1985
- RUBIN, EDGAR: *Visuell wahrgenommene Figuren*. Kopenhagen [Gyldendalske Boghandel] 1921
- SANDER, FRIEDRICH: Experimentelle Ergebnisse der Gestaltpsychologie. In: SANDER, FRIEDRICH; HANS VOLKELT (Hrsg.): *Ganzheitspsychologie. Grundlagen, Ergebnisse, Anwendungen: Gesammelte Abhandlungen*. München [C.H. Beck] 1962, S. 73-122
- SCHÖNHAMMER, RAINER: *Einführung in die Wahrnehmungspsychologie. Sinne, Körper, Bewegung*. Wien [Facultas] 2009
- SCHÖNHAMMER, RAINER: Stichwort: Kippbilder. In: *PsyDok, Volltextserver der Virtuellen Fachbibliothek Psychologie*. 2011.
http://psydok.psycharchives.de/jspui/bitstream/20.500.11780/3666/1/Kippbilder_psydoc_11052011.pdf [letzter Zugriff: 31.05.2019]
- SHEPARD, ROGER N.: *Mind Sights. Original Illusions, Ambiguities, and Other Anomalies, with a Commentary on the Play of Mind in Perception and Art*. New York [W. H. Freeman] 1990
- STADLER, MICHAEL; PETER KRUSE: The Function of Meaning in Cognitive Order Formation. In: KRUSE, PETER; MICHAEL STADLER (Hrsg.): *Ambiguity in Mind and Nature. Multistable Cognitive Phenomena*. Berlin [Springer] 1995, S. 5-21
- STOESZ, BRENDA MARIE: The Role of Selective Attention in Perceptual Switching. Department of Psychology, University of Manitoba, Winnipeg, Manitoba 2008.
<http://mspace.lib.umanitoba.ca/bitstream/1993/3083/1/BStoesz%20-%20MA%20thesis%202008%20revisions.pdf> [letzter Zugriff: 31.05.2019]
- STRÜBER, DANIEL; MICHAEL STADLER: Differences in Top-down Influences on the Reversal Rate of Different Categories of Reversible Figures. In: *Perception*, 28, 1999, S. 1185-1196
- TROJE, NIKOLAUS F.; MATTHEW MCADAM: The Viewing-from-above Bias and the Silhouette Illusion. In: *i-Perception*, 1(3), 2010, S. 143-148
- WADE, NICHOLAS J.; ROBIN N. CAMPBELL; HELEN E. ROSS; BERND LINGELBACH: Necker in Scotch Perspective. In: *Perception*, 39, 2010, S. 1-4
- WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1971
- WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1990

Rainer Schönhammer/Jakob Steinbrenner: Kippbild

- WOLLHEIM, RICHARD: Sehen-als, sehen-in und bildliche Darstellung. In:
WOLLHEIM, RICHARD (Hrsg.): *Objekte der Kunst*. Frankfurt/M. [Suhrkamp]
1982, S. 192-210
- ZIMMER, ALF C.: Multistability – More Than Just a Freak Phenomenon. In: KRUSE,
PETER; MICHAEL STADLER (Hrsg.): *Ambiguity in Mind and Nature*.
Multistable Cognitive Phenomena. Berlin [Springer] 1995, S. 99-138

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)

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 29

Herausgeber/in: Klaus Sachs-Hombach, Jörg Schirra, Stephan Schwan, Hans Jürgen Wulff

KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial

WOLFGANG BERGER: Das Bild spricht für sich. Die Spielarten ikonischen Kommunizierens.
Teil 1: Informieren

WOLFGANG BERGER: Das Bild spricht für sich. Die Spielarten ikonischen Kommunizierens.
Teil 2: Auffordern und Teilen

WOLFGANG BERGER: Das Bild spricht für sich. Die Spielarten ikonischen Kommunizierens.
Teil 3: Gefühle teilen

SONJA ZEMAN: Das bildphilosophische Stichwort 25. Perspektivik

DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort 26. Griechisch: ἄγαλμα, ὀφάντασμα, εἶδωλον, ἄτυπος, εἰκῶν: Gesichtsdarstellung

RAINER TOTZKE: Das bildphilosophische Stichwort 27. Diagramm

IMAGE 29 Special Issue: Recontextualizing Characters. Media Convergence and Pre-/Meta-Narrative Character Circulation

Herausgeber: Lukas Wilde

LUKAS WILDE: Recontextualizing Characters. Media Convergence and Pre-/Meta-Narrative Character Circulation

- MINORI ISHIDA:** Deviating Voice. Representation of Female Characters and Feminist Readings in 1990s Anime
- LUCA BRUNO:** The Element Factor. The Concept of ›Character‹ as a Unifying Perspective for the Akihabara Cultural Domain
- TOBIAS KUNZ:** »It's true, all of it!« Canonicity Management and Character Identity in *Star Wars*
- MARK HIBBETT:** In Search of Doom. Tracking a Wandering Character Through Data
- NICOLLE LAMERICHS:** Characters of the Future. Machine Learning, Data, and Personality

IMAGE 28

Herausgeber/in: Klaus Sachs-Hombach, Jörg Schirra, Stephan Schwan, Hans Jürgen Wulff

- KLAUS SACHS-HOMBACH:** Editorial
- JANINA WILDFEUER/JOHN A. BATEMAN:** Theoretische und methodologische Perspektiven des Multimodalitätskonzepts aus linguistischer Sicht
- JOACHIM KNAPE:** Multimodalität aus rhetoriktheoretischer Sicht
- JÖRN STAECKER/MATTHIAS TOPLAK/TOBIAS SCHADE:** Multimodalität in der Archäologie – Überlegungen zum Einbezug von Kommunikationstheorien in die Archäologie anhand von drei Fallbeispielen
- HANS DIETER HUBER:** Multisensorisches Wissen
- STEPHAN LOWRY:** Kulturtheoretische Perspektiven auf multimodale und transmediale Perspektiven
- STEPHAN PACKARD:** Der dramatische Reichtum der Multimodalität. Überlegungen zur Selbstorganisation semiotischer Ressourcen anhand von Sichtbarkeit und Visualität
- SEBASTIAN THIES/SUZANA VASCONCELOS DE MELO:** Performativität, Reembodiment und Auratisierung: Multimodale Diskursstrategien des testimonialen Diskurses in *Que bom te ver viva* (1989) von Lúcia Murat und *Subversivos* von André Diniz (1999f.)
- ANTJE KAPUST:** Das bildphilosophische Stichwort 22. Phänomenologische Bildtheorien
- CHRISTA SÜTTERLIN:** Das bildphilosophische Stichwort 23. Gesichtsdarstellung
- JÖRG R.J. SCHIRRA/ZSUZSANNA KONDOR:** Das bildphilosophische Stichwort 24. Figur/Grund-Differenzierung

IMAGE 28 Themenheft: Ikonische Grenzverläufe

Herausgeberin: Martina Sauer

- MARTINA SAUER:** Ikonische Grenzverläufe. Szenarien des Eigenen, Anderen und Fremden im Bild: Eine Einführung
- BARBARA MARGARETHE EGGERT:** Das andere Geschlecht im Altarraum – exklusive Textilien als inklusive Medien. Studien zum Gösser Ornat (1239-1269)
- BIRKE STURM:** Politik der Schönheit: Zur Konstruktion einer ›wissenschaftlichen‹ Bildästhetik schöner weiblicher Körper um 1900 am Beispiel des Gynäkologen Carl Heinrich Stratz
- MELIS AVKIRAN:** Das rassifizierte Fremde im Bild. Zur Genese differenzbildender Konzepte in der Kunst des 15. Jahrhunderts am Beispiel des Malers Hans Memling
- LEONIE LICHT:** weiß zwischen schwarz zwischen weiß – Geschichten von Identität im Bild
- JULIA AUSTERMANN:** Queere Interventionen im kommunistischen Theater Polen. Krzysztof Jung und sein ›plastisches‹ Theater

- SABINE ENGEL:** Tizians *Porträt der Laura Dianti*. Aneignung und Transformation zwischen Orient und Okzident
- ANNA CHRISTINA SCHÜTZ:** Osman Hamdi Beys *Türkische Straßenszene*. Der Teppich als Verhandlungsort kultureller Identitäten im ausgehenden 19. Jahrhundert
- BENJAMIN HÄGER/CLAUDIA JÜRGENS:** Ikonische Stadstrategien. Das Fassadenplakat und die Musterfassade als Instrument machtpolitischer Repräsentation
- IRENE SCHÜTZE:** Fehlende Verweise, rudimentäre »Markierungen«: aufgeweichte Grenzverläufe zwischen Kunst und Alltag
- STEFAN RÖMER:** Interesse an und in einem Bildarchiv für Migrant/innen und Flüchtlinge
- VIOLA NORDSIECK:** Von der Fähigkeit, einen Stuhl zu ignorieren. A. N. Whiteheads Konzept der Wahrnehmung als symbolisierender Tätigkeit und die Art, wie wir Bilder als Bilder sehen
- DAVID JÖCKEL:** Mythos und Bild. Roland Barthes' Semiologisierung bildlicher Stereotypisierung

IMAGE 27

Herausgeber/in: Klaus Sachs-Hombach, Jörg Schirra, Stephan Schwan, Hans Jürgen Wulff

- JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial
- SEBASTIAN GERTH:** Auf der Suche nach Visueller Wahrheit. Authentizitätszuschreibung und das Potenzial der Wirklichkeitsabbildung durch Pressefotografien im Zeitalter digitaler Medien
- KRISTINA CHMELAR:** Schau! Wie eine staatliche Organisation das 20. Jahrhundert ausstellt und wir entsprechende Mythen dekonstruieren können
- ALISA BLESSAU/NINA SCHECKENHOFER/SASITHON SCHMITTNER:** Darstellungen starker Weiblichkeit. Ikonografische Bildanalyse von *Taking a Stand in Baton Rouge*
- JÖRG R.J. SCHIRRA/MARK A. HALAWA/DIMITRI LIEBSCH:** Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung
- PETRA BERNHARDT/BENJAMIN DREHSEL:** Das bildphilosophische Stichwort 19. Bildpolitik
- YVONNE SCHWEIZER:** Das bildphilosophische Stichwort 20. Anamorphose
- JÖRG R.J. SCHIRRA:** Das bildphilosophische Stichwort 21. Bild in reflexiver Verwendung

IMAGE 26

Herausgeber/in: Klaus Sachs-Hombach, Jörg Schirra, Stephan Schwan, Hans Jürgen Wulff

- KLAUS SACHS-HOMBACH/JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial
- MADÉLINE FERRETTI-THEILIG/JOCHEN KRAUTZ:** Speaking Images of Humanity. »The Family of Man« Exhibition as an Exemplary Model of Relational Aesthetic and Pictorial Practice
- HERMANN KALKOFEN:** What Must Remain Hidden to Picture-Men. Notes on So-Called Semantic Enclaves
- MARKUS C. MARIACHER:** »Macht braucht Platz!« Eine Untersuchung des Meskel Square in Addis Abeba, Äthiopien
- JÖRG R.J. SCHIRRA/MARK A. HALAWA/DIMITRI LIEBSCH:** Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung
- ULRICH RICHTMEYER:** Das bildphilosophische Stichwort 16. Ikonische Differenz

ULRIKE HANSTEIN/CHRISTIAN VOSS: Das bildphilosophische Stichwort 17. Affekt und Wahrnehmung

LUKAS R.A. WILDE: Das bildphilosophische Stichwort 18. Comic

IMAGE 25

Herausgeber/in: Anne Burkhardt, Klaus Sachs-Hombach

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

SUSANA BARREIRO PÉREZ/MARCEL WOLFGANG LEMMES/STEPHAN UEFFING: Warlords and Presidents. Eine Analyse visueller Diskurse in *The Situation Room*

JENS AMSCHLINGER/LUKAS FLAD/JESSICA SAUTTER: »I saw something white being grabbed«. Sexuelle Gewalt in *V-J Day in Times Square*

KONRAD STEUER/MICHAEL GÖTTING: Grausame Bilder. Ein Experiment zur Emotionalen Wirkung expliziter Gewaltdarstellungen am Beispiel einer Kriegsphotografie von Christoph Bangert

Aus aktuellem Anlass:

FRANZ REITINGER: Gleich groß oder kleiner? Vom Vorwurf des Eurozentrismus

JÖRG R.J. SCHIRRA/MARK A. HALAWA/DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung

DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort 13. Visual Culture/Visual Studies

JENS BONNEMANN: Das bildphilosophische Stichwort 14. Bildbewusstsein

JENS SCHRÖTER: Das bildphilosophische Stichwort 15. Digitales Bild

IMAGE 24

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

SEBASTIAN GERTH: Mentale Bilder als visuelle Form der Weltrepräsentation? Eine Systematisierung philosophischer Argumentationen und ihre psychologische Anwendung

ERIKA FÁM: Das Wiederbild. Transmediale Untersuchungen von Bild-im-Bild-Phänomenen

JOHANNES BAUMANN: Zur (kulturellen) Subjektivität im Fremdbild

JANNA TILLMANN: Zwischen Hindernis und Spielelement. Der Umgang mit dem Tod des Avatars in Videospiele

JÖRG R.J. SCHIRRA/MARK A. HALAWA/DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung

MICHAELA OTT: Das bildphilosophische Stichwort 10. Theorien des Bildraums

JÖRG R.J. SCHIRRA: Das bildphilosophische Stichwort 11. Kontext

MARK LUDWIG: Das bildphilosophische Stichwort 12. Werbung

IMAGE 23

KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial

TIM IHDE: Die da!?! Potentials of Pointing in Multimodal Contexts

HEIKE KREBS: Roman Jakobson Revisited. The Multimodal Trailer Event

MICHELLE HERTE: »Come, Stanley, let's find the story!« On the Ludic and the Narrative Mode of Computer Games in *The Stanley Parable*

FRANZ REITINGER: Das Unrecht der Bildnutzung. Eine neue Form der Zensur? Bemerkungen aus der Peripherie des wissenschaftlichen Publizierens über das Spannungsfeld von

Staats- und Gemeinbesitz und die Kapitalisierung von öffentlichem Kulturgut zu Lasten der Autoren

JÖRG R.J. SCHIRRA/MARK A. HALAWA/DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung

HANS-ULRICH LESSING: Das bildphilosophische Stichwort 7. Ästhesiologie

ROLF SACHSSE: Das bildphilosophische Stichwort 8. Bildhermeneutik

NICOLA MÖßNER: Das bildphilosophische Stichwort 9. Bild in der Wissenschaft

IMAGE 22: Interdisciplinary Perspectives on Visual Literacy

Herausgeber/in: Elisabeth Birk, Mark A. Halawa

ELISABETH BIRK/MARK A. HALAWA: Introduction. Interdisciplinary Perspectives on Visual Literacy

JAKOB KREBS: Visual, Pictorial, and Information Literacy

ANDREAS OSTERROTH: Das Internet-Meme als Sprache-Bild-Text

ANDREAS JOSEF VATER: Jenseits des Rebus. Für einen Paradigmenwechsel in der Betrachtung von Figuren der Substitution am Beispiel von Melchior Mattspergers *Geistliche Herzenseinbildungen*

AXEL RODERICH WERNER: Visual Illiteracy. The Paradox of Today's Media Culture and the Reformulation of Yesterday's Concept of an *écriture filmque*

SASCHA DEMARMELS/URSULA STALDER/SONJA KOLBERG: Visual Literacy. How to Understand Texts Without Reading Them

KATHRYN M. HUDSON/JOHN S. HENDERSON: Weaving Words and Interwoven Meanings. Textual Polyvocality and Visual Literacy in the Reading of Copán's Stela J

DAVID MAGNUS: Aesthetical Operativity. A Critical Approach to Visual Literacy with and Beyond Nelson Goodman's Theory of Notation

JÖRG R.J. SCHIRRA/MARK A. HALAWA/DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung

TOBIAS SCHÖTTLER: Das bildphilosophische Stichwort 4. Bildhandeln

CHRISTA SÜTTERLIN: Das bildphilosophische Stichwort 5. Maske

MARTINA DOBBE: Das bildphilosophische Stichwort 6. Fotografie

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

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

JAN-NOËL THON: Introduction. Media Convergence and Transmedial Worlds (Part 3)

TOBIAS STEINER: Under the Macroscope. Convergence in the US Television Market Between 2000 and 2014

AMELIE ZIMMERMANN: Burning the Line Between Fiction and Reality. Functional Transmedia Storytelling in the German TV Series *About: Kate*

ROBERT BAUMGARTNER: »In the Grim Darkness of the Far Future there is only War«. *Warhammer 40,000*, Transmedial Ludology, and the Issues of Change and Stasis in Transmedial Storyworlds

NIEVES ROSENDO: The Map Is Not the Territory. Bible and Canon in the Transmedial World of *Halo*

FELIX SCHRÖTER: The Game of *Game of Thrones*. George R.R. Martin's *A Song of Ice and Fire* and Its Video Game Adaptations

KRZYSZTOF M. MAJ: Transmedial World-Building in Fictional Narratives

IMAGE 21

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

MARC BONNER: Architektur als mediales Scharnier. Medialität und Bildlichkeit der raumzeitlichen Erfahrungswelten Architektur, Film und Computerspiel

MIRIAM KIENESBERGER: Schwarze ›Andersheit‹/weiße Norm. Rassistisch-koloniale Repräsentationsformen in EZA-Spendenaufrufen

ELIZE BISANZ: Notizen zur Phaneroscopy. Charles S. Peirce und die Logik des Sehens

JÖRG R.J. SCHIRRA/MARK A. HALAWA/DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung

MARK A. HALAWA: Das bildphilosophische Stichwort 1. Bildwissenschaft vs. Bildtheorie

DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort 2. Replika, Faksimile und Kopie

JÖRG R.J. SCHIRRA: Das bildphilosophische Stichwort 3. Interaktives Bild

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

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

JAN-NOËL THON: Introduction. Media Convergence and Transmedial Worlds (Part 2)

JOHANNES FEHRLE: Leading into the Franchise. Remediation as (Simulated) Transmedia World. The Case of *Scott Pilgrim*

MARTIN HENNIG: Why Some Worlds Fail. Observations on the Relationship Between Intertextuality, Intermediality, and Transmediality in the *Resident Evil* and *Silent Hill* Universes

ANNE GANZERT: »We welcome you to your *Heroes* community. Remember, everything is connected«. A Case Study in Transmedia Storytelling

JONAS NESSELHAUF/MARKUS SCHLEICH: A Stream of Medial Consciousness. Transmedia Storytelling in Contemporary German Quality Television

CRISTINA FORMENTI: Expanded Mockuworlds. Mockumentary as a Transmedial Narrative Style

LAURA SCHLICHTING: Transmedia Storytelling and the Challenge of Knowledge Transfer in Contemporary Digital Journalism. A Look at the Interactive Documentary *Hollow* (2012–)

IMAGE 20

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

MARK A. HALAWA: Angst vor der Sprache. Zur Kritik der sprachkritischen Ikonologie

BARBARA LAIMBÖCK: Heilkunst und Kunst. Ärztinnen und Ärzte in der österreichischen Malerei des 20. Jahrhunderts. Eine sowohl künstlerische als auch tiefenpsychologische Reflexion

MARTINA SAUER: Ästhetik und Pragmatismus. Zur funktionalen Relevanz einer nicht-diskursiven Formauffassung bei Cassirer, Langer und Krois

A. PETER MAASWINKEL: Allsehendes Auge und unsichtbare Hand. Zur Ästhetisierung neoliberaler Ideologie am Beispiel des European Council

MARIA SCHREIBER: Als das Bild aus dem Rahmen fiel. Drei Tagungsberichte aus einem trans- und interdisziplinären Feld

Aus aktuellem Anlass:

FRANZ REITINGER: Der Bredekamp-Effekt

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

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

JAN-NOËL THON: Einleitung. Medienkonvergenz und transmediale Welten/Introduction. Media Convergence and Transmedial Worlds

HANNS CHRISTIAN SCHMIDT: Origami Unicorn Revisited. ›Transmediales Erzählen‹ und ›transmediales Worldbuilding‹ im *The Walking Dead*-Franchise

ANDREAS RAUSCHER: Modifikationen eines Mythen-Patchworks. Ludonarratives Worldbuilding in den *Star Wars*-Spielen

VERA CUNTZ-LENG: Harry Potter transmedial

RAPHAELA KNIPP: »One day, I would go there...«. Fantouristische Praktiken im Kontext transmedialer Welten in Literatur, Film und Fernsehen

THERESA SCHMIDTKE/MARTIN STOBBE: »With poseable arms & gliding action!«. Jesus-Actionfiguren und die transmediale Storyworld des Neuen Testaments

HANNE DETEL: Nicht-fiktive transmediale Welten. Neue Ansätze für den Journalismus in Zeiten der Medienkonvergenz

IMAGE 19

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

SABINA MISOCH: Mediatisierung, Visualisierung und Virtualisierung. Bildgebende Verfahren und 3D-Navigation in der Medizin. Eine bildwissenschaftliche und mediensoziologische Betrachtung

KLAUS H. KIEFER: *Gangnam Style* erklärt. Ein Beitrag zur deutsch-koreanischen Verständigung

EVRIPIDES ZANTIDES/EVANGELOS KOURDIS: Graphism and Intersemiotic Translation. An Old Idea or a New Trend in Advertising?

MARTIN FRICKE: Quantitative Analyse zu Strukturmerkmalen und -veränderung im Medium Comic am Beispiel Action Comic

FRANZ REITINGER: Die ›ultimate‹ Theorie des Bildes

IMAGE 18: Bild und Moderne

Herausgeber: Martin Scholz

MARTIN SCHOLZ: Bild und Moderne

RALF BOHN: Zur soziografischen Darstellung von Selbstbildlichkeit. Von den Bildwissenschaften zur szenologischen Differenz

ALEXANDER GLAS: Lernen mit Bildern. Eine empirische Studie zum Verhältnis von Blickbildung, Imagination und Sprachbildung

- PAMELA C. SCORZIN:** Über das Unsichtbare im Sichtbaren. Szenografische Visualisierungsstrategien und moderne Identitätskonstruktionen am Beispiel von Jeff Walls »After ›Invisible Man‹ by Ralph Ellison, the Prologue«
- HEINER WILHARM:** Weltbild und Ursprung. Für eine Wiederbelebung der Künste des öffentlichen Raums. Zu Heideggers Bildauffassung der 30er Jahre
- NORBERT M. SCHMITZ:** Malewitsch »Letzte futuristische Ausstellung ›0,10‹« in St. Petersburg 1915 oder die Paradoxien des fotografischen Suprematismus. Die medialen Voraussetzungen des autonomen Bildes
- ROLF NOHR:** Die Tischplatte der Authentizität. Von der kunstvollen Wissenschaft zum Anfassen
- ROLF SACHSSE:** Medien im Kreisverkehr. Architektur – Fotografie – Buch
- SABINE FORAITA:** Bilder der Zukunft in der Vergangenheit und Gegenwart. Wie entstehen Bilder der Zukunft? Wer schafft sie und wer nutzt sie? Bilder als designwissenschaftliche Befragungsform
- THOMAS HEUN:** Die Bilder der Communities. Zur Bedeutung von Bildern in Online-Diskursen

IMAGE 17

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

- REBECCA BORSCHTSCHOW/LARS C. GRABBE/PATRICK RUPERT-KRUSE:** Bewegtbilder. Grenzen und Möglichkeiten einer Bildtheorie des Films
- HANS JÜRGEN WULFF:** Schwarzbilder. Notizen zu einem filmbildtheoretischen Problem
- LARS C. GRABBE/PATRICK RUPERT-KRUSE:** Filmische Perspektiven holonisch-mnemischer Repräsentation. Versuch einer allgemeinen Bildtheorie des Films
- MARIJANA ERSTIĆ:** Jenseits der Starrheit des Gemäldes. Luchino Viscontis kristalline Filmwelten am Beispiel von *Gruppo di famiglia in un interno (Gewalt und Leidenschaft)*
- INES MÜLLER:** Bildgewaltig! Die Möglichkeiten der Filmästhetik zur Emotionalisierung der Zuschauer
- REBECCA BORSCHTSCHOW:** Bild im Rahmen, Rahmen im Bild. Überlegungen zu einer bildwissenschaftlichen Frage
- NORBERT M. SCHMITZ:** Arnheim versus Panofsky/Modernismus versus Ikonologie. Eine exemplarische Diskursanalyse zum Verhältnis der Kunstgeschichte zum filmischen Bild
- FLORIAN HÄRLE:** Über filmische Bewegtbilder, die sich wirklich bewegen. Ansatz einer Interpretationsmethode
- DIMITRI LIEBSCH:** Wahrnehmung, Motorik, Affekt. Zum Problem des Körpers in der phänomenologischen und analytischen Filmphilosophie
- TINA HEDWIG KAISER:** Schärfe, Fläche, Tiefe. Wenn die Filmbilder sich der Narration entziehen. Bildnischen des Spielfilms als Verbindungslinien der Bild- und Filmwissenschaft

IMAGE 16

- JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial
- MATTHIAS MEILER:** Semiologische Überlegungen zu einer Theorie des öffentlichen Raums. Textur und Textwelt am Beispiel der Kommunikationsform Kleinplakat
- CLAUS SCHLABERG:** »Bild«. Eine Explikation auf der Basis von Intentionalität und Bewirken
- ASMAA ABD ELGAWAD ELSEBAE:** Computer Technology and Its Reflection on the Architecture and Internal Space

JULIAN WANGLER: Mehr als einfach nur grau. Die visuelle Inszenierung von Alter in Nachrichtenberichterstattung und Werbung

IMAGE 16 Themenheft: Bildtheoretische Ansätze in der Semiotik

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

DORIS SCHÖPS: Semantik und Pragmatik von Körperhaltungen im Spielfilm

SASCHA DEMARMELS: Als ob die Sinne erweitert würden... Augmented Reality als Emotionalisierungsstrategie

CHRISTIAN TRAUTSCH/YIXIN WU: Die Als-ob-Struktur von Emotikons im WWW und in anderen Medien

MARTIN SIEFKES: The Semantics of Artefacts. How We Give Meaning to the Things We Produce and Use

KLAUS H. KIEFER: »Le Corançan«. Sprechende Beine

IMAGE 15

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

HERIBERT RÜCKER: Auch Wissenschaften sind nur Bilder ihrer Maler. Eine Hermeneutik der Abbildung

RAY DAVID: A Mimetic Psyche

GEORGE DAMASKINIDIS/ANASTASIA CHRISTODOULOU: The Press Briefing as an ESP Educational Microworld. An Example of Social Semiotics and Multimodal Analysis

KATHARINA SCHULZ: Geschichte, Rezeption und Wandel der Fernsehserie

IMAGE 15 Themenheft: Poster-Vorträge auf der internationalen Fachkonferenz »Ursprünge der Bilder. Anthropologische Diskurse in der Bildwissenschaft«

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

KLAUS SACHS-HOMBACH: Einleitung

MARCEL HEINZ: Born in the Streets. Meaning by Placing

TOBIAS SCHÖTTLER: The Triangulation of Images. Pictorial Competence and Its Pragmatic Condition of Possibility

MARTINA SAUER: Zwischen Hingabe und Distanz. Ernst Cassirers Beitrag zur Frage nach dem Ursprung der Bilder im Vergleich zu vorausgehenden (Kant), zeitgleichen (Heidegger und Warburg) und aktuellen Positionen

IMAGE 14

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

RONNY BECKER/KLAUS SACHS-HOMBACH/JÖRG R.J. SCHIRRA: Einleitung

GODA PLAUM: Funktionen des bildnerischen Denkens

CONSTANTIN RAUER: Kleine Kulturgeschichte des Menschenbildes. Ein Essay

- JENNIFER DAUBENBERGER:** ›A Skin Deep Creed. Tattooing as an Everlasting Visual Language in Relation to Spiritual and Ideological Beliefs
- SONJA ZEMAN:** ›Grammaticalization‹ Within Pictorial Art? Searching for Diachronic Principles of Change in Picture and Language
- LARISSA M. STRAFFON:** The Descent of Art. The Evolution of Visual Art as Communication via Material Culture
- TONI HILDEBRANDT:** Bild, Geste und Hand. Leroi-Gourhans paläontologische Bildtheorie
- CLAUDIA HENNING:** Tagungsbericht zur internationalen Fachkonferenz »Ursprünge der Bilder« (30. März – 1. April 2011)

IMAGE 14 Themenheft: *Homor pictor* und *animal symbolicum*

Herausgeber: Mark A. Halawa

- MARK A. HALAWA:** Editorial. *Homo pictor* und *animal symbolicum*. Zu den Möglichkeiten und Grenzen einer philosophischen Bildanthropologie
- NISAAR ULAMA:** Von Bildfreiheit und Geschichtsverlust. Zu Hans Jonas' *homo pictor*
- JÖRG R.J. SCHIRRA/KLAUS SACHS-HOMBACH:** Kontextbildung als anthropologischer Zweck von Bildkompetenz
- ZSUZSANNA KONDOR:** Representations and Cognitive Evolution. Towards an Anthropology of Pictorial Representation
- JAKOB STEINBRENNER:** Was heißt Bildkompetenz? Oder Bemerkungen zu Dominic Lopes' Kompetenzbedingung

IMAGE 13

- JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial
- MATTHIAS HÄNDLER:** Phänomenologie, Semiotik und Bildbegriff. Eine kritische Diskussion
- SANDY RÜCKER:** McLuhans *global village* und Enzensbergers Netzestadt. Untersuchung und Vergleich der Metaphern
- MARTINA SAUER:** Affekte und Emotionen als Grundlage von Weltverstehen. Zur Tragfähigkeit des kulturanthropologischen Ansatzes Ernst Cassirers in den Bildwissenschaften
- JAKOB SAUERWEIN:** Das Bewusstsein im Schlaf. Über die Funktion von Klarträumen

IMAGE 12: Bild und Transformation

Herausgeber: Martin Scholz

- MARTIN SCHOLZ:** Von Katastrophen und ihren Bildern
- STEPHAN RAMMLER:** Im Schatten der Utopie. Zur sozialen Wirkungsmacht von Leitbildern kultureller Transformation

- KLAUS SACHS-HOMBACH:** Zukunftsbilder. Einige begriffliche Anmerkungen
ROLF NOHR: Sternenkind. Vom Transformatorischen, Nützlichen, dem Fötus und dem blauen Planeten
SABINE FORAITA/MARKUS SCHLEGEL: Vom Höhlengleichnis zum Zukunftsszenario oder wie stellt sich Zukunft dar?
ROLF SACHSSE: How to do things with media images. Zur Praxis positiver 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 KORNMESSELER 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: *MediaArHistories*
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 medienpezifische 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)