

Bildmedien

Bildmedien

Materialität – Semiotik – Ästhetik

Festschrift für Klaus Sachs-Hombach
zum 65. Geburtstag

Herausgegeben von
Frauke Berndt und Jan-Noël Thon

DE GRUYTER

Die Open-Access-Publikation dieses Buches wurde durch die Universität Osnabrück und die Universität Zürich gefördert.

ISBN 978-3-11-076388-1

e-ISBN (PDF) 978-3-11-076395-9

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-076399-7

DOI <https://doi.org/10.1515/9783110763959>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht-kommerziell – Keine Bearbeitung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht im Original der Open-Access-Publikation enthalten sind. Es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und Genehmigung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2022944936

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2023 bei den Autor*innen, Zusammenstellung © 2023 Frauke Berndt und Jan-Noël Thon, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandgestaltung: Hans Dieter Huber. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Satz: Dörlemann Satz, Lemförde

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Frauke Berndt und Jan-Noël Thon

Geleitwort — 1

Joachim Knappe

Zur Theorie der Visualisierung, rhetorisch — 9

Catrin Misselhorn

Bild, Zeichen und ästhetische Erfahrung — 29

Dieter Mersch

**Zur reflexiven Logik des Ikonischen: Ausschnitt aus einer
postphänomenologischen Bildtheorie — 47**

Hans Dieter Huber

**Das Lochblech der Phantasie: Was passiert, wenn Bilder interpretiert
werden? — 61**

Eva Schürmann

Bilder als Darstellungen von Vorstellungen — 75

Stephan Schwan

**Bild und Text im Wechselspiel: Psychologische Perspektiven des
Bildverstehens — 87**

Goda Plaum

Farbe, Leinwand und Schultische als visuelle Medien — 99

Eva Kimminich

Zeichenhafter Widerstand im Zwischenraum — 119

Lambert Wiesing

Von der Fiktionalität der Bilder zur Illusion der digitalen Fotografie — 135

Bernd Stiegler

**How to do things with photographs: Überlegungen zu einer Praxeologie der
Fotografie — 149**

Mark Halawa-Sarholz

Der Präsidentenbesuch: Barack Obama und die Faktizität des Bildes — 165

Stefan Meier

**Das Foto als wahrnehmungsnaher Zeigefinger in digitalen
Mediendispositiven — 183**

Lukas R.A. Wilde

**Live aus dem Hotspot der Interpretationslust: Das politische Selfie im
Spannungsfeld verteilter Handlungsmächte und autorialer Konstrukte — 201**

Jakob Steinbrenner

***Erzählende Bilder?* — 227**

Stephan Packard

Soziale Imaginationen im narrativen Bildverstehen — 245

Frauke Berndt

Sanduhren: Zur Ambiguität von Erzählung und visueller Form — 261

Schamma Schahadat

Das literarische Porträt im russischen Fin de Siècle — 283

Cornelia Pierstorff

**Ich sehe was, was du nicht siehst: Clemens Setz' ästhetischer
Realismus — 303**

Richard Langston

**Novel Lessons in Microeconomics: On the Money Image in Enzensberger's
Critique of Impure Reason — 317**

Hans J. Wulff

**Im Angesicht der Toten: Die Leichenschauzene im TV-Krimi als empathisches
Szenario — 341**

Berenike C. Jung

Über die (Un)Lesbarkeit von Bildern: Abu Ghraib im Film — 355

Thomas Wilke

Ich hab' Dich gedisst, Du Opfer! Deutscher Rap und visuelle (Anti-) Mobbing-Strategien in Musikvideos — 373

Anne Ulrich

„Du lebst und thust mir nichts“: Digitale Bildlichkeit zwischen Stillstand, Bewegung und Beseelung — 389

Lars C. Grabbe

Die Prozeduralität technischer Bilder: Immersive Bildmedien als dynamische Erlebnisräume — 413

Patrick Rupert-Kruse

Eine Theorie propriozeptiver Bilder — 427

Jan-Noël Thon

Bildmedium Computerspiel? Zur ästhetischen Komplexität aktueller Indie Games — 441

Autor*innen — 463

Geleitwort

Die Träne, halb,
die schärfere Linse, beweglich,
holt dir die Bilder.

Paul Celan: *Ein Auge, offen*

Bereits ein flüchtiger Blick auf aktuelle Medienformen macht deutlich, dass es sich bei unserer gegenwärtigen Medienkultur um eine dezidiert *visuelle* Kultur handelt und dass also die Frage nach der Materialität, Semiotik und Ästhetik von *Bildmedien* für die Medien- und Kommunikationswissenschaft, die Kognitions- wissenschaft sowie für angrenzende literatur-, kultur- und sozialwissenschaftliche Forschungen mit Medienbezug von zentraler Bedeutung ist. Mindestens im deutschsprachigen Raum findet sich an dieser interdisziplinären Schnittstelle kein wirkmächtigerer Medienphilosoph als Klaus Sachs-Hombach, dessen Bedeutung für die internationale Theoriebildung erst jüngst mit Blick auf den anglo-amerikanischen Kontext herausgestrichen worden ist (vgl. Wilde 2021). Für die Bildwissenschaft, die er nicht in Kunstgeschichte oder Ästhetik verortet, sondern ihrem Anspruch nach als philosophisch fundiertes, dabei aber dezidiert interdisziplinär ausgerichtetes Projekt konfiguriert, kann Sachs-Hombach im wahrsten Foucault'schen Sinne als ein Diskursivitätsbegründer gelten. Leidenschaftlich vertritt er seit Jahrzehnten mit oberbergischer Sturheit einen wahrnehmungstheoretisch profilierten und semiotisch geschärften Bildbegriff gegen die Gebildeten unter dessen Verächter*innen.

Nach einem Studium der Philosophie, Psychologie und Germanistik ist Sachs-Hombach 1990 mit einer Dissertation über die *Philosophische Psychologie im 19. Jahrhundert: Entstehung und Problemgeschichte* (1993) an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster promoviert worden, mit der er systematische Interventionen in der Psychologiegeschichte vornimmt. Es folgten lange, immer wieder durch Auslandsaufenthalte unterbrochene Jahre als Oberassistent am Institut für Simulation und Graphik der Universität Magdeburg, in denen der Philosoph vom Begriff zwar nicht aufs Bild, jedoch eben auf den Bildbegriff wechselte. Einen Meilenstein seines Denkens markiert dementsprechend die an der Universität Magdeburg eingereichte philosophische Habilitationsschrift *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft* (2003, 4. Auflage 2021), deren grundlegende Perspektive Sachs-Hombach ab 2007 auf einer Professur für Philosophie mit dem Schwerpunkt Kognitionswissenschaften an der Technischen Universität Chemnitz und ab 2011 auf einer Professur für Medienwissenschaft mit dem Schwerpunkt Medieninnovation/Medienwandel an der Eberhard Karls Universität Tübingen mit Blick auf multimodale

und digitale Medienformen kontinuierlich weiterentwickelt hat (vgl. z. B. Jung et al. 2021; Sachs-Hombach 2016; Sachs-Hombach et al. 2018; Sachs-Hombach und Thon 2015, 2019). Auch die jahrzehntelange Zusammenarbeit des Medienphilosophen mit dem Kölner Verleger Herbert von Halem hat dieser Forschung ein ganz eigenes Gesicht gegeben – und nicht zuletzt durch den mit von Halem klassischem Buchdesign einhergehenden Wiedererkennungswert zum großen Gewicht der Bildwissenschaft beigetragen.

Der umfassende Erfolg der Bildwissenschaft und ihre zentrale Rolle bei der Erforschung von Bildphänomenen ist dabei freilich ebenfalls das Ergebnis von Sachs-Hombachs internationaler Orientierung. Diese beginnt mit einem Postdoc-Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft mit Aufhalten in Oxford sowie der zweijährigen Zusammenarbeit mit Ned Block am Massachusetts Institute of Technology und führt zu den regelmäßigen Aufenthalten an der University of North Carolina at Chapel Hill während der vergangenen Jahre. Ein für den vorliegenden Zusammenhang nicht weniger wichtiger Aspekt von Sachs-Hombachs internationalem Wirken findet sich aber auch in seinen früh begonnenen und in verschiedenen Konstellationen wie der von ihm gegründeten Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaft, der Online-Zeitschrift *IMAGE* oder dem DFG-Netzwerk Bildphilosophie fortgesetzten Erfolgen, die Bildwissenschaft als genuin interdisziplinäres Forschungsfeld zu etablieren. Die Nachhaltigkeit dieser Vernetzung, die bei Sachs-Hombach stets eine intensive persönliche Begegnung mit denjenigen Menschen bedeutet, welche die Knoten im Netzwerk bilden, dokumentiert nicht zuletzt die beeindruckende Anzahl von ihm herausgegebener Sammelbände (vgl. z. B. Netzwerk Bildphilosophie 2014; Rimmele et al. 2014; Sachs-Hombach 2004, 2005a, 2005b, 2006, 2009; Sachs-Hombach und Schirra 2013; Sachs-Hombach und Totzke 2011).

In seiner Medienphilosophie lotet Sachs-Hombach das Bild bzw. den Bildbegriff nicht nur in dessen systematischen Dimensionen aus. In jüngster Zeit verfolgt er vielmehr zunehmend ästhetische und ethische Aspekte des Medienwandels und der modernen Bildkultur. Diese Probleme entwickelt er in Arbeiten zur Filmtheorie, zur modernen Kunst, zur virtuellen Realität, zu den Game Studies oder zur politischen Dimension neuer Medien. Dabei prägt seine Glaubenssätze eine Ernsthaftigkeit, die seine Haltung als Mensch und Forscher ausmacht. Denn nie geht es Sachs-Hombach um bloße Themen, sondern stets um die tieferen philosophischen Probleme, vor die sowohl Bildbegriff als auch Bildverwendung führen. Angemessenheit – *aptum* – kennzeichnet dabei vor allem seine Bestimmung des Verhältnisses von Philosophie und Wissenschaft; eine kategoriale Differenzierung, auf die er großen Wert legt. Diese Verbindung von begrifflicher Reflexion und mitunter sogar empirischer Forschung behauptet Sachs-Hombach vor allen modischen Trends und schicken Manövern in seinem unverkennbaren

Denkstil. Denn Sachs-Hombach liebt Begriffe. Dahinter steht seine ethisch begründete Überzeugung, dass vor allem die Fragen, die sich um den Menschen, sein Sein in der Welt und sein Nachdenken darüber drehen, ohne Verschränkung philosophischer und wissenschaftlicher Rationalität nicht beantwortet werden können. Beiden ist daher eine Begrenzung ihrer Geltungsansprüche geboten: Philosophische Rationalität verliert ihre Relevanz, insofern sie sich nicht an wissenschaftlichen Theorien und Begrifflichkeiten misst, während wissenschaftliche Rationalität ohne philosophische Reflexion die ‚großen‘ Fragen aus dem Blick verliert.

Immer wieder machte und macht sich Sachs-Hombach aber auch neugierig auf, um benachbarte Gebiete zu erkunden und in der ihm eigenen vorsichtigen, auf Begriffe vertrauenden Reflexion zu vermessen. Dabei leitet ihn ein geradezu existenzielles Interesse an den aufeinander bezogenen Problemen des Verstehens und der Verständigung (vgl. Sachs-Hombach 2016). So geht er – nicht zuletzt vor dem Hintergrund seines eigenen politischen Engagements – der großen Frage nach dem Realismusbegriff auf den Grund (vgl. Sachs-Hombach 2019) und wirft dabei einen Blick durchs Kaleidoskop, was ihn zur medial vermittelten Wirklichkeit, zu Propaganda oder Fake News führt (vgl. Sachs-Hombach und Zywiets 2018). Dieses kooperative Interesse prägt ebenfalls seine Beiträge im Tübinger DFG-Sonderforschungsbereich 923 „Bedrohte Ordnungen“, in dem er von 2015 bis 2019 das Teilprojekt „Mediale Reflexionen: Bedrohungskommunikation und die US-amerikanische Ordnung nach den Anschlägen vom 11. September 2001“ geleitet hat (vgl. Ossa et al. 2021). Auch dem Tübinger DFG-Graduiertenkolleg 1808 „Ambiguität – Produktion und Rezeption“ half Sachs-Hombach durch eine substantielle Typologie des Ambiguitätsbegriffs auf die Sprünge (vgl. Berndt und Sachs-Hombach 2015). Doch lässt er sich darüber hinaus immer wieder auf kulturwissenschaftliche Experimente ein, indem er etwa interdisziplinäre Perspektiven auf mediale Kriegsdarstellungen und deren Wirkung miteinander ins Gespräch bringt (vgl. Reer et al. 2015). Ja, er bereichert sogar die ästhetische Masochismusforschung um eine Theorie zur Rolle des Bildes bei der Idealbildung (vgl. Sachs-Hombach 2011). Denn eigentlich lebt und webt der ausgebildete Psychologe und Germanist doch heimlich in Literatur und Kunst. So hat sich etwa in Tübingen 2022 bereits das zehnte Mal das studentische Kurzfilmfestival *Tübinale* gejährt, mit dem der engagierte akademische Lehrer seine Studierenden darin begleitet, die Kamera in die Hand zu nehmen und dadurch nicht nur die Grenze zwischen Theorie und Praxis, sondern mitunter sogar die Grenze zwischen Praxis und Kunst zu überschreiten (vgl. <https://www.tuebinale.de>).

Auf die theoretische wie methodische Vielfalt von Sachs-Hombachs philosophischer Forschung zu antworten, machen sich die Beiträger*innen dieses Bandes zur Aufgabe. Dabei folgen sie der Grundannahme, „dass Bilder wahrnehmungs-

nahe Zeichen sind und ihre Erforschung nur im Verbund von semiotischen und wahrnehmungstheoretischen Überlegungen möglich ist“ (Sachs-Hombach 2021, 10). Die Beiträge vermessen die Spannweite einer interdisziplinären Bildwissenschaft, deren Schnittmenge das Bildmedium in seinen materialen, semiotischen und ästhetischen Dimensionen bildet. Für diese Vermessung werden theoretische und methodische Ansätze aus Rhetorik, Philosophie, Psychologie, Medienwissenschaft, Kulturwissenschaft und Literaturwissenschaft für die Frage nach dem Bildmedium produktiv gemacht, das erstens in seinen systematischen, zweitens in seinen praktischen und drittens in seinen historischen Erscheinungsformen, ja Auftritten beobachtet werden soll. Wie in Sachs-Hombachs eigenen Arbeiten stehen in den Beiträgen daher nicht nur Bilder ‚an und für sich‘ zur Diskussion, sondern es wird sich vielmehr der großen Bandbreite verschiedener Bildmedien – von Einzelbildern wie Gemälden, Fotografien oder ‚gehackten‘ Straßenschildern über Bewegtbilder in Filmen, Musikvideos oder animierten GIFs bis zu interaktiven Bildern im Kontext von Computerspielen, VR- oder AR-Anwendungen – aus ganz unterschiedlichen Perspektiven genähert. Ergänzt werden die vielfältigen Beiträge zudem durch die 27 Bilder der Serie *Non-Intentional Prints*, die der in Berlin lebende Künstler Hans Dieter Huber zwischen 2020 und 2022 für diesen Band und seinen Freund Klaus Sachs-Hombach gestaltet hat.

Dass sich das wissenschaftliche Wirken Sachs-Hombachs freilich nicht in der Etablierung von Fachgesellschaften, der Gründung von Zeitschriften, der Einwerbung von Drittmittelprojekten, der Organisation von Konferenzen und der Publikation einer langen Reihe von Büchern und Aufsätzen zu bildphilosophischen Fragen ebenso wie zu über diese hinausweisenden multimodalen und digitalen Konstellationen innerhalb der visuellen Medienkultur der Gegenwart erschöpft, sondern auch und gerade im Aufbau langfristiger akademischer Kooperationen und Freundschaften bestand und besteht, sei abschließend nur durch den Verweis auf die zahlreichen zeitnahen Zusagen wichtiger Wegbegleiter*innen angedeutet, die wir auf unsere vorsichtige Anfrage zur vorliegenden Festschrift trotz der anhaltend schwierigen Situation während der Pandemie erhalten haben. Sehr gefreut haben wir uns zudem darüber, dass sich die überwiegende Mehrheit der so Angefragten unseren Bemühungen um die bandeneinheitliche Verwendung inklusiver Sprache angeschlossen hat – was wir insbesondere in einer Festschrift für eine akademische Persönlichkeit, die sich während ihrer langen Laufbahn immer wieder nachdrücklich für ethische Weichenstellungen in eine ‚andere‘ Zukunft eingesetzt hat, für ein schönes Zeichen halten.

In diesem Sinne also gratulieren wir Klaus Sachs-Hombach im Namen aller Beiträger*innen sehr herzlich zu seinem 65. Geburtstag und wünschen ihm, dass er in seinem Refugium auf Kreta – im Arbeitszimmer mit Blick auf das unendlich

blaue Libysche Meer – die Bücher lesen und schreiben wird, die auf seinem Plan stehen. Auf Kreta heißt er nicht nur seine beiden mittlerweile erwachsenen Kinder Rosa Hombach und Robert Hombach stets willkommen, sondern das Haus in den Bergen wird auch für seine Kolleg*innen und Freund*innen in Zukunft ein Ort der Begegnung sein, an dem der private Klaus sie fürsorglich beherbergen und fürstlich bewirten wird. Denn sein einfaches Credo lautet: Just do it!

Zürich und Osnabrück im Herbst 2022

Frauke Berndt und Jan-Noël Thon

Literaturverzeichnis

- Berndt, Frauke, und Klaus Sachs-Hombach. „Dimensions of Constitutive Ambiguity“. *Ambiguity: Language and Communication*. Hg. Susanne Winkler. Berlin: De Gruyter, 2015. 271–282.
- Jung, Berenike, Klaus Sachs-Hombach und Lukas R.A. Wilde (Hg.). *Agency postdigital: Verteilte Handlungsmächte in medienwissenschaftlichen Forschungsfeldern*. Köln: Herbert von Halem, 2021.
- Netzwerk Bildphilosophie (Hg.). *Bild und Methode: Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft*. Köln: Herbert von Halem, 2014.
- Ossa, Vanessa, David Scheu und Lukas R.A. Wilde (Hg.). *Threat Communication and the US Order after 9/11: Medial Reflections*. New York: Routledge, 2021.
- Reer, Felix, Klaus Sachs-Hombach und Schamma Schahadat (Hg.). *Krieg und Konflikt in den Medien: Multidisziplinäre Perspektiven auf mediale Kriegsdarstellungen und deren Wirkungen*. Köln: Herbert von Halem, 2015.
- Rimmele, Marius, Bernd Stiegler und Klaus Sachs-Hombach (Hg.). *Bildwissenschaft und Visual Culture*. Bielefeld: transcript, 2014.
- Sachs-Hombach, Klaus. *Philosophische Psychologie im 19. Jahrhundert: Entstehung und Problemgeschichte*. Freiburg/Br.: Alber, 1993.
- Sachs-Hombach, Klaus. *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: Herbert von Halem, 2003.
- Sachs-Hombach, Klaus (Hg.). *Wege zur Bildwissenschaft: Interviews*. Köln: Herbert von Halem, 2004.
- Sachs-Hombach, Klaus (Hg.). *Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005a.
- Sachs-Hombach, Klaus (Hg.). *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Köln: Herbert von Halem, 2005b.
- Sachs-Hombach, Klaus (Hg.). *Bild und Medium: Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*. Köln: Herbert von Halem, 2006.
- Sachs-Hombach, Klaus (Hg.). *Bildtheorien: Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2009.
- Sachs-Hombach, Klaus. „Bild und Ideal“. *figurationen: gender literatur kultur* 12.1 (2011): 31–45.

- Sachs-Hombach, Klaus (Hg.). *Verstehen und Verständigung: Intermediale, multimodale und interkulturelle Aspekte von Kommunikation und Ästhetik*. Köln: Herbert von Halem, 2016.
- Sachs-Hombach, Klaus. „Das Realismusproblem“. *figurationen: gender literatur kultur* 20.1 (2019): 21–33.
- Sachs-Hombach, Klaus. *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. 4., leicht überarbeitete und ergänzte Auflage. Köln: Herbert von Halem, 2021.
- Sachs-Hombach, Klaus, John Bateman, Robin Curtis, Beate Ochsner und Sebastian Thies. „Medienwissenschaftliche Multimodalitätsforschung“. *MEDIENwissenschaft: Rezensionen / Reviews* 35.1 (2018): 8–26.
- Sachs-Hombach, Klaus, und Jörg R. J. Schirra (Hg.). *Origins of Pictures: Anthropological Discourses in Image Science*. Köln: Herbert von Halem, 2013.
- Sachs-Hombach, Klaus, und Jan-Noël Thon (Hg.). *Game Studies: Aktuelle Ansätze der Computerspielforschung*. Köln: Herbert von Halem, 2015.
- Sachs-Hombach, Klaus, und Jan-Noël Thon (Hg.). *Multimodal Media*. Special Issue *Poetics Today* 40.2 (2019).
- Sachs-Hombach, Klaus, und Rainer Totzke (Hg.). *Bilder – Sehen – Denken: Zum Verhältnis von begrifflich-philosophischen und empirisch-psychologischen Ansätzen in der bildwissenschaftlichen Forschung*. Köln: Herbert von Halem, 2011.
- Sachs-Hombach, Klaus, und Bernd Zywiets (Hg.). *Fake News, Hashtags und Social Bots: Neue Methoden der Propaganda*. Wiesbaden: Springer VS, 2018.
- Wilde, Lukas R.A. „Klaus Sachs-Hombach“. *The Palgrave Handbook of Image Studies*. Hg. Krešimir Purgar. New York: Springer, 2021. 873–888.



Joachim Knappe

Zur Theorie der Visualisierung, rhetorisch

Das große Thema von Klaus Sachs-Hombach ist die Bildforschung in all ihren Hinsichten. Dieses Thema ist Bestandteil des größeren, übergeordneten Arbeitsfeldes der *Apparenzforschung*, *Visualistik* und *Visual Literacy* (Curtiss 1987), also der Forschungen zum Visuellen oder Sichtbaren, mit der sich verschiedenste Disziplinen von der Physik und Psychologie über die Medienwissenschaft bis hin zur Philosophie beschäftigen. In der Rhetorikforschung ist *Sichtbares in der Kommunikation* ebenfalls Gegenstand von Untersuchungen, die sich als Forschungen zum speziellen Kommunikationsansatz der Rhetorik (dem Überzeugungshandeln) vor allem auf die Erfolgsbedingungen visueller Kommunikation konzentrieren. Meine folgenden Überlegungen sind Prolegomena zu einer *Theorie der Sichtbarmachung*, *Optifizierung* oder *Visualisierung* als kommunikatives Faktum aus dieser rhetorischen Sicht, die jedoch – wie sich zeigen wird – noch einige grundsätzliche Überlegungen erfordern.

1 Kritischer Ausgangspunkt

Ich gehe bei meinen Überlegungen von dem ausführlichen Definitionsartikel zum Stichwort „Sichtbarmachung“ (Balke 2012) im 2012 erschienenen *Handbuch Mediologie* aus (Bartz et al. 2012b).¹ Dieser Artikel kann auch als eine Art Forschungsbericht betrachtet werden. Er ist einerseits in seinem Umgang mit den theoretischen Problemen der Sichtbarmachung ein bemerkenswertes Lehrstück über den Zustand der Theoriediskussion auf diesem Gebiet in Deutschland und gibt andererseits Anlass für meinen Versuch einer neuen, systematischen Klarstellung.

Der Titel des genannten Handbuch-Artikels verspricht Erkenntnisse zum Thema „Sichtbarmachung“, verliert dieses spezifische Thema aber schnell aus dem Blick und führt schon gleich im ersten Absatz in alle möglichen Richtungen der Apparenzforschung oder Visualistik, wie die von mir hervorgehobenen Begriffe verdeutlichen können:

¹ Aus theoretischer Sicht treibt dieser Buchtitel den landläufigen Medienbegriff ausweislich des durch kein Kohärenzkriterium mehr erkläraren Buchinhalts-Potpourris endgültig in die Wirmis. Bartz et al. 2012a sind sich dieser Problematik bewusst und wollen daher angesichts der kuriosen Beliebigkeit der Bandbeiträge lieber und ausdrücklich auf eine Mediendefinition verzichten. Vgl. zu diesem terminologischen Problem Knappe 2005, 17–39, und Knappe 2013a, 251–269.

Das Konzept der *Sichtbarmachung* verleiht der durch den sogenannten *iconic turn* eröffneten kultur- und medienwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem *Bild* eine operative Wendung. *Sichtbarkeit* ist keine fraglos gegebene Qualität, die den Dingen, Personen und Vorgängen anhaftet, sie wird vielmehr an *bestimmten Stätten* (z. B. Ateliers für die Künste, Laboratorien für die Wissenschaften, statistische Büros für die Politik) erzeugt und verwaltet. Im Zentrum der *Sichtbarkeitsforschung* stehen daher *Instanzen und Modalitäten*, die den *Prozess der Bildwerdung* – seine *Produktion und Zirkulation* – strukturieren: Fertigkeiten, Apparate, Personen, Instrumente, Materialien, Techniken, institutionelle Räume, Verwertungsformen. In der *Mediengeschichtsschreibung* ist die Erfindung eines spezifischen *visuellen Raumes* mit der Einführung der alphabetischen *Schrift* [... sowie] des *Theaters* in Verbindung gebracht worden. (Balke 2012, 253, Herv. teilweise J.K.)

In beiden Fällen geht es um einen „Ort“, an dem „exemplarisches *Sichtbarwerden*“ stattfindet und „ein spezifisches *Sehen* eingeübt wird, das den *Zuschauer* aus dem dargestellten Geschehen herauslöst [... um] seine *Aufmerksamkeit* auf eine Oberfläche“ (Balke 2012, 253, Herv. J.K.) zu konzentrieren. Nach der Lektüre dieses von mir leicht gekürzten Intros steht uns keineswegs deutlicher vor Augen, was die Spezifik von *Sichtbarmachung* ist, denn am Anfang des Artikels ruft der Verfasser bereits alle Gebiete der Apparenzforschung auf, die ihm untergekommen sind; die amerikanische Forschung offenbar nicht.² Die dabei ins Feld geführte rasche Aneinanderreihung und wenig kohäsiv gemachte Mischung diverser Begriffe aus dem sehr weiten Forschungsfeld zum Visuellen indizieren für sich bereits eine gewisse Konzeptlosigkeit.

Sorgfalt und Nachdenken über Termini *technici* als wohldefinierte Fachbegriffe ist Nachdenken über die Sache selbst und ihre inneren Zusammenhänge. Dies gilt insbesondere, wenn es darum geht, das ganze Begriffsfeld zum Sichtbaren überhaupt erst einmal terminologisch zu strukturieren und genauer zu bestimmen, wie es im vorliegenden Fall nötig wäre, in welchem nichts genau definiert ist. Unklares Hantieren mit Wörtern oder terminologische Bedenkenlosigkeit kann da nur zur Verwirrung führen. Bei unklarer Theorielage, wie hier, sollten wir uns an den differenzlogischen Ansatz des englischen Mathematikers, Logikers und Psychologen George Spencer Brown halten, der in seinem berühmten Buch *Laws of Form* von 1969 die apodiktische Forderung „Draw a distinction“ (Spencer-Brown 1997, 3) erhoben hat. Daraus folgerte der deutsche Systemtheoretiker Niklas Luhmann, dass am Beginn des differenzierten, ja, eines jeden Denkens eine Unterscheidung stehen muss. Er sagt mit Spencer Brown: „Mach eine Unterscheidung, sonst geht gar nichts. Wenn du nicht bereit bist zu unterscheiden, passiert eben gar nichts“ (Luhmann 2008, 73; vgl. Bächle 2016, 126).

² Ich erwähne hier nur Smith et al. 2005.

Brown: „Unterscheidung ist perfekte Be-Inhaltung“ (Spencer-Brown 1997, 1). Das Nachdenken über Begriffe ist in diesem Sinn, zumindest in der Theoriebildung, ein Nachdenken über Sachverhaltsdifferenzen. Oder besser: In der Wissenschaft brauchen wir differenzfähige Begriffe, die sich für falsifizierbare Aussagen eignen. Selbstidentisch-tautologische oder übergeneralisierte Begriffe machen sachliche Differenzierungen und Spezifikationen unmöglich, etwa wenn Marshall McLuhan in seiner berühmten Medien-Tautologie sagt, der Inhalt eines Mediums sei wiederum ein Medium usw. ad infinitum (vgl. Knappe 2005, 37). Also alles Medium?

Das Intro des genannten Artikels zur „Sichtbarmachung“ beginnt sinnvollerweise, wie wir es vom Thema her erwarten, mit produktionstheoretischen Äußerungen zum *Sichtbar-Machen* oder Herstellen von Sichtbarkeit. Es werden die Produktionsstätten der Herstellung von sichtbaren Kommunikaten genannt (Ateliers, Laboratorien oder statistische Büros) sowie „Modalitäten“ und Werkzeuge, also „Fertigkeiten“, „Apparate“, „Instrumente“, „Materialien“ und „Techniken“ (Balke 2012, 253).

Die ebenfalls genannten „Personen“ allerdings und die „Verwertungsformen“ (Balke 2012, 253) haben in dieser Reihe der Werkzeuge systematisch gesehen nichts zu suchen. Sie gehören zur kommunikationstheoretischen Seite der hier in Frage stehenden Wirklichkeitsebenen, bei der es um Interaktionsbedingungen geht, die im Intro an verschiedenen Stellen übergangslos unter den Begriffen „Instanzen“, „institutionelle Räume“, „visueller Raum“, „Theater“ oder „Zuschauer“ (Balke 2012, 253) angesprochen werden und eigentlich auf rezeptionstheoretisches Terrain führen, jedenfalls nichts mit eigentlichen produktiven Akten des *Sichtbar-Machens* als solchen zu tun haben, sondern mit den Kommunikations-Settings und dem Sichtbareswahrnehmen.

Schon ab dem zweiten Satz führt der Autor mit den Wörtern „Sichtbarkeit“ und „Sichtbarkeitsforschung“ (Balke 2012, 253) andere Begriffe ein, obwohl es darum in diesem Artikel im engeren Sinn gar nicht gehen sollte, wenn wir den Titel ernst nehmen. Bei der *Sichtbarkeit/Visualität* haben wir es nämlich mit einem Gegenstandsmerkmal des Produkts von Visualisierungen zu tun, d. h. wir können das Produkt sehen. Das ist für sich betrachtet ein gewichtiges Thema mit ganz eigenem theoretischen Anspruch, das hier aber ohne weiteres und unerklärt mit der *Sichtbar-Machung* vermennt wird, die kein Zustand ist, sondern ein technischer Prozess. Ich gestatte mir an dieser Stelle auf die Wortbildung des Deutschen im Fall von Abstrakta hinzuweisen, bei denen Suffixe wie *-keit* oder *-tät* (*Sichtbarkeit/Visualität*) Ausdrücke für genau solche Verweise auf bloße Zustandsmerkmale markieren.

Im Intro des genannten Artikels ist dann aber doch auch in Hinblick auf das Produkt der Sichtbarmachung/Visualisierung völlig zu Recht von einem „Prozess“ bzw. einer „operativen Wendung“ (Balke 2012, 253) in der Forschung die Rede.

Es heißt, im „Zentrum der Sichtbarkeitsforschung“ stünde der „Prozess der Bildwerdung“ (Balke 2012, 253). Letzteres lässt wieder aufhorchen. Dass es bei der Sichtbarkeit oder Sichtbarmachung – wie auch immer es der Autor gerade will – um eine „medienwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Bild“ (Balke 2012, 253) gehe, wird schon gleich im ersten Satz behauptet. Über diese unkommentierte Behauptung, dass das ‚Bild‘ als ‚Zentrum‘ von Visualisierungen zu gelten habe, wird später noch zu reden sein. Alles also Bild?

Noch bevor wir uns die Bildthese als Produktthese genauer überlegen können, geht es im Intro weiter mit der Wahrnehmungstheorie und dem Thema kognitiver Verarbeitung beim Adressaten³ unter dem Stichwort „Sehen“ (Balke 2012, 253). Diese unsystematische, zumindest nicht plausibilisierte Vermischung von Überlegungen zur semiotischen und textuellen Untersuchungsebene des Visuellen auf der einen Seite, die für sich genommen eine große theoretische Herausforderung darstellt und komplex genug ist, mit andererseits solchen zur physikalischen Sehforschung, Wahrnehmungs- und Kognitionspsychologie auf der Untersuchungsebene der mentalen Verarbeitungsprozesse bei den Adressaten, wird im Artikel nicht weiter diskutiert (vgl. Knappe 2019, 20–28).

Das inhaltliche Patchwork-Verfahren setzt sich im weiteren Verlauf des Artikels fort. Nach dem Intro wendet sich der Artikel „der philosophischen Tradition“ zu, „die das Bild danach befragt, ob es seinen Gegenstand adäquat repräsentiert“ und kritisiert dabei, dass „die Sichtbarkeitsforschung“ sich einem „pikturalen Nominalismus“ verpflichtet habe und daher „ihre Beschäftigung mit dem Bild von der Möglichkeit einer Wesensdefinition abhängig“ (Balke 2012, 253) mache. Es folgen Ausführungen zur „Autonomisierung des Sehens“ mit einer kleinen rhetorischen (wenn auch nicht als solche bezeichneten) Wendung hin zur „Lenkung oder Steuerung des Sehens“ (Balke 2012, 254). In diesem (rhetorischen) Sinn wird der „Sehende“ zu einem Beobachter, der „etwas einhalten, befolgen“ (Balke 2012, 254) möchte. Anschließend wird über die Beschäftigung der „Sichtbarkeitsforschung“ mit „Wahrheit“, „Trug“ und „Täuschung“ (Balke 2012, 254) gesprochen, also mit semantischen und mit Geltungsfragen. Einen Gegensatz dazu bildet dann jene Sichtweise, bei der „Bilder als Medien der Sichtbarmachung“ begriffen werden, was heißt, „sie materialistisch oder physikalisch aufzufassen“ (Balke 2012, 254). Angesichts solcher Diskrepanzen empfiehlt der Autor, „den Begriff ‚Bild‘ nicht in eine zu „enge und univoke Bedeutung einzusperren“ (Seittler 2002, 262, zitiert nach Balke 2012, 255) und mit Walter Seitter (*Physik der Medien*,

³ Für die Termini *technici* ‚Orator‘, ‚Adressat‘ und ‚Kommunikator‘ wird im vorliegenden Beitrag durchgehend das generische Maskulinum verwendet. Die Fachbegriffe verweisen als Abstraktionen auf Funktionen, nicht auf Menschen. Vgl. dazu ausführlicher Knappe 2000, 33.

2002) vier „Wurzeln des Bildes“ (Balke 2012, 255) zu unterscheiden. Im nächsten Absatz ist vom „gestischen Akt des *Zeigens*“ (Balke 2012, 255) beim Bild die Rede, was schließlich in dem ‚verblüffenden‘ Seitter-Zitat kulminiert: „Das (relativ) selbständige Auftreten von Sichtbarmachung und Sichtbarkeit – das ist das Bild“ (Seitter 2002, 259, zitiert nach Balke 2012, 255). Es schließt sich die Kritik an einer Kulturtheorie an, die einen „historischen Trend“ zu „immer mehr Sichtbarkeit“ (Balke 2012, 255) in verschiedenen Kulturen sehen will. Dann geht es weiter mit der „neueren Wissenschaftsforschung“, die sich auch mit „wissenschaftlicher Sichtbarmachung“ und „wissenschaftlicher Visualisierungstechnik“ (Balke 2012, 256) beschäftigt. Bruno Latour wird genannt, und es kommt zu der Feststellung: „Unterschiedliche Regime der Repräsentation“ durch Bilder „treten in der Geschichte auf“ (Balke 2012, 256). Anschließend geht es noch einmal zurück zu dem von Seitter ins Spiel gebrachten „Gestus“ beim Bild als einem „fundamentalen Verfahren der Formgebung“, das schließlich „Sichtbarkeit produziert“ (Balke 2012, 256). „Der Gestus ist im Übrigen keineswegs auf den von Seitter für das Bild behaupteten Übergang vom Zeigen zum Zeichnen angewiesen“ (Balke 2012, 256). Das Zeigen muss nicht ins Zeichnen übergehen, „wie das Beispiel der Mediengeschichte des Zeitungsausschnitts lehrt“, bei dessen Herstellung „die Schere“ (Balke 2012, 256) ja so wichtig wird. Nun zur „Zeigeleistung literarischer und filmischer Medien“, bei denen nicht zuletzt „ein hoch ausdifferenziertes paratextuelles Zeigeverhalten“ (Balke 2012, 257) wichtig ist. Auch hier ist zu bedenken, dass „die Eigenkörperlichkeit, Dinglichkeit oder Materialität des Bildes“ die „Voraussetzung für seine mediale Verschaltung“ ist, „denn das Bild als Ort einer bestimmten Erscheinung ist seinerseits auf bestimmte Orte angewiesen, an denen es erscheint“ (Balke 2012, 257). Es schließt sich im nächsten Absatz ein kurzer Abschnitt zu Ludwig Fleck an, der die semiotische bzw. mediale Ebene verlässt und wieder auf die kognitive Verarbeitungsebene schwenkt. „Denkstile“ und „kulturelle oder religiöse Tatsachen“ tragen zur „Blickschulung“ bei, die für die Deutung des „epistemischen Bildes“ vorausgesetzt werden muss, wobei Fleck gleichermaßen die „Abhängigkeit des Sichtbaren von den Instanzen und Institutionen der Blickschulung betont“ (Balke 2012, 258). Von hier aus wird dann ein weiter Bogen zu anderen philosophischen Deutungsvorschlägen des Bildes geschlagen. Es beginnt mit der Phänomenologie eines Merleau-Ponty und geht dann unter dem Stichwort des „epistemischen Bildes“ (Balke 2012, 258) zu Foucault, Deleuze und ihrer Diskurstheorie über. Die Frage der Gewinnung künstlerischer oder wissenschaftlicher Erkenntnisse aus dem epistemischen Bild wird mit Blick auf Lorraine Daston, Peter Galison und Joel Snyder besprochen. Am Ende stehen dann auch noch einige Überlegungen zu „Kulturen ohne Bildwerk“ und der dort angeblich anzutreffenden „Abwesenheit äußerer Visualisierungen“ (Balke 2012, 262). Da sind wir am Ende der Lektüre eher verwirrt als aufgeklärt.

2 Visualisierung theoretisch gesehen

Nehmen wir das alles jedoch einmal als Ausgangspunkt für das Weitere, bei dem es nun nicht um das weite Feld der Apparenzforschung geht, wie es Balke in seinem Artikel ausgebreitet hat, und auch nicht darum, was in der Forschung so alles geschieht, sondern um einen speziellen Theorievorschlag. Da hier nicht der Ort für längere Ausführungen zu einer Theorie der Theorie ist, möchte ich als die für diesen Beitrag ausreichende Arbeitsdefinition lediglich vorschlagen: Eine Theorie ist eine von den konkreten Tatsachen abstrahierende Erklärung der Elemente und Regulative eines Sachbereichs in ihrem Zusammenhang unter implizitem Einbezug der nötigen Prämissen.⁴ Was aber ist *Visualisierung* für sich genommen unter den Bedingungen eines strengeren Theoriedesigns? Um hier weiterzukommen, beginne ich mit einer Definition, die sich minimalistisch auf den theoretischen Kern bezieht:

Visualisierung ist technisch optimierte Notation von Information in kommunikativer Absicht.

Diese Definition weist gemäß klassischem Definitionsmodell die ‚Notation von Information‘⁵ als Genus proximum (den naheliegenden oder übergeordneten Gattungsbegriff) aus und gibt als Differentia specifica das Merkmal ‚technisch optimiert‘ an, womit der Einsatz bestimmter optischer Techniken und Sichtbarmachungsweisen durch Produzenten in Visualisierungsprozessen gemeint ist, die sich technischer Werkzeuge außerhalb des menschlichen Körpers bedienen. Schon ein Bleistift wäre solch ein technisches Gerät. Semiotisch geht es also um Zeichen-Notationen, medial um optische Technik. Damit sind in dem hier angestrebten spezifischen Visualisierungsmodell, theoretisch gesehen, alle jenseits des Optischen angesiedelten Kanäle mit anderen Medialisierungsweisen (Akustik, Haptik, Olfaktorik und Gustus) systematisch-reduktionistisch aus der theoretischen Betrachtung ausgeschlossen.⁶ Insofern kann in dem hier fokussierten, aufs Monomodale konzentrierten theoretischen Zusammenhang auch nicht umstandslos von multimodalen Kommunikationseinrichtungen die Rede sein,⁷ wie etwa oben bei Friedrich Balke vom „Theater“ (Balke 2012, 253). Der Hinweis aufs Kör-

⁴ Zu den sieben Theoriemerkmalen im Allgemeinen siehe auch Knappe 2015, S. 9–22.

⁵ Unter *Information* werden hier Datensätze jeglicher Art verstanden. Der Begriff *Notation* verallgemeinert den im Ursprung nur auf Schriftlichkeit bezogenen Begriff der *Inskription*. Siehe dazu Knappe 2019, 112. Zur philosophischen, letztlich auf Derrida zurückführenden *Inskriptionstheorie* siehe die Anmerkung 138 bei Knappe 2022/in Vorbereitung.

⁶ Was nicht heißt, dass sie in der Praxis nicht synergetisch zusammenwirken.

⁷ Zur Mono- und Multimodalität im strengeren rhetoriktheoretischen Sinn siehe Knappe 2018.

perexterne und die ‚kommunikative Absicht‘ schließt Körperinternes (Imaginationen, Fantasien usw. als neuronal bestimmbare Phänomene) aus und erklärt die Visualisierung zu einem kommunikativen (d. h. sozialen, intentional gerichteten) Faktum im Rahmen des symbolischen Interaktionismus von Kulturen.⁸

Für ein genauer eingegrenztes, wenngleich auch nur erstes Verständnis der Visualisierung oder *Sichtbar-Machung* im terminologischen Sinn und im Unterschied zu anderen Aspekten der Apparenzforschung und ihrem oben deutlich gewordenen ausgedehnten Feld reicht die genannte Definition aus. Es sind jedoch noch Erläuterungen zu einigen Kategorien und Prämissen nötig, um die minimalistisch zugeschnittene Abstraktion der Kerndefinition zu plausibilisieren und dadurch akzeptabel zu machen. Konstitutiv sind für das Modell zwei abstrahierte analytische Ebenen mit Prämissen: (1) die schon genannte sozial-kulturalistische und (2) eine technisch-materielle. Die Differenzierung beider Ebenen erlaubt uns, eine bessere Modellierung sowie ein besseres Verständnis der Visualisierung im strengen Sinn. Was heißt das?

Auf der ersten Ebene bewegen wir uns im kulturellen Raum menschlicher Interaktion mit ihren erlernten, in den Kultur- und Kommunikationsteilnehmern verankerten Wissensvorräten (etwa Sprachwissen, Visualisierungswissen und natürlich Weltwissen), mit ihren kommunikativen Werkzeugen (etwa Texten und Medien) sowie mit den erlernten, alles ordnenden Regulativen. Was unser Thema angeht, so fassen wir das alles kurz im Begriff der *Semiotizitätsprämisse* zusammen. Visualisierungen oder „visual statements“ (Curtiss 1987, 4) haben per definitionem Zeichencharakter, beruhen auf InformationsCodes mit ihren NotationsCodes,⁹ sind mithin semantisch und werden in der Interaktion als Bedeutungsangebote erkannt. Anders gesagt: Visualisierungen notieren auf ganz spezifische, nämlich rein optische Weise Informationen und ermöglichen es so, diese sozial zu adpragmatisieren, also in die Kommunikation (sprich: symbolische Interaktion) einzuführen.¹⁰ Wenn es Visualisierungen jenseits des menschlichen Kommunikationshorizonts geben sollte, sind sie nicht Gegenstand der Theorie.¹¹

8 Die in Hinblick auf die Medialisierung im Raum stehenden, naturwissenschaftlich zu erforschenden Visualisierungsbedingungen bekommen damit in diesem rein kulturalistisch gedachten Modell den Status von Hintergrundprämissen, für die technisch-naturwissenschaftliche Disziplinen zuständig sind.

9 Zur Unterscheidung siehe Knappe 2008, 896–897, 2022/in Vorbereitung.

10 Zur Frage ‚Information gestalten‘ im Wissenschaftszusammenhang siehe Stapelkamp 2013, 131–270.

11 Es sei zugestanden, dass es naturwissenschaftlich gesehen Visualisierungen auch in der Natur gibt (z. B. unter Tieren). Die wissenschaftliche Rhetorik hält sich dafür aber nicht für zuständig. Sie richtet ihr disziplinäres Erkenntnisinteresse, ausgehend von ihrer Fragestellung, allein auf kulturalistische Zusammenhänge und hier auf die empirisch beobachtbare mensch-

Im theoretischen Modell bleiben auch die rein physikalische *Opsis/das Sehen* und die mentalen *Verarbeitungsvorgänge* von Wahrnehmung als Folgeoperationen als materielle Prämissen nur im Hintergrund.

Die zweite abstrahierte Ebene ist die der Medialität.¹² Für die Visualisierung kommen als Medien nur solche Einrichtungen zum Speichern und Senden von visuellen Zeichen und Zeichenkomplexen in Betracht, deren technische Bedingungen physikalisch-optisch funktionieren. Das gilt hier als technisch-materielle Prämisse. Nur optische Medien können visuelle Notate zum Vorschein bringen. Ein reines Hörfunkmedium etwa könnte das aufgrund seiner technischen Strukturdeterminiertheit nicht. Das scheint banal, muss aber in all seiner theoretischen Härte deutlich ins Bewusstsein gehoben werden. Visuelles spricht nicht, klingt nicht und riecht nicht. Beim Kino wurde das immer als Mangel empfunden. So sahen wir im ersten Jahrhundert der Fotografie und später beim Stummfilm die technisch bedingte Reduktion auf Anwendung einiger weniger visueller NotationsCodes (allein bildlicher und schriftlicher Art) sowie den Verzicht auf den Farb-Code als Herausforderung. Für die Visualisierung braucht der Kommunikator also medial-materielle Bedingungen, die die auf Basis rein visueller NotationsCodes notierten Kommunikate (etwa durch Schrift) dem Blick des Menschen zugänglich zu machen erlauben: also Licht und optisch zugängliche Tragflächen (Papier, Wände, Screens usw.) für die visuellen Notate, die die Informationen enkodieren.

Im Vordergrund (weil unter den Prämissen der Kommunikation theoretisch allein relevant) stehen nur Semiotizität und Semantizität, also die Bedingungen für den interaktionalen Austausch von Information mittels zeichenhafter Bedeutungsvermittler in den menschlichen Settings. Das ist der semiotische Kernbestandteil des ansonsten sehr komplexen symbolischen Interaktionismus, wie auch immer die Bedingungen im Konkreten sozial oder technisch-neuronal beschaffen sein mögen. Der Begriff der Sichtbarmachung impliziert da logischerweise immer ein Überführen von bislang unsichtbaren Informationen ins Sichtbare. Produktionstheoretisch gesehen lautet die Handlungsmaxime der Visualisierung also: Unsichtbares sichtbar machen; oder: Was bislang nicht sichtbar war, soll sichtbar werden. Wie ist das zu verstehen?

Auch hier geht es wieder um eine kulturalistische Betrachtungsweise. Gemeint ist mit der Maxime natürlich, dass Sichtbarkeit in der sozialen Interaktion erst hergestellt werden muss, damit Visualität von Information ein kommunikatives Faktum sein kann. Ich gehe an dieser Stelle zur Erläuterung auf ein berühmtes Fallbeispiel ein.

liche Kommunikation in Beeinflussungsprozessen. Theoretisch anschlussfähig ist da also nur, was in diesem Sinn ein kommunikatives Faktum unter Menschen ist.

¹² Für die Optifizierung geeignete körperexterne Medien als Zeichenträger mit Sichtbarkeit.

Dem Astronomen Galileo Galilei gelang im Jahr 1610 ein sensationeller Coup in der Geschichte der wissenschaftlichen Visualisierung. Bislang konnte er den Mond als Himmelskörper nur mit bloßem Auge beobachten und gelangte so für sein eigenes (!) Denken nur an wenige Daten und Information zur Beschaffenheit der Mondoberfläche. Vieles blieb für ihn verborgen und also unsichtbar. Nun aber erlaubte ihm ein optisches Gerät, ein selbstgefertigtes Teleskop, das bislang Unsichtbare für seinen wissenschaftlichen Blick sichtbar zu machen (vgl. Knappe 2020a). Enthusiastisch schreibt er am 7. Januar 1610: „Keine einzige der oben genannten Beobachtungen sieht man bzw. kann man sehen ohne ein vortreffliches Instrument; daher dürfen wir annehmen, dass wir die ersten auf der Welt gewesen sind, die die Himmelskörper von so Nahem und derart deutlich gesehen haben“ (zitiert nach Bredekamp 2015, 104). Was er durchs Teleskop gesehen hat, überführt er selbst in einem weiteren Schritt mittels eigener Zeichnung auf Papier, die für ihn ein dokumentarisches *Abbild*, ein *Simulacrum* der Mondoberflächenstruktur auf Ebene der Virtualität der Zeichen ist.¹³ Das ist die inzwischen zweifach notierte *Information* (erst sensorisch-mental in Galileos Körper, dann körper-exteriorisiert auf einem Blatt Papier medialisiert). Theoretisch gesehen sind wir hier allerdings noch nicht auf der Ebene der kommunikativen *Visualisierung* im terminologischen Sinn, wie sie die Theorie postuliert. Noch befindet sich Galileo auf der Ebene der Informationsbeschaffung, zu der auch noch die Zeichnung gehört, die im Prozess der Datenerhebung einen ganz bestimmten epistemischen Status hat: sie ist nur epistemisch-visuell, noch nicht kommunikativ-visuell. Erst die Zeichnung macht ihm selbst nämlich bei ihrer Entstehung (mittels ‚denkender Hand‘¹⁴) die physikalische Struktur klar, um die es als naturwissenschaftliches Datum geht (vgl. Bredekamp 2015). Die Zeichnung ist ein optifiziertes informationelles Datum; zwar auch eine Notation, aber noch *kein* visuelles Kommunikat, kein Optifikat im Sinne der Theorie. Der Prozess der Visualisierung im terminologischen Sinn beginnt erst, als Galileo noch im selben Jahr 1610 beschließt, in eine Kommunikation einzutreten, ein Buch mit dem Titel *Sternenbote/Sidereus Nuntius* herauszubringen, darin seine neuen Informationen ein drittes, viertes und fünftes Mal als Optifikate zu notieren, sie zu publizieren und ihnen damit den Status von Kommunikaten zu geben (vgl. Galilei 1965).

Jede Information braucht Notation. Im Fall Galileo Galilei haben wir es technisch gesehen mit dem Phänomen der *Transnotation* zu tun.¹⁵ Das hier zu Grunde

¹³ Zum Terminus ‚Simulacrum‘ (Abbild) siehe Knappe 2019, 52; zum Terminus ‚Dokument‘ siehe Knappe 2020b; zu Virtualität versus Fiktionalität Knappe 2019, 46.

¹⁴ So der Begriff bei Bredekamp 2015.

¹⁵ Zur *transnotability* als Textmerkmal siehe Knappe 2022/in Vorbereitung.

liegende Prinzip wurde unter Bezug auf Bruno Latour auch „kaskadische Inskription“ (Nohr 2014, 83) genannt. Bei Laborergebnissen „kann alles, gleichgültig, woher es kommt, in Diagramme und Zahlen umgewandelt werden“ (Latour 2006, 287). Ludwig Jäger bemerkt bei Erklärung seiner auf solche Vorgänge bezogenen, begrifflich aber nur am Schriftlichen orientierten Transkriptionstheorie: „Wenn Semantik grundsätzlich das Ergebnis transkriptiver Prozesse ist, ist sie notwendig fragil, d. h. offen für Anschluss-Transkriptionen“ (Jäger 2012, 313).¹⁶ Notationen können aber im Rekurs auf alle Sinne (z. B. auch akustisch) und alle Zeichensysteme, nicht nur schriftlich, stattfinden. Daher bietet sich eher der allgemeinere Terminus ‚Transnotation‘ an.

Was bedeutet es für unseren Zusammenhang, dass in dem gedruckten Buch weitere Notationen bzw. Transnotationen der Information stattfinden? Wir nähern uns hier der von mir oben kritisch markierten Bildfrage, die uns zum theoretischen Formatproblem führt. Einen Hinweis gibt uns Horst Bredekamp 2015 bei seiner Analyse der semiotischen Charakteristik der Textur von Galileos *Sternenbote*: „Mit seiner Mischung aus Text [gemeint ist *Schrift*], Zahl, Symbol und Zeichnung [gemeint ist *Bild*] bildet dieses Layout eine Konstellation“ (Bredekamp 2015, 121), die auf Galileos visuelles Format- und CodeWissen zurückführt. So wurden etwa die Informationen seiner bei der Mondbeobachtung entstandenen ‚Zeichnung‘ (siehe Abb. 1) als Bild für die nun per Buch vorgesehene Kommunikation „im Holzschnitt getreu umgesetzt“ (siehe Abb. 2) und im Layout zum „Zusammenspiel mit dem Text [= *Schrift*]“ (Bredekamp 2015, 121) gebracht. Aber Galileo bringt als Astronom neben dem BildnotationsCode mit bestimmten astronomischen Symbolen und den mathematischen Zeichen weitere Codes ins Spiel, so dass sich ein vielgestaltiger Optifikat-Mix ergibt.¹⁷ Dazu verhilft ihm die Fülle weiterer visueller Formate, die im kulturellen Formatwissen aller Zeiten verankert sind und folglich gut genutzt werden können.

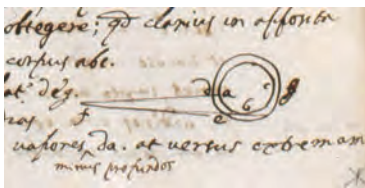


Abb. 1: Galileo Galilei: Schema des Mondes mit vermeintlicher Atmosphäre (rechts) und eingezeichneten Linien hin zum Blickpunkt des irdischen Beobachters (links). Federzeichnung in Galileos Manuskript des *Sidereus Nuntius*. Florenz BNFC: Ms. Gal. 48, Bl. 14^v. Ausschnitt.

¹⁶ Kurzer Überblick dazu bei Żebrowska 2013, 219–220.

¹⁷ Dokumentiert bei Bredekamp 2015, 121.

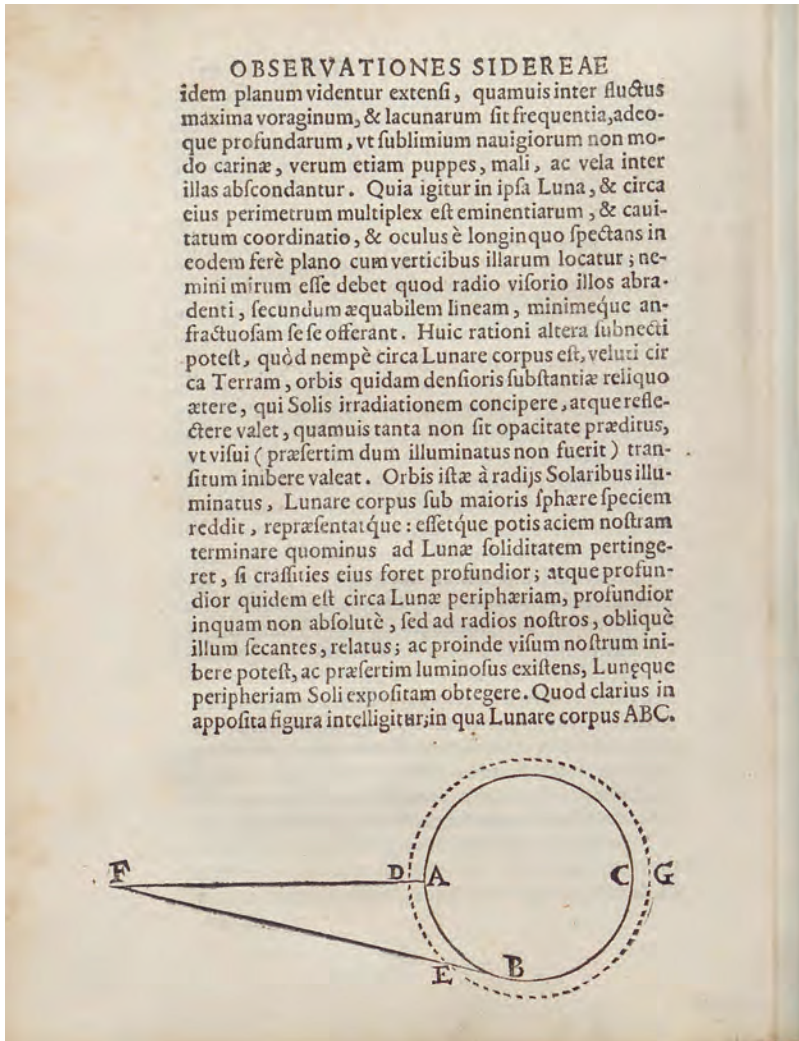


Abb. 2: Galileo Galilei: Der irdische Beobachter (mit Blickpunkt F, unten links, außerhalb des Satzspiegels) blickt auf den Mond (rechts) mit vermeintlicher Atmosphäre (Blick schematisch mit zwei Verbindungslinien im Dreieck auf die Mondpunkte A und B gerichtet). Holzschnitt im Druck von Galileo Galilei: *Sidereus Nuntius*. Venedig 1610, Bl. 12^v. Exemplar Münster.

Regelmäßig wird dieses hoch differenzierte Formatspektrum aus theoretischer Unkenntnis einfach mit Hilfe des deutschen Plastikworts *Bild* nivelliert, wie wir eingangs auch bei Balkes Artikel gesehen haben. Wir müssen das als Ausdruck großer theoretischer Hilflosigkeit sehen, die die Ausprägung einer differenzierten

Fachterminologie des Visuellen verhindert und dazu führt, dass einfach immer nur wieder vom *Bild* gesprochen wird, auch wenn ganz andere visuelle Formate gemeint sind.¹⁸ Es ist richtig, dass wir im Deutschen einen geringen Visualitätswortschatz haben und daher die Neigung besteht, alles Visualistische einfach unter *Bild* zu subsumieren. Im Theoriezusammenhang dieses Beitrags jedoch soll *Bild* strenger verstanden werden, nämlich nur als ein visuelles Format unter vielen anderen.

Die angebliche phänomenologische Bildtheorie ist nur eine vor allem auf die Medien der Bilder bezogene anthropologische Wahrnehmungs-Erlebnistheorie.¹⁹ Als Bildtheorie im eigentlichen Sinn kann nur die semiotische verstanden werden.²⁰ An dieses semiotisch-kulturalistisch fundierte Bildkonzept knüpft mein Verständnis an (Knappe 2013b), das interkulturell weit verbreitet ist und durchaus sinnvoll in eine Bilddefinition integriert werden kann. Diesem Konzept waren die Bilderstürmer aller Zeiten verpflichtet, also die frühmittelalterlichen christlichen Ikonoklasten oder die der Reformation. Auch die Bilderverbote in Judentum und Islam gehen von diesem Bildkonzept aus.

Vor diesem Hintergrund ist das *Bild* (als *still*) im terminologischen Sinn zu definieren als ein begrenzter, geordneter, unbewegter Zeichenkomplex aus Bildzeichen des jeweiligen kulturellen Bildwissensraums (z. B. europäisch) in kommunikativer Absicht. Die Semantizität der Bildzeichen²¹ ist der Grund für ihre Tabuisierung in den genannten Religionen. Dort dürfen weder Gott noch die Propheten mit konventionell-kodierten Bildzeichen dargestellt werden. Diese Religionen lehnen hingegen Optifakte und visuelle Formate anderer Art (etwa Farben, Ornamente oder Schriftnotate) bei der religiösen Raumgestaltung nicht ab.

Was gibt es insgesamt für visuelle Formate mit welchen kommunikativen Funktionen? In Anlehnung an die Visualisierungsdefinition kann man sagen:

18 Weitere Beispiele für die unterkomplexe ‚alles irgendwie *Bild*‘-Behauptung unter vielen anderen bei Bigg und Hennig 2009; Heßler und Mersch 2009; Nortmann und Wagner 2010; Ballstaedt 2012.

19 Einblick in das Konzept bei Morscheck 2014; zur Kritik am Konzept siehe Knappe 2019, 94–98.

20 Erste Einblicke (denen teils mit theoretischer Vorsicht zu begegnen ist) gewährt Nordsieck 2014; schon zum Titel des Beitrags ist kritisch anzumerken, dass Bilder keine ‚Zeichen‘ im zeichentheoretischen Sinn sind, sondern Zeichenkomplexe (Texte aus Bildzeichen); dazu Knappe 2022/in Vorbereitung.

21 Bei denen als Besonderheit bei analogen/motivierten Zeichen die Ebene des Informations-Codes und des NotationsCodes zusammenfallen. Dem digitalen/arbiträren lautsprachlichen InformationsCode hingegen können je nach Konvention diverse SchriftnotationsCodes zugeordnet werden.

Visualisierungsformate sind Typen von Zeichen, grafischen Symbolen bzw. Konfigurationen oder Zeichenkomplexen (Texten) zur *Sichtbarmachung* von Information. Sie unterteilen sich je nach Realitätsstatus ihrer Informationen in zwei Gruppen: 1. *Verisimiles* (Autonomvisualisierungen)²² bei der Fiktionsvisualisierung und 2. *Simulacra* (Abbildungen) bei der faktischen Referenzvisualisierung, die realitätsdatengebunden ist. Dabei ergeben sich als Visualisierungsformate folgende Strukturgruppen:

Bildzeichenbasierte Formate: Bild (als *still picture*), Movie oder Motion picture (Film, Video, Animation usw.), Piktogramm etc.

Technobild-Formate: Visuelle Darstellungen technischer Bildgebungsverfahren (etwa in der Medizin) etc.

Symbol- und schriftbasierte Formate: Einzelsymbole, Schrifttextur, Kryptogramm, Gebärdentext, Pantomime etc.

Grafische Formate: Chart (Wetterkarte, Seekarte, Landkarte topologisch oder thematisch usw.), Tabelle, Diagramm, geometrisch-grafisches Modell (z. B. mit Wellen, Kreis- oder Winkelkonstrukten), geometrische Projektion, Zahlengrafik, Verlaufsgrafik, Concept map, Netzwerkgrafik, Interdependenzgrafik, Diagramme (Balkendiagramm, Kreisdiagramm; vgl. Stapelkamp 2013; Tufte 1990, 329–419), technische Zeichnungen, Wegskizzen etc.

Farbformate: Farbkompositionen, monochrome Signale etc.

Plastiken: Dreidimensionale Gebilde aller Art (vgl. Akner-Koler 1994).

Hybride, Mixta composita: Bild-Schrift-Kompositionen,²³ Bild-Schrift-Grafik-Verbindungen aller Art, etwa auf Webseiten, bei Bildbüchern, Memes etc.

3 Rhetorik

Auf Persuasion eingestellte Kommunikatoren, die eine Idee, einen fiktiven Einfall, einen abstrakten Gedanken (z. B. Freiheit), eine Fantasie, eine von ihnen beobachtete empirische Tatsache der körperexternen Welt oder gar ein Gefühl (Glück) bei Adressaten per Visualisierung verankern wollen, müssen ihre Kalküle rhetorisch gesehen am inneren und äußeren *Aptum* ausrichten. Das heißt, sie müssen strategisch kalkulieren, was einerseits für das Verständnis der Sache selbst die optimale Visualisierung ist und welche Visualisierung andererseits dazu führt, dass neue (!) Informationen auch akzeptiert werden. Diese rhetorischen Prämissen stecken in der ältesten und nach wie vor gültigen Rhetorikdefinition von

²² Ohne zeichenexterne Referenten.

²³ Grundsätzliches bei Potysch 2018; zu den damit zusammenhängenden, komplexen analytischen Herausforderungen siehe Güthlein 2021.

Aristoteles, der zufolge das Überzeugungskalkül eines Orators darauf beruhen muss, in jedem gegebenen Kommunikationsfall das „Glaubenerweckende oder Überzeugende zu erkennen“ (Arist. Rhet. 1,2).

Bei seinen Visualisierungsformat-Kalkülen hatte sich Galileo Galilei 1610 zu entscheiden, ob er in seinem Buch einen rein schriftlich notierten Sprachtext, einen rein bildlich notierten Bildtext, ein rein grafisch-geometrisches Optifikat, einen numerisch notierten Zahlentext oder ein hybrides Mixtum compositum anbieten sollte; welchletzteres in der Astronomie bis heute üblich ist. Die auch für ihn im Moment der Kommunikation entscheidende Frage lautete: Was ist das optimale Visualisierungsformat für meine neuen physikalischen Informationen in kommunikativer Hinsicht?²⁴ Galileo entschied sich für einen semiotisch-visualistischen Mix, bei dem er die Informationen per Schriftnotation²⁵ erklärt und zugleich mit weiteren, diesmal mathematischen und grafisch-geometrischen Visualisierungen, auch selbstgezeichneten Bildern, flankiert. Die grafischen Visualisierungsformate für sich hätten angesichts der Neuheit der Informationen nicht zum Verständnis gereicht, weil sie erst durch Schrifttext und Geometriegrafik plausibilisiert werden mussten, denn die nichtskripturalen Visualisierungen enthielten unter anderem massive Proportionsverzerrungen der Mensch-Mond-Relationen (siehe Abb. 2) sowie Querschnittaufrisse zum völlig unbekannten Teleskop als Gerät (siehe Abb. 3), die einen sprachlichen Kommentar nötig machten (Bredenkamp 2015, 120–121). Gewagte, unkonventionelle grafische Darstellungen hätten in der Kommunikation beim Verstehen und bei der Akzeptanz zu Problemen geführt.²⁶ Daher beschränkt sich Galilei auf das eingeführte semiotische Code-Inventar und die bekannten visuellen Formate. In seinem Fall hatte nur der Visualisierungsmix (Schrift, Bild, Grafiken usw.) die explikative und rhetorische Kraft, die ihm beim Adressaten Verständnis in der Sache, Glaubwürdigkeit und Akzeptanz sicherten. Unter dem Aptums-postulat (Angemessenheit) muss das rhetorische Kalkül eben immer bedenken, dass „nicht jede graphische Darstellung geeignet ist, die in den Daten verborgenen Zusammenhänge für den Betrachter sichtbar zu machen“ (Schumann und Müller 2000, 7), ja, dass die Praxis leider zeigt, dass sehr viele Grafiken, die uns in Publikationen begegnen, in ihrer Informationsenkodierung misslungen sind (vgl. Healy 2019, 9–14).

²⁴ Über das dann mögliche weite Spektrum informieren Gaede 1992; Tufte 2001, 2006.

²⁵ Mit welcher Text im InformationsCode *Sprache* enkodiert werden kann.

²⁶ Das gilt bis heute. Ein Beispiel für die kommunikative Problematik absolut neuer geometrisch-grafischer Lösungen in der Atomphysik bei Kaiser 2009.

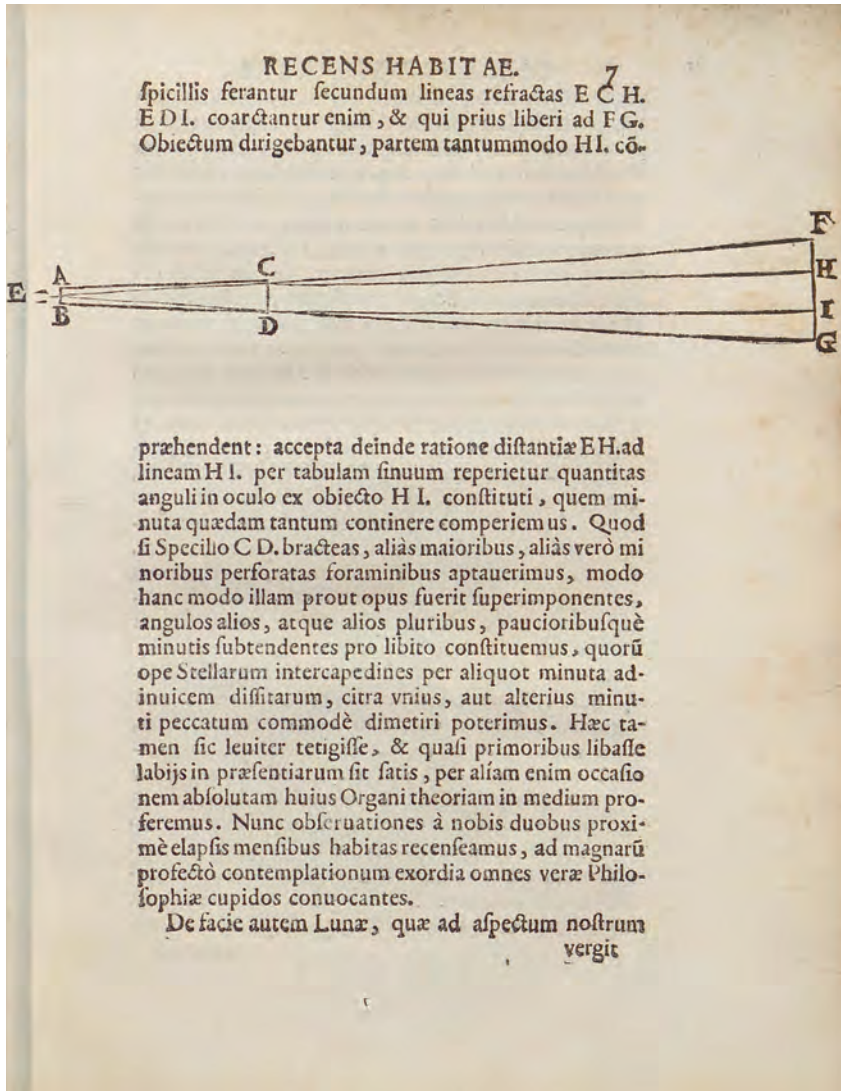


Abb. 3: Galileo Galilei: Schnitt durch das ganz neu erfundene Fernrohr (ganz links außerhalb des Satzspiegels das mit E bezeichnete Auge des betrachtenden Menschen, der ins Fernrohr schaut). Holzschnitt im Druck von Galileo Galilei: *Sidereus Nuntius*. Venedig 1610, Bl. 7r. Exemplar Münster.

Literaturverzeichnis

- Akner-Koler, Cheryl. *Three-Dimensional Visual Analysis*. Stockholm: University College of Arts, Crafts and Design, ca. 1994.
- Bächle, Thomas Christian. *Digitales Wissen, Daten und Überwachen zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2016.
- Balke, Friedrich. „Sichtbarmachung“. *Handbuch der Mediologie: Signaturen des Medialen*. Hg. Christina Bartz, Ludwig Jäger, Marcus Krause und Erika Linz. München: Wilhelm Fink, 2012. 253–264.
- Ballstaedt, Steffen-Peter. *Visualisieren: Bilder in wissenschaftlichen Texten*. Konstanz: UVK, 2012.
- Bartz, Christina, Ludwig Jäger, Marcus Krause und Erika Linz. „Einleitung – Signaturen des Medialen“. *Handbuch der Mediologie: Signaturen des Medialen*. Hg. Christina Bartz, Ludwig Jäger, Marcus Krause und Erika Linz. München: Wilhelm Fink, 2012a. 7–15.
- Bartz, Christina, Ludwig Jäger, Marcus Krause und Erika Linz (Hg.). *Handbuch der Mediologie: Signaturen des Medialen*. München: Wilhelm Fink, 2012b.
- Bigg, Charlotte, und Jochen Hennig (Hg.). *Atombilder: Ikonographie des Atoms in Wissenschaft und Öffentlichkeit des 20. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein, 2009.
- Bredenkamp, Horst. *Galileis denkende Hand: Form und Forschung um 1600*. Berlin: De Gruyter, 2015.
- Curtiss, Deborah. *Introduction to Visual Literacy: A Guide to the Visual Arts and Communication*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1987.
- Gaede, Werner. *Vom Wort zum Bild: Kreativ-Methoden der Visualisierung*. 2., verb. Auflage. München: Wirtschaftsverlag Langen-Müller, 1992.
- Galilei, Galileo. *Sidereus Nuncius: Nachricht von neuen Sternen: Dialog über die Weltsysteme (Auswahl): Vermessung der Hölle Dantes: Marginalien zu Tasso*. Hg. und eingel. Hans Blumenberg. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1965.
- Güthlein, Elias. *Bildverrätzelung in der Werbung: Zur Analyse und rhetorischen Funktion einer ambigen Textstruktur*. Berlin: De Gruyter, 2021.
- Healy, Kearin. *Data Visualization: A Practical Introduction*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2019.
- Heßler, Martina, und Dieter Mersch (Hg.). *Logik des Bildlichen: Zur Kritik der ikonischen Vernunft*. Bielefeld: transcript, 2009.
- Jäger, Ludwig. „Transkription“. *Handbuch der Mediologie: Signaturen des Medialen*. Hg. Christina Bartz, Ludwig Jäger, Marcus Krause und Erika Linz. München: Wilhelm Fink, 2012. 306–315.
- Kaiser, David. „Dem verbotenen Pfad folgend: Konventionen, Gepflogenheiten und die Feynman-Diagramme“. *Atombilder: Ikonographie des Atoms in Wissenschaft und Öffentlichkeit des 20. Jahrhunderts*. Hg. Charlotte Bigg und Jochen Hennig. Göttingen: Wallstein, 2009. 62–68.
- Knappe, Joachim. *Was ist Rhetorik?* Stuttgart: Reclam, 2000.
- Knappe, Joachim (Hg.). *Medienrhetorik*. Tübingen: Attempto, 2005.
- Knappe, Joachim. „Rhetorik der Künste“. *Rhetorik und Stilistik / Rhetoric and Stylistics: Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung / An International Handbook of Historical and Systematic Research*. 1. Halbband / Volume 1. Hg. Ulla Fix, Andreas Gardt und Joachim Knappe. Berlin: De Gruyter, 2008. 894–927.
- Knappe, Joachim. *Modern Rhetoric in Culture, Arts, and Media*. Berlin: De Gruyter, 2013a.

- Knape, Joachim. „Image Textuality, Narrativity, and Pathos Formula: Reflections on the Rhetoric of the Image“. *Origins of Pictures: Anthropological Discourses in Image Science*. Hg. Klaus Sachs-Hombach und Jörg R. J. Schirra. Köln: Halem, 2013b: 424–459.
- Knape, Joachim. *Allgemeine Rhetorik: Stationen der Theoriegeschichte*. 2. Auflage. Stuttgart: Reclam, 2015.
- Knape, Joachim. „Multimodalität aus rhetoriktheoretischer Sicht“. *IMAGE: Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 28 (2018): 47–59.
- Knape, Joachim. *Die Dinge: Ihr Bild, ihr Design und ihre Rhetorik*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2019.
- Knape, Joachim. „Das Teleskop: Evidenz in der Rhetorik“. *Rhetorik und Ästhetik der Evidenz*. Hg. Olaf Kramer, Carmen Lipphardt und Michael Pelzer. Berlin: De Gruyter, 2020a. 17–43.
- Knape, Joachim. „Können Bilder etwas beweisen? Referenzunsicherheit des Bildtextes als ‚still‘“. *Bild und Text: Beiträge zum 1. Evangelischen Bildertag in Marburg 2018*. Hg. Thomas Erne und Malte Dominik Krüger. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2020b. 227–249.
- Knape, Joachim. „Radical Text Theory and Textual Ambiguity“. *Strategies of Ambiguity*. Hg. Matthias Bauer und Angelika Zirker. London: Routledge, 2022/in Vorbereitung.
- Latour, Bruno. „Drawing Things Together“. *ANThology: Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Hg. Andrea Belliger und David J. Krieger. Bielefeld: transcript, 2006. 259–307.
- Luhmann, Niklas. *Einführung in die Systemtheorie*. 4. Auflage. Heidelberg: Carl-Auer, 2008.
- Morsch, Taina. „Phänomenologie: Bild als Erscheinung“. *Bild: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Stephan Günzel, Dieter Mersch und Franziska Kümmerling. Stuttgart: J.B. Metzler, 2014. 47–53.
- Nohr, Rolf F. *Nützliche Bilder: Bild, Diskurs, Evidenz*. Berlin: Lit, 2014.
- Nordsieck, Viola. „Semiotik: Bilder als Zeichen“. *Bild: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Stephan Günzel, Dieter Mersch und Franziska Kümmerling. Stuttgart: J.B. Metzler, 2014. 41–46.
- Nortmann, Ulrich, und Christoph Wagner (Hg.). *In Bildern denken? Kognitive Potentiale von Visualisierung in Kunst und Wissenschaft*. München: Brill | Fink, 2010.
- Potysch, Nicolas. *Wiederholt doppeldeutig in Bild und Schrift: Ambiguität im durchbilderten Roman*. Hannover: Wehrhahn, 2018.
- Schumann, Heidrun, und Wolfgang Müller (Hg.). *Visualisierung: Grundlagen und allgemeine Methoden*. Berlin: Springer, 2000.
- Seitter, Walter. *Physik der Medien: Materialien – Apparate – Präsentierungen*. Weimar: VDG, 2002.
- Smith, Kenneth L., Sandra Moriarty, Keith Kenney und Gretchen Barbatsis (Hg.). *Handbook of Visual Communication: Theory, Methods and Media*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 2005.
- Spencer-Brown, George. *Gesetze der Form*. Leipzig: Bohmeier, 1997.
- Stapelkamp, Torsten. *Informationsvisualisierung: Web – Print – Signalistik: Erfolgreiches Informationsdesign: Leitsysteme, Wissensvermittlung und Informationsarchitektur*. Heidelberg: Springer, 2013.
- Tufte, Edward R. *Envisioning Information*. Cheshire, CT: Graphics Press, 1990.
- Tufte, Edward R. *The Visual Display of Quantitative Information*. Cheshire, CT: Graphics Press, 2001.
- Tufte, Edward R. *Beautiful Evidence*. Cheshire, CT: Graphics Press, 2006.
- Żebrowska, Ewa. *Text – Bild – Hypertext*. Frankfurt/M.: Peter Lang, 2013.



Catrin Misselhorn

Bild, Zeichen und ästhetische Erfahrung

Die Hinwendung zu den Eigenheiten bildlicher Repräsentation im Rahmen einer allgemeinen Bildwissenschaft, die mit dem Namen Klaus Sachs-Hombachs in ganz besonderer Art und Weise verbunden ist (vgl. z. B. Rimmele et al. 2014; Sachs-Hombach 2003, 2005a, 2006), führt einerseits dazu, dass die Bildwissenschaft sich von der Ästhetik emanzipiert. Die allgemeine Bildwissenschaft weist darauf hin, dass die Besonderheiten bildlicher Repräsentation nicht nur im Kontext der Kunst von Bedeutung sind, sondern etwa auch epistemisch in den Wissenschaften. Sie legt aber andererseits auch nahe, zu versuchen, die Eigenheiten ästhetischer Erfahrung anhand ihrer Zeichendimension zu erklären. Solchen Ansätzen ist der vorliegende Beitrag gewidmet.

Im ersten Abschnitt erfolgt eine allgemeine Explikation des Zeichenbegriffs als eine Form der Repräsentation. Nach diesen hinführenden Überlegungen wird Nelson Goodmans Auffassung ästhetischer Zeichensysteme eingeführt. Ästhetische Zeichensysteme zeichnen sich für ihn durch fünf von ihm als ‚Symptome des Ästhetischen‘ bezeichnete Eigenschaften aus: (1) Syntaktische Dichte, (2) semantische Dichte, (3) relative syntaktische Fülle, (4) Exemplifikation sowie (5) multiple und komplexe Referenz. Daran anschließend könnten wir versucht sein, die ästhetische Erfahrung unmittelbar als eine Art der Erfahrung zu bestimmen, die sich auf die Zeichen solcher Systeme bezieht. Dieser direkte Weg erweist sich allerdings als nicht zielführend, da Goodman eine strikte Unterscheidung zwischen ästhetischen und nicht-ästhetischen Zeichensystemen weder anstrebt noch vornehmen kann.

Deshalb werden wir uns im dritten Teil des Aufsatzes Christel Frickes Ansatz zuwenden, die an Goodmans Überlegungen anknüpfend eine Bestimmung ästhetischer Erfahrung als Zeichenprozess vorgeschlagen hat. Dieser Prozess zeichnet sich dadurch aus, dass wir erst ein Zeichensystem konstruieren müssen, vor dessen Hintergrund wir ein ästhetisches Zeichen verstehen. Das ästhetische Zeichen ist somit aus ihrer Sicht ein freies Zeichen, weil es an kein bestehendes Zeichensystem gebunden ist. Allerdings ist die Idee, dass wir bei der Kunstwahrnehmung Zeichensysteme konstruieren, wie wir sehen werden, mit grundlegenden Einwänden konfrontiert. Am Ende ist Frickes Ansatz dahingehend zu radikalisieren, dass es in der ästhetischen Erfahrung um ungebundene Zeichen geht, welche ihre Bedeutung überhaupt nicht im Rahmen eines Zeichensystems erhalten.

1 Zeichen und Repräsentation

Wenn ästhetische Erfahrung auf der Grundlage des Zeichencharakters von Kunstwerken erklärt werden soll, gilt es zunächst, den Begriff des Zeichens zu explizieren. Ich folge der in der Philosophie weit verbreiteten Hypothese, dass Zeichen *Repräsentationen* sind. Repräsentationen sind Gegenstände, die über *semantische Eigenschaften* verfügen, d. h. sie haben einen semantischen Gehalt oder eine Bedeutung. Unter diese Definition fallen beispielsweise sprachliche Ausdrücke. Aber es gibt auch andere Formen der Repräsentation wie bildliche Repräsentationen oder mentale Repräsentationen. Alle Arten von Repräsentationen sind intentional: Sie sind auf einen Gegenstand gerichtet und repräsentieren diesen als in einer bestimmten Weise seiend.

Repräsentationen bestehen aus einem *Träger* und einem semantischen *Gehalt* (vgl. Dretske 2000, 68). Der Träger kann ein Gegenstand, ein Ereignis oder ein Zustand sein und ist dasjenige, *was repräsentiert*. Der semantische Gehalt ist der Gegenstand, die Situation oder das Ereignis, *das repräsentiert wird*. Der Satz „Schnee ist weiß“ repräsentiert die von ihm unabhängige Tatsache, dass Schnee weiß ist. In einer anderen Sprache kann jedoch ein anderer Satz der Träger desselben Gehalts sein, z. B. „la neige est blanche“. Bei einem Porträt hingegen ist das Bild der Träger, während der Gehalt die abgebildete Person ist, die unabhängig von dem Bild existiert.

Allerdings müssen Repräsentationen keine bestimmten existierenden Objekte zum Gegenstand haben, um semantischen Gehalt zu haben. Sie können sich auch auf Dinge beziehen, die es gar nicht gibt (beispielsweise Halluzinationen oder fiktive Personen). Wichtig ist, zwischen den Eigenschaften des repräsentierten Gegenstands und den Eigenschaften des Trägers zu unterscheiden. So ist es eine Eigenschaft von Hunden, ein Fell zu haben, aber das Wort „Hund“ hat kein Fell. Umgekehrt besteht das Wort „Hund“ aus vier Buchstaben, was wiederum nicht auf Hunde zutrifft. Aus diesem Grund müssen wir uns darüber im Klaren sein, ob wir den Träger oder den Gehalt meinen, wenn wir von Repräsentationen sprechen.

Ferner schließe ich mich der gut etablierten Auffassung an, dass zwischen einer Repräsentation und dem von ihr repräsentierten Gegenstand eine Kausalbeziehung der richtigen Art bestehen muss (vgl. Dretske 1988; Fodor 1990; Milikan 1984). Wenn es keinen Gegenstand gibt, der in der richtigen Kausalbeziehung zur Repräsentation steht, bezieht sie sich zwar nicht auf einen realen Gegenstand, hat aber dennoch einen Gehalt. So hat der Satz „Hugo misst 1,75 m“ als Gehalt die Tatsache, dass Hugo 1,75 m groß ist, auch wenn Hugo nicht existiert oder der Hugo, auf den sich der Satz bezieht, nicht 1,75 m groß ist.

Eine weitere grundlegende Unterscheidung ist diejenige zwischen *natürlichen* und *konventionellen* Repräsentationen. Sie knüpft an die von Paul Grice vorgenommene Distinktion zwischen *natürlicher* und *nicht-natürlicher Bedeutung* an (vgl. Grice 1991, 213–223). Natürliche Bedeutung liegt für Grice vor, wenn ein Gegenstand oder Sachverhalt F ein Indikator für einen anderen Gegenstand oder Sachverhalt G ist, d. h. F zeigt an, dass G der Fall ist. Wir können auch sagen, F trägt Informationen über G (vgl. Dretske 1981). Dazu genügt das Bestehen einer reliablen Kausalbeziehung zwischen F's und G's. Das bedeutet nicht, dass eine vollkommene Korrelation besteht, sondern das Auftreten von G muss lediglich *ceteris paribus* mit einer großen Wahrscheinlichkeit mit demjenigen von F verknüpft sein.

Ein Subjekt, das die natürliche Bedeutung erkennt oder in Kraft setzt, ist nicht erforderlich. Beispiele natürlicher Bedeutung sind die Jahresringe eines Baums, die sein Alter anzeigen, oder rote Flecken auf der Haut, die bedeuten, dass der Betroffene an den Masern erkrankt ist. Allerdings ist Grices Redeweise von der natürlichen Bedeutung insofern irreführend, als es sich nur um Anzeichen, aber nicht um Repräsentationen im eigentlichen Sinn handelt. Vielmehr sind nur solche Zustände Repräsentationen, die die *Funktion* haben, das Vorliegen einer Eigenschaft anzuzeigen. Diese Funktion kann biologisch durch die Evolution begründet sein oder durch den absichtsvollen Gebrauch von Subjekten. Im zweiten Fall liegt eine *nicht-natürliche Repräsentation* vor.

Der semantische Gehalt nicht-natürlicher Repräsentationen hat zwei Quellen: *einerseits* die Absichten einzelner Subjekte und *andererseits* Konventionen. So kann ich beschließen, dass zwei Streichholzschachteln Fahrzeuge repräsentieren, um einen Unfall nachzustellen. Sie tragen dann in diesem Kontext Information über die räumliche Position der Fahrzeuge relativ zueinander. Nicht immer kann jedoch das Individuum über die Bedeutung einer Repräsentation allein entscheiden, sondern es spielen auch Konventionen eine Rolle. Konventionen dürfen jedoch nicht als explizite Übereinkünfte verstanden werden, vielmehr handelt es sich um eine kollektive Praxis, die aufgrund von gemeinsamen Zielen und Absichten besteht und in komplexer Art und Weise auf gegenseitig erwarteten Verhaltensweisen beruht (vgl. Lewis 1975). Auch im Fall konventioneller Bedeutung gibt es eine Kausalbeziehung zwischen dem Träger der Repräsentation und dem repräsentierten Gegenstand, aber diese ist vermittelt über Intentionen. So muss es eine entsprechende Kausalbeziehung zwischen dem Wort „Baum“ und Bäumen geben, damit dieses Wort Bäume repräsentiert. Die Beziehung zwischen Repräsentation und Repräsentiertem kann bei nicht-natürlichen Repräsentationen, wie in diesem Fall, vollständig arbiträr sein, sie muss es aber nicht.

Für die Repräsentationsfunktion gemalter Bilder spielt beispielsweise Ähnlichkeit eine gewisse Rolle, aber sie ist weder notwendig noch hinreichend, um

einen Gegenstand zu einer Repräsentation eines anderen zu machen (vgl. Sachs-Hombach 2005b). Dass sie nicht notwendig ist, sehen wir daran, dass es Arten der Repräsentation gibt, die keine Ähnlichkeit zwischen Repräsentation und Repräsentiertem voraussetzen, beispielsweise sprachliche Repräsentation. Ähnlichkeit ist aber auch keine hinreichende Bedingung von Repräsentation, weder für natürliche noch für nicht-natürliche, da es Gegenstände gibt, die in einer bestimmten Ähnlichkeitsbeziehung zu anderen Gegenständen stehen und diese trotzdem nicht repräsentieren. Ein besonders eindruckliches Beispiel geht auf Hilary Putnam zurück:

Eine Ameise kriecht im Sand umher, und beim Kriechen zieht sie eine Linie in den Sand. Durch reinen Zufall verlaufen die Kurven und Überschneidungen der Linie derart, daß sie zum Schluß aussieht wie eine erkennbare Karikatur von Winston Churchill. Hat die Ameise ein Bild von Winston Churchill gezeichnet? Ein Bild, das Churchill abbildet? (Putnam 1990, 15)

Die Frage ist rhetorisch. Es ist kein Bild von Churchill, da das Getrippel der Ameise nicht auf die richtige Art und Weise kausal mit Churchill in Beziehung steht. Die Figur sieht deshalb nur so aus, als wäre sie ein Bild von Churchill. Das hat zur Konsequenz, dass bildliche Repräsentationen sich nicht allein aufgrund ihrer visuellen Erscheinung von Gegenständen unterscheiden lassen, denen dieser Status nicht zukommt. Damit es sich um eine Karikatur von Churchill handelt, muss die Figur auf ein Subjekt zurückgehen, welches die Absicht hatte, eine Karikatur von Churchill herzustellen, und über die Intelligenz sowie die dafür notwendigen technischen Fähigkeiten verfügte.

Ich schlage nun vor, eine Repräsentation genau dann als *Zeichen* zu bezeichnen, wenn der Träger der Repräsentation auf *konventionelle* Art und Weise mit dem Bezeichneten verknüpft ist. Natürliche Repräsentationen sind folglich keine Zeichen. Die Jahresringe eines Baumes sind keine Zeichen seines Alters, sondern Anzeichen. Ebenso ausgeschlossen sind Repräsentationen, die allein auf subjektiven Absichten beruhen, beispielsweise die beiden Streichholzschachteln, die die Unfallfahrzeuge repräsentieren; bei ihnen handelt es sich nicht um Zeichen für die Fahrzeuge. *Arbitrarität* ist hingegen aus meiner Sicht keine notwendige Eigenschaft von Zeichen, obwohl das häufig angenommen wird (vgl. Bußmann 1990, 864). So sind die Zunftsymbole der Handwerke nicht rein arbiträr (beispielsweise die Brezel vor Bäckereien), aber dennoch erhalten sie ihre repräsentationale Funktion nur im Rahmen bestimmter Konventionen. Ich bin daher geneigt, auch diese als Zeichen anzusehen. Im Umkehrschluss ist es wichtig, zwischen der Konventionalität und der Arbitrarität von Zeichen zu unterscheiden. Nachdem die relevanten begrifflichen Distinktionen eingeführt wurden, möchte ich nun auf den Versuch zu sprechen kommen, die Besonderheit ästhetischer Erfahrung

anhand der besonderen Eigenschaften ästhetischer Zeichensysteme zu bestimmen.

2 Ästhetische Zeichensysteme

Die Behauptung, ästhetische Erfahrung sei ein Zeichenprozess, lässt sich auf zwei Weisen verstehen. Sie kann *erstens* bedeuten, dass ästhetische Erfahrung sich auf Zeichen bezieht, sie kann aber auch *zweitens* die Bedeutung haben, dass die Erfahrung selbst zeichenhaft ist. Im ersten Fall hat die Erfahrung ein Zeichen zu ihrem Gegenstand, im zweiten Fall kommt der Erfahrung die Eigenschaft zu, ein Zeichen zu sein. Im Folgenden soll es um Konzeptionen ästhetischer Erfahrung im ersten Sinn gehen. Nun genügt es zur Auszeichnung ästhetischer Erfahrung nicht, dass sie Zeichen zum Gegenstand hat. Vielmehr muss sie sich auf Zeichen einer besonderen Art beziehen. Die Frage ist daher: Welche besonderen Eigenschaften haben diejenigen Zeichen, die ästhetische Erfahrung ausmachen?

Der erste Ansatz, der hier diskutiert wird, geht auf Nelson Goodman zurück. Er beschreibt seine Auffassung ästhetischer Erfahrung in „Sprachen der Kunst“ folgendermaßen:

Es geht dabei [gemeint ist die ästhetische Erfahrung] um das Treffen feiner Unterscheidungen und das Entdecken subtiler Beziehungen, das Identifizieren von Symbolsystemen und von Charakteren innerhalb dieser Symbolsysteme und das Identifizieren dessen, was diese Charaktere denotieren und exemplifizieren [...]. (Goodman 1997, 223)

Diese Herangehensweise bringt es mit sich, dass nur die ästhetische Erfahrung von Kunstwerken in den Blick kommt, denn der Gegenstand der ästhetischen Naturerfahrung besteht nicht in Zeichensystemen. Der Titel von Goodmans Werk macht diese Tatsache namhaft. Als nächstes stellt sich die Frage, welche Eigenschaften ästhetische Zeichensysteme auszeichnen.

In der Formulierung dieser Frage kommt Goodmans zentrale These zum Ausdruck, dass die Eigenschaften eines Zeichens nur innerhalb eines *Zeichensystems* bestimmt sind. Die Funktion von Zeichensystemen besteht in der Bezugnahme auf Gegenstände. Sie bestehen aus syntaktisch individuierten Zeichen und syntaktischen Regeln ihrer Verknüpfung, die zusammen das *Zeichenschema* bilden. Das Zeichenschema des Deutschen besteht aus den Buchstaben des Alphabets, den Umlauten und dem Eszett, auf deren Grundlage Wörter wie „Baum“ und schließlich Sätze gebildet werden können. Um ein Zeichensystem zu sein, müssen zum Zeichenschema semantische Regeln hinzukommen, die die Beziehung der Zeichen zu ihren Bezugsgegenständen festlegen.

Wodurch nun zeichnen sich ästhetische Zeichensysteme aus? Goodman schlägt fünf von ihm als ästhetisch bezeichnete Eigenschaften vor:¹ (1) Syntaktische Dichte (*syntactic density*), (2) semantische Dichte (*semantic density*), (3) relative syntaktische Fülle (*syntactic repleteness*), (4) Exemplifikation (*exemplificationality*) sowie (5) multiple und komplexe Referenz (*multiple and complex reference*).

(1) Die *syntaktische Dichte* bezieht sich auf das Zeichenschema: Ein Schema ist syntaktisch dicht, wenn es unendlich viele Zeichen bereitstellt, die so geordnet sind, dass es zwischen jeweils zweien immer ein drittes gibt. So können wir in einem syntaktisch dichten System von Farbzeichen zwischen zwei Farbtönen immer noch einen weiteren einfügen. Es gibt also einen fließenden Übergang zwischen den Zeichen.

(2) *Semantische Dichte* liegt vor, wenn ein Zeichensystem es erlaubt, minimale Unterschiede auf der Ebene der Bezugsgegenstände zu repräsentieren. So können deutlich weniger Farb- und Gestaltunterschiede in der Sprache repräsentiert werden als in bildlichen Repräsentationssystemen. Letztere sind daher semantisch dichter. Die ästhetische Relevanz der syntaktischen und semantischen Dichte ist darin zu sehen, dass wir im Rahmen der ästhetischen Erfahrung an einer sehr feinen Diskrimination der Zeichen interessiert sind. So versuchen wir, möglichst viele Farbtöne an einem Bild zu unterscheiden, und geben uns nicht damit zufrieden, dass es die Farben Rot, Gelb, Grün und Blau enthält. Außerdem sind wir geneigt, auch kleinste Unterschiede in den Farbnuancen als bedeutsam anzusehen.

(3) Die *syntaktische Fülle* betrifft die Menge der Eigenschaften von Zeichen, die für die Bezugnahme relevant sind. Sie ist gradueller Natur: Je mehr Eigenschaften der Zeichen eines Systems syntaktisch relevant sind, desto mehr Fülle besitzt das System. So haben beispielsweise Photographien mehr syntaktische Fülle als Landkarten. Ästhetisch ist diese Eigenschaft von Bedeutung, insofern im Rahmen ästhetischer Zeichensysteme besonders viele Aspekte syntaktisch relevant sein können. So kommt es bei der ästhetischen Verwendung von Sprache oft auch auf Eigenschaften wie Rhythmus und Klangfarbe an, die in nicht-ästhetischen Kontexten keine Rolle spielen. Die beiden Arten der Dichte und die syntaktische Fülle können zusammen für den Eindruck der Unmöglichkeit aufkommen, ästhetische Erfahrungen in Worte zu fassen, der traditionell als charakteristisch für das Ästhetische gilt.

¹ Die ersten vier finden sich in Goodman 1997, 232–233, das fünfte führt er ein in Goodman 1984, 88. Als Nominalist würde Goodman freilich die von mir gebrauchte Rede von Eigenschaften missbilligen. Es ist jedoch die natürliche Art, sich auszudrücken. Da die Frage des Nominalismus hier keine Rolle spielt, ist die Frage von untergeordneter Bedeutung.

(4) Außerdem zeichnen sich ästhetische Zeichensysteme durch eine besondere Art der Bezugnahme aus, die Goodman als *Exemplifikation* bezeichnet. Ein Gegenstand exemplifiziert eine Eigenschaft, wenn er sie besitzt und zugleich auf sie Bezug nimmt. So exemplifiziert eine Stoffprobe in einem Stoffmusterbuch beispielsweise ihre Farbe, weil das Stück Stoff auf die Farbe verweist, die es besitzt. In unserer Terminologie können wir sagen, dem Zeichen kommt die Eigenschaft zu, die den Gehalt der Repräsentation ausmacht.

Für ästhetische Zeichensysteme ist Exemplifikation *zum einen* von Bedeutung, weil sie aus Goodmans Sicht die Unterscheidung von Sagen und Zeigen zu begründen vermag, die seit Wittgenstein als typisches Merkmal des Ästhetischen gilt. *Zum anderen* kann sie zu einer Theorie expressiver Eigenschaften weiterentwickelt werden und Expressivität wird ebenfalls traditionell als ästhetisch bedeutsam angesehen. Goodman erklärt expressive Eigenschaften mit Hilfe des Begriffs der *metaphorischen Exemplifikation*. Er schließt sich der Auffassung an, dass unbelebten Dingen eigentlich keine Ausdruckseigenschaften zukommen können. So kann ein Bild nicht im wörtlichen Sinn traurig sein, sondern eben nur im metaphorischen Sinn. Das bedeutet, das Wort „traurig“ trifft ursprünglich nicht auf das Bild zu, es hat in der metaphorischen Verwendung eine Verschiebung seines Anwendungsbereichs erfahren.

Freilich ist nicht jede Metapher eine Exemplifikation. Dies ist nur dann der Fall, wenn das Prädikat von einem Zeichen ausgesagt wird, und die Tatsache, dass ihm das Prädikat metaphorisch zukommt, für seine Bezugnahme relevant ist: Dem Bild kommt im übertragenen Sinn Traurigkeit zu und es nimmt aufgrund dieser Eigenschaft Bezug auf ebendiese Eigenschaft. Es ist nicht notwendig, die Plausibilität dieser Theorie an dieser Stelle zu erörtern. Bemerkenswert ist im vorliegenden Kontext jedoch, dass metaphorische Exemplifikation nicht hinreichend für Ausdruck im ästhetischen Sinn ist. Denn ein Werk kann Eigenschaften metaphorisch exemplifizieren, ohne diese zum Ausdruck zu bringen, beispielsweise die Eigenschaft, eine Menge Geld zu machen. Es drückt aber nur diejenigen ihm metaphorisch zukommenden Eigenschaften aus, die es als ästhetisches Zeichen exemplifiziert (vgl. Scholz 2004, 186).

(5) Das letzte Symptom des Ästhetischen ist die *multiple und komplexe Referenz*. Darunter fasst Goodman komplizierte Bezugnahmeketten,² indirekte Bezugnahme und sämtliche Fälle von Mehrdeutigkeit, insofern sie spezifisch für

² Eine solche liegt z. B. bei der stilisierten Abbildung eines Fisches vor, die auf das griechische Wort *Ichthys* verweist, dessen Buchstaben die Anfangsbuchstaben der griechischen Wörter für ‚Jesus Christus Gottes Sohn der Retter‘ bezeichnen. Das Zeichen soll das Bekenntnis zum christlichen Glauben zum Ausdruck bringen.

ästhetische Zeichensysteme sind. Dies ist der Fall, wenn es sich um nicht auflösbare Fälle von Mehrdeutigkeit handelt. Diese Art der Mehrdeutigkeit ist aus Goodmans Sicht nicht nur faktisch in ästhetischen Zeichensystemen vorhanden, sondern sie wird geradezu angestrebt. In wissenschaftlichen und praktischen Diskursen hingegen mag sie ebenfalls vorkommen, wird aber nach Möglichkeit vermieden.

All diese Merkmale hält Goodman für typische Eigenschaften ästhetischer Zeichensysteme, die aber weder notwendig noch hinreichend sind. In *Sprachen der Kunst* zieht er noch in Erwägung, dass die Symptome zwar einzeln weder notwendig noch hinreichend für ästhetische Erfahrung sind, aber doch konjunktiv hinreichend und disjunktiv notwendig sein könnten; d. h. eine Erfahrung ist ästhetisch, wenn sie alle Bedingungen erfüllt, und sie kann nur dann ästhetisch sein, wenn sie wenigstens eines der Symptome aufweist. In *Weisen der Welterzeugung* nimmt er seinen Anspruch jedoch noch weiter zurück und spricht nurmehr von Hinweisen.

Zu einer Abgrenzung ästhetischer von nicht-ästhetischer Erfahrung sind die fünf Symptome daher nicht geeignet. Das stört Goodman jedoch nicht, da er einer grundsätzlichen Unterscheidung nicht nur von Zeichensystemen, sondern auch von verschiedenen Bereichen menschlicher Praxis ohnehin skeptisch gegenübersteht. So gibt es für ihn keinen wesentlichen Unterschied zwischen ästhetischen und wissenschaftlichen Zeichensystemen und auch die Ziele und Herangehensweisen der Kunst unterscheiden sich nicht grundlegend von denjenigen der Wissenschaft. Beide sind Weisen der Welterzeugung, d. h. Zeichensysteme, die die Welt in irgendeiner Form erst hervorbringen, die sie beschreiben. Die Ununterscheidbarkeit von ästhetischer und nicht-ästhetischer Erfahrung auf eine so umstrittene metaphysische Konzeption aufzubauen, ist jedoch fragwürdig (vgl. Scheffler 1980). Plausibler ist es, nach anderen Eigenschaften zu suchen, mit Hilfe derer sich ästhetische Erfahrung definieren lässt.

3 Das ästhetische Zeichen als freies Zeichen

Christel Fricke hat den ehrgeizigen Versuch unternommen, Goodmans zeichentheoretische Konzeption zu einer Theorie ästhetischer Erfahrung *sui generis* weiterzuentwickeln. Für sie ist ästhetische Erfahrung eine Reflexion, die folgendermaßen abläuft:

In unseren ästhetischen Reflexionen versuchen wir, konkrete Gegenstände als ästhetische Zeichen, und d. h. als *Kunstwerke*, zu verstehen. Mit anderen Worten: Jede ästhetische Reflexion über einen konkreten Gegenstand beginnt mit der *Hypothese*, daß dieser Gegen-

stand ein ästhetisches Zeichen, ein Kunstwerk, sei, und diese Hypothese kann im Prozeß dieser Reflexion mehr oder weniger bestätigt werden. (Fricke 2001, 305)

Ästhetische Erfahrung verläuft also nach dem Modell wissenschaftlicher Erkenntnis durch Hypothesenprüfung: Wir beginnen unsere ästhetische Reflexion mit der Annahme, es mit einem Kunstwerk zu tun zu haben, und suchen nach Evidenzen, die diese Hypothese bestätigen oder widerlegen. Am Schluss des Erfahrungsprozesses steht die Bewertung der Qualität des ästhetischen Zeichens.

Um Frickes Ansatz zu verstehen, müssen wir bei den Eigenschaften des Kunstwerks oder ästhetischen Zeichens ansetzen. Sie stellt folgende Liste an Merkmalen auf: (1) *syntaktische Freiheit*, (2) *semantische Freiheit*, (3) *geringe Bedeutungstransparenz*, (4) *irreduzible syntaktische Fülle*, (5) *multiple und komplexe intensionale Bedeutung*, (6) *Exemplifikation* (Fricke 2001, 369). Die ersten beiden Merkmale gehen auf Fricke selbst zurück, während (3) bis (6) an Goodmans Kriterien anknüpfen. Die Hauptargumentationslast tragen die ersten beiden Merkmale, die Fricke unter dem Begriff der ‚Freiheit ästhetischer Zeichen‘ zusammenfasst. Aus der Freiheit ergeben sich dann die anderen Merkmale ästhetischer Zeichen.

Die *Freiheit eines ästhetischen Zeichens* besteht darin, dass es nicht zu einem fertig vorliegenden Zeichensystem gehört, vielmehr wird das Zeichensystem im Prozess der ästhetischen Reflexion allererst konstruiert:

Gegenstände, die im Prozeß einer Reflexion als Zeichen in bezug auf ein Zeichensystem interpretiert werden, an dem in diesem Prozeß allererst gebastelt wird, werden dabei als *freie Zeichen* angesehen. Solange im Prozeß der Interpretation eines Gegenstands als freies Zeichen an dem entsprechenden Zeichensystem gebastelt wird und solange dieses System nicht in die vollendete Form eines Codes gebracht worden ist, behält dieser Gegenstand seine semiotische Freiheit. (Fricke 2001, 308–309)

Ästhetische Reflexion erhält dadurch allerdings einen paradoxen Charakter, denn sobald der Prozess der Konstruktion eines Zeichensystems für ein ästhetisches Zeichen erfolgreich war, verliert es streng genommen seinen Status als freies Zeichen. Dieses Resultat soll durch den Rekurs auf die Mehrdeutigkeit ästhetischer Zeichen abgemildert werden (vgl. Fricke 2001, 340). Streng genommen schafft jedoch nur unendliche Mehrdeutigkeit Abhilfe, denn ansonsten gibt es eben einfach eine endliche Menge von Zeichensystemen, anhand derer ein Zeichen interpretiert werden könnte, aber die Disjunktion dieser Zeichensysteme wäre nichtsdestotrotz abgeschlossen. Eine schwächere Interpretation dieser Anforderung ist, dass jedes Kunstwerk *sein eigenes* Zeichensystem konstituiert (vgl. Fricke 2001, 310). Doch das ist mit der Abgeschlossenheit dieses Systems vereinbar.

Die syntaktische und semantische Freiheit des ästhetischen Zeichens ist der Grund für seine *geringe Bedeutungstransparenz*. Damit ist gemeint, dass ästhetische Zeichen unsere Aufmerksamkeit auf das Zeichen selbst lenken und nicht auf den von ihm bezeichneten Gegenstand. Von hochgradiger Bedeutungstransparenz sind im Gegenzug Zeichen, „die unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen, nur um diese passieren zu lassen und auf dasjenige zu lenken, das von ihnen bezeichnet wird“ (Fricke 2001, 311). Die geringe Bedeutungstransparenz des ästhetischen Zeichens ergibt sich daraus, dass wir uns in der ästhetischen Reflexion weder an vorgegebene Regeln syntaktischer Wohlgeformtheit noch an durch ein bestimmtes Zeichensystem vorgegebene Interpretationen von Zeichen-vorkommnissen eines bestimmten Typs halten können. Wir wissen zunächst nicht, wie wir das Zeichen syntaktisch klassifizieren und interpretieren sollen, seine Bedeutung bleibt opak.

Aus der syntaktischen Freiheit und der geringen Bedeutungstransparenz ergibt sich nach Fricke die Tatsache, dass wir unsere Aufmerksamkeit zunächst einmal der äußeren Erscheinung des Zeichens zuwenden. Bei der Untersuchung seiner Gestalt werden wir von der Annahme der relativen syntaktischen Fülle und der exemplifikatorischen Bezugnahme geleitet. Da wir nicht wissen, welche Merkmale des Zeichens syntaktisch relevant sind, differenzieren wir erst einmal möglichst viele Merkmale und gehen heuristisch davon aus, dass alle Merkmale von Bedeutung sein können. Außerdem suchen wir nach solchen Eigenschaften, auf die der Gegenstand durch den Besitz dieser Eigenschaften verweist. Ein Gegenstand kann grundsätzlich alle seine Eigenschaften exemplifizieren. Die Exemplifikation umfasst also außer den sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften eines Gegenstands auch seine funktionalen Eigenschaften, die sich aus seiner Gestalt oder der Geschichte seiner Verwendung in einer bestimmten Gesellschaft ergeben (vgl. Fricke 2001, 315).

Die Frage ist allerdings, wie sich diese Annahmen zur Definition des Kunstwerks verhalten. Ist ihr Vorliegen konstitutiv für das Vorliegen eines Werks? Oder handelt es sich lediglich um heuristische Annahmen, von denen wir bei der ästhetischen Reflexion ausgehen, die sich aber als falsch herausstellen können, ohne dass der Status des Gegenstands als Kunstwerk dadurch ange-tastet wird? Fricke betrachtet die syntaktische Fülle und Exemplifikation einer multiplen und komplexen Bedeutung durch einen als freies Zeichen interpretierten Gegenstand als Maßstab der ästhetischen Qualität. Insofern die ästhetische Qualität eines Kunstwerks als Kunstwerk darin besteht, dass es diejenigen Eigenschaften, die ein Kunstwerk ausmachen, in besonders hohem Maß und auf besondere gelungene Art und Weise realisiert, liegt es nahe, dass sie jedem Kunstwerk zu einem gewissen Grad zukommen müssen (vgl. Fricke 2001, 344).

Wie überzeugend ist Fricke Bestimmung des Kunstwerks als freies ästhetisches Zeichen und der ästhetischen Erfahrung als Überprüfung der Hypothese, ein bestimmter Gegenstand sei von dieser Art? Nicht für alle Kunstwerke leuchtet es unmittelbar ein, dass sie freie Zeichen sind. Es drängt sich sogar zunächst der Verdacht auf, dass der Anspruch, jedes Kunstwerk müsse sein eigener Maßstab sein, eine Entwicklung der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts ist. Die Frage ist also, ob ihre Konzeption nicht letztlich zu stark an diesem Paradigma ausgerichtet ist, um als Bestimmung von Kunst und ästhetischer Erfahrung generell einzuleuchten. Vielleicht müssen wir uns Gedichten von Rimbaud oder Gemälden von Kandinsky in dieser Art und Weise nähern. Aber wie ist es mit einer Ballade von Schiller oder einem Bild von Vermeer? Verstehen wir nicht spontan die Begebenheiten, von denen die Ballade berichtet und begreifen ohne nachzudenken, was auf einem Bild von Vermeer dargestellt ist? Und ist das nicht nur deshalb möglich, weil wir diese Zeichen eben nicht als frei interpretieren, sondern auf ganz bestimmte, bereits vorliegende Sprachen oder bildliche Zeichensysteme beziehen? Fricke streitet diese Tatsache nicht ab. Doch darin besteht für sie nicht der eigentliche Zweck ästhetischer Reflexion, sondern es handelt sich nur um ein Mittel zum Zweck. Der Zweck ästhetischer Reflexion ist es, „den konkreten Gegenstand dieser Reflexion als ästhetisches Zeichen, als ein Kunstwerk, zu verstehen“ (Fricke 2001, 313).

Das wirft jedoch gleich die nächste Frage auf: Erschöpft sich ästhetische Erfahrung tatsächlich in einer Reflexion darüber, ob ein bestimmter Gegenstand ein freies ästhetisches Zeichen ist? Diese Vorstellung ist sehr anspruchsvoll und es ist zu bezweifeln, dass sie unserem vorthoretischen Verständnis ästhetischer Erfahrung entspricht. Diesen Befund teilt Fricke, nimmt aber den ‚elitären‘ Charakter ihrer Konzeption in Kauf. Noch problematischer ist, dass ihr Ansatz einer sehr kruden Form des ästhetischen Kognitivismus das Wort spricht. Denn die Rolle der Erfahrung im eigentlichen Sinn beschränkt sich darauf, das Material für die ästhetische Reflexion bereitzustellen, deren Ziel in einem *Urteil* darüber besteht, ob es sich bei einem Gegenstand um ein ästhetisches Zeichen handelt oder nicht.

Fricke antizipiert den Einwand, ob sich im Rahmen ihrer Konzeption ästhetische Erfahrung nicht auf eine bestimmte Erkenntnis bezüglich eines Gegenstands und seines Charakters als ästhetisches Zeichen reduzieren lasse (vgl. Fricke 2001, 347). Sie beantwortet ihn mit dem Verweis auf die *Inkommensurabilität* ästhetischer Reflexion. Diese besteht in der Unabschließbarkeit und Unerschöpflichkeit des Reflexionsprozesses:

Inkommensurabel ist die ästhetische Erfahrung eines Gegenstands, weil die ihr zugrunde liegende ästhetische Reflexion (...) *unabschließbar* und weil die entsprechende Interpre-

tation dieses Gegenstands als freies, ästhetisches Zeichen *unerschöpflich* ist. Der Prozeß ästhetischer Reflexion kommt auch und insbesondere dann, wenn er erfolgreich ist, nicht an ein Ende, und der Erfolg dieser Reflexion läßt sich nicht nach absoluten Maßstäben messen. (Fricke 2001, 357)

Den nahe liegenden Einwand, dass eine einzelne Person sehr wohl an das Ende der ästhetischen Reflexion gelangen kann, kontert sie damit, andere Personen könnten die ästhetische Reflexion über denselben Gegenstand fortsetzen oder neu beginnen. Aber liegt hierin wirklich ein so grundlegender Unterschied zum epistemischen Projekt? Auch der Prozess wissenschaftlicher Erkenntnis ist unabschließbar, insofern unsere Theorien und Evidenzen immer wieder in Frage gestellt werden können. Ein absoluter Maßstab der Erkenntnis ist zwar die Wahrheit, aber da diese uns nie unabhängig von unseren Evidenzen gegeben ist, unterscheidet sich unsere epistemische Situation in diesem Punkt nicht grundlegend von unserer ästhetischen.

Selbst wenn wir Fricke diesen Punkt zugestehen, ist damit nicht viel gewonnen, ja in gewissem Sinn wird die Situation dadurch sogar verschlimmert. Denn es wird nur zu deutlich spürbar, dass diese Konzeption den *Wert* nicht zu erhellen vermag, den ästhetische Erfahrung für uns hat. Wenn das Vergnügen, das uns die ästhetische Reflexion bereitet, nicht in der Wahrheit des Urteils über den Gegenstand liegt, dann ist es mit demjenigen an einem Puzzlespiel vergleichbar, das immer neue Zusammensetzungen erlaubt. Wir achten auf alle wahrnehmbaren Details, um mögliche Kombinationen herauszufinden, wir greifen auf unser Hintergrundwissen zurück, um zu einer Lösung zu gelangen, und wir sind auch durchaus gespannt auf das Bild, das sich am Ende ergibt. Aber nach einer Weile sind wir der Sache müde und legen das Spiel beiseite.

Doch dieser Einwand beschränkt nur die Reichweite von Fricke's Konzeption, stellt sie aber nicht unbedingt grundsätzlich in Frage. Es handelt sich dann eben nur um eine notwendige Bedingung ästhetischer Erfahrung, eine Reflexion über die Frage zu sein, ob ein Werk als freies ästhetisches Zeichen gelten kann. Diese könnte durch andere Bedingungen ergänzt werden. Es gibt jedoch einen tiefgreifenderen Kritikpunkt an ihrer Analyse, der diese eirenische Lösung vereitelt. Es leuchtet nicht ein, dass Kunstwerke freie ästhetische Zeichen sind, weil sie überhaupt keine Zeichen in Fricke's Sinn sind. Ein Zeichen zu sein setzt für sie voraus, dass es ein Zeichensystem gibt, anhand dessen es decodiert werden kann:

Kunstwerke sind, wie alle Zeichenvorkommnisse, konkrete, sinnlich wahrnehmbare Gegenstände. Jedoch ist kein Gegenstand als solcher ein Kunstwerk. Ebenso wenig wie irgendein Gegenstand an sich ein Zeichen ist, sondern nur unter der Voraussetzung seiner Beziehung auf ein entsprechendes Zeichensystem, ist kein Gegenstand an sich ein Kunstwerk. (Fricke 2001, 344)

Nur vor dem Hintergrund der Annahme, um ein Zeichen zu sein, brauche es ein Zeichensystem, macht die These Sinn, Kunstwerke seien freie Zeichen und ihre Rezeption erfordere die Konstruktion eines entsprechenden Zeichensystems. Doch ist diese Annahme plausibel?

Um dies herauszufinden, müssen wir Kriterien dafür benennen, wann etwas ein Zeichensystem ist. Zwei grundlegende Bedingungen bestehen in der syntaktischen Spezifikation der Zeichentypen und der Angabe semantischer Regeln, die die Bedeutung der Zeichentypen festlegen. Hinzukommen muss, dass das Zeichensystem einen bestimmten, abgrenzbaren Bereich menschlicher Praxis regelt. Ein einfaches Zeichensystem, das diese drei Bedingungen erfüllt, ist eine Ampel. Eine beliebige Kombination aus einigen Noten, Wörtern und Ampelfarben wäre hingegen kein Zeichensystem. Die Erfüllung dieser drei Vorgaben führt allerdings nur zu einem minimalen Zeichensystem, in dem keine Kombinationen der Zeichen möglich sind. Um ein komplexes System zu erhalten, müssen Regeln hinzukommen, die die syntaktische Verknüpfung der Zeichen bestimmen und die festlegen, wie komplexe Bedeutung auf der Grundlage einfacher Bedeutungselemente entsteht.

Auf der Basis von Kunstwerken kann aber schon deshalb kein Zeichensystem konstruiert werden, weil die ersten beiden Bedingungen nicht erfüllt werden können: Es lassen sich auf der Basis eines Kunstwerks keine ästhetischen Zeichentypen syntaktisch spezifizieren und es gibt keine Regeln, die die Bedeutung der Zeichentypen festlegen. Zwar kann die Bedeutung von Kunstwerken von Zeichensystemen abhängen, aber diese bestehen unabhängig vom Werk, beispielsweise im Fall literarischer Werke die Sprache. Wenn sich für Kunstwerke Zeichensysteme spezifizieren ließen, müssten sie obendrein komplexer Art sein, denn sie bestehen nicht in unabhängig voneinander existierenden Zeichen, sondern die Bedeutung des Werks soll sich auf der Grundlage der Bedeutung seiner Bestandteile erschließen lassen. Doch es gibt keine Regeln, die die syntaktische Verknüpfung der Zeichen eines Kunstwerks bestimmen und festlegen, wie seine Bedeutung auf der Grundlage einfacher Bedeutungselemente abgeleitet werden kann. Die Konstruktion von Zeichensystemen kann daher als Modell des Kunstverstehens nicht überzeugen. Der Gedanke beruht auf dem Missverständnis, dass sich die besonderen repräsentationalen Eigenschaften von Kunstwerken nur auf diese Art und Weise verstehen lassen.

4 Konklusion

Den Ausgangspunkt des Versuchs, ästhetische Erfahrung zeichentheoretisch zu definieren, bildete Nelson Goodmans Auffassung ästhetischer Zeichensysteme. Diese zeichnen sich durch fünf von ihm als ‚Symptome des Ästhetischen‘ bezeichnete Eigenschaften aus: (1) Syntaktische Dichte, (2) semantische Dichte, (3) relative syntaktische Fülle, (4) Exemplifikation sowie (5) multiple und komplexe Referenz. Da Goodman aber auf dieser Grundlage einen strikten Unterschied zwischen ästhetischen und nicht-ästhetischen Zeichensystemen weder machen will noch kann, erwies sich seine Konzeption zur Abgrenzung ästhetischer Erfahrung nur bedingt als geeignet.

Wir wandten uns deshalb Christel Frickes Ansatz zu, die an Goodmans Überlegungen anknüpfend eine Bestimmung ästhetischer Erfahrung als Zeichenprozess vorgeschlagen hat. Dieser Prozess zeichnet sich dadurch aus, dass wir eigens ein Zeichensystem konstruieren müssen, vor dessen Hintergrund wir ein ästhetisches Zeichen verstehen. Das ästhetische Zeichen wäre somit ein freies Zeichen, weil es an kein bestehendes Zeichensystem gebunden ist. Allerdings lässt sich die Idee, dass wir bei der Kunstwahrnehmung immer eigens Zeichensysteme konstruieren, so nicht halten, wie wir gesehen haben. Um überzeugend zu sein, ist Frickes Ansatz dahingehend zu radikalisieren, dass es in der ästhetischen Erfahrung um ungebundene Repräsentationen geht, welche ihre Bedeutung überhaupt nicht im Rahmen eines Zeichensystems erhalten.

Literaturverzeichnis

- Bußmann, Hadumod. *Lexikon der Sprachwissenschaft*. 2. Auflage. Stuttgart: Kröner, 1990.
- Dretske, Fred. *Knowledge and the Flow of Information*. Cambridge, MA: MIT Press, 1981.
- Dretske, Fred. *Explaining Behavior: Reasons in a World of Causes*. Cambridge, MA: MIT Press, 1988.
- Dretske, Fred. „Experience as Representation“. *Philosophical Issues* 12 (2000): 67–82.
- Fodor, Jerry. *A Theory of Content and Other Essays*. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.
- Fricke, Christel. *Zeichenprozeß und ästhetische Erfahrung*. München: Wilhelm Fink, 2001.
- Goodman, Nelson. *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984.
- Goodman, Nelson. *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.
- Grice, Paul H. *Studies in the Way of Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- Lewis, David. *Konventionen: Eine sprachphilosophische Abhandlung*. Berlin: De Gruyter, 1975.
- Millikan, Ruth. *Language, Thought, and Other Biological Categories*. Cambridge, MA.: MIT Press, 1984.
- Putnam, Hilary. *Vernunft, Wahrheit und Geschichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990.

- Rimmele, Marius, Bernd Stiegler und Klaus Sachs-Hombach (Hg.). *Bildwissenschaft und Visual Culture*. Bielefeld: transcript, 2014.
- Sachs-Hombach, Klaus. *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: Herbert von Halem, 2003.
- Sachs-Hombach, Klaus (Hg.). *Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005a.
- Sachs-Hombach, Klaus. „Über Sinn und Reichweite der Ähnlichkeitstheorie“. *Symbole, Systeme, Welten: Studien zur Philosophie Nelson Goodmans*. Hg. Gerhard Ernst, Oliver Scholz, und Jakob Steinbrenner. Heidelberg: Synchron, 2005b. 203–225.
- Sachs-Hombach, Klaus (Hg.). *Bild und Medium: Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*. Köln: Herbert von Halem, 2006.
- Scheffler, Samuel. „The Wonderful Worlds of Goodman“. *Synthese* 45 (1980): 201–209.
- Scholz, Oliver. *Bild, Darstellung, Zeichen*. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 2004.

§ 1357
Geschäfte
zur Deckung
des Lebens-
bedarfs

§ 1357
Geschäfte
zur Deckung
des Lebens-
bedarfs

CH: 46808321403
MTM-Saumpeter

CH: 46808321403
MTM-Saumpeter

PartGG

§ 1
Voraus-
setzungen
der
Partnerschaft

§ 3
Partner-
schafts-
vertrag

PartGG

§ 1
Voraus-
setzungen
der
Partnerschaft

§ 3
Partner-
schafts-
vertrag

Dieter Mersch

Zur reflexiven Logik des Ikonischen

Ausschnitt aus einer postphänomenologischen Bildtheorie

Müssen wir nicht das Bild anders denken als von seinem Abbild her, dem Dargestellten oder Sujet, das in ihm zum Ausdruck kommt? Müssen wir es nicht deshalb anders denken, weil diese Vorentscheidung es sofort auf den *Schein* und das *Trugbild* (*eidolon*) festlegt? Mit den Fragen ist ein ‚anderer Anfang‘ in der Bildtheorie als dem Platonismus angezeigt, ein Anfang, der das Bildliche nicht mehr von der *Mimesis*, der Logik der Darstellung (*eikasia*) her zu fassen sucht – sei es als Ähnlichkeit oder als Konstruktion –, sondern von seinem *Kompositorischen* her als *Hervorbringung einer Sichtbarkeit*. Der Begriff des Kompositorischen vereint dabei das Mediale und seine Technologien mit den Möglichkeiten des Erscheinens, d. h. eine medienphilosophische Perspektive mit einer phänomenologischen. Ihre wechselseitige Verbindung erlaubt insbesondere die Untersuchung der ebenso vielfältigen wie heteronomen Relationen zwischen dem *Erscheinenden* und seinen Modalitäten des *Zeigens* und *Sichzeigens* einerseits (vgl. Mersch 2002), zum Zweiten den *Betrachtenden* und der Subjektivität des *Blicks* (Belting 2007, 49) andererseits sowie drittens den *Gestaltenden*, Macher*innen oder Produzent*innen, die, wie es Jacques Lacan treffend ausgedrückt hat, dem Blick etwas zu sehen zu geben suchen, und zwar im doppelten Sinne einer Gabe wie Aufgabe: „Du willst also etwas sehen. Nun gut, dann sieh das!“ (Lacan 1987, 107).

Ganz offenbar gehören Bild und Blick im gleichen Maße zusammen wie Blick, Gabe und die Hervorbringung eines Sichtbaren. Jedes Bild verkörpert nach John Berger „eine bestimmte Art des Sehens“ (Berger 1974, 10), wie Bilder, nach Hans Belting, erst „im Blick“ (Belting 2007, 49) entstehen.¹ Entscheidend ist also im Bildsehen die Kreuzung zweier ‚ur-sprünglicher‘ Dialektiken, die semiotischen Bildtheorien gewöhnlich entgehen: Das Ikonische erschließt sich nicht als ein bestimmter Zeichentyp, sondern es öffnet sich allererst *durch* (*dia/per*) den Blick als Medium, um *in* ihm (oder *auf* seiner Oberfläche) etwas zu schauen oder zu entdecken, wie umgekehrt das Bild als Medium den Blick ‚auf-springen‘ lässt, um ihn allererst sehend zu machen. Zwei Seiten sind darin angesprochen, die interdependent sind und sich einander bedingen: der Blick, gewöhnlich gefasst

Anmerkung: Die folgenden Abschnitte bilden einen Auszug aus einem größeren Projekt mit dem Titel „Ikonizität“, das eine Philosophie der Bildlichkeit zu begründen sucht.

1 Weiter heißt es: Bilder gleichen „fiktiven Partnern unseres Blicks“ (Belting 2007, 50).

als *actio*, der die Bildlichkeit des Bildes weckt, so allerdings, dass erst das Bild ihn gleichsam auffordert, es anzublicken, wie gleichzeitig das Bild als *Akteur*, gewöhnlich genommen als Passivität, der an den Blick eine Forderung richtet, um sich entsprechend seiner ‚Vor-Gabe‘, seinem ‚Vor-Wurf‘ (*proiectum*) betrachten zu lassen.

Tatsächlich ist in der Kreuzung dieser Dialektiken ein ‚Sprung‘ wesentlich, der Bild und Blick gemeinsam ereignen lässt, denn es geht nicht darum, dass dem Sehen etwas schon Gegebenes oder Verstandenes präsentiert wird, das, wie Platon währte, ‚wiedererinnert‘ (*anamimnēskesthai*) werden muss, um erkannt zu werden, sondern es gibt in der Beziehung zwischen Bild und Blick etwas Ereignishaftes, das beide Seiten des Prozesses bedarf. Dabei springen beide aneinander erst hervor: *das Bild*, als ein Angeschautes, *durch (dia/per)* den Blick, sowie *der Blick*, als ein Adressiertes *durch (dia/per)* das Bild.²

Das Bild: das sind jedoch immer nur ‚die Bilder‘, die sich mit verschiedenen Blicken treffen. Für beide ist der Plural ausschlaggebend genauso wie im Blicken das Verbum. Das heißt auch: Bilder funktionieren immer schon interpiktorial; sie verweisen auf andere Bilder, flankieren sie, inkorporieren und zitieren sie oder konterkarieren und destruieren sie, genauso wie Blicke prozesshaft sind und verschiedene Tätigkeiten einschließen, die reziprozitär sind und dialogisch aufeinander reagieren, einander durchdringen und entwerten. Die Produzent*innen der Bilder haben diese Fülle verinnerlicht; abgelagert in Erinnerung und Unbewusstem werden sie aktiv und schreiben sich in derselben Weise ins Bild ein, wie umgekehrt die Rezipierten andere Bilder wachrufen und sie mit dem Gesehenen assoziieren: Cy Twombly hat diese latenten Inskriptionen oder Bild-Schriften als Kritzel direkt auf ihre Oberfläche eingetragen (vgl. Barthes 1990, 165–183).

Mit ‚Blick‘ ist zudem nicht der Fokus, die Perspektive gemeint, auch nicht das aktive, suchende Auge, denn der „Blick“, so auch Jean Starobinski, bezeichnet „weniger die Fähigkeit, Bilder aufzunehmen, als diejenige, eine Beziehung herzustellen“ (Starobinski 1984, 8), die den Moment des ‚Auf-Merkens‘, den Affekt einer ‚Passibilität‘ immer schon einschließt. Anders gewendet: der Blick und sein Unbewusstes, seine ganze somatische Präsenz, bedeutet eine Affektibilität – die Fähigkeit, sich einem Anderen zuzuwenden wie auch sich von ihm anziehen oder anstoßen zu lassen. Der Anstoß, die Anziehung wie gleichermaßen die Zurückweisung meint dabei ein Ereignen. Sein Ereignis *lässt* aufmerken, sodass es *zunächst* die ‚Sache‘, und zwar die Sache des Bildes ist, welche den Blick anstachelt und dessen skopisches Begehren weckt, seine Aufmerksamkeit lenkt und umwendet:

² Zur Verbindung der Präposition ‚durch‘ – griechisch ‚dia‘, lateinisch ‚per‘ – und dem Medialen vgl. Mersch 2010.

Es sind die Bilder – seien es statische oder Bewegtbilder –, die den Blicken etwas Sichtbares und nicht schon Abgebildetes darbieten, während der Blick – gleichsam im Nu desselben ‚Augen-Blicks‘ – sich ihnen aufschließt und sie *als* Bilder konstituiert. Wenn wir auch zuvor von der wechselseitigen Kreuzung zweier Dialektiken ausgegangen sind, so erweist sich diese doch als asymmetrisch, weil das Bild als Alterität, als ein noch Unbestimmtes oder Unbekanntes, als Entzug am Anfang steht, welches den Blick attackiert, um ‚erkannt‘ und mit Sinn belehnt zu werden: Verwiesen sei dazu paradigmatisch auf Wols’ (Alfred Otto Wolfgang Schulze) mehrschichtige Gemälde, an den abstrakten Expressionismus Willem de Koonings oder an Yves Kleins Schwammreliefe, die unmittelbar ebenso eine visuelle Lust wie Abwehr auslösen. Nicht notwendig haben wir es dann schon mit etwas Distinktem zu tun, mit lesbaren Figuren oder Objekten, sondern – zu denken ist ebenfalls an Mark Rothkos Farbfelder, an die großen monochromen Farbtafeln Barnett Newmans oder an Bram Bogards pastose, fast skulpturale Gebilde – mit Affektionen, die den Blicken Hindernisse bieten, sie streuen oder unterbrechen und dadurch animieren, genauer hinzusehen.

1 Skopomania

Verfehlt wäre es indessen anzunehmen, dass Bilder und Blicke sich selbständig gegenüberstehen, um miteinander in einen gleichberechtigten Dialog zu treten – als seien sie autonome Entitäten, wie die klassische Ordnung der Bildbetrachtung es nahegelegt hat und die Art der Hängung in den Museen und Ausstellungen es immer noch wiederholt. Präjudiziert diese klassische Anordnung ein Verhältnis von Subjekt und Objekt, welche, wie die beiden Herren in der Herr-Knecht-Dialektik Hegels, um Vorherrschaft ringen, geht es in Wirklichkeit um ein *Antworten*, das ebenso sehr den Blick mit Verlangen wie die Bilder mit ‚Leben‘ ausstattet. Auch darauf hatte Belting hingewiesen: „Der ‚Blick aus dem Bilde‘ wiederholt nämlich, wie in einem Spiegel, den Blick, den wir auf ein Bild werfen [...]. Zwei Blicke begegnen sich in diesem Moment, ein gemalter und ein lebendiger Blick“ (Belting 2007, 66), wobei der ‚gemalte Blick‘ den Primat einnimmt und mit dem verwoben scheint, was Lacan als ‚Blickgabe‘ apostrophierte: „Im Bild manifestiert sich mit Sicherheit immer ein Blickhaftes“ (Lacan 1987, 107).³ Es wäre verfehlt zu meinen, die Formulierung statte das Bild mit einer anthropomorphen Magie aus, vielmehr sucht sie vor allem zu unterstreichen, dass ein Bild zu sehen ‚gibt‘, wie

³ Vgl. zur Lacan’schen Blicktheorie insbesondere Blümle und von der Heiden 2005.

umgekehrt der Blick mit dem Wunsch assoziiert wird, etwas sehen zu wollen, denn „(i)m gemalten Blick“, so auch Jean-Luc Nancy, „wird das Bild selbst zum Blick“ (Nancy 2000, 81, Übersetzung D.M.).

Wenn dabei auch überall der Fokus beim Blick zu liegen scheint – das gilt sowohl für die klassischen phänomenologischen Blicktheorien als auch für Lacans asomatische Pointierung –, scheint es hingegen treffender, den Ausgangspunkt oder ‚Auslöser‘ beim Bild selbst zu suchen, denn jedes Artefakt oder auch jeder Text, soweit sie gemacht (*poiein*) sind, bilden eine Chiffre unendlicher Andersheit. ‚Gabe‘ ist dann wörtlich zu verstehen: *als Gebung eines Anderen durch (dia/per) Anderes*. Betont wurde darüber hinaus die Materialität und Medialität des Bildes sowie seine Beziehung zu einer Autorschaft: jemand oder etwas, das das Bild stofflich geschaffen hat oder – im Falle seiner Zufallsproduktion – für seine Schaffung konzeptuell verantwortlich ist: Diese dritte Stelle der Relation zwischen Bild, Blick und Produktion verweist nicht nur auf die Fremdheit und damit das genuin Enigmatische der Bilder, sondern darauf, dass sie gleichsam von Beginn an durch eine Alterität bewohnt werden, worin sie ihre*n Urheber*in finden. Als ‚Gebung‘ bezeichnen sie mithin stets ein Hergestelltes, wobei weniger das Gewicht auf das Machen als Praxis zu legen ist, als vielmehr auf der *Faktizität des alteritären Moments* – des*der Fotograf*in, des*der Maler*in, des*der Initiator*in oder des*der Erfinder*in ihrer konzeptuellen Idee –, das uns verwandelt im Verfertigten entgegentritt. Und wenn wir in diesem Sinne vom Bild als einem selbst Blickenden sprechen, dann ist *in erster Linie* dieser Blick *von einem Anderen her* gemeint, d. h. einem fremden Ausdruck, auch und gerade, wenn seine Andersheit abstrakt oder gänzlich opak und zurückgenommen bleibt.⁴

In dieser Hinsicht können auch ein schwarzes Fenster in der Dunkelheit oder ein halbgeöffneter Vorhang wie gleichfalls ein unbestimmt flackerndes Objekt ‚anblicken‘ – diese Beispiele führen sowohl Jean-Paul Sartre in *Être et Néant* als auch Lacan an, um die Unkörperlichkeit des Blicks zu betonen, seine vom okularen System abgelöste Existenz (vgl. Sartre 1962, 466),⁵ und zwar nicht deshalb, weil dahinter tatsächlich *jemand* blickt oder die paranoide Phantasie einen Blick imaginiert, sondern weil die Metaphorik einer Blickmöglichkeit gleichsam schon in ihre Inszenierung eingegangen ist und sekundär anwesend bleibt. Sie ist als

⁴ Es ist philosophisch umstritten, wie genau das Diktum: „Was wir sehen blickt uns an“, das sich sowohl bei Lacan (1987, 107) und bei Georges Didi-Huberman (1999, 135–157) findet, zu interpretieren ist. „Nur was uns anschaut sehen wir“, heißt es ebenfalls bei Walter Benjamin mit Bezug auf Franz Hessels *Spazieren in Berlin*, 1929, in: Benjamin 1972, 198. Darin findet sich jedoch die genaue Umkehrung des zuvor genannten Diktums, denn erst das, was die Aufmerksamkeit anlockt, scheint der Betrachtung wert zu sein.

⁵ Auch: „Der Blick“ (Sartre 1962, 338–340).

phantasmatische Dimension – als *skopomania* – in den Dingen sedimentiert, blickt aus ihnen heraus und uns an, um wiederum unseren Blick zu treffen, ihn zu provozieren, zu täuschen oder anzuleiten und zu bannen. Aus diesem Grunde kann durchaus mit Recht gesagt werden, wie auch Bernhard Waldenfels schreibt, dass wir im Bild „einem Anblick (begegnen), der der Anrede, dem Appell vergleichbar ist, der unseren antwortenden Blick herausfordert“ (Waldenfels 2001, 30).

2 Unbestimmtheitsstellen

Wir stoßen damit zugleich an eine erste Grenze der Bilderfahrung, die als doppelte Grenze zu verstehen ist: Einmal mit Bezug auf die Gemachtheit der Bilder, die Position ihrer Autorschaft, die den ‚ikonischen Blick‘, den ‚Blick aus dem Bild‘ als einen ‚anderen Blick‘ erzeugt, ohne bereits mit den Blicken Anderer zusammenzufallen, denn in jedem Bild blickt, wie verhalten auch immer, sein*e ‚Werkmeister*in‘ (Hegel) mit, und zwar in sublimierter Form, sodass der Herkunftsort wie der ‚Ur-Sprung‘ des Blicks systematisch entgeht. Zum zweiten aber fällt dieser bildliche Blick mit der Grenze des Bildes selbst zusammen. Gemeint ist nicht seine Grenze als endliche, kadrierte Oberfläche, die Rahmung, die Ordnung seiner Herstellung, das Geflecht ikonischer Differenzen, die das Sichtbargemachte konstituieren, betreffen – diese wäre Gegenstand einer anderen, ebenso grundlegenden Untersuchung (Mersch 2021). Vielmehr meint die Grenze des Bildes zunächst seine Alterität, die wir heuristisch als ‚bildlichen Blick‘ identifiziert haben und die den ‚betrachtenden Blick‘ regiert. Sie bedingt, dass kein bildlicher Raum zur Gänze beherrscht oder erschlossen werden kann. Das unterscheidet den Ansatz von konstruktivistischen Lösungen, denn das Sehen bemeistert nicht das Sichtbare; es stellt es, im Sinne seiner Generierung, nicht selbst her, sondern wird durch ein wesentliches Entzugsmoment determiniert, denn der Blick ‚weiß‘ nicht um das, was ihn auslöst und fesselt. Der in den Kulturwissenschaften ubiquitär gewordene Konstruktivismus findet daran seine Umkehrung, vielmehr bekommen wir es mit einer grundlegenden Depotenzierung zu tun, die die Betrachtenden, im selben Maße wie sie sie ein Sehen ‚lehrt‘, mit Blindheit schlägt.

Wir können dies exemplarisch mit jener Erfahrung des Antlitzes als eines wörtlich ‚Entgegenblickenden‘ in Verbindung bringen (vgl. Mersch 2016, 27–29), anhand derer Emmanuel Lévinas seine Phänomenologie der Alterität entwickelt hat (vgl. Lévinas 1987, 221–223) und die hier mit der Erfahrung des Bildes analogisiert wird, ohne allerdings auf ihrer Deckung zu bestehen. Denn an Gesichtern wie an Bildern kann nicht achtlos vorübergegangen werden, vielmehr bilden sie

„Rätsel“, die uns „angehen“ (*regarder*) und zwar in der doppelten Bedeutung einer *Anlockung*, die nicht loslässt, wie gleichzeitig einer *Maskerade*, die gerade in dem Maße, wie sie verbirgt, uns verfolgt. Auch hier handelt es sich nicht um eine symmetrische Reziprozität, sondern um eine Asymmetrie, von der erst die Möglichkeit eines Bezugs ausgeht. Und wie Gesichter nicht primär *für uns* sind, d. h. sich als uns ähnlich erweisen, sondern *für sich selbst*, d. h. fremd und undurchsichtig bleiben, kann auch nicht von den bildlichen Kompositionen als einem Ähnlichen ausgegangen werden, das die Wirklichkeit *für unseren Blick* verdoppelt, um „(wieder)erkannt“ zu werden, sondern von einer *primordialen Unähnlichkeit*, die *sich selbst zeigt* und unserer Bezugnahme Widerstände entgegensetzt. Erst dadurch (*dia/per*) bewirkt sie die skopische Begierde, die etwas sehen will, was sie *nicht* kennt.

„Bildmedien scheinen zu ‚blicken‘, also sich wie Körper zu verhalten, während Körper wie Medien reagieren und Blicke mit Medien tauschen“ (Belting 2007, 66), heißt es auch bei Belting, der darin vornehmlich eine ‚Verblickung des Sehens‘ erblickt, wohingegen wir die ‚Verblickung der Bilder‘, ihre manifeste ‚Skopomanie‘ betonen. Wir können daher sagen: Jedes Bild, selbst – oder vielleicht gerade – das leerste, gleicht aus diesem Grunde einem Mysterium, dessen Geheimnis unseren Blick aufsucht und herausfordert, und es ist diese *anfängliche Differenz*, die ebenso zur Anschauung wie zur Respondenz einlädt, sei es in Gestalt einer Interpretation oder einer ‚Ver-‘ oder ‚Umwendung‘ des Blicks, wie ihn die Künste seit je geprobt haben. Nicht notwendig fügen sich deshalb ikonische Kompositionen zur Figur oder zu einem Symbol, vielmehr bleiben sie in erster Linie ‚skulptural‘ oder ‚installativ‘, wenn beide Worte in ihrem ursprünglichen Sinne verwendet werden, die die Objekthaftigkeit und Materialität des Kompositorischen bezeichnen, welche sich dem Blick *ekstatisch* entgegenstellen. Wir berühren so eine zweite Unbestimmtheitsstelle im Bild, die, über die Tatsache seiner Herstellung oder Gemachtheit hinaus den ‚undarstellbaren Knoten‘ der Produktion selbst adressiert, die den ‚ikonischen Blick‘ gleichzeitig als einen ‚anderen Blick‘ ausweist. Denn der Blick des Bildes, als *Spur* herstellender Alterität, transformiert diese, lagert sie im bildlichen Material, seinem Medium ab, um ihm in gleicher Weise als ‚fremden‘, ja ‚objekthaften Blick‘ entgegenzutreten. Diese Fremdheit wiederum ist das Zeichen oder Mal des im Kompositorischen enteigneten Herkunftsortes, gleichsam der ‚Ur-Sprung‘ der bildlichen Konzeption, sein ikonisches *concelto*, das durch die Komposition verwandelt und umgestaltet wird und systematisch entgeht, denn weder *zeigt* ein Bild, *von woher es zeigt* noch zeigt es *seinen medialen Grund*. Sein *Herkommen* ist vielmehr sein *Verborgenes*, verdeckt unter dem Schleier seiner Sichtbarkeit, die seine Geschichte, sein Werden vollständig eingenommen hat.

Der Umstand wird besonders an vollendeten Werken kenntlich, die sowohl die Mühen, Umwege und Irrwege verhüllen, die zu ihrer Vollendung geführt haben, als auch die Arbeit, ihr performatives Moment, insofern diese sich in ihrem Resultat, hegelsch gesprochen, vollkommen ‚aufgehoben‘ haben. Umgekehrt würden die Werke oder Kompositionen unvollständig oder mangelhaft erscheinen, wenn sie als Differenzstellen – wie die Klebestreifen in dadaistischen Collagen – selbst exponiert würden: Techniken, wie sie gerade die Avantgarden des frühen zwanzigsten Jahrhunderts benutzt haben – hier wäre beispielsweise an Kurt Schwitters *Merz-Bilder* (z. B. Ohne Titel, 1920) zu denken –, um die chronische *Unerfüllbarkeit* der Werke zu dekuivrieren und durch ihre bewusste Fragmentierung zu konterkarieren.

Deshalb ist jeder Sichtbarkeit im Bild eine Unsichtbarkeit oder Opazität immanent, die keineswegs den Blick nur abprallen lässt oder frustriert, sondern im Gegenteil sein Interesse immer wieder neu entfacht und anhalten lässt. Der Umstand macht die Triebstruktur des Ikonischen aus. Bilder geben zu sehen und verlangen umgekehrt nach Blicken, wie sie diese an sich ziehen und sie, nach Lacan, ‚in die Falle‘ locken, sie wörtlich zu ‚faszinieren‘ wie zu beängstigen vermögen (vgl. Lacan 1987, 91–93): Ikonophilie wie Ikonophobie besitzen darin gleichermaßen ihren ‚Ab-Grund‘. Das Faszinosum, das Fesselnde, wie ebenso die Gefangennahme und die Furcht bestehen folglich nicht nur darin, dass wir in ihnen ein Fremdes gewahren, sondern auch eine Glätte ohne Makel, eine Identität und Verschllossenheit, deren illusionistische *perfectio* keine Geschichte zu haben scheint. Und damit korrespondierend: Genauso wie die Bilder *sich uns* zuwenden, uns auffordern, sie anzuschauen, so suchen wir unseren ‚eigenen Blick ins Bild zu setzen‘, uns ‚im Bild wiederzufinden‘, was nicht nur unsere notorische Sucht erklärt, in die verschiedensten Bildwelten einzutauchen und dabei immer dasselbe zu entdecken, sondern auch die monströse Flut von stereotypen Bildern, deren Überfluss wir ausgesetzt sind; ja, wir wollen ständig *alles* sehen, wovon die Explizitheit der Pornographie genauso ein beredtes Zeugnis ablegt wie die Angstlust der Gewaltbilder, die – gleich John Isaacs’ *The Matrix of Amnesia* (1997) – den Blick noch ‚übertreiben‘, ihn über alle Maße hinaustreiben und sogar auch das Ungeheuerlichste, sein Jenseits und Ausgeschlossenes erfassen lassen.

Zugleich taucht damit eine dritte Entzugsfigur oder Unbestimmtheitsstelle auf, die die Bilder und das von ihnen ausgelöste skopische Begehren trifft: die Medialität des Ikonischen als Negativität, als dasjenige Verschwinden, das erscheinen lässt, indem es nicht selbst erscheint, wie umgekehrt sein Erscheinen das Verschwinden des Bildes impliziert (vgl. Mersch 2008). Wir haben es folglich mit einer charakteristischen Umkehrung zu tun, wie sie die Künste seit je auf vielfache Weise in Anschlag gebracht haben – erinnert sei an die Anamorphosen, die nichts Bestimmtes zeigen, wenn wir sie frontal anschauen, die vielmehr erst zu

sehen geben, wenn wir sie aus einem ‚unmöglichen‘ Winkel von der Seite betrachten, von dort her, wo wir gewöhnlich nichts sehen (vgl. Mersch 2006). Erinnert sei auch an Kasimir Malewitschs *Schwarzes Quadrat* (1915), das nur deshalb, wie Malewitsch sagt, zur Ikone unserer Zeit werden konnte, weil es jede Figuralität annullierte und jeden Anklang an eine Darstellung tilgte. Notorisch zieht es sich auf einen Nullpunkt zurück, bis nurmehr das zurückbleibt, was ein Bild zum Bild macht, das gleichzeitig immer noch ein Bild des Bildes ist, ein Bild jedoch, das nichts mehr abbildet und darum in seiner einfachen medialen Negation verharret.

3 Visualität und Reflexivität: Möglichkeiten bildlichen Denkens

Alle drei Unbestimmtheitsstellen, die auch als Unsichtbarkeitspunkte bezeichnet werden können, weil sie nicht selbst gesehen werden können, aber, wie blinde Flecken, Sehen hervorbringen, korrespondieren zugleich mit Typen intrinsischer ikonischer Reflexion, wie sie besonders für die visuellen Künste maßgebend sind. Reflexivität ist der Kunst immanent; sie ereignet sich nicht als Denken über Kunst, sondern als Denken *in* Kunst, als einer *reflectio in re*, die auf der Ebene des Bildes geschieht, und zwar mittels konträrer Konstellationen oder paradoxer Interventionen, wie sie überhaupt im Zentrum einer ‚Epistemologie des Ästhetischen‘ (vgl. Mersch 2015) stehen. Die Philosophie des Bildes hat sie als unmittelbar ‚bildliche Denkweisen‘ zu berücksichtigen, denn es ist irreführend zu sagen, dass Denken allein auf der Ebene des denkenden Subjekts als dessen Vermögen oder im Akt des Urteils als sprachlich terminierter Aussage vollzogen wird. Reflexion, Denken ist nicht nur eine Sache eines inneren Bewusstseins, die sich sekundär im Medium der Sprache niederschlägt, um *durch* (*dia/per*) sie übersetzt ausgedrückt und kommuniziert zu werden, so wenig wie allein der propositionale Satz und seine performative Äußerung von ihm Zeugnis ablegen. Vielmehr zeigt es sich ebenso im Visuellen, als einem Denken in Bildern, und zwar weniger am Ort ihres Inhalts als vielmehr des Zusammenspiels zwischen Bild und Blick, soweit Bilder *sehend* machen.

Dieses Spiel beginnt, wie wir betont haben, immer beim Bild, das die Bewegung entfesselt und den Blick an sich bindet. Dabei bedeutet, etwas *in* Bildern zu sehen, sie gleichzeitig *als* Bilder zu sehen. Das ‚Als‘ bedeutet ein Doppeltes: *Als* Bild selbst, d. h. die Bildlichkeit des Bildes, und *als etwas* im Sinne einer Sichtbarmachung. Wir sehen dann erstens, *dass* wir ein Bild sehen, und indem wir dies bemerken, sehen wir zugleich das Bild *in seiner Materialität, als ein Ding oder Medium*, das *etwas sichtbar macht* und den Blick ‚richtet‘ – unabhängig davon,

ob es sich dabei um ein Farbfeld, eine einfache Teilung des Tableaus, eine Figur oder, wie in Marcel Duchamps letztem Werk *Étant donnés: 1. la chute d'eau 2. le gaz d'éclairage* ... aus den Jahren zwischen 1946 und 1966, anstelle eines Fensters um eine versperrte Türe handelt. Wir sehen *zweitens*, was das Bild preisgibt, sein jeweils Sichtbargemachtes bzw. das Sichtbare *als* Sichtbares, in diesem Falle die verdeckte, aber entkleidete Frau, die Gaslampe und andere Details, und zwar *vor* dem Hintergrund der genannten Unsichtbarkeiten als Leerstellen, die auf etwas hindeuten, was jedoch unverständlich bleibt.

Das lässt sich auch so ausdrücken: Zwischen Bildlichkeit und Sichtbarmachung klafft eine nicht zu schließende Lücke oder *Differenz*, die besonders dort virulent wird, wo die ikonische Produktion von Visualität einerseits mit der Produktivität des Blicks andererseits nie ganz zur Deckung gebracht werden kann. Gleichwohl – und dies scheint für unsere Überlegungen zentral – bleibt die Differenz *als* Differenz unsichtbar, soweit sie die Bedingung der Möglichkeit des Bildsehens selbst bezeichnet. Buchstäblich bildet sie den ‚Grund‘ sowohl des Sichtbaren als auch der Sichtbarmachung, gleichsam den ‚Nabel‘, an dessen Narbe die verschiedenen Stränge und Richtungen der Beziehung zwischen Bild und Blick zusammenlaufen, denn es bedarf der Unsichtbarkeit als einer Folie, *die nicht blickt, um allererst blickend zu machen*.

Anders gewendet: Eine mehrfache Unsichtbarkeit erzeugt das Sichtbare, wobei die Spaltung zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren nicht mitten durch das Bild verläuft, sondern gleichsam quer zu ihm, in jener anderen Dimension, die die verschiedenen Beziehungen zwischen Bild und Blick regulieren. Sie teilt nicht das Bild in das auf, *was* gesehen und *was nicht* gesehen werden kann, etwa wie der Film eine Außenseite besitzt, sein Off, das durch die Vorrichtungen der Kamera und die Apparaturen der Produktion abgeschnitten wird, sondern sie trennt Bild, Medium, Blick und Erblicktes systematisch auf, und zwar derart, dass die Relationen zwischen ihnen überall Risse besitzen, aus deren Klaffung die Erfahrung des Bildes und seiner Sichtbarkeit hervorgehen. Die Risse bewirken ihre Nichtschließbarkeit als Momente unstillbarer Unruhe und Überschüssigkeit.

Die sprichwörtliche Vieldeutigkeit und Offenheit der Bilder haben hierhin ihren Grund. Es gibt im Bildsehen keine Identität, nicht einmal in logischen oder diagrammatischen Bildern, denn *was* sie zeigen und *was sich in* ihnen zeigt, bilden allenfalls Potenzialitäten, die erst im Blick, d. h. einem anderen ihrer selbst, aufgehen, jedoch so, dass die Blicke wiederum die ihnen dargebotenen Möglichkeiten beschneiden. Zwischen Blickgabe und Blicknahme klafft so die nämliche Lücke wie zwischen Sichtbarem und Sichtbargemachtem, denn jede Erkenntnis oder Interpretation bildet im besten Falle nur eine Auswahl dessen, was diese sein *könnten*. Und doch birgt diese mehrfache Ruptur den Ausgangspunkt ihrer Reflexivität, denn die beiden genannten Differenzen zwischen Sichtbarkeit und

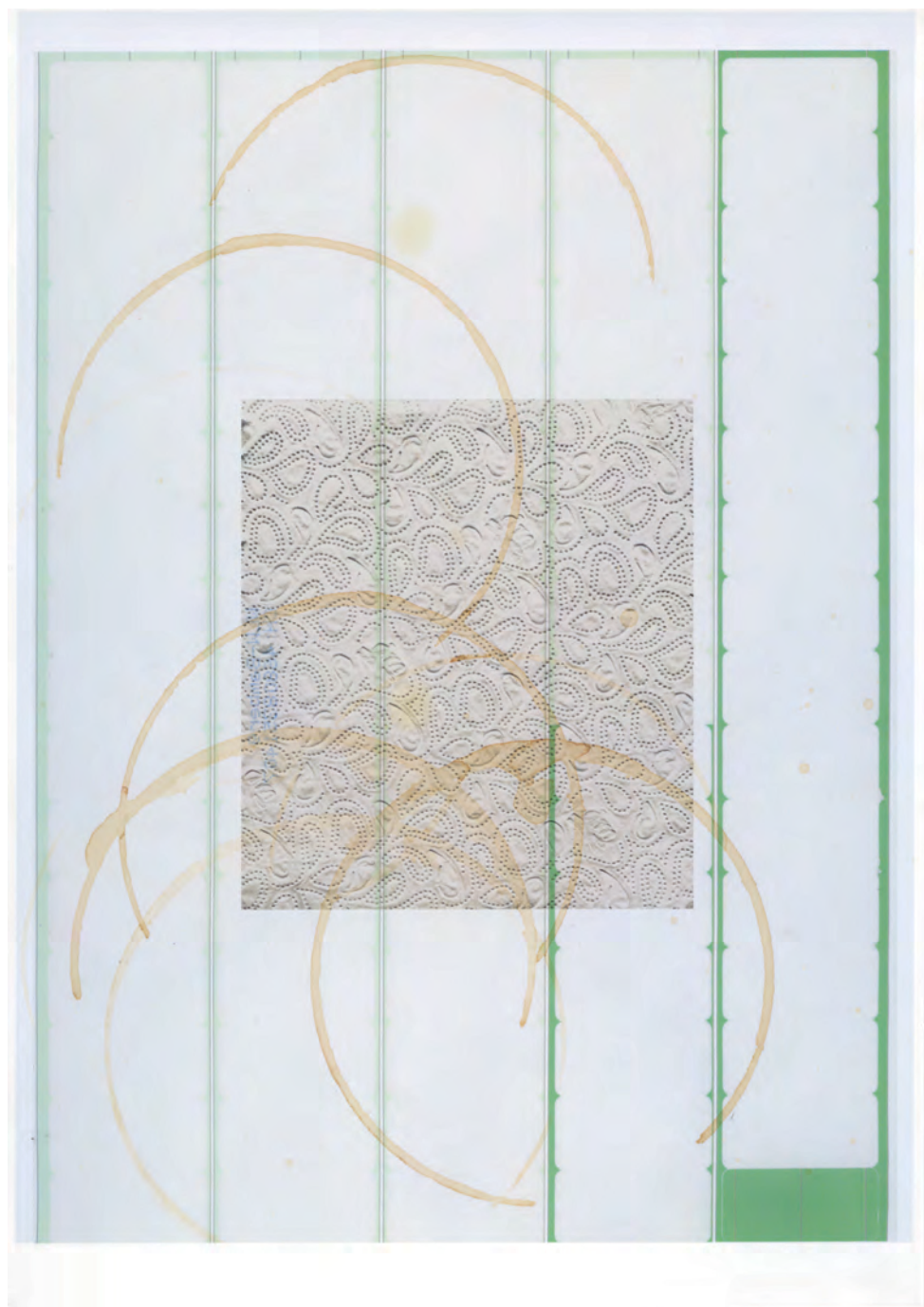
Sichtbarmachung einerseits und Blickgabe und Blicknahme andererseits implizieren zuletzt, dass sich nicht nur Bild und Blick aneinander reiben, sondern auch *eines im anderen und am anderen bricht*. Sehen bedeutet nicht nur *etwas sehen*, sondern *sehend zu werden, indem das Sehen das Sehen sieht* – aber dieses nennt weder eine Leistung des Sehens noch des Subjekts, sondern das *Ereignis einer Wendung*, die *am Medium* geschieht, wie sich gleichermaßen das Medium *durch (dia/per)* seine Betrachtung *wendet*. Etwas *als* Bild sehen, heißt daher die Möglichkeit einzuschließen, die Medialität des Mediums *mitzusehen*, und zwar deswegen, weil das Bildsehen niemals nur in dem aufgeht, *was wir jeweils zu gewahren scheinen*, seine Abbildung oder Darstellung, sondern die Tatsache, *dass wir ein Bild sehen, mitgewahren*.

Darum sind auch Sehen und Bildsehen voneinander geschieden. Es gibt keine Anschauung von Bildern, die vollständig im Illusionismus aufgeht, weil in sie immer schon eine wesentliche Differenz eingetragen ist, die ihn unterbricht. Dann setzt die Gewahrung von Bildern den *reflektierenden Blick* bereits voraus, woraus seit je die Kunst Kapital zu schlagen versucht hat: Mittels einer Transformation der Blicke, mittels Augentäuschung und Blickenttäuschung oder anderen Strategien paradoxaler Umkehr und Verzerrung, wie sie Duchamp meisterhaft vorführt und worin das manifeste wie ebenso latent Sichtbare oder sogar ‚Ungesichtige‘ im Bild selbst sichtbar gemacht wird. Das bedeutet nicht, dass eine Dechiffrierung der Darstellungsformen wie auch der Techniken im Bild oder die Entschlüsselung von Blickordnungen und Visualisierungsstrategien, wie sie die Bild- und Filmtheorien der 1970er bis 1990er Jahre beschäftigt haben, überflüssig wäre, doch unterstellen solche Rekonstruktionen stets schon eine Praxis der Reflexion, ohne die sie unmöglich wären. Diese sind Bedingung jener, nicht umgekehrt.

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990.
- Belting, Hans. „Blickwechsel mit Bildern“. *Bilderfragen: Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. Hg. Hans Belting. Paderborn: Brill | Fink, 2007. 49–76.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Werke, Bd. III*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972.
- Berger, John. *Sehen: Das Bild der Welt in der Bilderwelt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1974.
- Blümle, Claudia, und Anne von der Heiden (Hg.). *Blickzähmung und Augentäuschung: Zu Lacans Bildtheorie*. Zürich: Diaphanes, 2005.
- Didi-Huberman, Georges. *Was wir sehen, blickt uns an*. München: Fink, 1999.
- Lacan, Jacques. *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse: Das Seminar, Buch XI*. Berlin: Weinheim Quadriga, 1987.

- Lévinas, Emmanuel. *Die Spur des Anderen: Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*. 2. Auflage. Freiburg/Br.: Alber, 1987.
- Mersch, Dieter. „Abbild und Zerrbild: Zur Konstruktion von Rationalität und Irrationalität in frühneuzeitlichen Darstellungsweisen“. *Instrumente in Kunst und Wissenschaft: Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*. Hg. Helmar Schramm, Ludger Schwarte und Jan Lazadzig. Berlin: De Gruyter, 2006. 21–40.
- Mersch, Dieter. „Tertium datur: Einleitung in eine negative Medientheorie“. *Was ist ein Medium?* Hg. Stephan Münker und Alexander Roesler. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008. 304–321.
- Mersch, Dieter. „Meta/Dia: Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen“. *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 2 (2010): 185–208.
- Mersch, Dieter. *Epistemologie des Ästhetischen*. Zürich: Diaphanes, 2015.
- Mersch, Dieter. „Countenance – Mask – Avatar: The Face and the Technical Artefact“. *The Changing Face of Alterity*. Hg. David Gunkel, Ciro Marcondes Filho und Dieter Mersch. London: Rowman & Littlefield, 2016. 17–37.
- Mersch, Dieter. „Ikonizität: Philosophie der Bildlichkeit“. *Nach der ikonischen Wende: Aktualität und Geschichte eines Paradigmas*. Hg. Jonas Etten und Julian Hochmarig. Berlin: Kadmos, 2021. 33–65.
- Mersch, Dieter. *Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis*. München: Fink, 2002. 47–75.
- Nancy, Jean-Luc. *Le Regard du portrait*. Paris: Galilée, 2000.
- Sartre, Jean-Paul. *Das Sein und das Nichts*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1962.
- Starobinski, Jean. *Das Leben der Augen*. Berlin: Ullstein, 1984.
- Waldenfels, Bernhard. „Spiegel, Spur und Blick“. *Homo pictor*. Hg. Gottfried Boehm. München: K. G. Saur, 2001. 14–31.



Hans Dieter Huber

Das Lochblech der Phantasie

Was passiert, wenn Bilder interpretiert werden?

Diese Gedanken widme ich Klaus Sachs Hombach, der mir über Jahrzehnte hinweg ein wertvoller und wichtiger Gesprächspartner war und heute ein guter Freund geworden ist. Der vorliegende Text geht in seinen Grundgedanken weit zurück bis in die Anfänge des Bildwissenschaftlichen Kolloquiums an der Otto-von-Guericke-Universität in Magdeburg 1995 und den damals in breiter und offener Interdisziplinarität begonnenen Debatten darüber, was ein Bild sei und wie Bilder funktionieren. Seit dieser Zeit konnte ich durch die vielfältigen Anregungen und Gespräche mit Klaus immer wieder bestimmte Fragestellungen aufgreifen und mir die Frage stellen, wie ich als Künstler und als Wissenschaftler diese Zusammenhänge sehe. Dadurch wurde es mir möglich, eine Reihe von Einzelproblemen der Bildwissenschaft in verschiedenen Publikationen und Aufsätzen einer Antwort näherzubringen. Ich konnte mich durch diesen Dialog bildwissenschaftlich positionieren und auch einen eigenen Standpunkt entwickeln. Die Gedankengänge dieses Textes sind das Ergebnis von fast 25 Jahren gemeinsamer, paralleler Bemühungen des Nachdenkens über Bilder. Wir könnten ihn fast als eine (unvollständige) Übersicht über verschiedene, mir wesentliche und wichtige Gedanken, bezeichnen. Wenn dieser Text ein Lied wäre, wäre er ein Medley, in dem verschiedene bekannte Melodien angespielt werden, um nach ein paar Minuten in ein anderes Lied überzugehen.

Zwei Begriffe von Interpretation

Ganz allgemein gesagt, können wir einen engen und einen weiten Begriff von Interpretation voneinander unterscheiden. Meistens gehen wir in unserer Rede von dem engeren Interpretationsbegriff aus. Die Interpretation besteht in diesem Verständnis vor allem in der sprachlichen Beschreibung eines Bildes, seiner inhaltlichen Deutung und seiner Einbettung in den historischen Kontext seiner Entstehungszeit. Dieser enge Begriff von Interpretation verstellt jedoch den Blick auf ein viel breiteres Feld von Interpretationsmöglichkeiten.

Ein Gemälde kann nicht nur durch gesprochene oder geschriebene Sprache, sondern auch durch ein anderes Gemälde, eine Zeichnung, eine Fotografie, einen Film, eine Computeranimation, einen Tanz oder sogar durch eine Auffüh-

rung interpretiert werden. Hier treffen wir auf den erweiterten Interpretationsbegriff. Die sprachliche Interpretation von Bildern ist daher nur *eine* von vielen möglichen Interpretationsmöglichkeiten. Zweitens wird ein Schema erkennbar. Es gibt immer ein interpretiertes Medium und ein interpretierendes Medium. Zum Zeitpunkt, an dem eine Bild-Interpretation stattfindet, müssen sich beide Medien am selben Ort und in derselben Situation befinden. Sie müssen beide präsent sein.

Hinzu kommt ein dritter Aspekt. Bilder sind schon interpretiert, lange bevor Beobachtende überhaupt mit der Absicht an ein Bild herantreten, es betrachten, beschreiben und interpretieren zu wollen. Das Licht ist das erste Medium der Bildinterpretation. Die unterschiedliche spektrale Zusammensetzung einer Strahlungsquelle oder des reflektierten Umgebungslichtes kann ein und dasselbe Bild auf eine sehr unterschiedliche Art und Weise erscheinen lassen.

Wir können die Farbigkeit des Lichts mit einem Spektrometer messen und dadurch seine spektrale Zusammensetzung ermitteln. In Abb. 1 sehen wir die unterschiedliche spektrale Zusammensetzung verschiedener natürlicher und künstlicher Strahlungsquellen. Trifft das Licht einer solchen Strahlungsquelle auf ein farbiges Objekt, werden besonders diejenigen Farbtöne reflektiert, deren Farbspektrum einen besonderen hohen Anteil im Licht der Strahlungsquelle selbst besitzen. Wir sprechen hier von der Leuchtdichte. Sie wird in Candela/m² gemessen (Keller 1985, 43). Bei einem Glühlampenspektrum (89) werden zum Beispiel alle Gelb-, Orange- und Rottöne besonders stark zur Präsenz gebracht, während dagegen alle Blau- und Violetttöne eher schwarz wirken. Bei einer Leuchtstofflampe mit dem Strahlungsspektrum Tageslichtweiß (93) werden dagegen Blau- und Grüntöne besonders stark reflektiert, während die Rottöne eher bräunlich wirken.

Um ein ‚neutrales‘ Weiß zu erreichen, müssen wir eine Weißkalibrierung durchführen. Es handelt sich dabei um eine Definition desjenigen Tons, der als Weißpunkt dienen soll. Aber welches Weiß sollen wir nehmen? In Abb. 2 sehen wir verschiedene Weißpunkte von unterschiedlichen Strahlungsquellen, die in der Farbtemperatur Kelvin (K) angegeben sind. Je nach der Kelvin-Zahl unterscheiden wir ‚kaltes‘, ‚neutrales‘ oder ‚warmes‘ Weiß. Es gibt also viele verschiedene Weißtöne. Und ebenso, wie es kein ‚neutrales‘ Weiß gibt, gibt es auch kein ‚neutrales‘ Schwarz oder Grau.

Es gibt überhaupt keine ‚neutralen‘ Farben. Der so genannte CIE-Normfarbraum ist lediglich einer von vielen, möglichen Farbräumen, der durch eine konventionelle Definition so festgelegt wurde. Aber es gibt noch viele andere Farbraummodelle und sie werden bei der Interpretation von Farben auch verwendet. Abb. 3 zeigt verschiedene künstliche Strahlungsquellen und ihre jeweiligen Weißpunkte in Verbindung mit der Kelvin-Farbtemperatur. Speziell in der digitalen

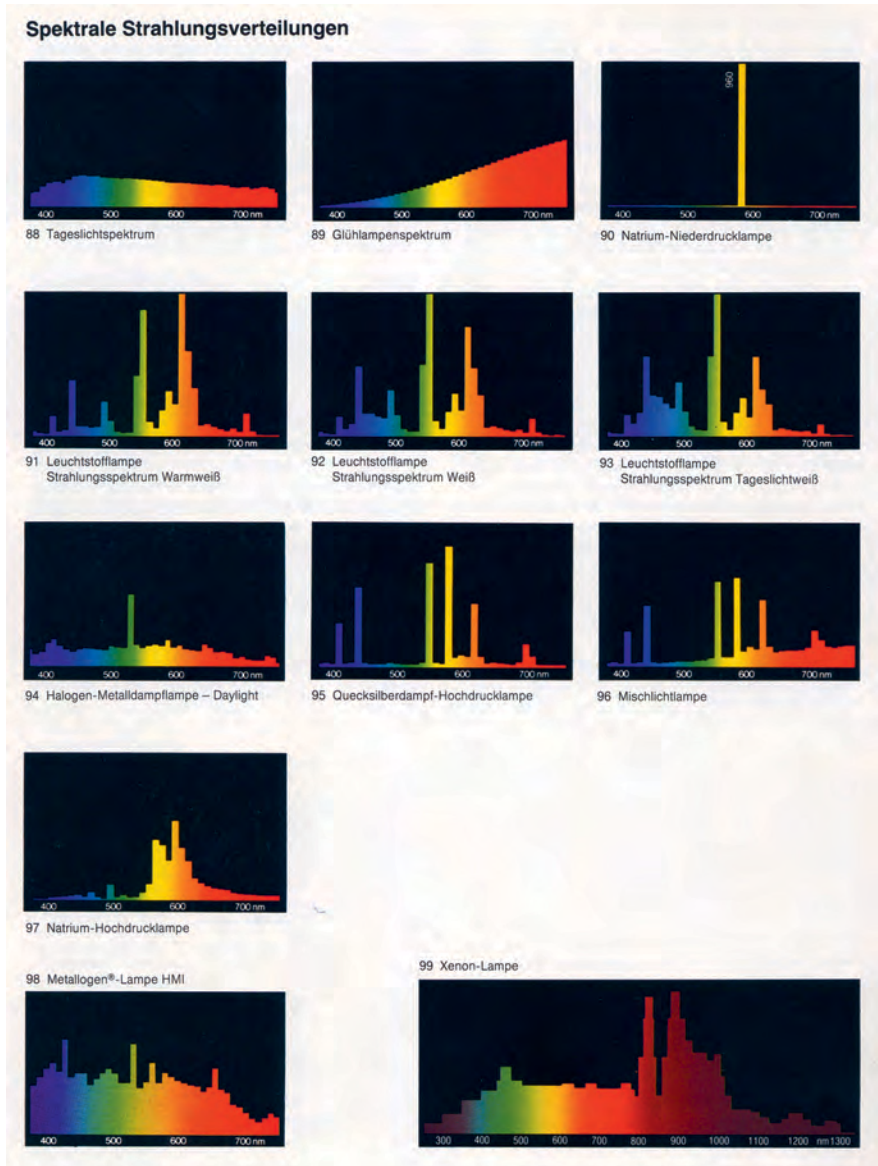


Abb. 1: Spektrale Strahlungsverteilungen verschiedener Strahlungsquellen (Keller 1985, 48).

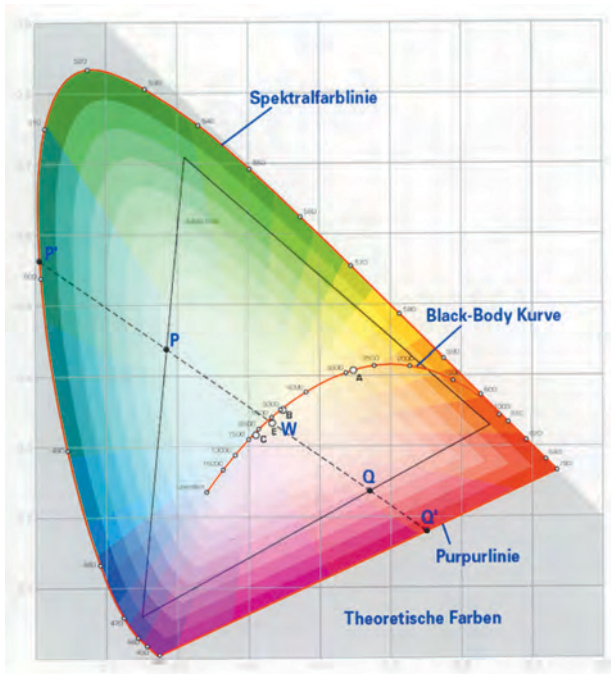


Abb. 2: CIE-Farbraum mit verschiedenen Weißpunkten bei Lichtarten verschiedener Farbtemperatur (Torge Anders; <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CIE-Normfarbtafel.png>; 9. April 2022).

Bildbearbeitung spielen die verwendeten Farbraumsysteme beim Übergang von einem digitalen System zum anderen, zum Beispiel von einem Laptop zu einem Monitor, einem Videoprojektor oder einem Farbdrucker, eine entscheidende Rolle für die Interpretation eines Bildes. Damit erhält der Vorgang der Weißkalibrierung eine vor-entscheidende Rolle in der Interpretation von Bildern. Jeder dieser einzelnen Schritte ist eine Interpretation eines Bildes, ob wir uns dessen bewusst sind oder nicht.

Licht ist die Bedingung der Möglichkeit, um Bilder überhaupt sehen zu können. Ohne eine natürliche oder künstliche Strahlungsquelle als interpretierendes Medium können wir keine Bilder sehen. Ein Bild ist also bereits, bevor es überhaupt gesehen werden kann, durch natürliche und technische Medien wie Farbräume und Beleuchtungssysteme vor-interpretiert. Es ist daher bei bester Bemühung nicht möglich, eine Antwort auf die Frage zu geben, was ein Bild ohne jegliche Interpretation überhaupt sein könnte, wie es aussehen könnte oder welche Existenzform es unabhängig von jeglicher Interpretation besitzen könnte.

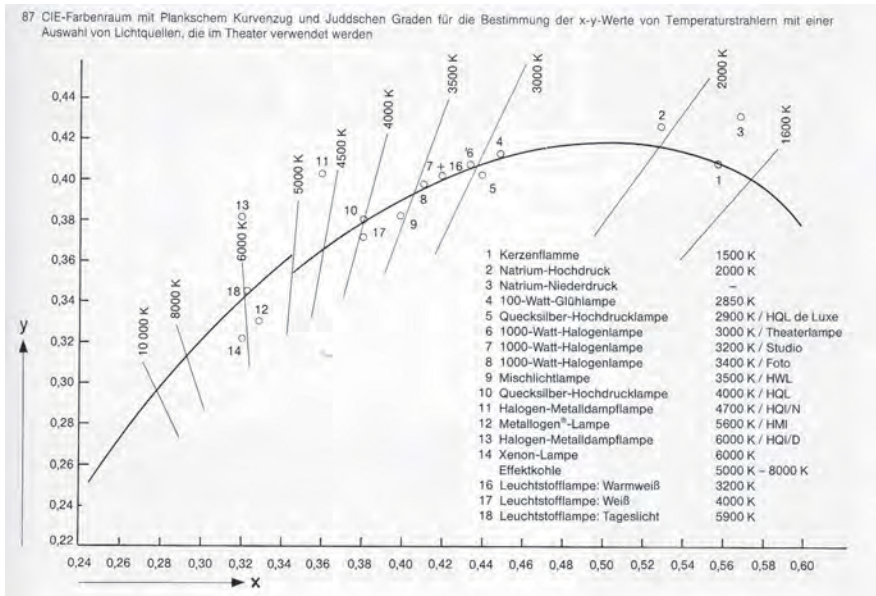


Abb. 3: CIE-Farbenraum mit verschiedenen Lichtquellen und Farbtemperaturen (Keller 1985, 47).

Übergang, Grenze, Transformation

Wir haben auf der einen Seite ein Bild. Auf der anderen Seite stehen die Beobachtenden. Dazwischen tritt das interpretierende Medium des Lichts, das die Synapsen und Neuronenverbände lebender Organismen in Perturbation versetzt. Wie können wir diesen Übergang beschreiben? Handelt es sich hier um eine Übersetzungsleistung oder um eine Substitution? Ist es überhaupt ein Übergang? Ist es nicht vielmehr eine unüberschreitbare Grenze, eine Schnittstelle, hinter der alles anders strukturiert ist als davor? Wie können wir das Überschreiten der Grenze beschreiben? Welche Rolle spielen bei diesem Übertritt das interpretierte und das interpretierende Medium?

Von der Ontologie der Dinge zur Ontologie des Beobachtens

Je nachdem, auf welcher Seite der Grenze wir uns befinden, haben wir es mit einer anderen Ontologie zu tun. Auf der Seite der materiellen Dinge und Gegen-

stände, zu denen auch Bilder gehören, können wir von physischen Materialitäten und einer weitgehend räumlich-statischen Existenz von Bildern sprechen. Auf der anderen Seite der Grenze, auf der Seite des Beobachtens, haben wir es dagegen mit einer neurobiologischen und zeitlich strukturierten Dynamik zu tun. Die räumliche Statik des Bildobjekts wird in eine biologische, zeitbasierte Prozessualität transformiert. Dabei wird die Materialität des Bildträgers vollständig in die neurobiologische strukturelle Dynamik menschlicher Aktanten übersetzt. Die Materialität des Bildes kann jedoch nicht durch Wahrnehmungen, Emotionen, Kognitionen und Erinnerungen substituiert werden. Materialität ist nicht substituierbar (Huber 2021). Die Nichtsubstituierbarkeit der Materialität eines zu interpretierenden Bildes ist der entscheidende Ausgangspunkt jeder Bildinterpretation. Sie ist die Bedingung der Möglichkeit seiner ästhetischen Erfahrung.

Das Bild spricht für sich selbst?

Wir könnten davon sprechen, dass das Bild für sich selbst spricht. Für wen spricht es? ‚Für sich‘ oder ‚für uns‘? In welchem Sinne können wir behaupten, dass Bilder sprechen? Hier fallen uns die bekannten Sprichwörter ein: „Kunst spricht für sich selbst“ oder „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte“. Diese Bonmots beruhen auf zwei Missverständnissen. Erstens, dass Bilder sprechen können, zweitens, dass sie ‚für sich selbst‘ sprechen und folglich keiner zusätzlichen Interpretation von außen bedürfen, um verstanden zu werden. Der serbische Künstler Braco Dimitrijevic hat dies einmal in einer seiner Installationen auf den Punkt gebracht. Er nimmt ein beliebiges Kunstwerk aus einer beliebigen Museumssammlung und stellt einen Mikrofonständer mit eingeschaltetem Mikrofon und angeschlossenem Verstärker, der ebenfalls angeschaltet sein muss, vor das Bild. Der Titel der Arbeit lautet: „Let the works speak for themselves“. Wir hören nur das elektronische Brummen der Transistoren.

Was hieße es, Bilder ohne die biologische Übersetzungsleistung eines lebenden Organismus zu beschreiben beziehungsweise zu interpretieren? Es hieße, den Raum der physikalischen Objekte als ein in sich selbst existierendes Sein zu beschreiben. Die Existenz eines materiellen Objekts ist die Bedingung der Möglichkeit seiner ästhetischen Erfahrung. Die unversehrte Integrität des materiellen Bildträgers ist darüber hinaus die entscheidende Voraussetzung für seine Langzeiterhaltung als kulturelles Erbe. Der materielle Bildträger ist Garant für Originalität und Authentizität der ästhetischen Erfahrung, die so nicht an seinen Substituten, Repliken oder Kopien gemacht werden kann (Huber 2012). Auf dieser Seite einer Welt ohne Interpretation gibt es keine Bilder und keine Kunst. Wir

bewegen uns in einer Ontologie physischer Dinge, die unabhängig von jeglicher Interpretation für sich selbst existieren, wie alle anderen Dinge der Welt auch. Bilder und Kunstwerke entstehen erst in der zeitlichen Dynamik eines neurobiologischen Transformationsprozesses, der darüber hinaus auch eine bestimmte Form sozialer und kultureller Bildinterpretation erzeugt.

Die ästhetische Situation des Beobachtens

Begeben wir uns nun auf die andere Seite der Grenze, in die Ontologie des Beobachtens. Zeitgenossenschaft ist für die Interpretation von Bildern von ebenso fundamentaler Bedeutung wie Licht. Ein und dasselbe materielle Bildobjekt kann im Laufe seiner Existenz immer wieder auf unterschiedliche Beobachtende mit verschiedenem, individuellem, sozialem und kulturellem Hintergrund treffen, die diesem Gegenstand in einer bestimmten Situation begegnen und seine Materialität in eine komplexe, zeitliche und biologisch fundierte Dynamik übersetzen. Von diesem Moment an, an dem die Sinnesorgane eines Lebewesens ihre Übersetzungsarbeit beginnen, beginnt ein Prozess, der im Inneren eines lebenden Organismus abläuft und für Dritte nicht beobachtbar ist.

Die Begegnung mit Bildern können wir als eine Form von Interaktion beschreiben, die in räumlicher, zeitlicher und sozialer Hinsicht stattfindet. Die Interaktion zwischen Bildern und Beobachtenden ist immer situationsspezifisch. Sie findet zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort und in einem bestimmten, sozialen Milieu statt. Die Begegnungssituation bestimmt in starkem Maße die Art und Weise der Interaktion zwischen Bild und Beobachtenden. Dabei ist die Interaktion nie direkt, sondern immer schon durch natürliche, technische oder soziale Medien vorinterpretiert oder vermittelt – durch die Beleuchtung, den Raum, den Zeitpunkt, aber auch durch technische Medien wie Faltblätter, Presse, Fernsehen, Kataloge, Audioguides, Websites, Vorankündigungen, Newsletter, persönliche Gespräche und die soziale Gruppe, der wir vielleicht angehören, ohne es zu wissen. Die Begegnung zwischen Bild und Beobachtenden ist keinesfalls rein, unschuldig oder unmittelbar, sondern immer schon vor-geformt, vor-interpretiert und vor-vermittelt.

Die konkrete Begegnung geschieht stets in der Gegenwart, im Hier eines bestimmten Ortes und im Jetzt einer bestimmten Zeit. Bei historischen Bildern sind die Bahnen der Interpretation durch Kritiken, Rezensionen, Artikel, wissenschaftliche Abhandlungen, Ausstellungskataloge oder Monografien bereits weitgehend vorgezeichnet. Nachfolgende Interpretationen bewegen sich meistens innerhalb des durch frühere Interpretationen aufgestellten und vorgezeichneten

Interpretationsrahmens. Bei historischen Bildern ist Bildinterpretation eine Form der Disziplinierung durch die Dispositive des wissenschaftlichen Machtapparates. Viel schwieriger jedoch wird die Interpretation an den Rändern der Gegenwart, zum Beispiel bei zeitgenössischer Kunst. Sie ist ungewohnt, fremd, neuartig und passt meistens nicht in die erworbenen Wahrnehmungsschemata und gebräuchlichen Unterscheidungen. Zeitgenössische Kunst stellt unsere Wahrnehmungs-, Urteils- und Bewertungsgewohnheiten immer wieder in Frage. Gerade hier ist die sprachliche Interpretation eine wichtige Vermittlungsaufgabe. Neue Bilder werden erst durch ihre Interpretation in den kulturellen Sprachraum einer Gesellschaft eingeführt.

Die Funktion der Leerstellen

Für die Transformation materieller Bildträger in die neurobiologische Dynamik von Beobachtenden ist das Konzept der Leer- oder Unbestimmtheitsstelle von zentraler Bedeutung. Der Begriff ist von Roman Ingarden zunächst für die Interpretation literarischer Texte entwickelt worden (Ingarden 1968, Ingarden 1972), später aber auch von ihm auf die Medien Musik, Bild, Architektur und Film erweitert worden (Ingarden 1962). Sein Argument lautet, dass an einem literarischen Text oder einem Bild im Gegensatz zu einem realen Gegenstand nicht alles vollständig bestimmt ist. So kann zum Beispiel in einem literarischen Text bei der Schilderung einer Person die Haarfarbe oder die Augenfarbe ungenannt bleiben. Bei einer Fotografie der Rückseite einer Person ist das Gesicht nicht zu erkennen. Es ist nur in der Phantasie vorstellbar. Im Gegensatz zu einer realen Person oder einem realen Gegenstand, um die wir herumgehen und sie potentiell von allen Seiten betrachten könnten, bleibt die Rückseite einer bildlichen Darstellung auf immer und ewig unbestimmt. Im Film sind es vor allem der Schnitt und das *hors champs*, das außerhalb des Bildes Gelegene, welche als Leerstellen der Imagination fungieren.

Die Leerstellen eines Bildes sind die entscheidenden Schnittstellen, an denen die Transformation der physischen Materialität des Bildträgers in eine neurobiologisch fundierte, emotional-kognitive Dynamik einsetzt. Beobachtende füllen mit ihren eigenen Vorstellungen, Imaginationen, Gewohnheiten, Vorurteilen oder Stereotypen einige oder alle dieser Leerstellen auf. Sie gehen dabei in einem entscheidenden Maße über das Sichtbare hinaus. Und zwar auf eine von Seiten der Bilddarstellung alleine nicht verifizier- oder falsifizierbare Art und Weise. Wir können daher auch nicht sagen, ob die subjektive Auffüllung einer Leerstelle gegenüber der Darstellung richtig oder falsch ist.

Das Lochblech der Phantasie

Dieser emotional-kognitive Mechanismus der Auffüllung von Unbestimmtheitsstellen führt in der Bildinterpretation zu einem folgenschweren Paradox. Denn die bildliche Darstellung auf dem materiellen Bildträger wird für die Beobachtung plötzlich uninteressant. Sie wird zu einem Lochblech der Phantasie, zu einer Schablone oder einem *stencil*, dessen Löcher für die Auslösung subjektiver Phantasievorstellungen plötzlich bedeutender werden als die auf der Oberfläche vorhandenen Farben und Formen. Die Löcher werden auf einen Schlag wichtiger als die Oberfläche der Darstellung. Das Paradox besteht darin, dass das in einem Bild sichtbar Dargestellte plötzlich uninteressant und fast überflüssig erscheint und ausgerechnet das nicht Dargestellte den entscheidenden Antrieb für die weitere Interpretationstätigkeit liefert. Jede Bildinterpretation löscht die sichtbare Darstellung auf der Bildoberfläche durch die subjektive Phantasietätigkeit aus. Deswegen ist die Nichtsubstituierbarkeit der Materialität eines Bildes so entscheidend. Als wäre die sichtbare Oberfläche einer bildlichen Darstellung nur ein Auslöser, ein Schlüsselreiz oder ein unbestimmtes Perturbans, um hinter diese Oberfläche der Darstellung zu gelangen, um sie auszuschalten, zu eliminieren, in die Löcher der eigenen Phantasie zu kriechen und aus diesen eine wie auch immer gefüllte, mentale ‚Vollversion‘ des Bildes hervorzuholen. Durch das Verschwinden der Darstellung während der Phantasietätigkeit entsteht gleichzeitig das Dargestellte als emotional-kognitives Konstrukt subjektiver Vorstellungen. Aber ganz so subjektiv, wie es im Moment scheint, sind Phantasien nun doch nicht. Zwar können sich Beobachtende oder Phantasierende hinsichtlich ihrer Bildung, ihres Berufs und ihres Einkommens voneinander unterscheiden sowie hinsichtlich der sozialen Schicht und des Milieus, dem sie angehören. Hinsichtlich ihrer ästhetischen Präferenzen und Abneigungen weichen sie in individueller, sozialer und kultureller Hinsicht voneinander ab. Dennoch sind Phantasievorstellungen schablonenhaft und schematisch geformt. Sie repräsentieren ein kollektives Phantasma (Castoriadis 1984). In der Interpretation eines Bildes schlagen also sowohl individuelle Phantasievorstellungen als auch gesellschaftliche Phantasmata zu Buche und eliminieren die sichtbare Oberfläche der Darstellung.

Die Unbestimmtheitsstellen sind deshalb so interessant, weil sie die Türen zur Phantasie aufstoßen. Bilder sind in dieser Hinsicht aufgestellte Fallen. Ihre Leerstellen testen, welche Türen offen oder verschlossen sind. Damit funktionieren sie wie Portscanner, die Port für Port abtasten, wo die subjektiven Phantasien anspringen und wo nicht. Dies führt mich zu der These, dass Bildinterpretation letztendlich eine Form von Projektion ist, in der das Imaginäre beziehungsweise das kollektiv Imaginäre einer Gesellschaft sichtbar wird

(Huber 2004; Huber 2008a; Huber 2008b; Huber 2010). Bilder funktionieren in dieser Hinsicht wie ein Rorschach-Test.

Die psychosoziale Funktion von Bildinterpretationen

Wenn die Projektionshypothese richtig ist, stellt sich die Frage nach dem Sinn und Zweck von Bildinterpretationen. Wenn Bilder durch das geschickte Verbergen ihrer Leerstellen unser innerstes Selbst und unsere projektiven Phantasievorstellungen in Form ihrer Beschreibung, Interpretation oder Erklärung zum Vorschein bringen können, welche gesellschaftliche Funktion erfüllt dann die Interpretation von Bildern?

Zunächst könnten wir der Meinung sein, dass eine sprachliche Interpretation das begriffliche Verständnis von Bildern verbessert, da die Beschreibung und Analyse der einzelnen Beobachtungen zu einem kohärenten Gesamtverständnis eines Bildes führen. Das wäre ein Standpunkt, den wir in Kunstdidaktik, Kunstpädagogik und Kunstgeschichte in der einen oder anderen Variante wiederfinden könnten.

Auf den zweiten Blick zeigt sich aber – und darauf hat Pierre Bourdieu in besonderem Maße aufmerksam gemacht – dass das Verstehen und Interpretieren von Bildern die bestehenden Klassenverhältnisse einer Gesellschaft reproduziert und damit die bestehenden sozialen Unterschiede erneut stabilisiert (Bourdieu 1982). Keine Art von Bildern eignet sich so hervorragend zur Herstellung und Aufrechterhaltung sozialer Distinktion wie Kunstwerke. Im Erlernen von Beschreibungs- und Interpretationsmethoden in der Schule oder während des Studiums wird *die Liebe zur Kunst* (Bourdieu 2006), eine Erziehung zum Hochkulturschema, zur reinen Askese der abstrakten Kunst, zum selbstverständlichen, ästhetischen Genuss klassischer Musik gelehrt (Schulze 1992), die als soziales Distinktionsmuster fungiert. Beobachtung, Beschreibung und Interpretation sind daher ideologisch infiziert und politisch keineswegs neutral, sondern können und werden zur sozialen Distinktion verschiedener sozialer Schichten, Milieus und Lebensstile eingesetzt.

Zusammenfassung

Die Interpretation von Bildern ist, insgesamt gesehen, nicht nur eine intermediale, sondern auch eine kulturelle, politische und ideologische Angelegenheit. Es gibt immer ein interpretiertes und ein interpretierendes Medium. Das Verhältnis zwischen beiden ist das der Transformation und Substitution. Bilder existieren entweder *für sich*, als physische, materielle Objekte wie alle anderen, physischen und materiellen Objekte der Welt oder *für uns*. Dann sind sie Teil einer spezifischen Situation, in welcher sie durch beobachtende Personen interpretiert werden. Die räumlich-statische Existenz des Gegenstandes wird durch den Vorgang der Beobachtung in eine neurobiologische, zeitliche Dynamik und durch Versprachlichung in die Gestalt eines kollektiv Imaginären transformiert. In diesem Transformationsprozess wird die bildhafte Darstellung vollständig substituiert und gelöscht. Die Ontologie der Dinge wird zu einer neurobiologischen Ontologie, deren Effekt die Produktion von Präsenz ist (Gumbrecht 2004).

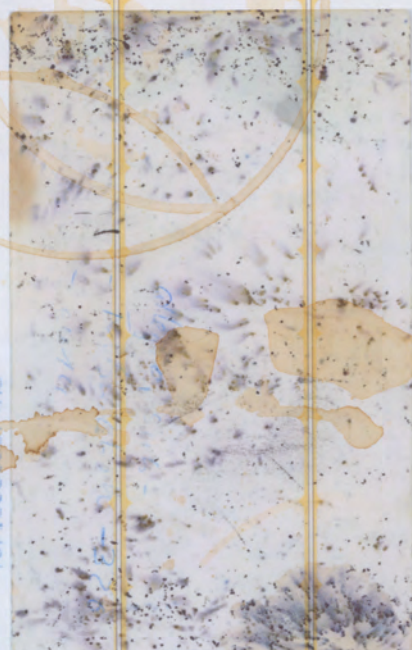
Wir sehen Bilder daher immer schon durch ihre Interpretation. Wir können sie gar nicht ohne Interpretation sehen, wahrnehmen oder beschreiben. Aber: Wir sehen nicht die Bilder ‚selbst‘, sondern wir sehen unsere eigenen Interpretationen in unserem eigenen, interpretierenden Medium, in unserer Phantasie. Wir sehen uns selbst. Bilderfahrung ist immer Selbsterfahrung. Bilder mit ihren Leer- und Unbestimmtheitsstellen funktionieren wie Spiegel oder Schirme, die ein Bild von uns selbst im Bild aufspannen. Jede ästhetische Erkenntnis ist daher letzten Endes eine Selbsterkenntnis, die nur an sich selbst und in sich selbst gemacht werden kann. Bilder können dafür Anlässe bieten. Sie können Auslöser, Türöffner und damit Mittel zu sozialer Distinktion und ideologischer Reproduktion von Gesellschaft sein.

Literaturverzeichnis

- Bourdieu, Pierre. *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982.
- Bourdieu, Pierre. *Die Liebe zur Kunst: Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher*. Konstanz: UVK, 2006.
- Castoriadis, Cornelius. *Gesellschaft als imaginäre Institution: Entwurf einer politischen Philosophie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Diesseits der Hermeneutik: Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004.
- Huber, Hans Dieter. „Bildhafte Vorstellungen: Eine Begriffskartografie der Phantasie“. *Visuelle Netze: Wissensräume in der Kunst*. Hg. Hans Dieter Huber, Bettina Lockemann und Michael Scheibel. Ostfildern-Ruit: HatjeCantz Verlag, 2004. 165–216.

- Huber, Hans Dieter. „Phantasie als Schnittstelle zwischen Bild und Sprache“. *Ich seh dich so gern sprechen: Sprache im Bezugfeld von Praxis und Dokumentation künstlerischer Therapien*. Hg. Michael Ganß, Peter Sinapius und Peer de Smit. Frankfurt/M.: Peter Lang Verlag, 2008a. 61–70.
- Huber, Hans Dieter. „Schnittstelle Imagination“. *Lehren und Lernen mit Bildern: Ein Handbuch zur Bilddidaktik*. Hg. Gabriele Lieber. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren GmbH, 2008b. 54–59.
- Huber, Hans Dieter. *Die Phantasie als Schnittstelle*. Berlin: epubli, 2010.
- Huber, Hans Dieter. „Integrität, Authentizität und Vertrauenswürdigkeit des digitalen kulturellen Erbes“. *Museumskunde* 77.1 (2012): 77–86.
- Huber, Hans Dieter. „Materiality, Embodiment and Affordance in Paul Graham’s ‚a shimmer of possibility‘“. *ART STYLE: Art & Culture International Magazine* 4.7 (2021): 135–157. <https://doi.org/10.5281/zenodo.6371518> (27. Juli 2022).
- Ingarden, Roman. *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk-Bild-Architektur-Film*. Tübingen: Niemeyer, 1962.
- Ingarden, Roman. *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes*. Tübingen: Niemeyer, 1968.
- Ingarden, Roman. *Das literarische Kunstwerk: Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*. Vierte, unveränderte Auflage. Tübingen: Niemeyer, 1972.
- Keller, Max. *DuMont’s Handbuch der Bühnenbeleuchtung*. Köln: DuMont, 1985.
- Schulze, Gerhard. *Die Erlebnis-Gesellschaft: Kulturosoziologie der Gegenwart*. Frankfurt/M.: Campus-Verlag, 1992.

CH: 45803321403
MTN-B Simpson



Eva Schürmann

Bilder als Darstellungen von Vorstellungen

1 Bild-Ding und Bildlichkeit

Unter den uneinheitlich gebrauchten Oberbegriffen ‚Bildpragmatik‘, ‚Bildhandeln‘ und ‚Bildpraxis‘ wird ein heterogenes Phänomenfeld subsumiert, dem sich die Klärungsinteressen und Vermittlungsleistungen von Klaus Sachs-Hombach wie von kaum jemand anderem im deutschsprachigen Raum verschrieben haben.¹ Manche verstehen darunter die empirischen Verwendungskontexte von Bildern, andere eher das kommunikative Handeln mit ihnen, wieder andere semiotische Beziehungen zwischen Zeichen und ihren Benutzer*innen. Der Einsatz suggestiver Werbebilder fällt ebenso darunter wie Visualisierungstechniken in der Medizin oder mediale Inszenierungsstrategien in der Politik. Bilder werden dabei jedoch vornehmlich als dingliche Artefakte betrachtet. Dieser gegenständliche Bildbegriff betrifft indessen nur das Bild als *tableau*, als gegenständliches Objekt, nicht hingegen als *image*², das heißt als anschaulich wirksame, jedoch selbst undingliche Erscheinung. Der Dingcharakter des Bildes scheint mir aber gar nicht sein wesentlichstes Charakteristikum zu sein. Dagegen ist seine *Bildlichkeit* keine Eigenschaft, die es haben oder nicht haben kann – wie Reflexivität beispielsweise eine Eigenschaft von Bildern sein oder auch nicht sein kann – sondern sie ist etwas, das gegenständlichen Bildern *notwendig*, doch keineswegs *ausschließlich* zukommt. Bildlichkeit kommt auch in anderen Formen vor, zum Beispiel als Eigenschaft von Sprache, etwa von metaphorischen Ausdrücken oder sprachlichen Kunstwerken, aber auch von Gesten. Hinzu kommt der ganze Bereich mentaler Bilder, etwa bildhafte Vorstellungen (vgl. Schürmann 2018), die wir uns von sinnlich Nicht-Gegenwärtigem machen können, oder Erinnerungsbilder, die

1 Über die umfangreiche Literaturliste, die dabei zustande gekommen ist, informiert dieser Band im Ganzen. Im Besonderen möchte ich an dieser Stelle jedoch darauf hinweisen, dass seine Bemühungen stets auch die Ausbildungspraxis im Blick hatten und in der Forderung, „ein Schulfach einzurichten, welches ‚Bildmedienerziehung‘ heißen könnte und das den spezifisch interdisziplinären Anforderungen an die Bildthematik gerecht wird“ (Sachs-Hombach 2005, 163), kulminierte, die bis heute nichts an Aktualität verloren hat.

2 Zu lesen ist hier der französische Ausdruck *image* im Unterschied zum englischen Begriff *Image*, wie er etwa auch im Deutschen gebraucht wird, wenn wir von einem guten oder schlechten *Image* bspw. eines Politikers oder einer Branche sprechen. Beim französischen *image* geht es im Gegensatz zum *tableau* um die Weise, wie sich eine bildliche Erscheinung – in welchem materiellen Trägermedium auch immer – entfaltet.

uns quasi geistig vor Augen stehen, aber auch ergänzende Wahrnehmungsbilder oder performative Erscheinungsbilder. Bildlichkeit ist demnach etwas, das nicht nur an Artefakt-Bildern vorkommt, sondern ebenso sprachlichen und mentalen Bilder zukommt.

Dies muss eine bildwissenschaftliche Theorie erklären können, und das kann sie m. E. nur im Rekurs auf ein bewusstseinsphilosophisches Begriffsrepertoire, wie sie die reichhaltige Geschichte des Begriffs Einbildungskraft bietet. Dieses Vermögen³, das unter dem griechischen Namen Φαντασία, lateinisch *imaginatio*, deutsch Einbildungskraft, Karriere gemacht hat, muss in Anspruch genommen werden, wenn wir die Bildhaftigkeit nicht nur von Bildobjekten, sondern auch von mentalen Zuständen oder von sprachlichen Tätigkeiten erhellen können wollen.

In der Absicht, die bildwissenschaftlichen Bemühungen um einen möglichst umfassenden Bildbegriff über ein instrumentelles Verständnis von Bildhandlungen hinauszuführen, möchte ich in diesem Beitrag die Bildlichkeit der *image* im Rekurs auf die Bewusstseinsphilosophie Johann Gottlieb Fichtes erörtern. Anstatt Bildhandeln als Handeln mit gegenständlichen *tableaux* zum Zwecke von etwas anderem zu begreifen, geraten Bilder dadurch als phänomenale Akte und Prozesse in den Mittelpunkt der Untersuchung. Wir entfernen uns auf diese Weise zwar vom Bildobjekt und seinen empirischen Verwendungskontexten, erforschen dafür aber tiefer den Ereignis- und Aktcharakter der Bilder, d. h. das, was sie gleichsam tun. Die *Tätigkeiten* des Zeigens und Erscheinens wie auch des Sehens sind *Bildhandlungen* auf der Ebene der *image*, nicht auf der Ebene des *tableau*. Die Bildlichkeit solchen Bildgeschehens ist keine Eigenschaft wie Farbigkeit oder Flächigkeit Eigenschaften des Bildgegenstandes sind, sondern ist etwas, das sich relational im Zwischenraum von Vorstellen und Wahrnehmen abspielt.

3 Die Begriffsgeschichte ist komplex. Die Begriffe sind sämtlich mehrfach konnotiert und ihr Gebrauch schwankt je nach Autor*in, Sprachraum und Epoche. Coleridge etwa versucht, ‚imagination‘ als schöpferisches Bildungsvermögen und ‚fancy‘ als Phantasterei zu differenzieren (vgl. Coleridge 1817). Der deutsche Begriff der ‚Einbildungskraft‘ bedeutet im Französischen und Englischen ‚Imagination‘ und bezeichnet dort ein Vorstellungsvermögen, dessen Gehalt die ‚représentations‘ bilden, was eine erhebliche Bedeutungsverschiebung gegenüber dem deutschen Wort Vorstellung darstellt, das sowohl als repräsentierend wie auch imaginierend verstanden werden kann. Der Begriff der ‚Phantasie‘ taucht, wie Dietmar Kamper erläutert, dreifach in der abendländischen Tradition auf: „Erstens als ‚Stoff‘ [...] für Träume [...] und Zivilisationen; zweitens als transzendental wirksame Ordnung für Erkenntnisse; drittens als beschimpftes, kleines Vermögen des Tagträumens, das im Wesentlichen kompensatorische Aufgaben hat“ (Kamper 1981, 12). Die begriffliche Variationsbreite lässt sich auch an den verschiedenen Disziplinen ablesen, die sich des Themas annehmen: Psychologie, Psychoanalyse, Philosophie, Epistemologie, Ästhetik, Mythologie sowie im Falle von Castoriadis auch die politische Theorie befassen sich mit den Auswirkungen des Imaginären.

Es ist weder auf der Objektseite noch auf der Subjektseite einseitig zu verorten, sondern betrifft den Modus, in dem Bildlichkeit sich realisiert.

Man könnte einen solchen Untersuchungsfokus imagologisch nennen, wenn man unter Imagologie nicht nur einen bestimmten Typus von Image⁴-Forschung versteht. Sicher sind Images, sie seien klischeehaft oder nicht, wie wir sie Personen des öffentlichen Lebens, Nationen oder einem Fremden zuschreiben, oberflächen-basierte Identitätszuschreibungen und vage Vorstellungsbilder. In einem weiteren Sinne jedoch ist imagologisch ein Aufmerksamkeitsschwenk auf die produktive und selektive Qualität der Erzeugung und Formierung von Bildern, noch bevor sie in diesem oder jenem Kontext verwendet werden.

Was ich mir von einer derartigen imagologischen Wende verspreche, ist eine größere bildtheoretische Reichweite und tiefere Durchdringung der Entstehungszusammenhänge von Bildern. Die Genese von Bildern im Bewusstsein verdankt sich dem Medium der Einbildungskraft. Fragen wir also (wie dieser Band es tut) nach Bildmedien, darf jenes immaterielle Medium nicht fehlen, dem Kant in zwei seiner drei Kritiken eine Heidegger zufolge gar nicht zu überschätzende Rolle zugeschrieben hat (vgl. Schürmann 2004). Dieses Medium wird bei Fichte, der mit Kant über diesen hinaus geht, als bildermachendes Vermögen eingehend erläutert. Erst durch ihre Einmischung gehen Wahrnehmungen über das bloße Registrieren von physisch Vorhandenem hinaus, weil Erfahrenes oder Gewohntes, das heißt sinnlich Nicht-Gegenwärtiges, sich selektiv einmischen. Sie ist das Medium, in dem und durch das sich Welt- und Selbstverhältnisse zu Weltanschauungen und Deutungsmustern herausbilden. Ihre Medialität bemisst sich daran, wie sehr sie an allem beteiligt ist.

Tätigkeiten des ‚sich ein Bild machen Könnens‘ oder ‚im Bild Seins‘ (englisch *picturing*) sind, wie ich meine, keine blassen Metaphern, sondern sie drücken aus guten Gründen aus, wie bildhaft unsere Selbst- und Weltbezüge sind, und dass Bilder folglich als *performative Vollzugsformen* ernst zu nehmen sind. Ihre bewusstseins-immanente Vorkommensweise äußert sich in präformierenden Vorstellungen und deren zeitlichen Gestalten, Erinnerungen und Erwartungen, die affektiv und projektiv mitprägen, was überhaupt jemandes Aufmerksamkeit erregen kann. Wie ein ungegenständliches Dispositiv ermöglicht und verstellt die Einbildungskraft dadurch Selbstverhältnisse, Weltbilder, Gegenstandsbezüge.⁵

⁴ Hier ist der englische Ausdruck von Image zu lesen, vgl. Fußnote 2.

⁵ Darin besteht ein eigentümlicher Zusammenhang von Metaphorizität und Medialität der Einbildungskraft. Nietzsche bezeichnet sie deshalb als „metaphernbildenden Trieb“ (Nietzsche 1999, 884), denn sie verfähre metaphorisch, indem sie von einem in einen anderen Seinsbereich übertrage und damit einen Zwischenraum von Differentem überbrücke. Desgleichen spricht er

2 Ein Bildmedium der ungegenständlichen Art

In den verschiedenen Versionen seiner Wissenschaftslehre entfaltet Fichte eine immer elaboriertere Theorie des Bildes. Die Einbildungskraft wird ihm darin zur entscheidenden Instanz der Produktion von Bildern als Mittlerin zwischen Ich und Wirklichkeit.

Fichte fragt zunächst nach dem Beziehungsgrund zwischen Bildern und Dingen: Wie ist das Verhältnis von Bild und Ding zu denken, derart dass es sowohl ein freies Produkt des frei bildenden Ichs sein kann als auch das Ding ‚enthalte‘, also nicht nur leeres Phantasma ist. Die Idee ist die folgende: „Es müsste ein Bild gar nicht möglich seyn, ohne ein Ding; und ein Ding müsste [...] für das Ich, nicht möglich seyn, ohne ein Bild. So würden beide, das Bild und das Ding, in synthetischer Verbindung stehen, und eins würde nicht gesetzt werden können, ohne dass auch das andere gesetzt würde. Das Ich soll das Bild beziehen auf das Ding“ (Fichte 1964, 374–375). Bilder stehen damit gewissermaßen stets in doppelten Genitivrelationen: sie sind Bilder von jemandem (genitivus subjectivus) und von etwas (genitivus objectivus), Bilder eines Ich von der Realität. „Das Wort ‚Ich‘ indiziert“, wie Dieter Henrich erläutert, „den Vollziehenden eines Vollzugs“ (Henrich 1967, 11), nämlich der „Thathandlung“ des sich selbst setzenden und von anderen unterscheidenden Ich. Als Bewusstseinsinhaber ist und hat das Ich eine Vermittlungsstruktur, denn es ist eine Relation differenter Relata, das sich in dieser Struktur nie ganz erfassen kann, weil es als Vollziehender der Differenz von Setzendem und Gesetztem vorausliegt.

Unter einem Bild versteht Fichte ein Produkt der Einbildungskraft, deren bewegte, undingliche und deshalb nicht letztlich fixierbare Qualitäten er als Schweben bezeichnet. Die schwebende Einbildungskraft geht ins Unendliche, sie schwebt in der Mitte zwischen Bestimmung und Nicht-Bestimmung. Die Tätigkeit des Ich greift damit „in das Unbegrenzte, Unbestimmte und Unbestimmbare, das ist, in das Unendliche hinaus“ (Fichte 1965b, 357). Das eigentümlich Flüssige, Schwankende beschreibt Fichte so: „Die Einbildungskraft setzt überhaupt keine feste Grenze; denn sie hat selbst keinen festen Standpunkt; nur die Vernunft setzt etwas festes“ (Fichte 1964, 216), denn sie bestimmt und kategorisiert. Die Einbildungskraft aber hält Möglichkeitsspielräume offen, die (wenigstens dem Potential nach) die Freiheit der Ich-Welt-Verhältnisse enthalten.

von der Einbildungskraft aber auch als einer „Mittelsphäre und Mittelkraft“, die „man keinen Augenblick wegrechnen kann, weil man damit den Menschen selbst wegrechnen würde“ (Nietzsche 1999, 887).

Die mediale Qualität der Einbildungskraft ist ihr entschiedenstes Charakteristikum, weil sie sowohl innersubjektiv als auch intersubjektiv zwischen sinnlich Anwesendem und Abwesenden mediatisiert. Ihre *Bildungen* bebildern die Welt.⁶ Sie ist „Wechsel, der gleichsam in einem Widerstreite mit sich selbst besteht, und dadurch sich selbst reproducirt, indem das Ich unvereinbares vereinigen will“ (Fichte 1964, 215). Das Unvereinbare besteht im Wechsel zwischen Endlichem und Unendlichem: „Die Einbildungskraft ist ein Vermögen, das zwischen Bestimmung und Nicht-Bestimmung, zwischen Endlichem und Unendlichem in der Mitte schwebt“ (Fichte 1964, 217).

Es ist klar, dass Bilder als Produkte der Einbildungskraft nichts Abgeschlossenes, Endgültiges, Fixiertes im Sinne kopistischer Abbilder sein können. Vielmehr sind sie genetische Prozesse des Bildens und Umwandelns, Tätigkeiten der Bildung, deren konstruktiven Charakter Fichte als Spontaneität und Freiheit begreift, und die er gleichwohl als wirklichkeitsförmig charakterisiert.

Bildlichkeit mit Fichte verstanden meint also die operativen Verfahrensweisen der Vermittlung von Wahrnehmungen und Vorstellungen *im* und *durch* das Medium der Einbildungskraft. Im Medium bedeutet: wir bewegen uns darin wie Fische sich im Medium des Wassers bewegen. Durch das Medium bedeutet: wir bewegen uns mittels ihrer auf die Wirklichkeit zu oder von ihr weg. Bilder können durchaus wirklichkeitslose Konstruktionen, die ein Ich sich zurechtphantsiert, sein. Aber genauso gut können sie den Gegenstand enthalten, den sie freilich auf spezifische Weise einformen. „Wirklichkeitsbestimmung ist Setzung der Wirklichkeit durch das Ich und Bestimmtwerden des Ich durch die Wirklichkeit zugleich“ (Drechsler 1955, 73), erläutert Julius Drechsler Fichtes Bildbegriff.

Dass wir das Bild als Produkt eines Bewusstseins nicht genauso gut als Gedanke, Konzept oder mentalen Zustand bezeichnen könnten, hängt mit der enormen Bedeutung zusammen, die Fichte dem Sehen und der Anschauung zuschreibt (zum Sehen vgl. insbesondere Bertinetto 2001). Denn das Ich identifiziert sich nicht nur in einem Akt des Denkens mit sich (und setzt sich dem Nicht-Ich entgegen), sondern auch in einem Akt des Sehens. Dabei fällt es derselben Verdoppelung und Spaltung in Ich-Subjekt und Ich-Objekt anheim, und ist sich in derselben Weise entzogen wie beim reflexiven Akt des Sich-Setzens. Es sieht beim ‚Sich‘-Sehen eine Außenseite seiner selbst, von der es sich gleichwohl unterscheidet. Es sieht sich ‚selbst‘ im Spiegel und ist in der Differenz von Sehendem und Gesehenem.

⁶ Fichte spricht ab 1813 von der „Bildungskraft“, die er von der „zum Schwärmerischen neigenden Einbildungskraft“ (Fichte 2012, 78 und 305) abgegrenzt wissen möchte.

In der Wissenschaftslehre von 1801 hat Fichte seiner Theorie vom Ich mit der Rede vom Selbstbewusstsein als ‚Tätigkeit, der ein Auge eingesetzt ist‘ eine neue Wendung gegeben. Wenn es sich dabei um dieselbe selbstreflexive, ich-konstitutive und wissen-sichernde Ichkonzeption handeln soll, muss die Augentätigkeit ebenfalls reflexiv gedacht werden, muss folglich „das Sehen ein sich sehendes Auge“ (Henrich 1967, 28) sein. Zwar könne wir fragen, ob diese Rede metaphorisch zu verstehen ist, ob also die Tätigkeit, die damit gemeint ist, so wenig sinnlich ist wie die intellektuelle Anschauung. Das ändert aber nichts daran, dass Fichte das konkrete sinnliche Erscheinen eines Ichs für andere sehr genau ausbuchstabiert. Das durchaus als sinnlich-konkretes Blickgeschehen zwischen Ego und Alter zu verstehende Verhältnis basiert auf sichtbarer Leiblichkeit: „Mein Leib muß der Person außer mir sichtbar seyn, ihr durch das Medium des Lichts erscheinen, und erschienen seyn, so gewiß sie auf mich wirkt“ (Fichte 1965a, 377).

Unter Anschauung versteht Fichte nicht eine nach außen gerichtete Rezeptivität, sondern etwas, das selbst schon eine Synthese von Spontaneität und Rezeptivität ist. In der Anschauung kommt es zu einer Realität für das Ich. Anschauung steht nicht im Gegensatz zum Begriff wie bei Kant, sondern in einer Korrelation zu Gefühl und Empfindung. „Die Anschauung sieht, aber sie ist leer; das Gefühl bezieht sich auf Realität, aber es ist blind“ (Fichte 1965b, 443). Sinnliche und geistige Anschauungen greifen ineinander und werden zu einem ‚Hinschauen‘ von synthetischer Kraft, synthetisch deswegen, weil es Subjekt und Objekt vereint.

Ihren bedeutsamsten Aktionsradius hat die Einbildungskraft in Fichtes Konzept nicht wie im kantischen innerhalb der Kunst, sondern innerhalb der interpersonellen Relationen zwischen Ich und Anderem. Durch die Einbildungskraft holt das Ich das Nicht-Ich-Ich zu sich heran. „Diese Wirksamkeit beider, des Ich und Nicht-Ich, muss Wechselwirksamkeit seyn, d. i. die Aeusserungen beider müssen zusammentreffen in einem Punkte: der absoluten Synthesis beider durch die Einbildungskraft“ (Fichte 1964, 406). Die interpersonelle Begegnung ist im Rahmen des Anerkennungsgeschehens gedacht. Ohne wechselseitige Anerkennung ist die Bildung eines Bewusstseins seiner selbst nicht möglich. Der erste Impuls dazu ergeht in einer *Aufforderung* an das Ich durch den Anderen. Den Aufforderungscharakter der Alterität hat Fichte in der sogenannten Aufforderungslehre in den Grundlagen des Naturrechts und im System der Sittenlehre entwickelt (vgl. Hegemann 1982, 51–76). Ohne Anstoß von außen, so zeigt er dort, gäbe es kein Selbstbewusstsein, ohne Aufforderung, frei selbsttätig zu sein, kein Bewusstsein.

Es bedarf eines Anstoßes auf das Ich durch ein Nicht-Ich, einer ursprünglichen Wechselwirkung zwischen dem Ich und seinem Außen. Dieses Verhältnis von Ich und Nicht-Ich wird vermittelt durch die produktive Einbildungskraft und der von ihr erzeugten Bilder. Im Rahmen von intersubjektiven Blickbezügen

entfaltet die Einbildungskraft zweifellos über ihre epistemologische Bedeutung hinaus ihre ganze ethische Brisanz. Bei interpersoneller Wahrnehmung ist nach jener Produktivität der Einbildungskraft gefragt, die konstruktiv wie rekonstruktiv den erblickten Anderen findet und erfindet.

Der Bildbegriff, den Fichte entfaltet, ist, soviel sollte in den vorangegangenen Überlegungen, so ausschnittshaft sie sind, deutlich geworden sein, ein Strukturbegriff subjektiven Bewusstseins. Deshalb kommt Fichte zu dem Ergebnis, das Bilder „das Einzige“ seien, „was da ist [...] Bilder, die vorüberschweben, [...] die durch Bilder von den Bildern zusammenhängen [...]. Ich selbst bin eins dieser Bilder; ja, ich bin selbst dies nicht, sondern nur ein verworrenes Bild von den Bildern“ (*Fichte 1965c*, 245).

3 Ein imagologischer Begriff des Bildhandelns

Ich meine, dass von Fichtes Begriffen des Bildes und der Einbildungskraft ein besseres Verständnis des ‚unendlich bildsamen‘, tätigen Charakters von Bildlichkeit zu gewinnen ist. Mit seinem Vokabular sind Bilder als performative Prozesse des Entwerfens und Verwerfens zu begreifen, welche eine vermittelnde Funktion zwischen Selbst und Welt, Selbst und Anderen haben. Sowohl der Aspekt des Synthetischen wie auch der des Unendlichen sind grundlegend, um zu einem Bildbegriff zu kommen, der Bilder – als Vollzugsformen der Einbildungskraft – gerade nicht als fixierte Kopien außerbildlicher Originale, sondern als tätige Produktionen wechselnder Weltbezüge begreift. Nach diesem Konzept sind die Ich-Welt-Relationen insgesamt keine kopistischen Ähnlichkeitsrelationen, sondern performative Akte der intersubjektiven Bildung von Selbst-, Fremd- und Weltbildern. Das Konzept hat den Vorteil, die falschen Gegensätze hinter sich zu lassen, welche unsere Gegenstandsverhältnisse wahlweise als konstruktivistische Willkür oder als repräsentationalistische Kopie bzw. passive Spiegelung darstellen. Vor allem aber verabschiedet es den dinglich und statisch gedachten traditionellen Bildbegriff zugunsten eines Begriffs von Bildlichkeit als relationaler Bewegungen der Vermittlung von Differenzen. In ihrer Als-Struktur sind Bilder demnach – und diese Eigenschaft teilen sie mit dem Bewusstsein – Differenzrelationen, nämlich einer von Zeigen und Sein, sowie einer des Anwesenden und des Abwesenden. Sie sind materialiter nicht, was sie zeigen, weil sie etwa nur ein Foto oder nur Farbe auf Leinwand sind. Und sie zeigen etwas, das als es selbst abwesend ist, etwa eine*n verstorbene*n Porträtierte*n oder ein vergangenes Ereignis. Sie zeigen etwas-als-etwas, indem sie bestimmte Aspekte sichtbar machen, andere verstellen, sie mögen darin teilweise mehr verhüllen als enthüllen, oder das Gezeigte

auf eine Außenseite festlegen, aber sie artikulieren dabei doch stets bestimmte Auffassungsweisen ihres Gegenstands oder Sujets. Ein imagologisch aufgeklärter Bildbegriff ist produktiver, denn er begreift Bilder als Formen und Formierungen von Vorstellungen, die bestimmten Sichtweisen eine wahrnehmbare Form geben. Bildliche Darstellungen zeigen im buchstäblichen und im übertragenen Sinne Ansichten, das heißt intentionale Auffassungen, wie ein Bewusstsein sich zur Welt verhält.

Man könnte sagen, die Bildungen der Einbildungskraft eröffnen und verschließen Realität, doch würde man damit ein unproblematisches Gegebensein der Realität in Anspruch nehmen, das es gerade nicht gibt. In ihrer gedoppelten Herkunft aus der Realität wie aus dem Bewusstsein formulieren Bilder etwas, das es zwar irgendwie geben muss, aber nicht auf eine völlig gestaltlose und unwandelbare Weise. Bilder bilden kulturell geformte und zugleich Kultur formende Sichtweisen. Das mögen begriffliche Deutungsschemata oder persönliche Leitgedanken sein, sie können individuelle Abweichungen von Auffassungskonventionen darstellen (beispielsweise im Falle einer originellen Künstlerperspektive) oder ausdrücken, was zu einer bestimmten historischen Epoche in einem bestimmten Kulturkreis von einem Gegenstand üblicherweise gedacht wurde – jedenfalls stellen Bilder *Vorstellungen dar*, die ihrerseits das Wahrnehmen beeinflussen dergestalt, dass die wahrnehmbare Welt nur in einer bestimmten Weise fokussiert und perspektiviert wird.

Bilder stellen folglich keinen unmittelbaren Bezug zu etwas Gegebenem her, sondern sind selber Vermittlungsvorgänge, durch die dispositionale Weichen gestellt werden und modale Optionen eröffnet werden. Das Bild, das sich im Laufe des Wahrnehmens und Vorstellens bildet, ist deshalb bestenfalls nie ganz notwendig und nie ganz willkürlich, oder anders gesagt: es verfehlt das Wahrgenommene nie völlig und wird ihm auch nie ganz gerecht. Das, was es veranlasst, ist nur negativ terminierbar, aber eben deshalb entzieht es sich rein konstruktivistischen Poiesen ebenso wie ‚naturgetreuer‘ Spiegelung.

Meines Erachtens geht die unterkomplexe Konzeption von Bildern als Abbildungen außerbildlicher Entitäten wesentlich zulasten eines allzu dinglichen und statischen Bildbegriffs. Wer sich hingegen die Genese der Bilder aus dem Bewusstsein klarmacht, bzw. von Fichte lernt, sie als unabschließbare Prozesse der Bildung zu begreifen, gewinnt Einsicht in die Unhaltbarkeit der Opposition Tatsache-Abbild. Als gegenständliche Objekte sind die Bilder nur die Endresultate dessen, was mit formierenden Akten des Vorstellens beginnt. Solches Vorstellen überformt bereits die Weise, wie wir die Welt wahrnehmen – das heißt, uns intentional auf sie beziehen. Und diese Weisen des Wahrnehmens und Vorstellens sind es, die sich in Bilder artikulieren.

Vorstellungsakte sind keine ‚inneren Bilder‘ im Sinne dubioser Entitäten oder mentaler Stellvertreter, sondern sie sind intentionale „Thathandlungen“ des Bewusstseins. Als solche müssen sie nicht zwangsläufig bildhaft und anschaulich sein, denn freilich gibt es auch sprachliche Vorstellungen, aber sie sind es häufig. Wir dürfen nicht vergessen, dass das deutsche Wort Vorstellen sowohl die Übersetzung des altgriechischen ἰδέα ist als auch des lateinischen *repraesentatio*. Mit ἰδέα war ursprünglich die erscheinende Gestalt bezeichnet, mithin wie etwas aussieht oder sich zeigt. Platon machte daraus jene essentialistischen Urbilder, die verantwortlich sind für den metaphysischen Irrtum, dass es originale Entitäten gebe, von denen sowohl die Dinge als auch die Bilder nur täuschende Abbilder sind. Und dieses Abbildlichkeitsdenken ist es auch, das den Repräsentationsbegriff bis zur Unkenntlichkeit vieldeutig und missverständlich macht. Wenn wir unter Repräsentationen eine Art Spiegelbild verstehen oder die Stellvertreterschaft gegebener Dinge, bleiben wir einem Denken verhaftet, das ein gestaltloses Ding-an-sich konstitutionslogisch voraussetzen muss. Solches Denken ist jedoch sowohl voraussetzungs- als auch vermittlungsvergessen. Es verkennt die Macht des Bildes, etwas (als etwas) zu zeigen, das es eben dadurch auf spezifische Weise konstituiert und das ohne einen wie auch immer gearteten perspektivierenden Zeigeakt entweder überhaupt nicht oder völlig anders wahrnehmbar wäre. Es kann nicht genug betont werden, dass Bilder keine Gegenstände sichtbar machen, sondern Ansichten und Auffassungsweisen von Gegenständen. Jedes Bild ist kritisch daraufhin zu befragen, wer welchen Aspekt eines dargestellten Gegenstandes oder Ereignisses auf welche Weise und aus welcher Perspektive sichtbar macht. Erst dadurch können Bilder kritisch als Vermittlungsakte beurteilt werden, sei es als einseitige Klischeevorstellung oder als Eröffnung neuer Sichtweisen.

Ansichten oder Auffassungsweisen aber sind nur ein anderes Wort für Vorstellungen im Sinne von Ideen. Kant benutzt Vorstellung synonym für beides, was sich mit der etymologischen Bedeutung von Idee durchaus deckt. Was wir deutsch Vorstellung nennen, ist aber nicht nur die Übersetzung des lateinischen *repraesentatio*, sondern auch der *imaginatio*. Dieser Einbildungskraft-Sinn des Vorstellens ist es, den Fichte ausbuchstabiert. Zugleich ist *repraesentatio* auch mit Darstellung zu übersetzen, mithin mit Bildern, in denen sich Vorstellungen zeigen. Darstellung als Präsentation zeigt etwas als etwas und macht dadurch unsichtbare Vorstellungen sinnlich wahrnehmbar.

So verstanden sind Bilder perzeptiv und fiktiv konfigurierte Gegenstandsverhältnisse, die vermittelnd und bedingend zwischen vorstellendem, wahrnehmendem Ich und erscheinender, sich zeigender Welt stehen. Sie sind mental und phänomenal, spontane Rezeptivität und rezeptive Spontaneität. Sie stellen unabschließbare, interaktive Prozesse dar, die sich zwischen allen beteiligten Relata eines komplexen Bedingungszusammenhangs abspielen. Die Freiheitlichkeit

sowohl von perzeptiven als auch fiktiven Weltverhältnissen liegen in den weiten Möglichkeitsspielräumen immer neuer Sichten auf ihre Veranlassungen. Ihre Verbindlichkeit hängt ab von den interpersonellen und diskursiven Verwendungskontexten. Sie repräsentieren keine eindeutigen Fakten oder originalen Urbilder, sondern sie vergegenwärtigen, wie etwas sich zeigt bzw. wahrgenommen wird. Ohne ihre Vermittlung ist keine Realität zu haben, aber ihre Medialität beginnt bereits mit den Einmischungen der Einbildungskraft. Ein kompetenter Umgang mit einflussreichen Bildpraxen besteht gerade darin, die Darstellungsstrategien und Vorstellungsgehalte des Medialen kritisch zu durchschauen.

Literaturverzeichnis

- Bertinetto, Alessandro. „Sehen ist Reflex des Lebens: Bild, Leben und Sehen als Grundbegriffe der transzendentalen Logik Fichtes“. *Der transzendentalphilosophische Zugang zur Wirklichkeit: Beiträge aus der aktuellen Fichte-Forschung*. Hg. Erich Fuchs, Marco Ivaldo und Giovanni Moretto. Stuttgart: Frommann-Holzboog Verlag, 2001. 269–306.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographical sketches of my literary life*. London: Fenner, 1817.
- Drechsler, Julius. *Fichtes Lehre vom Bild*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1955.
- Fichte, Johann Gottlieb. *Grundriss des Eigenthümlichen der Wissenschaftslehre*. Werke Bd. I. Stuttgart: Frommann-Holzboog Verlag, 1964.
- Fichte, Johann Gottlieb. *Die Bestimmung des Menschen*. Werke Bd. II, 1. Stuttgart: Frommann-Holzboog Verlag, 1965a.
- Fichte, Johann Gottlieb. *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*. Werke Bd. I, 2. Stuttgart: Frommann-Holzboog Verlag, 1965b.
- Fichte, Johann Gottlieb. *Grundlage des Naturrechts*. Werke Bd. I, 3. Stuttgart: Frommann-Holzboog Verlag, 1965c.
- Fichte, Johann Gottlieb. *Einleitung in die Wissenschaftslehre*. Werke Bd. II, 17. Stuttgart: Frommann-Holzboog Verlag, 2012.
- Hegemann, Carl Georg. *Identität und Selbstzerstörung: Grundlagen einer historischen Kritik moderner Lebensbedingungen bei Fichte und Marx*. Frankfurt/M.: Campus, 1982.
- Henrich, Dieter. *Fichtes ursprüngliche Einsicht*. Frankfurt/M.: Klostermann, 1967.
- Kamper, Dietmar. *Zur Geschichte der Einbildungskraft*. München: Hanser, 1981.
- Nietzsche, Friedrich. *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.
- Sachs-Hombach, Klaus. „Die Bildwissenschaft zwischen Linguistik und Psychologie“. *Bild-Zeichen: Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. Hg. Stefan Majetschak. München: Wilhelm Fink, 2005. 157–177.
- Schürmann, Eva. „Die Medialität der Einbildungskraft: Im Zwischenraum von ästhetischen und ästhetischen Welt- und Selbstverhältnissen: Ein Beitrag zur Theorie des Bildes“. *Media Synaesthetics – Ein Kompendium: Konturen einer physiologischen Medienästhetik*. Hg. Christian Filk, Michael Lommel und Mike Sandbothe. Köln: Herbert von Halem, 2004. 59–83.
- Schürmann, Eva. *Darstellen und Vorstellen: Szenen einer medienanthropologischen Theorie des Geistes*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2018.

5b

CH: 4280832140.1
MTM-Sampels

CH: 42808321
MTM-Sampels

Stephan Schwan

Bild und Text im Wechselspiel

Psychologische Perspektiven des Bildverstehens

1 Einleitung: Ohne Worte?

Klaus Sachs-Hombach hat mit seinem Konzept einer interdisziplinären Bildwissenschaft nachhaltig das Verständnis von Bildern, deren Charakteristiken und Nutzungsformen befördert. In den von ihm editierten Büchern wurde der Facettenreichtum der disziplinären Perspektiven auf Bilder herausgearbeitet, verbunden mit dem Bemühen um begriffliche Schärfe und der Schaffung transdisziplinärer Verständigungsmöglichkeiten. Zugleich ist neben der *Interdisziplinarität* auch die *Intermedialität* der Gebrauchsweisen von Bildern deutlich geworden – ein Aspekt des Bildverstehens, der im Folgenden aus einer wahrnehmungs- und kognitionspsychologischen Sicht genauer erörtert werden soll. Denn es heißt zwar, ein Bild sage mehr als tausend Worte – Bilder scheinen also aus sich heraus recht gesprächig zu sein. Aber reicht das, um sie zu verstehen? Witze ‚ohne Worte‘ und Bildwerke ‚ohne Titel‘ sind die Ausnahme und nicht die Regel. Schlendern wir durch ein Museum oder eine Kunstaussstellung und wenden uns nicht den Kunstwerken, sondern den Besucher*innen zu, fallen die vielfältigen Formen der Annäherung und Auseinandersetzung mit den Ausstellungsstücken auf. Neben der mehr oder weniger ausführlichen Betrachtung des Werkes selbst werden begleitende Labels gelesen, möglicherweise vorhandene erläuternde Texttafeln studiert, dem Audioguide gelauscht, multimediale Tablets genutzt oder den Erklärungen eines*einer Museumsführer*in gefolgt. Jedes dieser Materialien dient als Verständnishilfe, die die Besucher*innen bei der Betrachtung und Interpretation der Werke unterstützen soll. In museologischen und kunstpädagogischen Debatten werden solche Angebote des Öfferns mit dem Argument kritisiert, dass sie den unvoreingenommenen Blick der Besucher*innen verstellen und ihnen stattdessen bestimmte Sichtweisen und Interpretationen nahelegen. Fragebogen- und Interviewstudien in Ausstellungen zeigen dagegen eine hohe Akzeptanz begleitender Informationsangebote, weil sie die Besucher*innen beispielsweise auf unscheinbare, aber wichtige Details aufmerksam machen oder ihnen die Bedeutung bestimmter Motive erklären (vgl. Helal et al. 2013; Schwan und Dutz 2020; Webb und Mann 2014). Trotz der Praxisbeobachtungen dominiert in der empirischen Bildwissenschaft mit wenigen Ausnahmen (im Überblick Pelowski et al. 2017) aber weiterhin die Idee des autonomen Bildes, das

„für sich“ ohne weiteren sprachlichen Kontext betrachtet und verstanden wird. Um dieser Forschungslücke Rechnung zu tragen, wurden deshalb in der Arbeitsgruppe *Realitätsnahe Darstellungen* am Leibniz-Institut für Wissensmedien (IWM) in den vergangenen Jahren von Manuela Glaser, Manuel Knoos, Martin Merkt und Silke Dutz eine Reihe empirischer Forschungsprojekte zur Rolle begleitender Bild-erläuterungen durchgeführt, deren Ergebnisse und Erkenntnisse im Folgenden vorgestellt werden.

2 Hören oder lesen? Labels, Texttafeln und Audioguides

Aus medienpsychologischer Sicht stellt sich die Frage, inwieweit die skizzierten Formen begleitender Informationen – Texttafeln neben dem Werk, Audioguides mit gesprochenen Erläuterungen, Tablets oder Smartphone-basierte Angebote – letztlich zu vergleichbaren Effekten bei den Besucher*innen führen oder ob sie mit jeweils spezifischen Nutzungen und Wirkungen verbunden sind. Aus aktuellen Modellen des multimedialen Lernens lassen sich hierzu zwei Vorhersagen ableiten (vgl. Glaser und Schwan 2015; Mayer 2014). Zum einen, dass eine Verknüpfung von Bildinformationen mit Textinformationen zu einer reichhaltigeren und daher stabileren mentalen Repräsentation der Informationen im Gedächtnis führt als Bildinformationen allein (sog. Multimedia-Prinzip). Zum anderen, dass Kombinationen von Bild- und Textinformationen besser im Arbeitsgedächtnis verarbeitet und ins Langzeitgedächtnis überführt werden, wenn die Textinformationen verbal statt schriftlich gegeben werden (sog. Modalitätsprinzip).

Angewendet auf den Kontext von Ausstellungen heißt das, dass es aus instruktionspsychologischer Sicht vorteilhafter ist, Kunstwerke mit Erläuterungen zu versehen statt sie „für sich“ sprechen zu lassen (Multimedia-Effekt), und dass diese Erläuterungen besser als Audioguides oder personale Führungen denn als schriftliche Texttafeln gegeben werden sollten (Modalitäts-Prinzip). Diese Hypothesen wurden am IWM in einer Laborausstellung geprüft, in der zwanzig Werke des Herzog Anton Ulrich-Museums als qualitativ hochwertige Reproduktionen gezeigt und hierbei die verfügbaren Begleitinformationen systematisch variiert wurden: Entweder war den Werken nur ein kurzes Label mit Titel, Künstler*in und Entstehungsjahr beigegeben oder eine Erläuterung des Werkes im Umfang von ca. 200 Wörtern. Diese Erläuterung wurde entweder als Texttafel neben dem Werk gezeigt oder mobil auf einem Tablet oder war in gesprochener Form als Audioguide verfügbar. Aus theoretischer Sicht interessant war hierbei vor allem der Multimedia-Vergleich der Bedingung mit geringer Begleitinformation (Label)

mit den Bedingungen mit umfangreicher Begleitinformation (Texttafel, Tablet, Audioguide) sowie der Modalitäts-Vergleich der schriftlichen mit der mündlichen Begleitinformation (Texttafel und Tablet versus Audioguide).

Die Ergebnisse der Studie bestätigen die Annahmen der multimedialen Lerntheorien. Zwar beeinflusst bereits die einfache Nennung des Werktitels die weitere Bildverarbeitung und kann zu einem verbesserten Bildverständnis führen (vgl. Leder et al. 2006). Gegenüber solchen vergleichsweise informationsarmen Werkbeschriftungen hatten die ausführlichen Begleitinformationen aber einen deutlichen Einfluss auf das Verhalten und Erleben der Studienteilnehmer*innen (vgl. Schwan et al. 2018). Sie verweilten länger in der Ausstellung und inspizierten die Bildwerke genauer, so dass sie sich in nachfolgenden Gedächtnistests signifikant besser an Bilddetails erinnern konnten. Die Begleitinformationen lenkten also nicht von der Betrachtung der Werke ab, sondern intensivierten sie. Zugleich fanden sich keine Unterschiede in der ästhetischen Beurteilung der Werke, was darauf hindeutet, dass der ästhetische Genuss durch die Begleitinformationen unbeeinflusst blieb. Auch für Annahmen des Modalitäts-Prinzips lieferte die Studie empirische Belege, denn die Teilnehmer*innen konnten sich am besten an Details der Werke erinnern, wenn die erläuternden Informationen im Audioguide angehört werden konnten. Dies ist aus psychologischer Sicht plausibel, denn wird die Betrachtung von Bildwerken von simultanen gesprochenen Erklärungen begleitet, können die Besucher*innen ihre Aufmerksamkeit auf das Bild gerichtet halten, statt mehrfach zwischen geschriebenem Text und Bild wechseln zu müssen.

Analog zu Besucher*innenbefragungen zeigte sich somit auch in dieser Studie, dass Begleitinformationen zu Kunstwerken von der Mehrzahl der Besucher*innen nicht als störend, sondern im Gegenteil als hilfreich empfunden wurden und auch das ästhetische Erleben der Kunstwerke nicht beeinträchtigten. In Einklang mit Modellen multisensorischer Informationsverarbeitung stellten gesprochene gegenüber geschriebenen Begleitinformationen hierbei die günstigere Alternative dar. Dabei ist allerdings zu beachten, dass sich diese Aussage auf die Vorteile von auditiven Erklärungen für Aufmerksamkeitsverteilung und Gedächtnis bezieht. In anderer Hinsicht können geschriebene Begleittexte durchaus von Vorteil sein: Im Gegensatz zu Audioguides mit Kopfhörern werden die Besucher*innen durch die Nutzung nicht abgeschottet und vereinzelt; zudem lassen sich Texte einfacher überfliegen, d. h. nach interessierenden Inhalten durchmustern, und Lesende können ihr Lesetempo an die Textschwierigkeit anpassen und Textabschnitte gegebenenfalls auch mehrfach lesen.

3 Hingucker? Steuerung der Aufmerksamkeit bei der Bildbetrachtung

Betrachten wir eine Szene und hören dabei den Namen eines Gegenstands, einer Person oder einer Handlung, führt dies typischerweise zu einer Blickbewegung hin zum Benannten und zu dessen genauerer Betrachtung mittels Blickfixationen. Sprachliche Benennungen haben somit nicht nur den positiven Gedächtniseffekt, dass visuelle Bildelemente mit verbalen Informationen verknüpft werden, sondern lenken gleichzeitig auch die Aufmerksamkeit in einer Szene oder einem Bild. Diese Lenkung der Aufmerksamkeit auf Bilddetails wurde in mehreren Studien belegt, in denen die Blickbewegungen von Betrachtenden aufgezeichnet und statistisch ausgewertet wurden (vgl. Glaser et al. 2020a, 2020b; Glaser und Schwan 2015). Sobald ein bestimmtes Bildelement im Audiotext genannt wurde, synchronisierte sich das Blickverhalten der Betrachtenden und fokussierte sich auf das Element (siehe Abb. 1). Dies hatte wiederum Konsequenzen für die Bilderinnerung, denn Bilddetails, die in den begleitenden Erklärungen benannt wurden, wurden in nachfolgenden Gedächtnistests auch besser erinnert.

Eine Lenkung der Aufmerksamkeit auf bestimmte Bilddetails setzt allerdings voraus, dass die betrachtete Szene klar strukturiert, die Handlungen vertraut und die Personen bekannt sind, so dass Benanntes unmittelbar visuell identifiziert werden kann. Bei vielen Werken der bildenden Kunst sind diese Voraussetzungen nicht gegeben, wenn sehr komplexe und detailreiche Szenen (denken wir etwa an Werke von Breughel) oder eine Vielfalt unvertrauter Personen (denken wir etwa an mythologische Szenen) abgebildet sind. In diesem Fall wird eine visuelle Suche erforderlich, um das Beschriebene im Bild zu lokalisieren. Der Suchvorgang kann verbal unterstützt werden, indem zusätzliche Hinweise (*cues*) auf die Position des Gemeinten im Bild gegeben werden, beispielsweise in Bezug auf das Gesamtbild (z. B. „links oben“) oder in Relation zu anderen, leicht identifizierbaren Bildelementen (z. B. „rechts von der Tür“). Der Suchvorgang kann zusätzlich auch durch weitere visuelle Hinweise erleichtert werden. Wird das Kunstwerk von einer Person erklärt, begleitet sie ihre Erläuterungen häufig durch Zeigegesten auf die passenden Bildelemente (vgl. Pozzer-Ardenghi und Roth 2005). Erfolgen die Erklärungen in medialer Form, steht wiederum eine breite Palette von grafischen Möglichkeiten des Referenzierens und Lokalisierens zur Verfügung, beispielsweise durch das Einblenden von Pfeilen, das Einfügen von Rahmen und Umrandungen oder das Hervorheben mittels Unschärfe des restlichen Bildes. Alternativ zu grafischen Hinweisen, die dem Bild beigelegt werden oder es überlagern, nutzen filmische Dokumentationen zu Kunstwerken häufig Kameraausschnitt und Kamerabewegung für die Aufmerksamkeitssteuerung, indem sich



Abb. 1: Während bei allgemeinen Erläuterungen der Blick der Betrachtenden frei im Bild operiert (links), synchronisiert er sich auf ein Bildelement, sobald es in der Erklärung genannt wird (rechts). Jeder farbige Kreis entspricht einer Versuchsperson. © Stiftung Medien in der Bildung.

die Kamera über das Bild bewegt oder einzelne Bildelemente durch Schnitt oder Zoom formatfüllend gezeigt werden, um dann wieder zu einer Gesamtansicht des Bildes zurückzukehren.

Beide visuellen Strategien der Aufmerksamkeitssteuerung – grafische Hinweise und filmische Hervorhebungen – haben sich in einer experimentellen Studie als dem rein verbalen Beschreiben und Referenzieren überlegen erwiesen (vgl. Glaser und Schwan 2020). Hier zeigte sich, dass Gedächtnisvorteile bei den verbal beschriebenen Bildelementen mit Gedächtnisnachteilen für diejenigen Bilddetails einher gingen, die in den verbalen Erläuterungen nicht erwähnt worden waren. Bilderklärungen führen somit zu einer Fokussierung der visuellen Aufmerksamkeit auf die angesprochenen Bildelemente und in der Folge zu deren besseren Behalten, allerdings auf Kosten der unerwähnten Bildelemente, die seltener und kürzer betrachtet und dementsprechend auch weniger gut behalten werden. Durch zusätzliche visuelle Hinweise werden diese Effekte noch weiter verstärkt. Durch verbale Erläuterungen werden somit nicht nur die angesprochenen Bildelemente genauer betrachtet, sondern andere Bildelemente tendenziell übersehen. Trotzdem lässt sich dieser Befund nicht als Bestätigung der Annahme interpretieren, dass Erklärungen den ‚unvoreingenommenen‘ Blick der Besucher*innen beeinträchtigen, denn Bildwahrnehmung operiert grundsätzlich nicht unvoreingenommen, sondern selektiv (vgl. Yarbus 1967).

4 Was nun? Die Abfolge bildbegleitender Erläuterungen

Der Spielraum für die Formulierung und Gestaltung von Audiotexten ist groß, wie regelmäßige Besucher*innen von Kunstaussstellungen wissen. Das betrifft nicht nur die Spannweite von puristisch vorgetragenen Texten bis zu atmosphärisch dichten, mit Musik und Geräuschen unterlegten Geschichten, sondern gilt gleichermaßen für die Reihenfolge und Gruppierung von Inhalten. Denkbar ist beispielsweise, dass die Reihenfolge, in der einzelne Bildabschnitte in Audioguide-Texten erklärt werden, einen Einfluss auf die Bildbetrachtung und Bilderinnerung haben könnte. Dies jedenfalls legen Studien nahe, die gezeigt haben, dass zeitlich unmittelbar aufeinander folgende Informationen mental enger miteinander verknüpft werden als zeitlich weiter auseinander liegende Informationen (sog. *temporal contiguity*; vgl. Mayer und Fiorella 2014). Gleiches gilt für die räumliche Nähe: Auch hier zeigen Studien, dass nah beieinander platzierte Informationen stärker mental integriert werden als räumlich weiter auseinander liegende Informationen (sog. *spatial contiguity*; vgl. Mayer und Fiorella 2014). In einer eigenen Studie zu diesem Thema – erneut mit Historiengemälden – fanden sich allerdings nur wenige Hinweise auf den Vorteil raumzeitlicher Nähe für die mentale Verknüpfung von Bildelementen (vgl. Glaser et al. 2020b). Zwar kam es in einem der untersuchten Gemälde bei der Benennung von Bildelementen zu Blickwechseln hin zu deren Partnerbildelementen vor allem bei räumlich benachbarten im Vergleich zu räumlich distanten Bildelementpaaren, bei einem weiteren Gemälde war dies aber nicht der Fall. Auch die zeitliche Nähe der Beschreibungen von zusammengehörigen Bildelementen hatte keinen Einfluss auf die Betrachtung. Gleiches galt für das Bildgedächtnis: Auch hier wurde nur bei einem der beiden untersuchten Gemälde ein positiver Effekt der räumlichen Nähe zusammengehöriger Bildelementpaare gefunden, während das Bildgedächtnis von der zeitlichen Distanz der Beschreibungen im Audioguide unbeeinflusst blieb.

Während sich für die Abfolge einzelner Bildelemente somit keine bedeutsamen Einflüsse ihrer räumlichen Distanz und der zeitlichen Nähe ihrer Erläuterungen im Audioguide finden ließen, konnten solche Effekte für die Gesamtorganisation von Bilderklärungen wiederum nachgewiesen werden. Soll ein Kunstwerk zuerst in seiner Gesamtheit beschrieben werden, bevor es anschließend interpretiert wird, oder sollte die Interpretation jeweils unmittelbar an die Beschreibung einzelner Bildelemente anschließen, bevor im Text zur Beschreibung und Interpretation des nächsten Bildelements übergegangen wird? Während kunstwissenschaftliche Ansätze eine Trennung von Beschreibung und Interpretation favorisieren, lassen sich aus Modellen des multimedialen Lernens Vorteile für deren

unmittelbare Verknüpfung ableiten (vgl. Bauer und Schwan 2018; Mayer 2014). In einer empirischen Studie wurden deshalb jeweils zwei verschiedene Versionen von Audiotexten zu zwei Historiengemälden erstellt, bei denen Beschreibung und Interpretation der einzelnen Bildelemente entweder direkt aufeinander folgten oder alle Bildabschnitte nacheinander beschrieben und erst im Anschluss interpretiert wurden (vgl. Glaser et al. 2022/im Druck). Die Analyse der Blickdaten der Studienteilnehmer*innen zeigte, dass sie während des Lesens der Textabschnitte mit den Bildinterpretationen die zugehörigen Bildelemente länger betrachteten, wenn deren Lokalisierung und Benennung unmittelbar vorangegangen war. Dies hatte wiederum Konsequenzen für die Erinnerung, denn die Betrachtenden konnten in nachfolgenden Gedächtnistests Bildelemente und passende Audioauszüge der Bildinterpretation besser zuordnen sowie Details der Bildelemente und deren Interpretation besser erinnern, wenn im Audioguide Beschreibung und Interpretation der einzelnen Bildabschnitte unmittelbar aufeinander gefolgt waren.

5 Augenöffner? Bildinhalte und Bildgestaltung erklären

Eine wesentliche Aufgabe von Audioguides und anderen Erläuterungen ist es, den Betrachtenden Wissenswertes über ein Exponat oder Kunstwerk zu vermitteln. Dabei kann es sich beispielsweise um den historischen und künstlerischen Hintergrund eines Werks, seine Thematik und Motivik oder um formale Aspekte der Bildgestaltung und -komposition handeln. Welchen Einfluss haben diese Informationen auf die Bildbetrachtung? Exemplarisch wurde das anhand von Historiengemälden untersucht, bei deren Darstellung der*die Künstler*in aus Gründen der Idealisierung von den historisch belegten Tatsachen abgewichen ist. Beispielsweise ist in Leutzes berühmten Gemälde *Washington überquert den Delaware* die amerikanische Stars and Stripes-Flagge gehisst, die zum Zeitpunkt des Geschehens noch nicht existierte. Betrachtende, die auf solche Widersprüche zu den historischen Fakten hingewiesen wurden, inspizierten die angesprochenen Bildelemente länger, was sich zwar nicht auf die Erinnerung dieser Elemente auswirkte, aber zulasten der Erinnerung an Bildelemente ging, bei denen keine Widersprüche benannt wurden (vgl. Knoos et al. 2021b). Gab es Hinweise auf Widersprüche, reduzierte sich auch die Glaubwürdigkeit und das ästhetische Gefallen der Werke, es sei denn, es wurden ‚gute Gründe‘ des*der Künstler*in dafür angeführt, warum er*sie sich diese künstlerische Freiheit genommen hatte (Knoos et al. 2021a, 2021b).

Künstler*innen lenken die Interpretation von Bildern nicht nur durch die inhaltliche Wahl der Bildelemente, sondern gleichermaßen auch durch eine Vielzahl von Kompositions- und Gestaltungsprinzipien, beispielsweise der Farbgebung, der Lichtregie, der Wahl des Betrachterstandpunkts oder der räumlichen Staffelung des Geschehens im Bild. In ihrer Gesamtheit kann durch diese bildnerischen Mittel bei den Betrachtenden ein bestimmter Eindruck erzeugt werden. Typisches Beispiel ist die gezielte Verwendung der Drauf- bzw. Druntersicht (bzw. ‚Vogelperspektive‘ und ‚Froschperspektive‘) für die Darstellung von Personen. Diese Perspektiven stehen in engem Zusammenhang mit der Zuschreibung individueller Eigenschaften (vgl. Merkt und Schwan 2017; Merkt et al. 2022/im Druck): Personen in Untersicht werden von Betrachtenden als mächtiger, stärker und durchsetzungsfähiger wahrgenommen; umgekehrt wirken Personen, die in Draufsicht gezeigt werden, machtloser, schwächer und weniger durchsetzungsfähig.

Solche Darstellungen finden sich nicht nur in klassischen Kunstwerken, sondern werden auch in Werbung und Propaganda ausgiebig genutzt. Das Erkennen dieser subtilen bildlichen Manipulationsmöglichkeiten bildet somit ein wichtiges Element der Medienkompetenz und sollte bereits im Schulalter trainiert werden. Auch hier bieten sich verbale Erklärungen zu Bildbeispielen an, um Betrachtende für die Wirkungen solcher Stilmittel zu sensibilisieren. In einer empirischen Studie durchliefen studentische Teilnehmer*innen deshalb zunächst eine multimediale Lerneinheit zu visuellen Gestaltungsmitteln und mussten diese dann in weiteren Bildmaterialien identifizieren, was ihnen gut gelang (vgl. Merkt et al. 2022/im Druck). Danach nahmen sie an einer weiteren, scheinbar separaten Studie teil, in der sie unter anderem eine Reihe von Personenportraits zu beurteilen hatten. Es zeigte sich, dass sie Personendarstellungen in Drunter- bzw. Draufsicht weiterhin ebenso mächtig und stark bzw. machtlos und schwach einschätzen wie eine Kontrollgruppe von Teilnehmer*innen, die die Trainingseinheit zu visuellen Stilmitteln nicht durchlaufen hatte. Die Ergebnisse dieser Studie legen somit die enttäuschende Schlussfolgerung nahe, dass eine einfache, erklärende Trainingseinheit zum Thema Perspektive als Mittel nicht ausreicht, um der Beeinflussung solcher Stilmittel entgegenzuwirken und Betrachtende ihnen gegenüber zu ‚immunisieren‘.

6 Fazit

Die meisten Bilder sprechen nicht für sich, sondern sind eng verknüpft mit verbalen Begleitungen – Unterschriften, Titeln, Texttafeln, Audioguides oder personalen Führungen. Die beschriebenen Studien der Arbeitsgruppe am Leibniz-

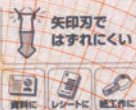
Institut für Wissensmedien belegen, dass solche sprachlichen Einbettungen einen starken Einfluss auf Wahrnehmung und Interpretation von bildlichen Kunstwerken haben. Sie lenken die visuelle Aufmerksamkeit der Betrachtenden im Bild, sie beeinflussen die Vorstellungen, die Betrachtende von Bildwerken im Gedächtnis speichern, können sich auf das ästhetische Erleben auswirken und zu kritischer Auseinandersetzung mit Bildinhalten und Bildgestaltung anregen – kurzum, sie können Hingucker ebenso wie Augenöffner schaffen. Gleichzeitig machen die Ergebnisse der Studien aber deutlich, dass die Forschung zur Rolle verbaler Erläuterungen für das Verstehen von Bildern bislang erst am Anfang steht, denn manche aus psychologischen Theorien des Bildverstehens abgeleitete Vorhersagen ließen sich nicht bestätigen, bestimmte Wirkungen zeigten sich auf einzelne Kunstwerke beschränkt, und Fragen individueller Unterschiede zwischen den Betrachtenden wurden weitgehend ausgeklammert. In der Tradition von Klaus Sachs-Hombachs Idee einer interdisziplinären Bildwissenschaft eröffnet sich hier ein weites Feld für eine Verschränkung synchroner und diachroner ebenso wie quantitativer und qualitativ-analytischer bildwissenschaftlicher Zugänge.

Literaturverzeichnis

- Bauer, Daniela, und Stephan Schwan. „Expertise Influences Meaning-Making with Renaissance Portraits: Evidence from Gaze and Thinking-Aloud“. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 12.2 (2018): 193–204.
- Glaser, Manuela, Manuel Knoos und Stephan Schwan. „How Verbal Cues Help to See and Understand Art“. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* (2020a): Online-Vorabpublikation.
- Glaser, Manuela, Manuel Knoos und Stephan Schwan. „The Closer, the Better? Processing Relations between Picture Elements in Historical Paintings“. *Journal of Eye Movement Research* 13.2 (2020b): 11.
- Glaser, Manuela, Manuel Knoos und Stephan Schwan. „Localizing, Describing, Interpreting: Effects of Different Audio Text Structures on Attributing Meaning to Digital Pictures“. *Instructional Science* (2022/im Druck).
- Glaser, Manuela, und Stephan Schwan. „Explaining Pictures: How Verbal Cues Influence Processing of Pictorial Learning Material“. *Journal of Educational Psychology* 107 (2015): 1006–1018.
- Glaser, Manuela, und Stephan Schwan. „Combining Verbal and Visual Cueing: Fostering Learning Pictorial Content by Coordinating Verbal Explanations with Different Types of Visual Cueing“. *Instructional Science* 48 (2020): 159–182.
- Helal, Dina, Heather Maxson und Jeanine Ancelet. „Lessons Learned: Evaluating the Whitney’s Multimedia Guide“. *Museums and the Web 2013*. Hg. Nancy Proctor und Rich Cherry. Silver Spring, MD: Museums and the Web, 14. Februar 2013. <http://mw2013.museumsandtheweb.com/paper/lessons-learned-evaluating-the-whitneys-multimedia-guide/> (14. Juli 2015).

- Knoos, Manuel, Manuela Glaser und Stephan Schwan. „Aesthetic Experience of Representational Art: Liking is Affected by Audio-Information Naming and Explaining Inaccuracies of Historical Paintings“. *Frontiers in Psychology* 12 (2021a): 613391.
- Knoos, Manuel, Manuela Glaser und Stephan Schwan. „Multiple Documents of Text and Picture: Naming a Historical Painting's Inaccuracies Influences Conflict Regulation Strategies“. *Contemporary Educational Psychology* 65 (2021b): 101970.
- Leder, Helmut, Claus-Christian Carbon und Ai-Leen Ripsas. „Entitling Art: Influence of Title Information on Understanding and Appreciation of Paintings“. *Acta Psychologica* 121 (2006): 176–198.
- Mayer, Richard E. (Hg.). *The Cambridge Handbook of Multimedia Learning*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Mayer, Richard E., und Logan Fiorella. „Principles of Reducing Extraneous Processing in Multimedia Learning: Coherence, Signaling, Redundancy, Spatial Contiguity, and Temporal Contiguity Principles“. *The Cambridge Handbook of Multimedia Learning*. Hg. Richard Mayer. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 279–315.
- Merkt, Martin, und Stephan Schwan. „What You See Is What You Remember? Depictions of Historical Figures Influence Memory for Historical Facts“. *Learning and Instruction* 52 (2017): 112–121.
- Merkt, Martin, Anna-Lena Weingärtner und Stephan Schwan. „Digital Images Are Hard to Resist: Teaching Viewers about the Effects of Camera Perspective Does Not Reduce the Camera Perspective's Impact on Power Judgements“. *Acta Psychologica* (2022/im Druck).
- Pelowski, Matthew, Michael Forster, Pablo P. Tinio, Maria Scholl und Helmut Leder. „Beyond the Lab: An Examination of Key Factors Influencing Interaction with ‚Real‘ and Museum-Based Art“. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 11.3 (2017): 245.
- Pozzer-Ardenghi, Lilian, und Wolff-Michael Roth. „Photographs in Lectures: Gestures as Meaning-Making Resources“. *Linguistics and Education* 15.3 (2005): 275–293.
- Schwan, Stephan, und Silke Dutz. „How Do Visitors Perceive the Role of Authentic Objects in Museums?“. *Curator: The Museum Journal* 63.2 (2020): 217–237.
- Schwan, Stephan, Silke Dutz und Felix Dreger. „Multimedia in the Wild: Testing the Validity of Multimedia Learning Principles in an Art Exhibition“. *Learning and Instruction* 55 (2018): 148–157.
- Webb, Alyson, und Laura Mann. „Listening to Visitors: Research Findings on Mobile Content“. *MW2014: Museums and the Web 2014*. <http://mw2014.museumsandtheweb.com/paper/listening-to-visitors-research-findings-on-mobile-content/> (9. April 2022).
- Yarbus, Alfred L. *Eye-Movements and Vision*. New York: PlenumPress, 1967.

KOKUYO
針なしステープラー
ハリナックス
ハンディ10
SLN-MSH110o



Goda Plaum

Farbe, Leinwand und Schultische als visuelle Medien

1 Einleitung: Bilder, Medien, Schrift und Kunst

Was Bildmedien sind, ist nicht leicht zu beantworten, da schon die Explikation der beiden Begriffe, aus denen das Kompositum zusammengesetzt ist, Schwierigkeiten bereitet. Der breiten Menge an Bildbegriffen (vgl. Lobinger 2012, 47–48) steht eine noch größere Bandbreite an Medienbegriffen gegenüber (vgl. Munker und Roesler 2008, 11–12). Eine einfache, definitorische Antwort auf die Frage „Was ist ...?“ bezogen auf ‚Bilder‘ oder ‚Medien‘ oder gar ‚Bildmedien‘ erweist sich also als äußerst schwierig. Sybille Krämer gibt eine Erklärung für diesen Umstand und erläutert, warum die „Was ist“-Frage hier die falsche Frage ist:

Wir fragen nicht: „Was sind Medien?“ Humane Artefakte können nicht umstandslos einsortiert werden in Dinge, die Medien, und solche, die es nicht sind. [...] Im Horizont dieser Gebrauchsorientierung wird begreifbar, was Medialität bedeutet und dies weniger ontologisch – Medien verstanden als eine gewisse Art von Dingen –, sondern als eine Dimension, die unserem Weltverhältnis implizit ist. (Krämer 2019, 833–834)

Medialität ist für Krämer kein Kriterium zur Einsortierung von Dingen in der Welt, sondern eine Beschreibung des Weltverhältnisses des Menschen. Ganz ähnlich sieht Lambert Wiesing im Gebrauch von Medien etwas, was den Menschen erst als solchen konstituiert, weswegen „Medien in ihrer anthropologischen Bedeutung kaum zu überschätzen sind“ (Wiesing 2008, 248). Auch Reinhard Margreiter versteht „Medialität [...] als] eine *anthropologische* Größe, und wir können den Menschen nicht nur als ‚animal symbolicum‘ (Cassirer) bezeichnen, sondern mit gleichem Recht als ‚homo medialis‘ bzw. ‚animal mediale‘“ (Margreiter 2016, 64, Herv. im Original). Was Margreiter für das Medium formuliert, klärt Hans Jonas für das Bild, wenn er den Menschen als ‚homo pictor‘ beschreibt (Jonas 1973, 226–257). Bilder und Medien sind also mehr als einfach nur Dinge, mit denen manche Menschen umgehen. Etwas als Medium bzw. als Bild gebrauchen zu können, gehört wesentlich zum Menschsein dazu.

Wie kann nun vor diesem Hintergrund das Kompositum ‚Bildmedium‘ bestimmt werden? Der Medienbegriff ist extensional sicher breiter als der Bildbegriff. Dennoch ist damit die Frage nach dem Verhältnis von ‚Bild‘ und ‚Medium‘ nicht eindeutig beantwortet. Ist das Bild eine bestimmte Art von Medium, also eine Spezifizierung von ‚Medium‘? Ist das Bild etwas, das sich nur in bestimmten

Medien zeigen kann (und in anderen eben nicht), welche dann als Bildmedien zu bezeichnen wären? Ist umgekehrt das, was sich in einem Bildmedium zeigt, immer ein Bild, oder kann es auch etwas anderes sein? Gibt es Bilder ohne Medien? Medien ohne Bilder gibt es sicher.

Fassen wir sowohl Medialität wie auch Bildlichkeit als anthropologische Grundkonstante auf, wendet sich der Blick von den Dingen, mit denen der Mensch umgeht, und der Frage, wie diese zu klassifizieren sind, weg hin zum Menschen und dem, was er mit diesen Dingen tut. Medialität und Bildlichkeit werden dann zu Dimensionen der Beschreibung des Menschen. Wir versuchen uns selbst als Menschen mit diesen Dimensionen besser zu verstehen. Haben wir dieses Ziel philosophischer Denkbemühungen vor Augen, dann ist das Kriterium der Wahl nicht, ob ein bestimmtes Begriffsverständnis sich als richtig erweist, sondern ob es hilfreich ist bei unserem Unternehmen, uns selbst und unser Weltverhältnis besser zu verstehen. In diesem Sinne wird im Folgenden ein bestimmtes Verständnis von ‚Medium‘ und ‚Bild‘ vorgeschlagen, dass das Verständnis bestimmter Phänomene erleichtert, wie im Anschluss daran vorgeführt wird. Damit soll nicht gesagt sein, dass ein davon abweichendes Verständnis dieser beiden Begriffe in anderen Zusammenhängen nicht ebenso hilfreich sein kann.

Wenn medientheoretische Diskurse den Medienbegriff nicht so weit spannen, dass nahezu alles in irgendeiner Weise als Medium aufgefasst wird (vgl. Munker 2008, 323–324), konzentrieren sie sich meist auf das, was als neue oder digitale Medien bezeichnet wird (vgl. Ott 2013, 184). Medientheorien, die explizit traditionelle oder sogar handwerklich-künstlerische Medien in den Blick nehmen, sind eher selten, wie etwa der medientheoretische Ansatz zur Handzeichnung von Hans Dieter Huber (vgl. Huber 1996). Dieser schlägt – in Anlehnung an Michael Giesecke (vgl. Giesecke 1991) – ein Medienverständnis vor, dass vom zugrunde liegenden Material ausgeht:

Erst wenn dieses Material zu einem bestimmten Zweck benutzt wird, wird es zu einem Medium. Wenn man Papier und Kreide zum Zeichnen benützt, werden das Papier und die Kreide zu Medien. Sonst sind sie nur Materialien; Kreide bleibt Kreide, Papier bleibt lediglich Papier. [...] Die Frage nach den Eigenschaften des Mediums kann aber nicht aus den Eigenschaften des Materials alleine beantwortet werden, sondern nur mit Hilfe der aus den Materialien geschaffenen Formen und In-Formationen. So bildet Papier, auf dem geschrieben wird, das Medium der Schrift; Papier, das gefaltet, geknüllt oder geknetet wird, das Medium der Plastik; Papier, auf dem gezeichnet wird, das Medium der Handzeichnung; Papier, auf dem gedruckt wird, das Medium der Druckgraphik. (Huber 1996, 10)

Hier ist die von Krämer angesprochene Gebrauchsorientierung zur Bestimmung von Medialität konkret am Material Papier ausformuliert. Bemerkenswert an diesen Zeilen ist zudem, dass Huber hier nicht die Schrift als Medium bezeichnet, sondern das Papier, auf dem die Schrift geschrieben steht. Schrift hingegen ist der „soziale Gebrauch“ (Huber 1996, 11), der von dem Papier gemacht wird und der das Papier zum Medium der Schrift werden lässt. Analog dazu können wir auch das Bild als sozialen Gebrauch verstehen, der sich des Mediums Papier bedienen kann und dieses so zum ‚Bildmedium‘ werden lässt. Das Material Papier kann also durch verschiedene Gebrauchsweisen zu verschiedenen Medien werden, und das sogar gleichzeitig. Denn selbstverständlich kann dasselbe Blatt Papier gleichzeitig zum Schreiben und Zeichnen verwendet werden. Beides wäre ein produktiver Gebrauch des Papiers als Medium. Aber auch rezeptiv kann ein Blatt Papier gleichzeitig als Schrift- und Bild-Medium gebraucht werden, wenn beispielsweise ein gesetzter Text hinsichtlich seiner typografischen Gestaltung begutachtet wird, oder anders ausgedrückt, wenn das ‚Schriftbild‘ des Textes beurteilt wird (vgl. Plaum 2016, 187–189). Das hier vorgeschlagene Verständnis von ‚Bildmedium‘ lässt sich also wie folgt zusammenfassen: Ein Material wird zu einem Bildmedium, wenn es zur Produktion eines Bildes verwendet wird, oder als Bild rezipiert wird. Dasselbe Material kann zu einem Schriftmedium werden, wenn es zur Produktion oder Rezeption von Schrift verwendet wird.

Neben dem Gebrauch als Schrift oder als Bild sind noch viele andere soziale Gebräuche eines Blatt Papiers denkbar, unter anderem der Gebrauch als Kunst. Eine Zeichnung auf einem Blatt Papier kann als Kunst betrachtet werden, zum Beispiel, wenn sie von Leonardo da Vinci angefertigt wurde. Andere Zeichnungen werden nur als Bilder, nicht aber als Kunst betrachtet, beispielsweise Kinderzeichnungen. Generell hängt es aber von sehr vielen Faktoren ab, als was etwas gebraucht wird. Huber hat diese Faktoren mit dem Begriff ‚Situation‘ zusammengefasst: „A situation is a spatial, temporary and social assembly of objects, actors and institutions“ (Huber 2019, 38). Auch der Gebrauch bzw. die Rezeption von etwas als Kunst ist abhängig von einer bestimmten Situation, der ästhetischen Situation (vgl. Huber 2019, 38). Als was ein Blatt Papier – um im Beispiel zu bleiben – gebraucht oder betrachtet wird, bestimmt dabei den Inhalt oder die „In-Formation“ (Huber 1996, 10), wie Huber schreibt. Außerdem kann sich je nachdem, als was das bearbeitete Papier betrachtet wird, sogar dessen Urheber-schaft verändern.

Im Folgenden wird an einem konkreten Beispiel gezeigt, wie ein und dasselbe Objekt durch unterschiedliche Betrachtungen (als Schrift, als Bild, als Kunst) zum Medium verschiedener Informationen bzw. Inhalten von unterschiedlichen Urheber*innen wird. Dabei wird deutlich, dass diese verschiedenen Perspektiven



Abb. 1: Leinwand 980 aus *Frequencies* von Oscar Murillo, seit 2013 fortlaufend, Kugelschreiber, Füllfederhalter, Graphitstift, Filzstift, Textmarker, Permanentmarker, Farbe, Kreide, Heftklammern, natürliche Pigmente, Schmutz und andere Mischtechniken auf Leinwand. Foto: Nicolas Nazari. © Oscar Murillo und Frequencies Institute.



Abb. 2: Leinwand 537 aus *Frequencies* von Oscar Murillo, seit 2013 fortlaufend, Kugelschreiber, Füllfederhalter, Graphitstift, Filzstift, Textmarker, Permanentmarker, Farbe, Kreide, Heftklammern, natürliche Pigmente, Schmutz und andere Mischtechniken auf Leinwand. Foto: Nicolas Nazari. © Oscar Murillo und Frequencies Institute.



Abb. 3: Leinwand 929 aus *Frequencies* von Oscar Murillo, seit 2013 fortlaufend, Kugelschreiber, Füllfederhalter, Graphitstift, Filzstift, Textmarker, Permanentmarker, Farbe, Kreide, Heftklammern, natürliche Pigmente, Schmutz und andere Mischtechniken auf Leinwand. Foto: Nicolas Nazari. © Oscar Murillo und Frequencies Institute.



Abb. 4: Leinwand 930 aus *Frequencies* von Oscar Murillo, seit 2013 fortlaufend, Kugelschreiber, Füllfederhalter, Graphitstift, Filzstift, Textmarker, Permanentmarker, Farbe, Kreide, Heftklammern, natürliche Pigmente, Schmutz und andere Mischtechniken auf Leinwand. Foto: Nicolas Nazari. © Oscar Murillo und Frequencies Institute.



Abb. 5: Leinwand 922 aus *Frequencies* von Oscar Murillo, seit 2013 fortlaufend, Kugelschreiber, Füllfederhalter, Graphitstift, Filzstift, Textmarker, Permanentmarker, Farbe, Kreide, Heftklammern, natürliche Pigmente, Schmutz und andere Mischtechniken auf Leinwand. Foto: Nicolas Nazari. © Oscar Murillo und Frequencies Institute.

zueinander nicht im Widerspruch stehen, sondern erst zusammen genommen die gesamte Fülle des Objektes erfassbar machen. Die Begriffe Schrift, Bild und Kunst werden hier nicht zur Klassifikation von Objekten verwendet, sondern als Betrachtungsweisen verstanden, die sich jeweils derselben materiellen Grundlage als Medium bedienen.

2 Farbe und Leinwand

2.1 Farbe und Leinwand als Material

Als Beispiel für die folgenden Erläuterungen wurden sechs mit Farbe bedeckte Leinwände ausgewählt (siehe Abb. 1–6). Die Leinwandstücke haben eine unterschiedliche Größe und ein unterschiedliches Format. Die Leinwände in Abbil-



Abb. 6: Leinwand 1168 aus *Frequencies* von Oscar Murillo, seit 2013 fortlaufend, Kugelschreiber, Füllfederhalter, Graphitstift, Filzstift, Textmarker, Permanentmarker, Farbe, Kreide, Heftklammern, natürliche Pigmente, Schmutz und andere Mischtechniken auf Leinwand. Foto: Nicolas Nazari. © Oscar Murillo und Frequencies Institute.

dung 1, 2 und 5 sind querformatig. Die Leinwände in Abbildung 3 und 4 haben eine symmetrische Trapezform, während die Leinwand in Abbildung 6 unsymmetrisch hochformatig ist, wobei die untere Hälfte etwas weniger als halb so schmal wie die obere Hälfte ist. Die Leinwandstücke haben unregelmäßige Kanten, die zum Teil ausgefranst sind. Auf den Leinwänden sind verschiedene Zeichnungen und Schriftzüge erkennbar, die mit unterschiedlichen Stiften, in unterschiedlichen Farben und unterschiedlichen Sprachen aufgezeichnet, -gemalt oder geschrieben wurden. Die einzelnen Elemente haben sehr unterschiedliche Größen und sind scheinbar chaotisch auf den Leinwänden angeordnet. Die verwendeten Stifte weisen unterschiedliche Eigenschaften auf. Die Leinwände 980 (siehe Abb. 1), 929 (siehe Abb. 3), 930 (siehe Abb. 4) und 1168 (siehe Abb. 6) zeigen eine auffällig große Bandbreite an verwendeten Stiften und Farben. Angefangen von Bleistift und Kugelschreiber über verschiedene schwarze und graue Filzstifte reicht die Palette bis hin zu Leuchtmarkern oder anderen farbigen Stiften. Leinwand 930 (siehe Abb. 4) ist in der rechten unteren Ecke außerdem mit deckender hellblauer Farbe bemalt, auf die wiederum mit blauem Kugelschreiber, grünem Filzstift und weißer Farbe gezeichnet und geschrieben wurde. Leinwand 922 (siehe Abb. 5) ist überwiegend mit schwarzem Stift beschrieben, dennoch sind auch hier einige farbige Elemente insbesondere auf der rechten Seite zu finden. Auf Leinwand 537 (siehe Abb. 2) hingegen wurde fast nur mit Kugelschreiber in den Farben Blau und Rot gearbeitet. Lediglich die weiße, braune und grüne Farbe der Flagge in der Mitte wurde vermutlich mit anderen Stiften gesetzt.

2.2 Farbe und Leinwand als Medium

Die Leinwand und die mit Stiften gesetzte Farbe dient als Medium für Schrift, Bilder und andere grafische Elemente, wie zum Beispiel Symbole aus Mathematik und Musiknotation (Leinwand 980 – Abb. 1), Symbole der Jugendkultur wie Herzen, Sterne und Emojis (Leinwand 929 – Abb. 3, 930 – Abb. 4, 922 – Abb. 5 und 1168 – Abb. 6), Flaggen (Leinwand 980 – Abb. 1, 922 – Abb. 5, 537 – Abb. 2 und 930 – Abb. 4) oder andere unklare Symbole, wie das S (Leinwand 980 – Abb. 1)¹. Diese gerade gegebene Auflistung erweckt den Eindruck, bei dem Geschriebenen, Gemalten oder Gezeichneten handele es sich um Elemente klar voneinan-

¹ Es handelt sich hierbei um ein Phänomen unbekannter Herkunft vor allem der sozialen Netzwerke, das in verschiedenen Blogs und Foren auftaucht und beschrieben wird, unter anderem hier: <https://nyulocal.com/local-investigates-the-mysterious-s-symbol-9254626b8225> (9. April 2022).

der unterschiedener Kategorien. In der Betrachtung der Leinwände wird jedoch deutlich, dass nicht nur die Elemente verschiedener Kategorien durcheinander angeordnet sind, sondern auch bei mehreren Elementen die Kategorisierung mehr als unklar erscheint. So wirken verschiedene Schriftzüge mehr gezeichnet oder gemalt als geschrieben, wie etwa das Logo von Skrillex² (Leinwand 980 – Abb. 1) oder der Schriftzug „Maite“ (Leinwand 922 – Abb. 5). Andererseits wirken die in mehrfachen Wiederholungen dargestellten Konturen von Fußballtrikots (Leinwand 930 – Abb. 4) oder die Emoji-Varianten (Leinwand 929 – Abb. 3) wie grafische Chiffren, die eher mit einem Schriftduktus als mit einem Zeichenduktus auf die Leinwand gesetzt wurden.

Neben diesen symbolischen Formen sind auch rein bildliche Elemente zu finden, wie beispielsweise die farbigen Flächen auf Leinwand 930 (siehe Abb. 4), die Blume auf Leinwand 1168 (siehe Abb. 6) oder die geometrischen und organischen Ornamente auf Leinwand 929 (siehe Abb. 3). Doch selbst hier ist eine Verschmelzung mit symbolischen Formen oder Schriftzeichen zumindest in der Entstehung nicht auszuschließen, da manche der geometrischen Ornamente so aussehen, als wären sie aus einer Buchstabenform entwickelt worden, wie beispielsweise die rote Form auf der rechten Seite der Leinwand 929 (siehe Abb. 3), die dem Buchstaben K ähnelt.

2.3 Farbe und Leinwand als Medium von Kindern und Jugendlichen

Aus den gezeichneten Motiven und Schriftzügen lässt sich leicht erkennen, dass die Leinwände von Kindern und Jugendlichen etwa im Alter von 9 bis 16 Jahren bearbeitet wurden. Typisch für dieses Alter sind erste Versuche in der perspektivischen Darstellung (vgl. Richter 1997, 85), wie etwa bei den Autos auf Leinwand 537 (siehe Abb. 2) oder dem Schriftzug auf Leinwand 922 (siehe Abb. 5). Darüber hinaus taucht das Motiv der menschlichen Figur oder des menschlichen Gesichtes auf mehreren Leinwänden auf. Während auf Leinwand 922 (siehe Abb. 5) offensichtlich verschiedene Outfits inklusive verschiedener Haarfarben eines Mädchens zeichnerisch ausprobiert und festgehalten wurden, ist auf Leinwand 930 (siehe Abb. 4) eine zeichnerische Konzentration auf teilweise bewaffnete eher männlich und bedrohlich wirkende Personen zu erkennen. Die figürlichen Darstellungen weisen beide Male die für dieses Alter üblichen Proportionsfehler auf,

² Skrillex ist ein US-amerikanischer DJ und Musikproduzent, der mit bürgerlichem Namen Sonny John Moore heißt.

wie beispielsweise die zu großen Köpfe im Verhältnis zum Körper. Sowohl die perspektivischen Versuche wie auch die Ansätze figürlichen Zeichnens weisen auf ein Alter am Ende der Schemaphase hin, das in etwa am Übergang von der Kindheit zum Jugendalter zu verorten ist (vgl. Richter 1997, 75–77).

Neben den unter 2.2 bereits genannten Symbolen der Jugendkultur sind zudem Schriftzüge und Motive entsprechend der typischen jugendlichen Interessen und Lebenswelten im einundzwanzigsten Jahrhundert zu entdecken, wie z. B. Facebook und Snapchat (Leinwand 980 – Abb. 1), oder „Swag“, das Jugendwort des Jahres 2011 (vgl. Schneeberger 2011).

3 Schultische

3.1 Schultische als kommunikative Medien

Aufgrund der verschiedenen Formen der Leinwände sowie der ausgefranzten Kanten können wir vermuten, dass die Leinwände auf verschieden geformten Platten aufgespannt waren, genauer Tischplatten von Schultischen. So erkennen wir beispielsweise bei Leinwand 1168 (siehe Abb. 6) die Tischplattenform eines klassischen Einzelstuhls mit Klapp Tisch. Leinwand 929 (siehe Abb. 3) und 930 (siehe Abb. 4) stammen wahrscheinlich aus derselben Schule mit denselben trapezförmigen Schultischen. Diese werden offensichtlich in der Regel von zwei Schüler*innen benutzt, da wir eine deutliche Trennung in zwei Tischseiten erkennen können, bei Leinwand 930 (siehe Abb. 4) sogar mit einer durchgezogenen Linie markiert.

Zwar handelt es sich bei den Leinwänden nicht direkt um die Tischplatten, dennoch ist es für das Verständnis der Leinwände als Medium wichtig, dass diese eine Zeit lang als Oberfläche von Schultischen dienten. Schüler*innen sitzen viele Stunden, Tage, Monate oft an denselben Tischen und bekritzeln diese während des Unterrichts. Diese Kritzeleien sind in der Regel verboten, was sogar auf einer der Leinwände als Text geschrieben steht: „Lütfen masaya resim çizmeyin“ (Leinwand 980 – Abb. 1, türkisch, übersetzt in etwa: „Bitte nicht auf den Tisch zeichnen“).

Da die Kritzeleien auf den Leinwänden zwar sicher weitgehend während des Unterrichts entstanden sind, aber wohl kaum im Rahmen des offiziellen Unterrichtsgeschehens, ist davon auszugehen, dass sie durchweg rein intrinsisch motiviert angefertigt wurden. Teilweise dienen sie der – eher unerwünschten – Kommunikation mit Banknachbarn oder anderen Mitschüler*innen, die auf demselben Platz sitzen. Dies ist beispielsweise an Leinwand 980 (siehe Abb. 1)

zu erkennen, wo rechts neben dem Schriftzug „Michael Jackson“ das grafische Überbleibsel eines 3-Gewinnt-Spiels³ zu sehen ist. Eine etwas diffusere Kommunikation mit unklaren Adressat*innen stellen die zahlreichen Liebesbekundungen dar, wie etwa auf Leinwand 1168 (siehe Abb. 6) oben „I love Kathe de: Sofia“. Insgesamt zeugt diese Leinwand von großer Beliebtheit von Kathe oder Katherine, da ihr Name vielfach auftaucht, mit unterschiedlichen anderen Namen, wie „Katherine y Estefa y Sofi“, „Yseth y Kathe“ oder „Kathe y Karen“, letzteres sogar begleitet von einer Bordüre aus Herzen. Wie wechselvoll Teenager-Zuneigung sein kann, zeigt sich ebenfalls auf der Leinwand, an den Stellen, wo Freundschaftsbekundungen oder einzelne Personen überschrieben oder unkenntlich gemacht wurden. So wurde die Liste der „Amigas Yiseth Sofia Estefania Ana Sofia“ auf der linken Seite mit dem übergroßen „Kather ...“ überschrieben, während der Name Sofie oder Sofia rechts daneben in einer violetten Wolke verschwinden soll.

Die meisten Kritzeleien dienen aber vermutlich gar keiner direkten Kommunikation, sondern drücken unmittelbare Befindlichkeiten, Vorlieben oder Sehnsüchte aus. Sie sind Niederschlag bestimmter Themen, Gedankengängen oder Fragen etc., die die jungen Menschen beschäftigen. Ihre schriftbildlichen Visualisierungen sind von ihren verschiedenen Urheber*innen weniger auf eine*n Adressat*in hin ausgerichtet, sondern fungieren eher als therapeutische Veräußerung innerer Bewegungen.

3.2 Schultische als Bildmedien

Auch bei den sprachlichen Elementen auf den Leinwänden sind deutlich bildnerische Aspekte (vgl. Plaum 2016) erkennbar. Sie zeigen sich unter anderem in den wie beiläufig hinzugefügten, aber sehr aussagekräftigen Ornamenten, z. B. auf Leinwand 1168 (siehe Abb. 6) bei dem kleinen Schriftzug „Yiseth y Kathe“, der liebevoll mit einem roten Rahmen sowie schmückenden Schnecken und Herzen versehen wurde. Auch die beiden typografisch ausgearbeiteten, isoliert stehenden violetten K sind mehr bildnerische Gestaltung als Schrift. Erst recht die zentral platzierte Blume mit einem einzelnen grünen Blatt scheint diese visuelle Ode an Katherine perfekt abzurunden. An ihr ist außerdem zu erkennen, wie das gesamte Arrangement der verschiedenen Elemente trotz vordergründiger Chaotik

³ Das Spiel wird zu zweit mit neun im Quadrat angeordneten Feldern gespielt, in die jeweils abwechselnd Zeichen eingetragen werden (z. B. Stern und Kreis). Wer als erstes drei seiner Zeichen in einer Reihe anordnen konnte (senkrecht, waagrecht oder diagonal), hat gewonnen.

doch bestimmten Kompositionsprinzipien folgt und die gesamte Fläche zu einer Einheit werden lässt.

Diese Bildeinheit wird durch die auf die Leinwand eingeprägte Tischkante hergestellt, die als Bildgrenze verstanden werden kann. Auf diese Grenze wird an mehreren Stellen des so eingegrenzten Bildes gestalterisch Bezug genommen. Am auffälligsten ist dies an der Bordüre aus blauen Herzen, Sternen und Winkeln am unteren linken Rand zu erkennen. Sie wird auf der rechten Seite fortgesetzt mit zarten rosa Punkten, die weiter oben zu kleinen Herzen werden. Auffallend ist außerdem das rosa Eck auf der linken Seite. Seine Kante ist in eine perfekte Verlängerung des von unten nach oben verlaufenden Bogens auf der linken Seite gesetzt. Diese schräge Eckkante wird fast perfekt rechts oben mit einer dazu parallelen Kante des hellgrünen Ecks gespiegelt bzw. wiederholt. Ziemlich genau im rechten Winkel zu diesen beiden Kanten ist in der oberen linken Ecke umgedreht auf dem Kopf ein Schriftzug gesetzt: „Linda Katerine“ (spanisch, übersetzt „schöne Katerine“). Die gesamte obere Fläche ist damit durch die beiden diagonalen Kanten sowie dem dazu senkrechten Schriftzug gleichmäßig strukturiert, in deren Mitte – sozusagen als Krönung – die Blume gesetzt ist. Ihr Stiel steht parallel zur senkrechten Bildkante. Auch die Verteilung der verschiedenen Elemente auf der Bildfläche zeugt von kompositorischem Feingefühl. Die rohe Leinwand ist ziemlich gleichmäßig bedeckt, an keiner Stelle klaffen störende Lücken auf. Ebenso verhält es sich mit der Verteilung der verschiedenen Farben. Das helle Grün, das kräftige Rot wie auch das dunkle Violett sind sehr gleichmäßig auf der ganzen Fläche verteilt. Nur das Orange der Blütenblätter taucht ausschließlich dort und das in einer relativ großen Fläche auf, wie um das Zentrum nochmals hervorzuheben.

3.3 Schultische als Kunst-Medium

Der gerade vorgeführte bildnerische Blick auf die beiläufig entstandenen Bankkritzeleien von Schüler*innen ist höchst ungewöhnlich, denn normalerweise betrachten wir solche Bekritzelungen öffentlichen Eigentums erstens als unästhetisch und daher nicht der genaueren Betrachtung wert und zweitens als unerwünscht, weil sachbeschädigend. Unsere Innenstädte sind voll davon, wir brauchen nur eine öffentliche Toilette zu benutzen oder U-Bahn zu fahren, um ihnen zu begegnen. Sie befinden sich normalerweise außerhalb unseres ästhetischen Blickfeldes, oder, um mit Huber zu sprechen, außerhalb ästhetischer Situationen. Auch mir wären sie beinahe entgangen, selbst im Rahmen einer ästhetischen Situation, nämlich der 56. Biennale in Venedig, wo sie von dem mexikanischen Künstler Oscar Murillo als Teil seines Kunstprojektes mit dem Titel *Frequencies*

gezeigt wurden.⁴ Für dieses Projekt, das 2013 startete, verschickt Murillo Leinwandstücke an Schulen weltweit mit der Aufforderung, diese für ca. 6 Monate auf die Schultische zu montieren und anschließend wieder zurückzuschicken. Über 40.000 solcher Leinwände konnten bisher gesammelt werden. Die einzelne Leinwand steht also nicht für sich, sondern ist Teil eines Gesamtprojektes. Im internationalen Vergleich der Leinwände aus den verschiedenen Ländern zeigen sich kulturelle und soziale Unterschiede aber auch fundamentale Gemeinsamkeiten. Neben dem banalen Unterschied der jeweils verschriftlichten Sprache treten weitere Unterschiede in Bezug auf die sichtbaren Motive und Themen sowie auf die verwendeten Stifte zu Tage. Deutlich ist zu erkennen, welche Schüler*innen Zugang zu Fernsehen, Internet und den sozialen Netzwerken haben, und welche nicht. An den verwendeten Stiften lässt sich ersehen, wie reich eine Gesellschaft ist, wie sehr die Schüler*innen teilhaben können am alltäglichen Luxuskonsum, der sich auch im Kleinen in der Ausstattung der Schultaschen mit Schreib- und Zeichenzubehör zeigt.

Dieser Blick auf die sonst so verpönten Schulbankkritzeleien wird erst durch ihre Einbindung in das Kunstprojekt ermöglicht, dessen Urheber auch nicht die Schüler*innen sind, sondern der Künstler Oscar Murillo. Er bedient sich der bekritzelten Leinwände als Kunst-Medium für sein eigenes Kunstwerk und verleiht ihnen so einen imaginären Rahmen, der sie in die Kunstwelt einziehen lässt. Erst durch diesen Kunst-Rahmen ändert sich unser Blick auf sie und versetzt uns in den Zustand der ästhetischen Betrachtung. Dadurch wird schließlich auch die Grenze zwischen Zeichnungen „für den Alltagsgebrauch“ und „mit einem expliziten Kunstanspruch“ (Huber 1996, 8) verwischt, weil erstere zu letzteren werden. Auch die kommunikative Funktion der Leinwände und ihr Inhalt ändert sich. Mit den Leinwänden als Medium fordert Murillo den Betrachter zu genau dieser Blickveränderung auf, die ihm die visuellen Spuren der kulturellen und sozialen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den verschiedenen Schüler*innen vor Augen führt. Der*die einzelne Schüler*in hatte beim Schreiben oder Zeichnen eine solche globale Perspektive wohl kaum im Blick.

⁴ Für weitere Information zu dem Projekt siehe folgende Webseiten: <https://itinerantworks.com/Frequencies>, https://www.kelsi.org.uk/_data/assets/pdf_file/0017/100709/Frequencies-leaflet.pdf und <https://tankmagazine.com/exp/OM3/> (9. April 2022).

4 Schreiben und Zeichnen in visuellen Medien

Es erscheint zunächst nicht naheliegend, eine bekritzelte Leinwand, die offenkundig nicht zielgerichtet von einem*einer Künstler*in und nicht bewusst als Bild gestaltet wurde, dennoch als solches zu betrachten. Viele der Zeichnungen, Schriftzüge oder sonstigen Elemente auf den Leinwänden des Projekts *Frequencies* sind höchstwahrscheinlich aus Langeweile mehr halbbewusst als zielgerichtet auf die Leinwand gesetzt worden. Doch gerade in dieser fehlenden Intentionalität wird deutlich, wie tief verankert unser visuelles Ausdrucksbedürfnis ist und wie eng dabei die Verzahnung von Schreiben, Zeichnen und Malen ist. Die bildnerisch-kompositorische Strukturierung der Tischfläche als Bildfläche geschieht automatisch, ohne planerisches Vorgehen. Ebenso wird mit der Verteilung von Farben, Formen oder Größenverhältnissen verfahren. Diese Strukturierung der Tisch- bzw. Bildfläche ist wie eine Projektion nach außen der im Inneren stattfindenden Ordnungsleistung in unserer Auseinandersetzung mit der Welt. Schreiben, Zeichnen und Malen sind verschiedene Arten dieser Ordnungsleistung. Alles drei wird von der menschlichen Hand geleistet, die daher ganz entscheidend unser Weltverhältnis mitprägt:

In die Physiognomie der Hand ist die ständige Wiederholung der Begegnung mit der Welt eingeschrieben. Die Hand lebt und lernt buchstäblich nur aus der Wiederholung. Und doch ist keine Wiederholung gleich. [... Sie ist] für die Herausbildung einer konstanten Objektwelt beim Kinde wesentlich. Die Hand ist daher ein außerordentlich wichtiges, organisches Dispositiv. Sie stellt durch wiederholtes Tasten, Greifen und Empfinden eine Außenwelt her, indem sie sich selbst herstellt. Sie ermöglicht im Gegensatz zum Blick als einer Aufzeichnungsfläche, als einer Präsentation der Gegenwart, die konstante Konstruktion der Außenwelt, der Dinge und des eigenen Körpers durch „Handeln“. (Huber 1996, 15)

Diese Konstruktion oder Erschließung der Welt durch die Hand im Handeln findet seine Reflexion in den Ausdrucksbewegungen der Hand, sei es im Schriftlichen oder Zeichnerischen. Beides ergänzt sich gegenseitig, wie in jeder einzelnen Leinwand von *Frequencies* sichtbar wird, und bereichert so unsere Konstruktions- und Erschließungswerkzeuge. Huber beschreibt dies auch als evolutionären Schritt:

Mit der Entwicklung der Schrift und der Zeichnung entsteht zum ersten Mal in der Geschichte der menschlichen Evolution die Möglichkeit, das kulturelle Gedächtnis in materielle Träger auszulagern, zu bewahren und damit von kommunikativem Gebrauch zu distanzieren. (Huber 1996, 20)

Die Wechselbezüge zwischen Schreiben und Zeichnen finden in demselben visuellen Medium statt, das Farbe und Leinwand als materielle Grundlage hat.

5 Fazit: Visuelles Denken in visuellen Medien

Wie gezeigt wurde, können die Leinwände von *Frequencies* zugleich als Schrift, als Bild, als Nicht-Kunst und als Kunst betrachtet und so zu Schrift-, Bild- oder Kunst-Medien werden, wobei der Urheber des Kunstwerkes nicht identisch mit den Urheber*innen der Leinwände ist. Es wurde aber ebenso deutlich, dass für die Analyse und das Verständnis der Leinwände eine Unterscheidung zwischen Schrift- und Bildmedium wenig hilfreich ist, da sich hier die schreibende und zeichnende Verwendung von Farbe und Leinwand überlagern und überschneiden. Beides, das Schreiben wie das Zeichnen, ist dabei Ausdruck von Denkprozessen, in denen Welt erschlossen und konstruiert wird, und zwar sowohl die äußere wie auch die innere Welt. Wird die Schrift dabei zeichnerisch oder malerisch, d. h. angereichert durch bildnerische Gestaltung, ist sie nicht nur Ausdruck des begrifflichen, sondern auch des visuellen oder bildnerischen Denkens (vgl. Plaum 2016, 167–189) und erschließt damit andere Inhalte, die vom begrifflichen Denken nicht erfasst werden können (Huber 1996, 16). In dem Project *Frequencies* zeigte sich bei den Schüler*innen über alle kulturellen Unterschiede hinweg ein anthropologisch fundamentales Bedürfnis, sich visuell auszudrücken – schriftlich, zeichnerisch und in Mischformen von beidem. Tatsächlich sind die Grenzen zwischen Schreiben und Zeichnen in verschiedenen Kulturen sehr unterschiedlich und hängen stark vom jeweiligen Schriftsystem ab (vgl. Birk 2014). Ihre enge Verwandtschaft liegt in dem ihnen zugrunde liegenden gleichen Material sowie der Hand, die es bearbeitet, begründet. Daher kennt das Griechische einen Terminus, der beides zusammenfasst als „gráphein“, das sowohl „schreiben“ als auch „zeichnen“ heißen kann (vgl. Pfeifer, 1993).

Suchen wir nach einem zusammenfassenden Begriff für zeichnerische und schriftliche Medien, bietet sich der Begriff ‚visuelle Medien‘ an. Farbe und Leinwand wurden in dem Projekt *Frequencies* als visuelle Medien genutzt. Natürlich ist dieser Begriff sehr weit und umfasst auch eine Vielzahl digitaler, hoch technisierter Medien. Solche visuellen Medien, die als Material lediglich einen Stift und einen Untergrund – wir könnten auch sagen: Zeichenmaterial – zur Grundlage haben, haben den Vorteil, besonders niederschwellig zu sein, da sowohl das Material wie auch das Wissen um dessen Verwendung nahezu in jeder Gesellschaft verfügbar sind. Sie sind daher prädestiniert dafür, das mediale Grundbedürfnis des Menschen zu befriedigen, das Wiesing folgendermaßen beschreibt:

Der Mensch verdankt seine menschliche Existenz der Verwendung von Medien, denn weil es Medien gibt, lebt der Mensch nicht nur in der physikalischen Natur, sondern auch in einer Kultur. So ergibt sich eine gleichermaßen phänomenologische wie anthropologische

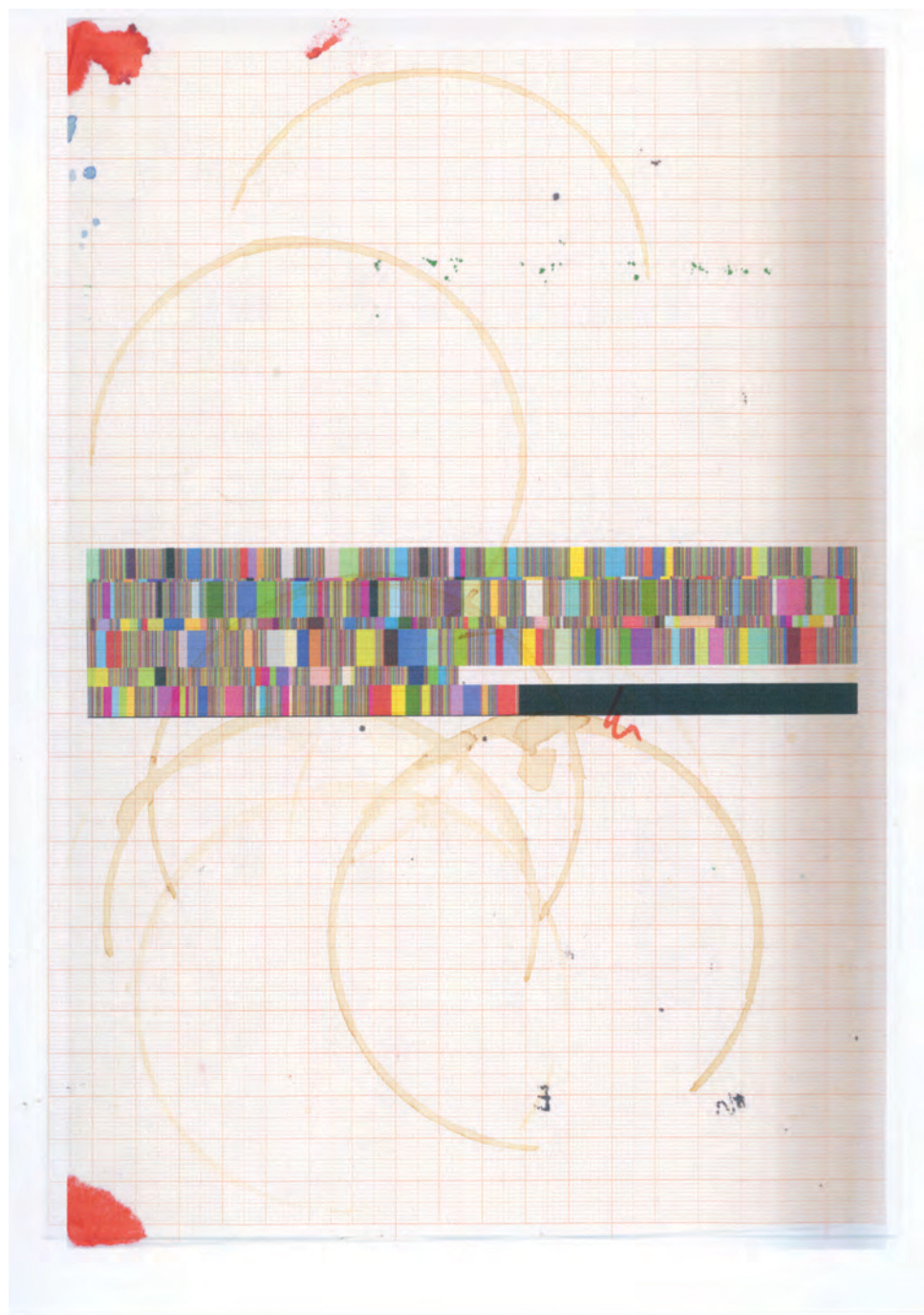
Perspektive für die Arbeit an den Medien: Medien befreien den Menschen von dem allgegenwärtigen Diktat der physikalischen Welt. (Wiesing 2008, 248)

Wenn der Mensch erst durch Mediengebrauch zum Menschen wird, dann sollten die Bildungssysteme jeder Kultur die ‚Alphabetisierung‘ der nächsten Generation in möglichst niederschweligen Medien zu erreichen suchen. Das sind nun gerade nicht die digitalen Medien, die derzeit angesichts der Corona-Krise besondere Aufmerksamkeit erhalten. Es sind die Medien, die entstehen, wenn wir uns der Zeichenmaterialien mit unserer Hand bedienen und schreibend oder zeichnend von ihnen Gebrauch machen. Wir könnten sie vielleicht ‚händische‘ visuellen Medien nennen. Sie sind dazu geeignet, auf viel fundamentalere Weise den Fortbestand der menschlichen Spezies zu sichern als jedes digitale Medium.

Literaturverzeichnis

- Birk, Elisabeth. „Bilderschrift und Piktogramm“. *Glossar der Bildphilosophie*. [Ohne Ort und Verlag], 2014. http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Bilderschrift_und_Piktogramm&oldid=21329 (29. Dezember 2021).
- Giesecke, Michael. *Der Buchdruck der frühen Neuzeit: Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991.
- Huber, Hans Dieter. „Draw a distinction: Ansätze zu einer Medientheorie der Handzeichnung“. Hg. Ursula Binder. *Zeichnen: der Deutsche Künstlerbund in Nürnberg 1996; 1. Dezember 1996 bis 6. April 1997*. Berlin: Germanisches Nationalmuseum, 1996. 8–21.
- Huber, Hans Dieter. „Towards a Theory of the Aesthetic Situation“. *Art Style: Art & Culture International Magazine* 3.3 (2019): 37–46.
- Jonas, Hans. *Organismus und Freiheit: Ansätze zu einer philosophischen Biologie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1973. 226–257.
- Krämer, Sybille. „Epistemologie der Medialität“. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 67.5 (2019): 833–850.
- Lobinger, Katharina. *Visuelle Kommunikationsforschung*. Wiesbaden: Springer, 2012.
- Margreiter, Reinhard. *Medienphilosophie: Eine Einführung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016.
- Münker, Stefan. „Was ist ein Medium? Ein philosophischer Beitrag zu einer medientheoretischen Debatte“. *Was ist ein Medium?* Hg. Stefan Münker und Alexander Roesler. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008. 322–337.
- Münker, Stefan, und Alexander Roesler. „Vorwort“. *Was ist ein Medium?* Hg. Stefan Münker und Alexander Roesler. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008. 6–12.
- Ott, Michaela. „Was will die Medienwissenschaft von der Kunst?“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 8.1 (2013): 180–186.
- Pfeifer, Wolfgang et al. „Graphik“. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Berlin: Akademie Verlag, 1993. *Digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im*

- Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*. <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Graphik> (30. Dezember 2021).
- Plaum, Goda. *Bildnerisches Denken: Eine Theorie der Bilderfahrung*. Bielefeld: transcript, 2016.
- Richter, Hans-Günther. *Die Kinderzeichnung*. Berlin: Cornelsen, 1997.
- Schneeberger, Ruth. „Sprache der Gegenwart: ‚Swag‘ ist Jugendwort des Jahres“. *Süddeutsche Zeitung*, 5. Dezember 2011. <https://sz.de/1.1190611> (28. Dezember 2021).
- Wiesing, Lambert. „Was sind Medien?“. *Was ist ein Medium?* Hg. Stefan Münker und Alexander Roesler. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008. 235–248.



Eva Kimminich

Zeichenhafter Widerstand im Zwischenraum

Mit der 2002 in der Deutschen Gesellschaft für Semiotik begründeten Semiotik der Jugend- und Subkulturen und den inzwischen herangewachsenen *semiotics of popular culture* (Kimminich 2021) werden Einstellungen, Verhaltensweisen sowie Identitätsher- und darstellungsprozesse von sozialen Gruppen ins Blickfeld gerückt, die ihre mehr oder weniger, teilweise auch konfliktär von der Mehrheitsgesellschaft abweichenden Lebensstile und Forderungen symbolisch im öffentlichen Raum zum Ausdruck bringen (vgl. Kimminich 2007). Der öffentliche Raum wird hier in der Tradition von Jürgen Habermas, John Fiske oder Benjamin Barber als Text im Sinne eines politisch und ökonomisch durchstrukturierten Gebildes betrachtet, das durch eine semiotische Macht hervorgebracht wird (vgl. Friesinger et al. 2010, 15; Völlinger 2010, 8). Die hier thematisierten Praktiken des Zeichensetzens reagieren auf die dem urbanen Raum eingeschriebene Ideologie des vorherrschenden Systems. Sie eignen sich dessen Codes an, kommentieren sie und schreiben sie durch einen kreativen Zugriff auf die urbane Materialität um, was den öffentlichen Raum zu einem semiotischen Schlachtfeld und die sich in ihm entfaltende kreative Aktivität politisch werden lässt. Es geht daher um einen zeichenhaften Widerstand in einem physisch wie kognitiv erfassbaren Zwischenraum und um neue Formen der Gemeinschaftsbildung.

Im Folgenden werden aus diesem breiten Forschungsfeld zwei Typen des Zeichensetzens bzw. Zeichenhackens im urbanen Raum beleuchtet. Indem festgelegte Bedeutungen erweitert oder subvertiert werden, werden die verbindliche Darstellung und Lesbarkeit von Zeichen, ihre Funktionen und Botschaften aufgeweicht. Dieses Handeln am und mit dem Zeichen habe ich 2010 im Rahmen eines Seminars mit Studierenden beforscht und eine Wanderausstellung dazu erarbeitet (vgl. Kimminich und Persello 2011).

Der erste Typus wird durch das 2005 in den USA entstandene Guerillastricken, das noch relativ junge Verkehrszeichenhacking und das Urban Hacking vertreten. Alle drei Subkulturen repräsentieren exemplarisch eine Gruppe von Praktiken des Zeichensetzens, die sich auf die Manipulation von im öffentlichen Raum bereits vorhandenen Zeichenträgern oder urbane Artefakte konzentrieren; das können Verkehrsschilder, Bushaltesthäuschen, Hydranten, Litfaßsäulen oder aber auch Parkbänke und Parkbäume sowie Gebäudewände, Mauern, Denkmäler oder Plätze sein.

Parkour und Skateboardfahren als inzwischen weltweit verbreitete Subkulturen, die längst in die urbane Städteplanung aufgenommen wurden (vgl. Mikmak 2014), und die seit 2001 praktizierten Flash- und Smartmobs stehen für einen

Typus, bei dem der agierende Körper selbst zeichenhaft zum Einsatz gebracht wird.

Um die semiotischen Strategien und die dadurch erzeugten semiosischen Momente zu beleuchten, sind vier Konzepte hilfreich: Umberto Ecos Überlegungen zur Kommunikationsguerillera, Jurij Lotmans Modell der Semiosphäre, Siegfried J. Schmidts Konzept des Kulturprogramms und Guy Debords Strategien des ‚détournement‘, der ‚dérive‘ und der ‚construction d’une situation‘. Die jeweiligen Akzentsetzungen ihrer Gesellschaftsanalysen lassen sich zu einer holistischen Perspektive zusammenfügen, durch die der Zwischenraum beleuchtet werden kann, in dem sich der zeichenhafte Widerstand vollzieht. In ihm fusionieren reale Gegebenheiten mit ihren unterschiedlichen kognitiven Konzeptionen.

1 Theoretische Annäherung

1.1 Irritation der Semiose und Dynamisierung semiosphärischer Strukturen

Mit Umberto Ecos dynamischem Kulturmodell wurde der Prozess der Interpretation und die Genese bedeutungskonstituierender Signifikationssysteme in ihrem wechselseitigen Rekurs ins Blickfeld gerückt, d. h. nicht nur das Zusammenwirken von Zeichen, Objekt und Interpretanten, sondern vor allem die Semiose. Durch Berücksichtigung des Semiosischen als einen offenen Interpretationsprozess, wird das ihn auslösende Zeichen zu einer Blackbox. Wenn der*die Sender*in eine Bedeutung hineintut, weiß er*sie nicht, welche Interpretation der*die Empfänger*in herausnimmt. Daraus schloss Eco im Rahmen seiner Kritik der damals einsetzenden technologischen Massenkommunikation, dass gesellschaftskritische Aktionen sich auf „eine permanente Korrektur der Perspektiven, eine laufende Überprüfung der Codes, eine ständig erneuerte Interpretation der Massenbotschaften“ (Eco 1996, 156) konzentrieren müsse: „Die Welt der technologischen Kommunikation würde dann sozusagen von Kommunikationsguerilleros durchzogen, die eine kritische Dimension in das passive Rezeptionsverhalten einbrächten“ (Eco 1996, 156). Dies scheinen sich auch die heutigen subkulturellen Akteur*innen zu eigen gemacht zu haben. Sie stören die gängigen Codes und Deutungsmuster des städtischen Raums, der als Konstrukt eines sozioökonomischen, kulturellen und ideologischen *Landscaping* zu betrachten ist, welches auf die Bewohner*innen rückwirkt.

Mit Jurij Lotmans (1990) Semiosphäre lässt sich das diesem subversiven Zeichensetzen innewohnende Spiel mit Bedeutungen in Relation zu den gesellschaft-

lich vereinbarten Wirklichkeitskonstruktionen setzen. Indem Lotman Kultur als ein hierarchisches Netzwerk von Bezeichnungen und Bedeutungen betrachtet, mit dessen Texten Welt- und Menschenbilder sowie gesellschaftliche Ordnungen, Regeln und Werte festgelegt werden, werden sie als willkürliche Codierungen sichtbar und damit veränderbar. Evolutionen und Revolutionen finden insofern als ein Eingreifen in vorherrschende Symbol- und Zeichensysteme statt, die ent- und rekontextualisiert bzw. recodiert werden. Dieser Transfer wird an den Zeichen- und Sinnsystemen der Semiosphäre sichtbar, vor allem in den Kontaktzonen, in denen die zentralen Sinnsysteme mit ihren peripheren Umdeutungen in einem osmotischen Austausch stehen. Mit zunehmender Pluralisierung und Medialisierung einer Gesellschaft, den steigenden Möglichkeiten der Partizipation und dem damit verbundenen Schwinden von Deutungshoheiten entsteht eine schnell wachsende Anzahl solcher Recodierungen und Rekontextualisierungen. Sie werden von den sich vermehrenden subkulturellen Gemeinschaften generiert, die zwar durch ihre Intentionen oder Motivationen locker miteinander verbunden sind, aber einzeln, in kleinen Gruppen oder in, sich über Social Media verabredenden, nur momentan zusammenfindenden Gruppierungen agieren.

Kombinieren wir Ecos Kommunikationsmodell und Lotmans Semiosphäre, so rückt ins Blickfeld, was subkultureller Umgang mit vorgegebenen Zeichen, Zeichensystemen oder Zeichenhaftigkeiten bewirken kann. Ecos semioseorientiertes Zeichenmodell und Lotmans Konzeptualisierung der Kontaktzone zwischen semiotischen Systemen machen ein dynamisches und offenes Operationsfeld für Um- und Neudeutungen sichtbar. So lässt sich beobachten, wie durch materiell-physisches Zeichensetzen Bedeutungsfluktuationen in Gang gesetzt werden, die auch auf kollektiv gängige und verinnerlichte Wahrnehmungsmuster und Handlungsanleitungen Einfluss nehmen können und damit auch auf den konkreten Lebensalltag.

1.2 Kulturprogrammatik und Programmstörungen

Der Begründer des soziokulturellen Konstruktivismus Siegfried S. Schmidt betrachtet Kultur als ein Programm der Gesellschaft, das alle kognitiven und kommunikativen Prozesse steuert (vgl. Schmidt 2014). Es ist sozusagen als kollektives Schaltzentrum zur Reproduktion und Sicherung eines gemeinsamen Weltbildes sowie dessen Verhaltens- und Bewertungsgrundlagen zu verstehen. Auch der Kulturwissenschaftler und Sozialanthropologe Geert Hofstede bezeichnet Kultur als das Betriebssystem einer Gesellschaft, das seine Mitglieder mental programmiert (vgl. Hofstede 2010). Kulturprogramme ermöglichen die Zusammenarbeit und gewährleisten den Erhalt der Funktionskreisläufe. Dabei hat das Individuum

eine entscheidende Rolle inne, wie sowohl Lotman, als auch Schmidt und Eco herausstellen. Schmidt beschreibt den unbewusst verlaufenden Prozess der Sinnerzeugung „als ein[en] endlos[en] Prozess des Verknüpfen[s], Erleben[s] und Bewerten[s] von semantischen Kategorien, Unterschieden und Differenzierungen, die im Aktanten und seinem Lebenskontext das erzeugen, was er selbst als Sinn erlebt“ (Schmidt 2014, 46). Aus konstruktivistischer wie semiotischer Sicht beruht die Interpretationsvariabilität von Zeichen und Symbolen auf der individuellen, aber gleichzeitig auch auf der mit dem Kollektiv geteilten Semiose. Das macht die Semiose als Ziel für die Einleitung von kollektiven Veränderungen attraktiv, sei es um kapitalistisch-konsumistische Routinen zu subvertieren oder aber zum politisch-manipulativen *presetting* der Semiose (Kimminich 2018). Denn, so der sich die semiotische Perspektive zu eigen machende Medien- und Kulturwissenschaftler John Fiske, „ich bin davon überzeugt, dass Bedeutungen das wichtigste an unserer Sozialstruktur sind, und dass potentiell jeglicher Impetus zu einer Veränderung dieser Struktur hauptsächlich von diesen Bedeutungen ausgeht“ (Fiske 2001, 107).

Das Funktionieren einer Gesellschaft auf ein sie regulierendes Programm von Differenzierungs- und Bewertungskategorien sowie Verhaltens- und Handlungsorientierungen zurückzuführen, eröffnet eine geeignete Denkfigur, um den dynamischen Austausch zwischen dem Kern der Semiosphäre – im Sinne eines die Zeichen- und Sinnsysteme festlegenden und verbildlichenden Programms – und den durch Modifikation der Zeichen und Zeichensysteme stattfindenden dynamischen Umdeutungsprozessen zu beleuchten.

Mit Guy Debords Techniken der ‚*dérive*‘, des ‚*détournements*‘ und der ‚*construction d’une situation*‘ lassen sich schließlich die Strategien subkulturellen Zeichensetzens in ihren Wirkungsmechanismen umschreiben und kategorisieren. Als ein radikaler Kritiker der kapitalistischen Ideologie des Konsums und der seit den 1950er Jahren entstehenden Mediengesellschaft entwickelte Debord die Marx’sche Analyse der Entfremdung zu einer Theorie des Spektakels weiter, die Douglas Kellner im Hinblick auf die aktuellen Angebote des Entertainments übertrug (Kellner 2003): „Das ganze Leben der Gesellschaften, in welchen die modernen Produktionsbedingungen herrschen, erscheint als eine ungeheure Sammlung von Spektakeln. Alles was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung entwichen“ (Debord 1996, These 1). Die Scheinwelt aus Gadgets, Werbung, Klischees und Propaganda wirke wiederum auf das Leben der Menschen zurück, narkotisiere und vereinzele sie: „Das Spektakel ist nur die gemeinschaftliche Sprache dieser Trennung. Was die Zuschauer miteinander verbindet, ist nur ein irreversibles Verhältnis zum Zentrum selbst, das ihre Vereinzelung aufrechterhält. Das Spektakel vereinigt das Getrennte, aber nur als Getrenntes“ (Debord 1996, These 29). Daher rief Debord seine Zeitgenoss*innen dazu auf, das Spektakel zu durch-

brechen. Dies solle vor allem über die drei genannten situationistischen Techniken erstrebt werden. Alle drei Techniken wurden in den Künsten, aber auch von den Culture Jammer*innen, den Street Artist*innen und Adbuster*innen aufgegriffen.

Die Stadt, ihre urbane Geografie und Architektur waren nicht zufällig der Handlungsraum der Situationist*innen, da sie die Architektur der Stadt als sichtbaren Ausdruck der modernen Entfremdung betrachteten. Unter ‚dérive‘ (Sichttreibenlassen) verstand Debord das planlose Durchstreifen einer Stadt, bei dem sich das Individuum der urbanen Psychogeographie bewusst werden solle. Dadurch solle es die Effekte des stadtgeographischen Arrangements von Häusern, Straßen und Plätzen auf sein eigenes Verhalten erfühlen und auf diese Weise ihre unentdeckten Möglichkeiten erkunden:

Der Begriff des Sichttreibenlassens ist untrennbar verbunden mit dem Erkennen von Effekten psychogeographischer Natur und der Bejahung eines spielerisch-konstruktiven Verhaltens, das sich in jeder Hinsicht von den klassischen Begriffen des Reisens und Flanierens abhebt. [...] Aber das Sichttreibenlassen umfasst in seiner Einheit sowohl dieses Sichgehenlassen als auch seinen notwendigen Widerspruch: die Beherrschung der psychogeographischen Variationen durch die Kenntnis und Berechnung ihrer Möglichkeiten. (Debord 2006, 251, Übersetzung E.K.)

Mit ‚détournement‘ ist die subversive Entwendung bzw. Zweckentfremdung von Zitaten historischer und revolutionärer Autoritäten gemeint, vor allem aber auch die Zweckentfremdung von Produkten der Kulturindustrie. Durch letzteres sollte die Umkehrbarkeit des kapitalistischen Systems offengelegt werden. Das ‚détournement‘

ist das Gegenteil des Zitats, der theoretischen Autorität, die stets bereits deswegen verfälscht ist, weil sie Zitat geworden ist; weil sie zu einem aus seinem Zusammenhang, aus seiner Bewegung und schließlich aus seiner Epoche als globalem Bezugsrahmen und aus der bestimmten Option, die es innerhalb dieses Bezugsrahmens war – sei diese richtig oder irrig erkannt – gerissenen Fragment geworden ist. Die Entwendung (détournement) ist die flüssige Sprache der Antiideologie. (Debord 1996, 208)

Unter ‚construction d’une situation‘ haben wir die Schaffung eines erlebbaren Moments zu verstehen, der eine kollektive Stimmung und die Qualität eines Augenblicks bestimmen kann, denn „das Individuum wird durch seine Situation definiert, es will die Macht, Situationen zu schaffen, die seinem Begehren entsprechen“ (Debord 2006, 1057, Übersetzung E.K.).

Die Konstruktion von Situationen beginnt mit dem modernen Zusammenbruch des Begriffs des Spektakels. Es ist leicht zu sehen, wie sehr gerade das Prinzip des Spektakels – die Nicht-

Einmischung – mit der Entfremdung der alten Welt verknüpft ist. Umgekehrt sieht man, wie die zutreffenden und umwälzenden Forschungen auf dem Gebiet der Kultur versucht haben, die psychologische Identifizierung des Zuschauers mit dem Helden zu brechen, um ihn zur Tätigkeit anzuregen, indem seine Fähigkeiten, sein eigenes Leben umzugestalten, herausgefordert werden. So ist die Situation dazu bestimmt, von ihren Konstrukteuren erlebt zu werden. In ihr soll die Rolle des – wenn nicht passiven, so doch zumindest als bloßer Statist anwesenden – ‚Publikums‘ ständig verringert werden, während der Anteil derer zunehmen wird, die zwar nicht Schauspieler, aber in einem neuen Sinn des Wortes Lebemänner genannt werden können. (Debord 2006, 325, Übersetzung E.K.)

Die Beschreibungen dieser drei Techniken tragen auch zur Beleuchtung der aktuellen subkulturellen Praktiken des Zeichensetzens bei. Sie sind einerseits Werkzeuge der Sinnveränderung und damit Instrumente der Dekonstruktion von gewohnten Wahrnehmungsmustern und Handlungsorientierungen, zumal auch Debord die Zeichenebene des Spektakels hervorhob: „Die Sprache des Spektakels besteht aus Zeichen der herrschenden Produktion, die zugleich der letzte Zweck dieser Produktion sind“ (Debord 2006, 325, These 7).

Andererseits setzten die Situationist*innen auf den agierenden Körper als einen Ort der Transformation. Sein Sichttreibenlassen, sein Drang nach Aktivität ist die Voraussetzung, um die Lähmung auf individueller wie kollektiver Ebene durchbrechen zu können.

Wie genau nun wird zeichenhafter Widerstand ausgeübt und wie kann durch ihn nachhaltiger Einfluss auf die kollektive Semiose der zentralkulturell festgelegten Wahrnehmungs- und Deutungsmuster und somit auf die Lebensweise genommen werden?

2 Wie vollzieht sich subkulturelles Zeichensetzen?

2.1 Manipulation am Zeichenträger

Verkehrsschilder haben eine leitende und regulierende Funktion, die durch ikonische und symbolische Qualitäten der genutzten Zeichen kommuniziert wird. Beim Verkehrszeichenhacking werden diese Funktionen gestört, indem der Zeichenträger kreativ umgestaltet wird. Eine*r der bekanntesten Künstler*innen in diesem Bereich ist Clet Abraham (vgl. Kimminich 2013). Nicht zufällig richten sich seine Manipulationen überwiegend gegen Verbotsschilder. Eine auf dem weißen Balken des Einfahrt-verboten-Schildes hinzugefügte Taube (siehe Abb. 1) nimmt



Abb. 1: Verkehrszeichenhacking: **links:** Taube (Foto Eva Kimminich), **mitte:** Pac-Man (Wikimedia Commons 2013), **rechts:** Christus (Marc 2011).

der symbolischen Qualität des festgelegten Zeichencodes seine Zeichenhaftigkeit, indem das Zeichenelement auf seine ursprüngliche Gegenständlichkeit zurückgeführt wird. Der Balken wird auf ikonischer Ebene dadurch zum Sitzplatz und eröffnet der abgebildeten Taube, deren lebende Verwandte im urbanen Raum meist durch Stacheln vom Sitzen abgehalten werden, einen imaginären Landeplatz, den das Konterfei entsprechend nutzt. Der Interpretationsspielraum ist bei dieser kreativen Manipulation überschaubar, da er sich auf die durch den Code festgelegte Bedeutung des Verkehrszeichens im städtischen Raum bezieht bzw. dieselbe in diesem Fall sozusagen kommentiert.

Die Botschaft eines Verbotsszeichens kann aber auch symbolisch attackiert werden. Beispielsweise, indem die gefräßige gelbe Kugel aus dem Pac-Man-Spiel die weiße Schranke auffrisst und damit das Signifikat bildmetaphorisch vernichtet. Ähnlich wird beim Ampelhacking vorgegangen, indem beispielsweise das der Ampel zugehörige ikonische Zeichen, das rote Männchen, in materialisierter Form aus Filz als ‚Gehängter‘ an der Ampel angebracht wird, um für eine Dauergrünschaltung zu plädieren.

Ein breiterer Deutungsspielraum wird durch Addition zusätzlicher Zeichensysteme erzeugt, wie bei einem Sackgassenschild Abrahams. Auch hier wird der weiße Balken auf seine Gegenständlichkeit zurückgeführt, aber mit der Skizze des gekreuzigten Jesus eine allgemein bekannte christliche Ikonografie hinzugefügt (siehe Abb. 1). In diesem Fall wird die Bedeutung des Verkehrszeichens nicht manipuliert, um die Botschaft zu durchbrechen, sondern um den hinzugefügten Sinnhorizont selbst neu zu kontextualisieren. Es geht in diesem Fall eher um Statements, die durch Addition bekannter Ikonografien eine Meinung, eine religiöse

oder politische Aussage machen. Dazu lassen sich zahlreiche weitere Beispiele finden (z. B. <https://www.5reicherts.com/2019/11/die-lustigen-strassenschilder-des-kuenstlers-clet-abrahams-in-der-bretagne/>; 9. April 2022).

Eine weitere Möglichkeit in den Code einzugreifen, besteht darin, das Bezugszeichen des Grundzeichens zu manipulieren. Dabei wird unter anderem der Nebeneffekt, den ein Verbot bewirken kann, auf das Bezugszeichen selbst übertragen; beispielsweise, indem das Ikon ‚Auto‘ auf dem Durchfahrt-verboten-Schild mit Beinen und Armen versehen zum ‚Fußgänger‘ umgestaltet wird, und so die gewünschte Fortbewegungsart visualisiert.

- (1) Am Verkehrszeichenhacking lassen sich folglich drei Strategien der Bedeutungsveränderung beobachten: durch Rückführung der Zeichenhaftigkeit der Zeichenelemente auf ihre Gegenständlichkeit;
- (2) durch Kontamination mit anderen Sinnhorizonten, indem andere bekannte Ikonografien oder Symbole hinzugefügt werden;
- (3) durch Manipulation der ikonischen Bezugszeichen.

Dadurch wird die Semiose der codespezifisch festgelegten Bedeutung gestört. Die Verbotsschilder, als Vermittler eines regulierenden Zeichensystems, werden zum Zeichenträger für ironische oder humorvolle Kommentare, Meinungen oder gesellschaftskritische Stellungnahmen.

2.2 Operation am städtischen Mobiliar

Strickprodukte in öffentlichen Verkehrsmitteln, an Denkmälern, Gebäuden oder Bäumen erscheinen als Fremdkörper. Darin besteht auch ihre Wirksamkeit, sie verändern die Wahrnehmung der verzierten Objekte und Räume. Die Gründerin der Bewegung, Magda Sayeg, formuliert das folgendermaßen: „wir wollen dem grauen Alltag Wärme und Farbe verleihen“ und, so die Berliner Wooligans, „den Mitmenschen Freude bereiten“ (zitiert nach Kimminich und Persello 2011, 76). Es geht also einerseits um das Auslösen von Emotionen durch Zeichensetzen, andererseits können die Strickwerke durchaus ebenfalls eine Zeichenhaftigkeit mit sich bringen. Diese ergibt sich aus dem Kontrast zum jeweiligen Umfeld oder Objekt. So können manche Strickwerke zum Nachdenken anregen, wie der von Marianne Jørgensen umstrickte Cozy Tank in Kopenhagen (siehe Abb. 2). Guerilla-stricker*innen aus der ganzen Welt schickten ihr pink- und rosafarbene Quadrate, die sie zusammennähte, um das Kampfgerät zu umhüllen. Der Denotation eines Panzers als Gegenstand der Kriegsführung wird hier ein anderes Konnotationsfeld hinzugefügt. Die mit Weiblichkeit verknüpfte rosa Farbe sowie die Weichheit und Wärme signalisierende Wolle nehmen dem Panzer als Symbol des Krieges die

damit verbundene („männliche“) Härte und Kälte. Auch durch das Einstricken von Bäumen (siehe Abb. 2) werden Konnotationen eingeleitet, wie beispielsweise die des (Natur)Schutzes. So ist es möglich, wie Jan, einer der wenigen Stricker von der Gruppe „Knitted Landscape“ formuliert, „die Welt ein wenig [zu] verändern, indem man etwas tut – nichts Großes, sondern, indem man sehr kleine Dinge macht. Das bleibt den Menschen im Gedächtnis“ (zitiert nach Kimminich und Persello 2011, 76).



Abb. 2: Strickguerilla: **links:** Cozy Tank (Smith 2006), **rechts:** Bäume („Bestrickte Trauerweide, Velbert, Ute Lennartz-Lembeck“; Wikimedia Commons 2011).

Da durch beide Techniken die Deutungsspielräume und damit die Sinnhorizonte entgrenzt werden, sind Verkehrszeichenhacking und Guerillastricken der situationistischen Technik des ‚détournements‘ zuzuordnen, denn sie legen die Umkehrbarkeit des Systems bzw. ihrer Zeichensysteme offen. Auf der Ebene der Zeichensetzung geschieht dies jeweils über ein Einwirken auf die Dekodierung der durch den Zeichenträger festgelegten Bedeutungen bzw. der allgemein gängigen Sinnzuschreibungen zur im öffentlichen Raum präsenten Möblierung.

Noch prägnanter erfolgt dies im Urban Hacking, das selbstverständliche Objekte wie eine Litfaßsäule oder ein Bushaltehäuschen für die Vorbeigehenden in ein neues Licht rückt. An die sich drehende Litfaßsäule befestigte beispielsweise der Streetart-Künstler und Urban Haktivist Jacques Rivière Einkaufswagen, sodass daraus ein Kinderkarussell entstand, das auch genutzt wurde. Der Kreativität des Urban Hacking sind kaum Grenzen gesetzt. So wurden Schaukeln in Bushaltehäuschen angebracht oder auf Parkplätze Spielfelder aufgemalt. Durch diese Umgestaltungen werden dem funktionalen Raum moderner Städte Orte des Erlebens eingeschrieben.

2.3 Agierende Körper im Raum und Schwarmgemeinschaften

2.3.1 Skater- und Traceur*innen

Der Körper stellt, wie vor allem der Medien- und Kulturwissenschaftler John Fiske hervorhob, einen Ort zur Ausübung sozialer Macht dar; von Macht durchdrungen wird er zum fügsamen Körper (Fiske 2001, 213–214; Völlinger 2010, 57). Aber er kann gleichzeitig auch als Agens gegen seine Einengung und Kontrolle eingesetzt werden, und das nicht nur im klassischen Sinn des Kampfes oder Protests. Parkour und Skateboardfahren sind spezifische Formen der Fortbewegung, die sich einer Kombination der Debord'schen Techniken zuordnen lassen. Beide Subkulturen basieren auf einem Sichttreibenlassen, um die Stadt neu zu entdecken und die urbane Architektur zweckzuentfremden, und beide verbinden die peripatetische Befreiung mit einer geistigen Freiheit. So der von den Studierenden befragte 36-jährige Schubli: „Ich fahr auch manchmal einfach drauf los, durch die Gegend. Man sucht immer was Neues. [...] Du musst immer gucken gucken [...] Wo kann man fahren? Da kommt der kreative Teil, was mach ich mit dem, was in der Stadt so da ist“ (zitiert nach Kimminich und Persello 2011, 106). Durch dieses „Be in the zone [...] Fokussieren und Befreien zugleich“ (zitiert nach Kimminich und Persello 2011, 110) wird die Stadt anders wahrgenommen: „Das, was der Architekt urban vorgegeben hat, ist nicht immer das, was man im Endeffekt dann auch so machen muss. Also so'n bisschen Befrei-deinen-Geist-mäßig“ (zitiert nach Kimminich und Persello 2011, 107). Es geht also um ein alternatives In-der-Welt-Sein bzw. In-der-Stadt-Sein, durch das ein unerwartetes Einbrechen des Neuen möglich wird. Dadurch erstreben Traceur*innen und Skater*innen als kulturelle Akteur*innen im Debord'schen Sinne eine Veränderung der soziokulturell vorgegebenen ‚Situation‘:

Viele Menschen sehen nur die Läden und was angeboten wird und nicht die Straße selbst und die Formen, die die Stadt so zu bieten hat [...]. Man macht sich freier von den Läden und dem Zeug, was einem eingezeichnet wird, was man haben wollen soll. (zitiert nach Kimminich und Persello 2011, 106)

Durch ihre waghalsigen Sprünge von einem Hausdach zum anderen oder das Befahren von Treppengeländern und Denkmälern mit dem Skateboard erweitern Skater*innen und Traceur*innen ihren individuellen Entfaltungsspielraum im geregelten urbanen Lebensraum. Für sie stellt die urbane Geografie Ausgangspunkt eines physischen und mentalen Trainings zur Überwindung von Hindernissen dar: „Parkour vereint Körper und Geist. [...] Parkour ist für mich eine Lebenseinstellung geworden“ (zitiert nach Kimminich und Persello 2011, 110), wie

Niko formuliert. Der Körper ist dabei das Instrument zur Selbsterfahrung wie zur Selbstdarstellung, daher zeichnen sich Traceur*innen und Skater*innen durch eine gesunde Lebensweise und einen respektvollen Umgang mit ihrem eigenen Körper aus: „My body is my temple und der soll auch bitte stehen bleiben“ (zitiert nach Kimminich und Persello 2011, 112), so der 27-jährige Jonas.

Indem die der städtischen Infrastruktur inhärenten Regeln für Bewegung, Stillstand bzw. Konsum gezielt ignoriert und konterkariert werden, werden gleichzeitig auch für andere wahrnehmbare Zeichen gesetzt, wenn auch nur volatile. Für Momente wird mit den akrobatischen Tricks eine dynamische Lebendigkeit sichtbar, die den narkotischen Zustand der kapitalistischen Gesellschaft aufstört, da der Bedeutungsleere einer funktionalistischen Betonarchitektur ein Sinn gegeben wird; aber nicht als Ganzes, es sind ihre entdeckten Elemente, die Anlässe für die Bewegung befreiter Körper bieten und dadurch der bleiernen Effizienz und Ökonomie der Stadt widerstehen.

2.3.2 Situativ erzeugte Irritationen im öffentlichen Raum

Die Bezeichnung Flashmob oder Blitzpöbel deutet bereits an, um was es bei dieser Form des Zeichensetzens geht (vgl. Amann 2011; Kimminich und Persello 2011, 136–145). Es handelt sich um über Internet und Social Media verabredete spontane Versammlungen von Teilnehmer*innen, die sich meist vorher nicht kennen. Auf ein vereinbartes Zeichen hin tun sie für einen kurzen Zeitraum (max. 10 Minuten) plötzlich etwas gemeinsam. Das kann eine Kissenschlacht auf einem öffentlichen Platz sein, ein Freeze, bei dem die Flashmobber*innen in einem bestimmten Augenblick ihre Bewegung anhalten, ein gemeinsames Hinfallen oder ein kollektiver Tanz. Es handelt sich dabei um ein soziales Experiment, bei dem durch den Überraschungseffekt auch Botschaften übermittelt werden können. Das Potential dieser zunächst als Unterhaltung und Irritation gedachten Aktionen wurde folglich auch für Protestaktionen genutzt, die als Smartmobs bezeichnet werden (vgl. Rheingold 2005).

Dieses kurzfristige Heraustreten einzelner Akteur*innen aus einer anonymen Menschenmasse, die über ihre identischen Handlungen völlig unerwartet eine Gemeinschaft zu bilden scheinen, erscheint wie eine Chimäre, die sich genauso schnell wieder im urbanen Alltagsgeschehen auflöst. Das entspricht der Debord'schen ‚Schaffung von Situationen‘, mit der die Entfremdung des Individuums durch die Arbeitsökonomie sichtbar gemacht werden soll: „Wir ersetzen die existenzielle Passivität durch die Konstruktion von Momenten des Erlebens, den Zweifel durch spielerische Affirmation. Bisher haben die Philosophen Situationen nur interpretiert, jetzt geht es darum, sie zu transformieren“ (Debord 2006, 1057,

Übersetzung E.K.). Genau dies geschieht durch die plötzlich ausbrechenden sinnfrei erscheinenden Aktivitäten der Flashmobber*innen, die oft mit den jeweiligen Orten unvereinbar erscheinen, wie Kissenschlachten, Seifenblasen und Wasserspritzaktionen auf öffentlichen Plätzen oder eben das kollektive Hinfallen und Freezing an Orten der Mobilität wie auf Bahnhöfen. Solche Aktionen unterbrechen die eng getakteten, auf Arbeit und Konsum ausgerichteten Alltagsroutinen der Stadtbewohner*innen, erzeugen einen Moment des Innehaltens, der Irritation oder der Heiterkeit, der auch zum Nachdenken veranlassen kann.

3 Zeichenhafter Widerstand und soziokultureller Wandel?

Verkehrszeichenhacker*innen, Strickguerilleras, Urban Hacker*innen, Skater*innen und Traceur*innen sowie Flash- und Smartmobber*innen operieren mit ihren Aktionen im urbanen Raum in einer Zwischenzone. Sie agieren, wie deutlich wurde, zwar im materiell sozio-ökonomischen Lebensraum der Stadt, dies aber im Hinblick auf die Wahrnehmung und Deutungsprozesse der diesem Raum eingeschriebenen Anwendungsprogramme. Ihre Subversion vollzieht sich über einen devianten Zeichengebrauch, mit dem situativ auf die Semiose der anwesenden Gesellschaftsmitglieder eingewirkt wird. Indem vorhandene Zeichenträger manipuliert werden, die Kanäle mit unerwarteten Objekten oder künstlerischen Gestaltungen besetzt werden, die, der urbanen Geografie eingeschriebenen, Bewegungsvorgaben ignoriert oder ungewöhnliche Handlungen darin ausgeführt werden, werden nicht nur Momente der Irritation für die Anwesenden erzeugt, sondern die von Debord (1996), Lasn (2005), Fiske (2001), Kellner (2003) und anderen Kapitalismuskritiker*innen konstatierte Lähmung des Individuums durch das Spektakel unterbrochen, zumindest kurzzeitig. Dies spiegelt sich in süffisanter Weise auch durch das mehr oder weniger anonyme und vor allem unerwartete Zusammentreffen der Aktant*innen im urbanen Raum. So wird den durch Kolonisierung vereinzelt Mitgliedern der spektakularisierten Gesellschaft in Flashmobs die Lebensfreude einer – wenn auch sich nur unverbindlich zusammenfindenden – Schwarmgemeinschaft entgegengestellt. Aber nicht nur das, die Aktion selbst, das unerwartete Heraustreten von vielen einzelnen Beteiligten aus einer anonymen Masse führt gleichzeitig auch den Weg aus der Vereinzelung beispielhaft vor Augen. Die über Häuser springenden Traceur*innen oder Treppengeländer befahrenden Skateboarder*innen inszenieren und verkörpern darüber hinaus die schiere Lebensenergie und die Möglichkeit jedes Hindernis zu überwinden. Zweckentfremdungen des städtischen Mobiliars und das uner-

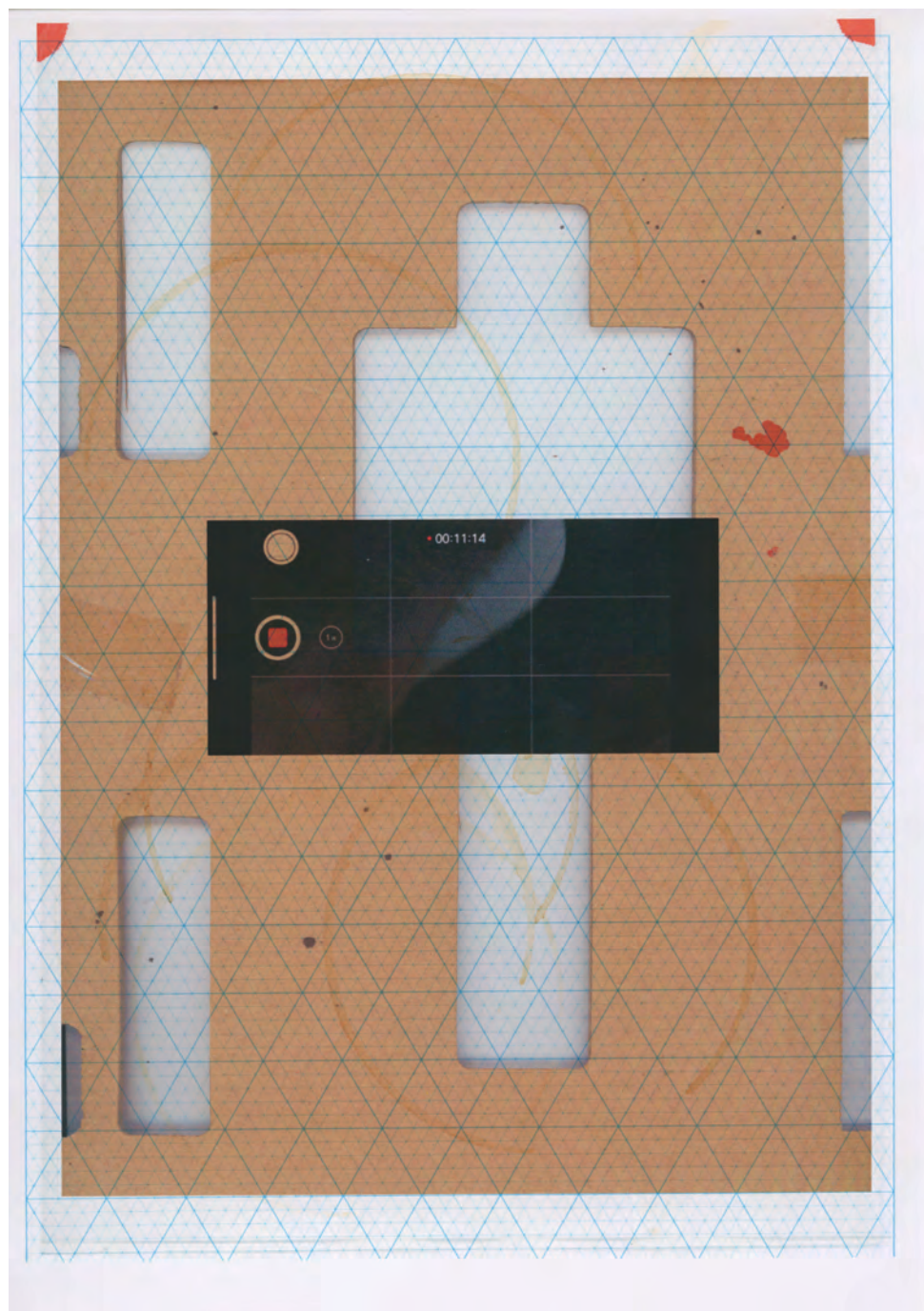
wartete Aufblitzen von spaßvollen Inszenierungen oder auch zum Nachdenken anregender Aktionen sind Kristallisationspunkte, an denen die habituellen, teilweise fraglos übernommenen Lebensroutinen mit möglichen Alternativen konfrontiert werden. Das alles eröffnet Momente jenes verdrängten und ersehnten Lebens.

Ohne den hier analysierten subkulturellen Praktiken des Zeichensetzens zu viel Bedeutung beimessen zu wollen, steht es außer Frage, dass sie sich kontinuierlich weiterentwickelt haben. Sie haben eigene Mikrokulturen begründet, deren Wirklichkeitsentwürfe vor allem im urbanen Raum zunehmend sichtbar geworden sind. Dort wirken sie als ‚Auflöser‘ bestehender Wahrnehmungs- und Deutungsmuster und als Auslöser neuer kreativer Umkodierungen und Rekontextualisierungen. Ein Sticker bleibt nie allein oder das Graffiti-Portrait einer*ines Obdachlosen erhält eine Strickmütze, die an die besprühte Wand geheftet wird. Fankulturen, die die oft nur ephemeren Resultate fotografieren und untereinander teilen, tragen zur digitalen Archivierung und Verbreitung und damit zur globalen Inspiration bei. So erfahren die meisten dieser subkulturellen Praktiken des Zeichensetzens inzwischen zunehmend gesellschaftliche Akzeptanz, werden aufgegriffen, weil sie vergessene oder verdrängte Bedürfnisse befriedigen. Das gilt beispielsweise für das *Guerilla Knitting* sowie für das vielerorts bereits städtisch geförderte und zum *Urban Gardening* mutierte ehemalige Samenbomben (*Guerilla Gardening*). Die weltweite Verbreitung und Verfeinerung der vorgestellten Techniken zeichenhaften Widerstands zeigen, dass sich transnationale Binnenkulturen ausgebildet haben, die nicht nur in den Stadtzentren präsent sind. Einerseits wirken sie auf kulturprogrammatischer Ebene der Semiosphäre, in die sie als Binnensphären mit eigenen Zeichen, Regeln und Handlungsorientierungen eingegangen sind, andererseits hat ihre reale Präsenz die Stadtbilder verändert, sie bunter und lebendiger werden lassen. Vor allem aber haben sie dazu beigetragen, Forderungen nach mehr Mitspracherecht bei der Gestaltung urbaner Räume laut werden zu lassen.

Literaturverzeichnis

- Amman, Marc. *Go stop act! Die Kunst des kreativen Straßenprotests: Geschichte – Aktionen – Ideen*. Frankfurt/M.: Trotzdem Verlag, 2011.
- Debord, Guy. *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Ed. Tiamat, 1996.
- Debord, Guy. *Oeuvres*. Édition établie et annotée par Jean-Louis Rancón. Paris: Gallimard, 2006.
- Eco, Umberto. „Für eine semiologische Guerilla“. *Über Gott und die Welt: Essays und Glossen*. 5. Auflage. München: dtv, 1996. 146–156.

- Fiske, John. „Körper des Wissens“. *Die Fabrikation des Populären: Der John Fiske-Reader*. Hg. Rainer Winter und Lothar Mikos. Bielefeld: transcript, 2001. 213–245.
- Friesinger, Günther, Johannes Grenzfurthner und Thomas Ballhausen. *Urban Hacking: Cultural Jamming Strategies in the Risk Spaces of Modernity*. Bielefeld: transcript, 2010.
- Hofstede, Geert, Gert Jan Hofstede und Michael Minkov. *Cultures and Organizations: Software of the Mind: Intercultural Cooperation and Its Importance for Survival*. 3. überarbeitete und erweiterte Auflage. New York: McGraw-Hill, 2010.
- Kellner, Douglas. *Media Spectacle*. London: Routledge, 2003.
- Kimminich, Eva. „Selbstgestaltung, Selbst(er)findung, Selbstbehauptung – eine Kulturprogrammstörung?“. *Express Yourself! Europas Kreativität zwischen Markt und Underground*. Hg. Eva Kimminich, Heinz Geuen und Michael Rappe. Bielefeld: transcript, 2007. 51–73.
- Kimminich, Eva. „Räumlichkeit und Kreativität“. *Kif (Kulturen im Fokus)* (2013). <https://www.uni-potsdam.de/de/romanistik-kimminich/kif/kif-phaenomene/kif-raeum-kreativ.html> (9. April 2022).
- Kimminich, Eva. „Instead of a Conclusion: The Shift of Meaning and Semiospheric Turbulence.“ *Virality and Morphogenesis of Right Wing Internet Populism*. Hg. Eva Kimminich, Julius Erdmann und Amir Dizdarevic. Frankfurt/M.: Peter Lang, 2018. 226–231.
- Kimminich, Eva. „Lotman and Popular Culture Studies“. *The Companion to Juri Lotman: A Semiotic Theory of Culture*. Hg. Marek Tamm und Peter Torop. Bloomsbury, 2021. 421–431.
- Kimminich, Eva, und Mara Persello (Hg.). *Stadt und Zeichen: Ausstellungskatalog*. Potsdam: Univ. Potsdam, Professur für Kulturen romanischer Länder, 2011.
- Lasn, Kalle. *Culture Jamming – Die Rückeroberung der Zeichen*. Übers. Tin Man. Freiburg/Br.: orange-press, 2005.
- Lotman, Jurij. „Über die Semiosphäre“. *Zeitschrift für Semiotik*, 12.4 (1990): 287–305.
- Marc. „Seen on the Streets of Ponte A Poppi, in Casentino (Near Arazzo, Tuscany, Italy)“. Wooster Collective, 7. November 2011. <http://www.woostercollective.com/post/seen-on-the-streets-of-ponte-a-poppi-in-casentino-near-arezzo-tuscany-italy> (16. April 2021).
- Mikmak, Wouter. *Stadträume: Skateräume – Handlungsempfehlungen zum Umgang mit Skateboarding in der Stadtplanung*. Masterarbeit 18. Dezember 2014. https://issuu.com/skateboardsm/docs/wm_30.07.2014_masterarbeit_stadtra_/30 (19. November 2021).
- Rheingold, Howard. *Smart Mobs: The Next Social Revolution*. Cambridge, MA: Basic Books, 2005.
- Schmidt, Siegfried J. *Kulturbeschreibung ÷ Beschreibungskultur: Umriss einer Prozess-orientierten Kulturtheorie*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2014.
- Smith, Mark. „Tank Cosy“. Flickr, 18. April 2006. <https://www.flickr.com/photos/fremsley/131004905> (16. April 2021).
- Völlinger, Andreas. *Im Zeichen des Marktes: Culture Jamming, Kommunikationsguerilla und subkultureller Protest gegen die Logowelt der Konsumgesellschaft*. Marburg: Tectum Verlag, 2010.
- Wikimedia Commons. „Bestrickte Trauerweide, Velbert, Ute Lennartz-Lembeck“. *Wikimedia Commons*, Juli 2011. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Willow_tree_w_knitted_coat,_Velbert.jpg (16. April 2021).
- Wikimedia Commons. „No Entry Sign with Pac-Man by Clet Abraham Piazza Santa Croce“. *Wikimedia Commons*, 27. Oktober 2013. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:No_entry_sign_with_Pac-Man,_by_Clet_Abraham.jpg (16. April 2021).



Lambert Wiesing

Von der Fiktionalität der Bilder zur Illusion der digitalen Fotografie

Das Thema ‚Fiktionale Bilder‘ findet – ganz anderes als das Thema ‚Fiktionale Literatur‘ – in der Forschung kaum eine Beachtung.¹ Das kann einerseits überraschen, hat aber andererseits auch einen guten Grund. In der Geschichte der Bildtheorie ist eine Meinung verbreitet, welche man in der Art für die gesprochene Sprache nicht findet – nämlich die Ansicht, dass jedes Bild qua Bild immer eine Fiktion ist. Vielleicht hätten Nietzsche oder einige postmoderne Philosophen die analoge Meinung für die Sprache vertreten, also gesagt: Jede Rede ist eine fiktionale Rede. Doch wie immer man zu dieser Sichtweise auf die Sprache steht, ganz sicher vertritt man damit eine Außenseitermeinung. Denn sowohl im Alltag als auch für die meisten Theorien der Sprache und Literatur ist die Annahme selbstverständlich, dass sich innerhalb der Gruppe von Texten zwischen fiktionalen und nichtfiktionalen unterscheiden lässt. Auch wenn diese Differenzierung im Einzelfall schwer sein mag, wird die Literaturwissenschaft oder Sprachphilosophie nicht von der Ansicht dominiert, jeder Text sei einfach nur deshalb, weil er ein sprachlicher Text ist, fiktional. Das ist in der Bildtheorie ganz anders: Zumindest zwei der berühmtesten und wirkungsmächtigsten Bildtheorien des zwanzigsten Jahrhunderts machen sich für die kontraintuitive Ansicht stark, dass jedes Bild qua Bild notwendig eine Fiktion sei. Diese Überzeugung findet sich sowohl bei dem Vater der Phänomenologie, Edmund Husserl, der diese Ansicht am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts vertrat, als auch bei dem US-amerikanischen Philosophen Kendall Walton, der diese Ansicht wiederum am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts berühmt gemacht hat.

Normalerweise werden – und das ist auch gut so – die Bildtheoretiker Husserl und Walton nicht in einen Topf geworfen. Ihre Ansichten über Bilder gehen an vielen Stellen ziemlich weit auseinander. Doch die gewaltigen Unterschiede in den Theorien sollten nicht übersehen lassen, dass bezüglich der Frage nach der Fiktionalität von Bildern von beiden dieselbe Meinung verteidigt wird – welche lautet: Alle Bilder zeigen fiktive Dinge. Wenn man diese Ansicht als Hintergrund nimmt, ja wenn man diese Ansicht sogar als typisch für Bildtheorien des zwan-

Anmerkung: Der hier abgedruckte Artikel ist aus einer Aus- und Überarbeitung eines Vortrages entstanden, den ich auf dem 24. Philosophicum Lech 2021 unter dem Titel *Wie können Bilder zu Fiktionen werden?* gehalten habe.

1 Einen treffenden Überblick über die Forschungssituation gibt Wenninger 2014.

zigsten Jahrhunderts ansieht, dann wird verständlich, warum in der Bildtheorie das fiktionale Bild nicht annähernd so viel Beachtung gefunden hat wie in der Sprach- oder Literaturwissenschaft der fiktionale Text. Wenn man, wie Kendall Walton explizit schreibt, der Meinung ist, dass alle Bilder „Fictions by Definition“ (Walton 1990, 351) sind, dann ist die Rede von fiktionalen Bildern so sinnvoll wie die Rede von runden Kreisen. Bilder sind in dieser Theorie immer Fiktionen, so wie Kreise immer rund sind, und so wie man in der Geometrie den runden Kreisen keine besondere Aufmerksamkeit schenkt, so wird auch in der Bildtheorie dem fiktionalen Bild keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt – wie sollte man auch: Man schenkt ja immer schon nichts anderem seine ganze Aufmerksamkeit. Die Erforschung von Bildern ist aus der Sicht von Husserl und Walton – und damit in weiten Teilen der philosophischen Bildtheorie – nichts anderes als die Erforschung einer besonderen Form von Fiktionsbildung; Bildtheorie ist aus ihrer Sicht eine Form von Fiktionstheorie.

Warum sowohl Husserl als auch Walton der Meinung waren, dass Bilder immer Fiktionen sind, lässt sich leicht rekonstruieren. Beide argumentieren auf der Basis der Annahme, dass sich an einem Bild drei grundlegend verschiedene Aspekte unterscheiden lassen – ja, unterschieden werden müssen, wenn man präzise über Bilder sprechen möchte: Das sind – in der Terminologie von Husserl – der Bildträger, das Bildobjekt und das Bildsujet. Diese Dreiteilung nutzen beide, um damit eine Sichtweise auf Bilder vorzustellen, aus der heraus der Unterschied zwischen einem Bild von einer fiktiven Person, zum Beispiel ein Bild von Superman, und einem Bild von einer realen Person, zum Beispiel ein Bild von Angela Merkel, verschwindet. Das ist irritierend. Schließlich liegt es nahe zu meinen, dass ein Bild von Superman genauso ein fiktionales Bild sei wie ein Roman über Superman ein fiktionaler Text ist. Hingegen wäre ein Bild von Angela Merkel dem gegenüber ein nichtfiktionales Bild, denn diese Frau existiert ja nun einmal ganz real. Doch das sehen sowohl Husserl als auch Walton aus dem folgenden Grund eben anders.

Für beide bestehen Bilder aus einem bestimmten Material; Husserl nennt dies den Bildträger; Walton nennt diesen physischen Aspekt des Bildes ‚props‘. Dazu gibt es für beide Philosophen bei Bildern eine Referenz, etwas, worauf sich das Bild beziehen lässt; eben einmal eine reale Frau und einmal ein fiktiver Superheld. Husserl nennt dieses Bezugsobjekt ‚Bildsujet‘. Man kann also sagen: Das verbreitete Verständnis von fiktionalen Bildern bezieht sich demnach auf den ontologischen Status der Referenz. Das fiktionale Bild hat keine Dinge in der Welt als Referenz. Doch – und das ist nun der spannende Punkt – Walton und Husserl sind der Meinung, dass der fiktionale Charakter von Bildern grundlegender ist, dass Bilder schon vor der Frage, ob ihr mögliches Referenzobjekt existiert oder nicht existiert, in jedem Fall eine Fiktion bilden. Dieser wesentliche fiktionale

Charakter eines jeden Bildes kommt von dem Bildobjekt, dem dritten Aspekt, den beide Philosophen – neben dem Bildträger und dem Bildsujet – an einem Bild unterscheiden.

Ein Bildobjekt ist ein ontologisch ganz besonderes Objekt – in einem rein physikalischen Sinne ist es, wie Husserl treffend sagt, ein ‚Nichts‘. Denn das Bildobjekt existiert nur für den Betrachter eines Bildes. Es ist auf dem Bildträger sichtbar und verfügt über ganz andere Eigenschaften als der Bildträger, also Papier, und auch als das Bildsujet, also etwa eine reale Frau. Ein Bildobjekt wird zum Beispiel nicht älter, denn es ist das, was durch den Bildträger als Darstellung ausschließlich sichtbar ist. Bildobjekte sind Objekte *sui generis*, bestehend aus reiner Sichtbarkeit.

Das ist die Stelle, an der verständlich wird, warum sowohl für Walton wie auch für Husserl jedes Bild eine Fiktion ist. Ihre Argumentation lautet: Beide Bilder – das von Merkel und das von Superman – zeigen nun nicht einmal eine reale Frau und einmal eine fiktive Figur, sondern beide Bilder zeigen gleichermaßen ein Bildobjekt, welches einmal mit einer realen Frau und einmal mit einer Romanfigur Ähnlichkeit hat. Bilder sind für beide so definiert: Sie sind Gegenstände, auf denen ein nicht physikalisch existierendes Bildobjekt sichtbar ist; Bilder sind Dinge, die glauben lassen, etwas zu sehen, was aber nicht da ist. Man hat es in diesen Überlegungen mit einer ganz bemerkenswerten Auslegung des Satzes *Dieses Bild zeigt Angela Merkel* oder des Satzes *Dieses Bild zeigt Superman* zu tun. Der entscheidende Punkt ist nämlich: In den Bildtheorien von Walton und Husserl zeigen Bilder etwas, weil sie ein Bildobjekt sichtbar werden lassen. ‚Zeigen‘ heißt hier nicht auf etwas in der Welt Bezug nehmen, sondern etwas in der Welt sichtbar werden lassen. Das Wort „zeigen“ wird im Sinne von ‚wird auf dem Bildträger sichtbar‘ verwendet. Schematisch dargestellt, hat man folgende Verortung des bildlichen Zeigens (siehe Abb. 1):



Abb. 1: Zeigen als Relation zwischen Bildträger und Bildobjekt.

Das ist der spannende Punkt. Bilder sind nicht Darstellungen, weil sie sich auf etwas beziehen, sondern weil sie etwas herstellen: etwas, das nur sichtbar ist. Damit hat man den signifikanten Unterschied zwischen Sprache und Bild. Bilder müssen weder für Husserl noch für Walton einen Bezug zu etwas in der Welt haben, Bilder müssen nicht etwas in der Welt beschreiben, Bilder müssen nicht etwas repräsentieren, Bilder müssen nicht auf etwas verweisen. Denn Bilder müssen keine Zeichen sein, sie können als Zeichen verwendet werden. Doch sie bleiben Bilder, weil ein Bild ein Gegenstand ist, der ein Bildobjekt zeigt. Und genau dieses Bildobjekt ist etwas Fiktives, weil Bildobjekte sichtbare Entitäten sind, die nicht den Gesetzen der Physik unterliegen. Husserl schreibt explizit: „Das Bildobjekt ist ein Fiktum“ (Husserl 1980b, 490). Ganz analog meint auch Walton: „Any work with the function of serving as a prop in games of make-believe, however minor or peripheral or instrumental this function might be, qualifies as ‚fiction‘; only what lacks this function entirely will be called nonfiction“ (Walton 1990, 72).

An einer entscheidenden Stelle – das soll auch gesagt sein – gehen die Meinungen von Husserl und Walton allerdings auch diametral auseinander, nämlich dann, als sie sich der Frage zuwenden, wie es dazu kommt, dass Bilder Fiktionen sind. Für Walton sind Bilder – übrigens sehr ähnlich zu den Ansichten von Jean-Paul Sartre – Fiktionen, weil jemand einen Bildträger, also ein totes Material, mit Phantasie belebt. Durch Imagination wird in den Bildträger etwas hineingesehen, genauso wie etwas in Wolken hineingesehen werden kann. Der Bildträger dient als eine Requisite, Sartre würde sagen, als ein Analogon, die bzw. das der Imagination vorschreibt, was sie machen kann. Dies sieht Husserl anders. Das Bewusstsein von einem Bildobjekt entsteht bei ihm nicht durch einen Imaginationsakt, sondern durch einen außergewöhnlichen Wahrnehmungsakt. Das Bildobjekt ist nämlich, wie er treffend schreibt, ein „perzeptives Fiktum“ (Husserl 1980c, 515). Im Bild und nur im Bild, kann ich etwas sehen, das fiktiv ist, weil es nicht anwesend ist – aber, und das ist wichtig, ich kann es in seiner Nichtanwesenheit sehen. Bei Husserl wird dieses Phänomen so beschrieben:

Bei einem vollkommenen Porträt, das die Person nach allen Momenten (die irgend Merkmale sein können) vollkommen darstellt, ja schon bei einem Porträt, das dies in sehr ungenügender Weise tut, ist uns so zumute, als wäre die Person selbst da. [...] Aber die Person selbst gehört einem anderen Zusammenhang an wie das Bildobjekt. Die wirkliche Person bewegt sich, spricht usw., die Bildperson ist eine starre, stumme Figur. Dazu der Widerstreit mit der physischen Bildwirklichkeit. (Husserl 1980a, 32)

Das heißt: Ein Bildobjekt zu sehen ist für Husserl nicht so, wie eine normale Sache zu sehen, sondern es ist ‚ganz so, als ob‘. Das heißt aber für Husserl:

Das, was ich im Bild sehe, ist für mich im Moment des Sehens nicht wirklich da, sondern es ist für mich so da, ‚als ob es da wäre‘, es ist für mich als eine Fiktion da. Für Husserl ist etwas nur dann ‚als ob da‘, wenn man nicht glaubt, es sei wirklich da. Anders gesagt: Ein Bild sieht man nur, wenn man sieht, dass man ein Bild sieht; wenn man nicht auf eine Illusion hereinfällt. Denn Illusionen sieht man so, wie man reale Dinge sieht. Genau das ist der Grund, warum für Husserl alle Bilder Fiktionen, aber eben gerade keine Illusionen sind. Genauso unmissverständlich wie Husserl sagt: „Das Bildobjekt ist ein Fiktum“, stellt er aber auch fest: „Das Bild ist keine Illusion“ (Husserl 1980b, 486). Und das ist richtig: Denn Illusionen und Fiktionen sind die zwei einzigen Arten, wie Menschen etwas sehen können, das nicht da ist. Aber es sind zwei sehr unterschiedliche Arten. Bei einer Illusion entsteht das Bewusstsein der Nichtigkeit des Gesehenen ausschließlich dadurch, dass man von der Illusion weiß: „Eine Wachsfigur im Wachsfigurenkabinett (Vollkommenheit der Ausführung zunächst vorausgesetzt) ist eine Illusion“ (Husserl 1980b, 487). Damit ist gesagt: Bei einer Wachsfigur kommt es nicht zu dem bildlichen Erlebnis, als ob man einen Menschen sieht, sondern zu dem täuschenden Erlebnis, dass man glaubt, einen wirklichen Menschen zu sehen. Das ist bei einem Bildobjekt anders: Die Nicht-Realität des Bildobjekts ist nicht die einer Illusion, sondern die eines Fiktums: Die Fiktion ist wie das Bewusstsein von einer Illusion ein Bewusstsein von etwas Nicht-Anwesendem, aber im Gegensatz zur Illusion „ist das Bildfiktum eine Nichtigkeit eigenen Typus“ (Husserl 1980b, 491). Das heißt: Es gibt für Husserl zwei Weisen, wie etwas Wahrgenommenes nicht-existent sein kann: als Fiktum im Bild und als Illusion in der optischen Täuschung: „Das Bildobjekt ist ein Fiktum, aber nicht ein illusionäres, weil es nicht wie im Fall der Illusion ein in sich Einstimmiges ist, das durch die umgebende Wirklichkeit aufgehoben wird (bzw. in der Setzung, wo Einstimmiges mit Einstimmigem widerstreitet)“ (Husserl 1980b, 490).

Die problematischen Konsequenzen dieser Überzeugung – alle Bilder sind gleichermaßen Fiktionen – liegen auf der Hand und wurden auch schon klar benannt: Aus der Sicht von Husserl und Walton sind ein Bild von Superman und ein dokumentarisches Foto gleichermaßen Fiktionen.² Wenn die Ansichten von Husserl und Walton richtig sind, führt dies dazu, dass sich Bilder in ihrer Fiktionalität nicht mehr differenzieren lassen – und genau das ist ausgesprochen unbefriedigend, um nicht zu sagen kontraintuitiv. Wenn das Wort ‚zeigen‘ für die Relation zwischen Bildträger und Bildobjekt verwendet wird, um zu sagen, dass etwas auf dem Bildträger sichtbar wird, dann ist das zumindest

² Siehe hierzu Wenninger 2014, 471–472.

mit der Rede im Alltag unverträglich. Wenn ein Vater die Bilder seiner Töchter zeigt, dann will er nicht mit einem Bildträger ein Phantom reiner Sichtbarkeit zeigen, sondern mit dem Bildobjekt seine realen Kinder. Wenn jemand bei Ebay das auf dem Bild gezeigte Objekt ersteigert, dann will er nicht das Bildobjekt kaufen, sondern das mit dem Bildobjekt gezeigte Bildsujet. Diese Ansicht, dass Bilder Bildobjekte zeigen, welche fiktive Objekte sind, wird in der Tat besonders dann irritierend, wenn nicht gar absurd, wenn man, was weder Husserl noch Walton eingehend gemacht haben, auf das fotografische Bild zu sprechen kommt.

Zum Beispiel der Fall jemand behauptet angesichts einer Fotografie: „Dieses Bild zeigt James Bond“. Dann wird damit gesagt, dass das Bildobjekt als ein Substitut verwendet werden kann, um sich an ihm Eigenschaften anzuschauen, die sich auch sehen lassen, wenn die Person gesehen würde. Dasselbe Bildobjekt lässt sich gut und leicht zum Zeigen von etwas Realem und etwas Fiktivem verwenden. Denn kein Bildobjekt legt fest, was mit ihm gezeigt werden soll. Dies geschieht durch den Titel, den Kontext, durch Vorwissen – eben indem man von außen dem Bild einen Sinn zuschreibt, das heißt: indem man sagt, was man mit ihm zeigen soll. Je nach Sinnzuschreibung und Verwendung ist ein und dasselbe Bild ein fiktionales oder ein nichtfiktionales Bild. Wenn unter dem Bild „James Bond“ steht, dann ist es sinnvoll, von einem fiktionalen Bild zu sprechen, weil es verwendet werden soll, eine fiktive Person zu zeigen. Steht hingegen unter demselben Bild „Sean Connery“, dann ist es ein nichtfiktionales Bild, welches zum Zeigen einer realen Person verwendet werden soll: Beides kann mit demselben Bild gezeigt werden. Keinem Bild lässt sich ansehen, ob es sich auf etwas Reales oder etwas Fiktives bezieht. Denn man kann einem Bild nicht ansehen, ob es sich überhaupt auf etwas bezieht. Bilder sind nicht Zeichen, sondern können Zeichen sein, wenn sie so verwendet werden – und Fotografien werden in der Regel in einer ganz bestimmten Weise als Zeichen verwendet.

Wenn Fotografien Bilder sind, dann sind sie Bilder, bei denen das Bildsujet eine der Ursachen ist, welche kausal dafür verantwortlich ist, dass es auf dem Bildträger ein Bildobjekt gibt, das mit diesem Sujet Ähnlichkeit hat. Das Schema sieht also in etwa so aus (siehe Abb. 2):

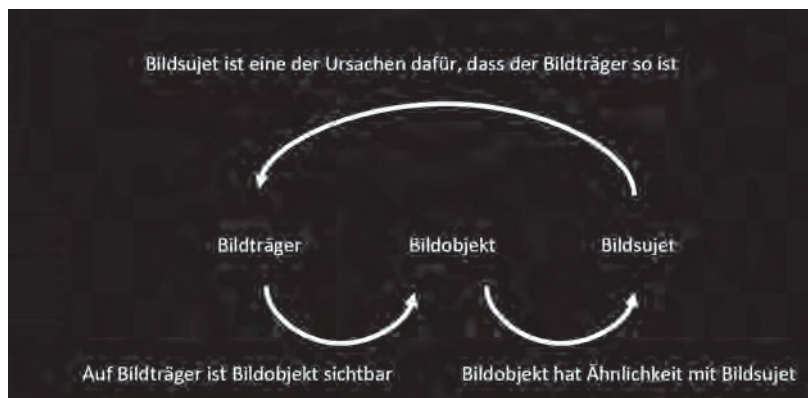


Abb. 2: Verursachung, Sichtbarmachung und Ähnlichkeit bei einer Fotografie.

Damit wird deutlich: Es gibt *a priori* keine fiktionale Fotografie. Die kann es gar nicht geben. Denn wenn man ein Foto von etwas hat, dann ist dieses etwas existent gewesen. Es muss existent gewesen sein, weil nur etwas Reales in der Welt eine Ursache sein kann, die das Aussehen des Bildträgers physikalisch bestimmt. Deshalb kann man mit Fotos etwas in der Welt nachweisen, deshalb stört es in der Regel einen Ehemann deutlich mehr, wenn er ein Foto seiner Frau mit einem Liebhaber im Arm sieht als ein Gemälde seiner Frau mit einem Liebhaber im Arm. Es ist von allergrößter Bedeutung, kategorial ganz deutlich zwischen Bild und Fotografie zu unterscheiden – und das ist einfach möglich: Eine Fotografie von Sean Connery kann keine Fotografie von Bond sein. Es gibt Bilder von Bond, aber keine Fotografien. Das Foto von etwas ist immer selbst eine physikalische Spur von diesem Etwas und kann daher nicht fiktional sein, weil fiktive Dinge keine physikalischen Spuren hinterlassen. Damit ist nun keineswegs in irgendeiner Weise Husserl widersprochen. Er hat recht: Alle Bildobjekte sind Fiktionen, ontologisch betrachtet ein Nichts. Doch die Bildobjekte in Fotografien sind perzeptive Fikta, die vom Bildträger gezeigt werden, die von realexistierenden Dingen verursacht wurden und daher auch eine kausale Wirkung, das heißt eine Spur von diesen realen Dingen sind. Und mit dieser Überlegung scheint sich nun eine Perspektive zu eröffnen, welche für die gegenwärtige Bilderwelt ausgesprochen bestimmend ist.

Die zur Beschreibung von Bildern so gewinnbringende Unterscheidung von Fiktion und Illusion, welche Husserl einführt, kehrt in der modernen Medienwelt in einer ganz anderen Form wieder. In zunehmendem Maße finden sich in der Medienwelt Bilder, die eine Art Illusion sind – aber nicht einer Sache, sondern eines Mediums: Illusionen von Fotografien. Es geht um einen Unterschied, der zwischen diesen beiden Bildern von den *Transformers*-Figuren besteht. Einerseits eine Comic-Zeichnung (siehe Abb. 3), andererseits ein Film-Still (siehe Abb. 4):



Abb. 3: Panel aus dem Comic: *Transformers: Bumblebee Movie Prequel # 1* (Barber und Griffith 2018, 10). © Hasbro. <https://readcomicmanga.com/comic/18063/transformers-bumblebee-movie-prequel/chapter-129140> (11. April 2022).



Abb. 4: Film-Still aus *Transformers 3: Die dunkle Seite des Mondes* (Michael Bay, 2011). © Paramount Pictures. https://sm.ign.com/ign_de/screenshot/default/transformers-3-bumblebee-wide_67x6.jpg (11. April 2022).

Aus der Sicht von Husserl und Walton sind beide Bilder gleichermaßen fiktional: Man sieht, und da haben sie recht, beide Male keinen realen Gegenstand, sondern ein artifizuell präsentendes Bildobjekt. Natürlich sieht diese Maschine bei keinem der beiden Bilder so aus, als würde sie jetzt hier sein. Es sind beides Bilder und können daher keine Illusionen sein. Keiner hat Angst vor diesen Dingen, denn vor Bildobjekten braucht man keine Angst zu haben. Aber, und das ist jetzt wichtig:

Nur das eine Bild sieht wie eine Fotografie aus. Das gilt für das Comic-Blatt nicht. Für beide Fälle gilt: In beiden Fällen wird das Bildobjekt mit einem Widerstreit zum Bildträger gesehen. Die Illusion betrifft nicht das Bildobjekt, die sind *per definitionem* nie illusionär, sondern das Bildmedium. Man hat eine Illusion, eine Fotografie zu sehen. Es kommt natürlich nicht zur Illusion, dass ein Betrachter dieses Bildes glaubt, diese Maschine wäre hier wirklich zugegen und anwesend. Aber es kommt zur Illusion, dass man glaubt, eine Fotografie wäre hier. Und das ist nicht nur ein Glaube: Nicht einmal ein Naturwissenschaftler in einem Labor könnte herausbekommen, ob das eine Fotografie ist oder nicht.

Angesichts der digitalen Fotografie wiederholt sich ein Phänomen, das aus der Kunstgeschichte unter dem Namen ‚Fotorealismus‘ bekannt ist. Man denke an die Ölgemälde von Franz Gertsch aus den 1970er und 1980er Jahren (siehe Abb. 5), oder gegenwärtig an die sensationellen Kugelschreiberzeichnungen von Oscar Ukonu (siehe Abb. 6).



Abb. 5: Franz Gertsch, *Christina I* (1983), Acryl auf ungrundierter Baumwolle (236 × 263 cm) Privatbesitz © Franz Gertsch. <https://www.museum-franzgertsch.ch/de/franz-gertsch/werkauswahl?start=48> (11. April 2022).

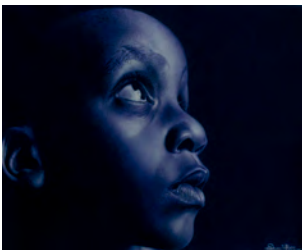


Abb. 6: Oscar Ukonu, *Reflect* (2016), Kugelschreiber auf Papier (41 × 51 cm), Privatbesitz des Künstlers. © Oscar Ukonu. <https://www.facebook.com/1491810127700659/photos/pb.100044156663046.-2207520000../1831804790367856/?type=3> (11. April 2022).

Diese Bilder sind keine Fotografien, sondern eine Zeichnung bzw. ein Ölgemälde, deren Betrachtung für den Betrachter mit der Illusion verbunden ist, eine Fotografie zu sehen. Das heißt aber: Es gibt drei kategorial verschiedene Fälle, dass ein Bild wie eine Fotografie aussehen kann. Davon ist in zwei Fällen das Bild keine Fotografie: Bei dem Gertsch-Gemälde oder der Ukonu-Zeichnung und dem *Transformers*-Still haben wir Bilder, die wie Fotos aussehen, aber keine Fotos im klassischen Sinne sind, also Spuren von dem, was sie zeigen sollen. Das Gemälde und die Zeichnung sind Musterbeispiel für einen Fotorealismus und das *Transformers*-Still ist ein Beispiel für etwas, was man Fotoillusionismus nennen könnte. Bei der Zeichnung kann man leicht feststellen, dass das, was wie ein Foto aussieht, kein Foto ist. Man muss nur näher herantreten, um das Medium zu erkennen. Wer das Gemälde anfasst, spürt, dass dies kein Foto ist. Das ist bei der digitalen Malerei anders: Sie liefert Bilder, die die perfekte Illusion erzeugen, Fotografien zu sein, obwohl sie dies, eben wie die Bilder des Fotorealismus, nicht sind.

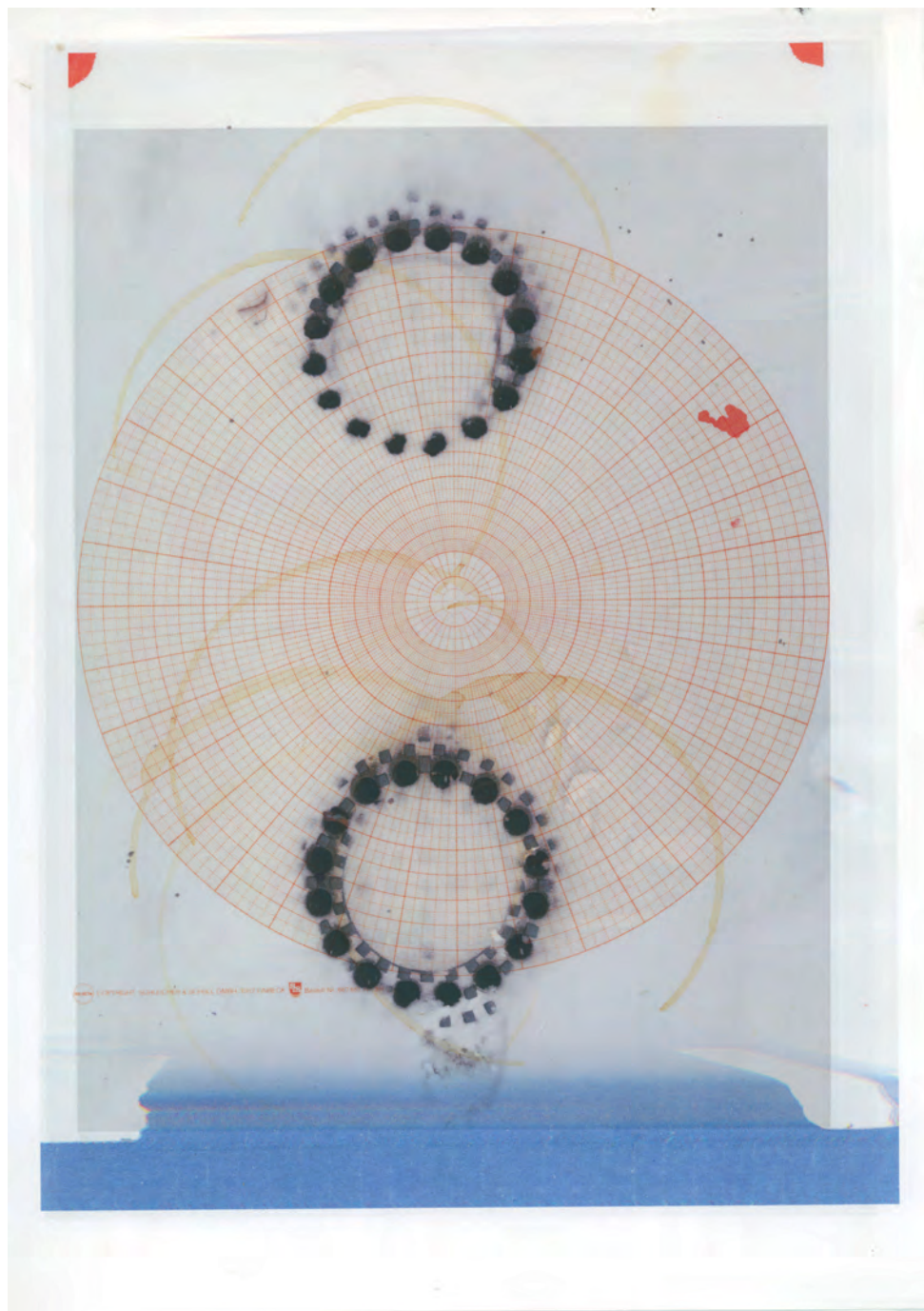
Diese Illusion, man habe es mit einer Fotografie zu tun, obwohl es digitale Malerei ist, ist eine mediale Illusion, welche zu Bildern führt, die bestens geeignet sind, die angebliche Wahrheit von bewusst falschen Aussagen zu begründen. Denn wenn eine Fotografie als Beweis der Existenz dessen verwendet werden kann, was das Aussehen des Bildträgers bestimmt hat und was ein Bildobjekt erzeugt, das mit dieser Ursache Ähnlichkeit hat, dann ist die digitale Fotografie die Illusion eines solchen Beweismittels. Doch die Illusion eines Beweismittels ist kein Beweismittel. Wenn jemand behaupten möchte, in den Straßen von New York gibt es diese Maschine namens Bumblebee, dann könnte er ein echtes Foto als Beweis verwenden; etwas, was eine Fotoillusion ist, kann als Illusion eines Beweises verwendet werden. Es sind nie die Bilder, die lügen, weil Bilder nie etwas behaupten oder sagen. Bilder sagen auch nicht mehr als tausend Worte – was übrigens gar nicht so viele Worte sind. Denn Bilder reden und behaupten gar nichts. Doch die mediale Illusion einer Als-ob-Fotografie erzeugt Bildobjekte, bei denen der erlebte fiktive Charakter des Bildobjektes sich verändert. Trotz des Wissens, dass dies, was wir hier sehen, zwar aussieht wie eine Fotografie, aber gar keine Fotografie ist, trotz des Wissens um die Möglichkeit, mit manipulierten Fotografien getäuscht zu werden, haben auch die Illusionen von Fotografie den Wirklichkeits-Effekt als Erlebnis. Es kommt zu einer phänomenalen Angleichung. Die mediale Illusion führt dazu, dass Nicht-Fotografien wie Fotografien als Spuren einer Wirklichkeit erlebt werden – das heißt letztlich: fälschlich als Beweis einer Wirklichkeit erlebt werden, die es nicht gab. Dies ist nur mit Fotografien möglich. Deshalb kann man sagen: Es gibt zwar keine fiktionale Fotografie, aber es gibt die Illusion, dass etwas eine Fotografie ist. Und das lässt sich nicht durch eine Untersuchung der Bilder entscheiden. Diese Möglichkeit der Illusionsbildung steht der Sprache nicht zur Verfügung. Und diese gibt gerade den digitalen Bildern in der

gegenwärtigen Welt eine besondere Bedeutung für die Bildung von Fiktionen, denn es werden fiktionale Bildobjekte produziert, die wie Spuren von realen Dingen aussehen, ohne es zu sein.

Es dürfte schwer sein, dieser Gefahr einer Illusionsbildung durch Bilder zu entrinnen. Sie stellt eine besondere Herausforderung an die Erziehung zur Medienkompetenz. Denn das Einzige, was hilft, ist ein Wissen, dass die sogenannten digitalen Fotografien gar keine Fotografien sind; dass man den Glauben in den Wahrheitsgehalt digitaler Fotografien wie den Glauben in den Wahrheitsgehalt sprachlicher Aussagen von der Glaubwürdigkeit des Fotografen bzw. Redners abhängig machen muss. Bei der digitalen Fotografie hat man einen der seltenen Fälle, dass eine falsche Namensgebung katastrophale gesellschaftliche und soziale Folgen hat. Es wäre tausendmal besser gewesen, hätte man die sogenannte digitale Fotografie als das bezeichnet, was sie ist: als digitale Malerei, die wie Fotografie aussieht, aber keine ist. Dann hätte man zumindest sprachlich eine Kategorisierung vorgenommen, die hilfreich ist, angeblich durch Bilder bewiesene Aussagen nicht zu glauben.

Literaturverzeichnis

- Edmund Husserl. „Phantasie und Bildbewusstsein“ (1904/1905). *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung: Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen: Texte aus dem Nachlaß (1898–1925)*, *Husserliana*. Bd. 23. Hg. Eduard Marbach. Den Haag: Nijhoff, 1980a. 1–108.
- Edmund Husserl. „Zur Lehre vom Bildbewusstsein und Fiktumbewusstsein“ (1912). *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung: Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlaß (1898–1925)*, *Husserliana*. Bd. 23. Hg. Eduard Marbach. Den Haag: Nijhoff, 1980b. 486–494.
- Edmund Husserl. „Zur Lehre von den Anschauungen und ihren Modis“ (1918). *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung: Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlaß (1898–1925)*, *Husserliana*. Bd. 23. Hg. von Eduard Marbach. Den Haag: Nijhoff, 1980c. 498–545.
- Walton, Kendall L. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.
- Weninger, Regina. „Fiktionalität in Kunst- und Bildwissenschaften“. *Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Tobias Klauk und Tilmann Köppe. Berlin: De Gruyter, 2014. 467–494.



Bernd Stiegler

How to do things with photographs

Überlegungen zu einer Praxeologie der Fotografie

Die Geistes-, Medien- und Kulturwissenschaften hatten bekanntlich in den letzten Jahren und Jahrzehnten diverse ‚turns‘ zu verzeichnen.¹ Diese organisierten nicht selten das gesamte Forschungsfeld neu und stellten leitende Prämissen vermeintlich vom Kopf auf die Füße (vgl. Bachmann-Medick 2006). Die Fotografietheorie navigierte hingegen bisher im Windschatten neuer Theoriendrehungen und -windungen und folgte zumeist – wie auch die Literaturwissenschaften – den leitenden und dominierenden Positionen wie etwa der Semiotik oder Phänomenologie, der Diskursanalyse, der Dekonstruktion oder den Gender Studies. Einer der letzten Turns im Bereich der Bildwissenschaften und darüber hinaus ist nun die Konzentration auf das Handeln und die Gebrauchsweisen: eine Praxeologie. Eine pragmatisch-praxeologische Orientierung der Kultur-, Medien- und Bildtheorie verspricht eine Abkehr von festgefühten Kategorien und Ordnungssystemen und eine Dynamisierung der epistemischen, ästhetischen und auch sozialen Prozesse. Wie könnte nun aber eine solche Neuorientierung der Fotografietheorie aussehen? Welche Konsequenzen hat es, wenn nun Gebrauchsweisen und Praktiken, nicht aber Diskurse, Epochen und Schulen oder Ideologien in den Mittelpunkt gerückt werden? Und – zuallererst – welche Klippen gilt es zu umschiffen?

1 Die Scylla der handelnden Bilder

In der Bildtheorie und -wissenschaft ist es in Mode gekommen, von einer Bildmacht zu sprechen. Ob nun bei W.J.T. Mitchell die Bilder ein Eigenleben gewinnen (vgl. Mitchell 2008), bei Gerhard Paul über eine „aktiv-gestaltende Kraft“ (Paul 2013, 630) verfügen, oder schließlich bei Horst Bredekamp zu Handlungsträgern werden (vgl. Bredekamp 2010): Bilder werden von ihnen durchweg als Agenten eigener Macht angesehen. Wenn Bredekamp in seiner Bildakttheorie versucht, die Sprechakttheorie auf die Bildwissenschaft zu übertragen, so wird diese nun aber

¹ Dieser Text erschien in englischer Übersetzung als Stiegler 2018. Diese leicht überarbeitete Fassung ist die deutsche Erstpublikation.

von den Füßen auf den Kopf gestellt.² Während bei der Sprechaktttheorie Austins und Searles die Sprache als Handlung bestimmt und somit Teil einer Handlungstheorie wird, ersetzt Bredekamp den Menschen als Träger der Handlung durch die Bilder. Nun ist es nicht länger, wie noch bei der Sprechaktttheorie, der Mensch, der mit der Sprache Handlungen ausführt, sondern es sind eben die Bilder. Sie werden zu den handelnden Agenten. Der *performative turn* wird so lange weitergedreht, bis der Mensch vom Agenten zum Medium geworden ist. Diese Umcodierung der Handlungstheorie hat durchaus dramatische Konsequenzen, da nun auch, so in der Fortführung Gerhard Pauls, gleich die ganze Geschichte an die Bilder delegiert wird. Nicht nur der Mensch, sondern auch (und insbesondere) die Bilder machen, prägen und formen, so Paul, die Geschichte. Bei Gerhard Pauls Buch *BilderMACHT* (mit Binnenmajuskeln!) ist der Titel daher bereits Programm: Bilder haben, so Paul, eine besondere „Kraft oder gar Macht“ (Paul 2013, 629) und ein Eigenleben. Eine solche Bestimmung ist politisch wie theoretisch problematisch. Wir fühlen uns ein wenig in die Texttheorie der 1970er und 1980er Jahre zurückversetzt – damals waren es die Texte, die Geschichte schrieben und die als ihr Agent auftraten. Wir folgten fasziniert den Windungen und Wendungen der *écriture* und machte aus der Erweiterung des differentiellen Spiels der Zeichen ins Unendliche eine Tugend und eine Forderung. Dementsprechend hatten wir uns ‚einzuschreiben‘, wenn wir etwas sagen wollten; eigentlich sprach aber der Text. Diese Zeiten, als die Welt Text war und geschrieben wurde, schienen vorbei, feiern nun aber in veränderter Gestalt in der Bildtheorie fröhliche Urstände. Aus gemeinhin wenig aktiven Bildern werden nun Handlungsträger und Akteure. Doch Bilder werden eben nur in Filmen (und insbesondere in solchen wie *Nachts im Museum* [2006]) lebendig und selbst dort nur auf der Leinwand oder dem Bildschirm und inmitten einer Narration zu handelnden Akteuren. Ansonsten verhalten sie sich in der Regel ruhig. Erwecken wir sie aber zum Leben, haben wir es sogleich mit Untoten zu tun, die auf recht merkwürdige Weise das Reich der Theorie heimsuchen.

Mit einer solchen Akzentuierung, wie sie die Bildaktttheorie vornimmt, sind die Möglichkeiten, die eine Handlungstheorie der Bilder bieten könnte, verschenkt. Wollen wir die Gebrauchsweisen der Bilder analysieren, geht es mitnichten um das vermeintliche Eigenleben der Leben und auch nicht um ein nichtsprachliches Reich des Sinns und der Bedeutung, das sich wie bei Ali Baba einer sagenhaften Schatzkammer gleich öffnet. Wir sollten uns davor hüten, heute die Bilder an die Stelle der Texte zu setzen. Ansonsten laufen wir Gefahr, nicht nur die Theoriegeschichte der 1970er und 1980er Jahre in neuer Gestalt zu wiederholen,

2 Vgl. dazu die eingehende wie scharfsinnige Kritik in Wiesing 2013.

sondern auch einer Bildmagie Vorschub zu leisten, die dem Menschen das Heft des Handelns aus der Hand nimmt. Auch der Anbruch der Posthistoire, der seinerzeit konstatiert wurde, wäre der *Visual History*, wie Paul sie auszubuchstabieren sucht, nicht zu wünschen. Die *Visual History* in seiner Version tendiert allerdings eben dazu, die Bilder nicht nur als „aktive bzw. generative Kraft“ zu verstehen, wie es bereits im Klappentext des Buchs *BilderMACHT* (2013) heißt, sondern auch die Geschichte als ihren Effekt zu begreifen. Wir wohnen einer Bemächtigung der Geschichte durch die Bilder bei. Und erneut werden Handlungen des Menschen zu solchen der Bilder. Bilder werden jedoch als Medien von und für Handlungen bewusst oder unbewusst eingesetzt, manipuliert, umcodiert und verbreitet. Wie das geschieht und welche Konsequenzen es hat, wäre der eigentliche Gegenstand der *Visual History*. Will diese eine kritische Wissenschaft sein, so tut sie gut daran, das Handeln nicht den Bildern zu überlassen. Denn damit nehmen Bilder genau jene Position ein, die dereinst von ‚Diskursen‘, ‚epistemischen Ordnungen‘ oder ‚Regimen‘ besetzt wurde. Sie sollten aber vielmehr als Elemente von Handlungen verstanden werden, die gesellschaftliche Ordnungen eben erst formieren, umgestalten und bestimmen. Wir sollten nicht das Eigenleben der Bilder ebenso fasziniert wie gebannt betrachten, sondern sie als Teil gesellschaftlichen Lebens und Handelns untersuchen; mit anderen Worten: Wir sollten die Frage stellen, warum Bilder überhaupt als lebendig erscheinen können, was sie zum Leben erweckt. Es ist eben mitnichten eine ihnen inhärente Kraft oder Macht oder ein Agens bzw. eine ‚Agency‘, die wir mittlerweile auch Dingen und Pflanzen zuzuschreiben geneigt sind. Animismus ist nicht durch die Aktivität der Dinge zu erklären, sondern durch die Zuschreibungsoperationen, die diese zu Handlungsträgern werden lässt.

2 Die Charybdis der normierenden Diskurse

Damit ist auch die zweite Klippe bereits identifiziert. Ebenso wenig wie den Bildern das Handeln zu überlassen, sollten wir Diskurse (und was auch immer wir als solche aufzufassen bereit sind) als die einzig oder zumindest vorrangig bestimmende Kraft ansetzen. Im ersten Fall werden die Bilder zu Handelnden, im zweiten nun einzig zu ausführenden Organen. Auch wenn der Einfluss und die Relevanz von Diskursen, Institutionen etc. nicht bestritten werden sollen, ist für eine Praxeologie der Fotografie eine andere theoretische Orientierung vonnöten. Ansonsten laufen wir Gefahr, Handlungen und Gebrauchsweisen als reine Affirmationen von vorgängigen Macht- oder Wissensordnungen zu begreifen und zu beschreiben. Diese bestimmen dann – denken wir an Slavoj Žižeks Inter-

pretation von Spielbergs *Der weiße Hai* (1975) und die Dominanz des Herrensingnifikanten – bereits vorab die Deutung (vgl. *The Pervert's Guide to Ideology* [Reg. Sophie Fiennes, 2013]). Daher die seltsame Monotonie weiter Teile der Gender und Postcolonial Studies oder auch der Psychoanalyse und der Cultural Studies: Gegenstände – hier Bilder – dienen vor allem einer Affirmation einer vorgängigen Theorie, die dann wie eine Wiederholungsmaschine abläuft. Es käme hingegen eher darauf an, ausgehend von den konkreten Gebrauchsweisen und Praktiken die Konstitution, aber auch die Verschiebung solcher Ordnungen zu beschreiben. Ansonsten fehlt den Handlungen das, was sie auszeichnet: ihre Performanz, die notwendigerweise zwischen Affirmation und Innovation pendelt. In einer ‚klassischen‘ diskursanalytischen, postkolonialen oder gendertheoretischen Deutung sind die Handlungen den Diskursen nachgeordnet; in einer strengen praxeologischen Neuausrichtung wäre dieses Verhältnis umzukehren.

Ein kleiner Blick zurück: Einige Theorien der (Visual) Cultural Studies und auch der Diskursanalyse haben bereits vor vielen Jahren erste Neujustierungen vorgeschlagen. Geschichte statt Alchemie war etwa eine Formel, mit der die einseitige Fixierung der Fotografietheorie auf das indexikalische Zeichen, wie sie sich programmatisch bei Barthes (2015), Krauss (1988) und auch Didi-Huberman (2007) findet, kritisiert wurde. Die Fülle fotografischer Praktiken statt *der* Fotografie wäre eine andere. „Es gibt kein einheitliches Gebilde wie die *Photographie*; es gibt nur eine Vielfalt von Praktiken und historischen Situationen, in denen der fotografische Text produziert, in Umlauf gebracht und eingesetzt wird“ (Hall 2003, 75, Herv. im Original),³ heißt es programmatisch bei Stuart Hall. Dem ist zuzustimmen – aber dieser Text ist eben in den Augen der Cultural Studies bereits codiert und folgt politisch-kulturell-gesellschaftlichen Vorgaben, deren Kritik dann auf der theoretischen Agenda steht. Ziel ist dabei dann eine Verflüssigung und Dynamisierung festgefügtter gesellschaftlicher Normen oder, allgemeiner gesprochen, die Verwandlung von Natur in Geschichte. Das war bekanntlich bereits in den 1950er Jahren das kulturkritische Programm von Roland Barthes in *Mythologies* (1957): Mythen zu entziffern und zu entlarven, die versuchen, aus Geschichte Natur zu machen und das Veränderbare zum vermeintlich Alternativen. Signifikationspraxis und Historisierung statt vermeintlich ‚natürlicher‘ Bedeutung wäre daher eine dritte Formel: „Unter Praxis“, schreibt etwa Victor Burgin,

wird dabei die Arbeit an bestimmten Materialien in einem bestimmten sozialen und historischen Kontext und zu bestimmten Zwecken verstanden. Die Betonung der Signifikation

3 Vgl. auch Hall 1996. Diese Position vertritt auch Tagg 1993a, 1993b.

ergibt sich aus dem Umstand, daß das herausragende Merkmal der Fotografie als allgegenwärtiges Element des sozialen Alltags in ihrem Beitrag zur Produktion und Dissemination von Bedeutung besteht. (Burgin 1982, 25)

Erneut wird aber deutlich, dass die Praktiken durch den „sozialen und historischen Kontext“ erklärt werden und nicht umgekehrt.

Gleichwohl hatten diese Neuorientierungen der Fotografietheorie bereits erhebliche Konsequenzen für die Fotografiehistoriografie: So wurde etwa die „binary folklore“ (Sekula 1982, 108), die zwischen dokumentarischer und künstlerischer Fotografie, zwischen Fotografie als Ausdruck oder Dokument, Imagination oder Empirie, affektivem oder informationellem Wert, metaphorischer oder metonymischer Bedeutung trennt, einer radikalen Kritik unterzogen. Mit anderen Worten: der Kanon verschwindet und wird ersetzt durch gesellschaftliche Formationen und Praktiken. „Die Fotografiegeschichte ist nicht die Geschichte bemerkenswerter Männer, geschweige denn die Abfolge bemerkenswerter Bilder, sondern die Geschichte fotografischer Gebrauchsweisen“ (Solomon-Godeau 1991, XXIV). Diese Gebrauchsweisen rücken nun in den Mittelpunkt der Analysen, werden ihrerseits aber erneut bestimmt durch gesellschaftstheoretische und -politische Vorannahmen. Die Fotografie hat, wie Tagg nachdrücklich betont, keine eigene Bedeutung, und auch ihre Evidenz ist nur das Ergebnis institutioneller Praktiken.⁴ Dieses „institutional framework“ (Tagg 1993b, 3) gelte es nun in den Blick zu nehmen – und damit verschiebt sich der Blick von den Fotografien und den Bildern hin zu den Institutionen. Ob es sich um eine Untersuchung der juristischen (vgl. Tagg 1993, 66–102) oder der Portrait-Fotografie (vgl. Regener 1999), um pornografische Fotografien (vgl. Solomon-Godeau 1991, 1994), das Urheberrecht (vgl. Plumpe 1990; Tagg 1993b, 103–116), kolonialistische (vgl. Bate 2003; Hight und Sampson 2002), ethnologische (vgl. Albers 2002; Wiener 1999) und anthropologische Aufnahmen (vgl. Edwards 1992, 2003) oder die psychiatrische Fotografie (vgl. Didi-Huberman 1997) handelt (und viele weitere Beispiele wären hier zu ergänzen): Allen diesen Versuchen ist gemeinsam, die Fotografie im Zusammenhang mit Institutionen, ästhetischen wie wissenschaftlichen Diskursen und gesellschaftlichen Handlungsweisen zu analysieren. All diese Versuche zeigen nun die Regelmäßigkeit, ja die normative Durchsetzungskraft der Fotografie als Medium und gesellschaftliches Kommunikationsmittel. Noch einmal: Die Existenz und Wirkungsmacht solcher Institutionen und Diskurse, Ideologien und Schemata soll nicht

4 „The indexical nature of the photograph [...] can guarantee nothing at the level of meaning“ (Tagg 1993b, 3).

in Abrede gestellt werden und die Überlegungen hinsichtlich der Fotografie sind zu teilen – nicht aber ihre Erklärung. Es braucht keine Praxeologie der Fotografie, wenn die Gebrauchsweisen ohnehin bereits vorab definiert, klassifiziert und typologisiert worden sind. Fotografische Gebrauchsweisen sind in dieser Deutung Diskursstabilisatoren; sie affirmieren diskursive Ordnungen, auf die sie restlos zurückzuführen sind. Fotografien sind in dieser Deutung visuelle Normendurchsetzungsstrategien in einer normierten Welt. Aber die Normen allein sind nicht genug, wollen wir die Handlungen und Gebrauchsweisen verstehen. Diese sind nicht auf jene zu reduzieren.

Wie diese Logik funktioniert, können wir bei Allan Sekula studieren: Nehmen wir, so Sekula, die kulturelle Bedeutung der Fotografie, die von einer ‚natürlichen‘ abgesetzt wird, ernst, können wir nicht mehr von einer intrinsischen, universellen und unabhängigen Bedeutung der Fotografie sprechen, sondern müssen eine konventionelle Natur der fotografischen Kommunikation konstatieren. Dies bedeute für die Fotografie, dass sie nur Möglichkeiten von Bedeutung eröffne, aber keine eigene Bedeutung habe. So weit, so richtig. Erst durch die Einbindung in konkrete diskursive Situationen gewinne sie eine klar umrissene semantische Bestimmung. Diese fotografischen Diskurse haben nun ihrerseits wiederum die Eigenschaft, Muster auszubilden, die dann einer kritischen Analyse zu unterziehen sind. In seinem frühen Aufsatz unterscheidet er zwischen Fotografien als Fetischen und Dokumenten, denen dementsprechend entweder eine affektive oder eine informationelle Bedeutung zukomme (vgl. Sekula 1982, 103). Die theoretische Leitlinie wird deutlich: Fotografien haben, so Sekula, keine Bedeutung, diese wird ihnen eingepflegt. Eine jede Bedeutung ist daher nicht die der Fotografie an sich, sondern die der gesellschaftlichen Zuschreibung. Mit anderen Worten: Die Bedeutung der Fotografie ist geronnene gesellschaftliche Macht: Ideologie. In diesem Sinne kritisiert Sekula das Konzept einer Fotografie als universelle Sprache; für ihn ist das Ausdruck globaler Herrschaft. „Wenn es nach dem Mythos von der universellen Sprache der Fotografie geht, ist die Fotografie natürlicher als die natürliche Sprache, sie rührt an ein eng mit den Sinnen verbundenes unterschwelliges System des Begehrens und Verstehens“ (Sekula 2002, 283). Die Fotografie habe aber zwei Ausdrucks- oder Diskursgestalten: Sie soll in ihrer ästhetischen Variante „direktes Erfühlen“ (dieser Diskursstelle entsprach der Fetisch) und in ihrer wissenschaftlichen Gestalt „direktes Erkennen der Welt“ (Sekula 2002, 283) (das wäre die Entsprechung der informationellen Bedeutung) sein. Diese Imperative seien nicht nur unversöhnlich, sondern Ausdruck einer Legitimation von Herrschaft, Konsequenzen einer „historisch-spezifischen Ideologie und Praxis der Repräsentation“ (Sekula 2002, 283):

Als eine symbolische Praxis ist die Fotografie demnach keine universelle Sprache, sondern das paradoxe Zusammenspannen eines primitivistischen Rousseauschen Traums, des Traums vom romantischen Naturalismus, mit einem unbändigen Glauben an ein technologisches Imperativ. Die Weltlichkeit der Fotografie ist nicht das Resultat einer immanenten Universalität der Bedeutung, sondern eines Projekts globaler Herrschaft. (Sekula 2002, 256)

Sekulas Texte rekurren fast durchweg auf Foucaults Machttheorie (mit einer deutlichen Präferenz für die Variante in *Überwachen und Strafen*) und verstehen sich explizit als Diskursanalysen, wobei Sekula unter Diskurs „das machtvolle Spiel unausgesprochener Überzeugungen und formaler Konventionen versteht, das uns – als soziale Wesen – verschiedene Einstellungen auferlegt, mit denen wir auf die semiotischen Operationen der Fotografie reagieren“ (Sekula 2002, 255). Dieser Diskurs übt eine Macht aus, „die gleichzeitig materiell und symbolisch ist und Sprache und Macht unentwirrbar miteinander verbindet“ (Sekula 2002, 256). Sekula deutet also den Diskurs dabei durchweg als Normierung und – ganz unfoucaultianisch – als Repression, die es zu ‚dekonstruieren‘ gelte. Auch ohne expliziten Bezug auf Derrida ist Dekonstruktion die Strategie von Sekulas Versuch, eine „kritische Theorie der Photographie“ zu entwerfen und „Widerstandsformen [zu] finden, die Kultur und Politik miteinander vereinen“ (Sekula 2002, 260).

Sekulas Analyse der Praxeologie, der Gebrauchsweisen der Fotografie, ist ohne diesen generell ansetzenden kulturkritischen Impetus nicht zu verstehen. Wenn die Fotografie als Praxis die Bestätigung und Durchsetzung gesellschaftlicher Normen und Machtmechanismen ist, die es aber gerade zu kritisieren gilt, dann geht es ihm um *andere*, um dissidente Gebrauchsweisen. Die vorfindlichen sind bereits verstanden und im Sinne der Kulturkritik verworfen: Die Welt ist nicht genug. Damit ist ein Grundzug weitester Teile der Kulturkritik, Dekonstruktion und Diskursanalyse benannt: Die Normen und Reglementierungen, Machtmechanismen und Kontrolldispositive infizieren mit ihrer grauen Monotonie die bunte Vielfalt der Erscheinungen. Auch wenn wir eine Fülle höchst heterogener Gebrauchsweisen ausmachen können, sind diese auf dieselben diskursiven oder gesellschaftlichen Ordnungen zurückführbar. Hinter der Vielfalt verbirgt sich eine einheitliche Machtformation. Dementsprechend geht es zumeist ums Große und Ganze, um die dunkle Seite der Macht, die ihren Schatten auf alles wirft und wenig Spielraum für Abweichung lässt. Bei Adorno bleibt das Nicht-Identische, bei Barthes der Traum des Singulären, nicht gesellschaftlich Normierten und Codierten, bei Žižek der kleine aufblitzende Moment, dass alles auch anders sein könnte.

3 Towards a praxeology of photography

Wie können nun Elemente einer praxeologischen Theorie der Fotografie aussehen? Und welche Theorien bieten sich an, um Konzepte zu entwickeln oder auf Begriffe zurückzugreifen? Dazu sechs knappe Thesen, erst zu möglichen Referenztheorien, dann zu konzeptionellen Grundausrichtungen.

3.1 Die Bildaktttheorie zurückdrehen und neu justieren

Eine Option könnte es sein, Bredekamps Bildaktttheorie so weit zurückzudrehen, bis aus den Bildern als Handelnde Medien der Handlung geworden sind. Allerdings erweist sich auch seine Typologie, die zwischen schematischen, substitutiven und intrinsischen Bildakten unterscheidet, als ungeeignet, da sie an der Grundannahme, „das ‚Bild‘ nicht an die Stelle der Wörter, sondern an die des Sprechenden“ (Bredekamp 2010, 51) zu setzen, hängt. Auch die unterschiedlichen insbesondere von Austin und Searle vorgeschlagenen Differenzierungen sind nicht unmittelbar auf Gebrauchsweisen der Fotografie zu übertragen und verfolgen zudem sehr unterschiedliche theoretische Interessen. Gleichwohl bieten deren Überlegungen wie auch jene von Ludwig Wittgenstein in seinen *Philosophischen Untersuchungen*, wo zudem gelegentlich von Bildern die Rede ist, mögliche Anhaltspunkte, um den theoretischen Weg zu markieren. Aufgabe wird es sein, eine Typologie zu entwickeln, die die verschiedenen Formen der Gebrauchsweisen unterscheidet bzw. zusammenführt. Diese hat sich dabei auf eine Differenzierung der kleinsten Einheiten zu konzentrieren. Eine wichtige Rolle spielen dann auch ihre Verkettung und Trennung, Assoziation und Dissoziation, für die die Semiotik Beschreibungsmodelle entwickelt hat. Ähnlich der Sprechaktttheorie (zumindest bei Wittgenstein und Searle) hätte auch jene der Gebrauchsweisen der Fotografie die Frage der Bedeutung und ihrer Produktion mitzuverhandeln.

3.2 Ein anderer Foucault

Foucaults Diskursanalyse gehört wie gesehen zu den paradigmatischen Referenzen der Fotografietheorie. In seinen Schriften spielt jedoch die Fotografie eine randständige Rolle; gerade einmal zwei Texte sind ihr gewidmet: Beide haben zwar einen eher okkasionellen Charakter, formulieren aber gleichwohl ein gänzlich anderes theoretisches Programm als es die auf ihn zurückgehenden fotografietheoretischen Ansätze vermuten lassen. Foucault interessiert sich in seinen Essays zu Duane Michals (Foucault 1982) und Gérard Fromanger (Foucault 1975)

nämlich für die undisziplinierte, transgressive Seite der Fotografie, die sich gerade nicht als Norm- oder Disziplinierungsmaschine beschreiben lässt, wie es dann zur Regel geworden ist. Foucault zeigt sich hingegen fasziniert von der höchst heterogenen Geschichte der Fotografie, die erst am Ende aufgrund ihrer Annexion durch Verfahren der Abstraktion und ihrer Verwandlung in Zeichen gebändigt wird (vgl. Stiegler 2004). Vorher sind für Foucault Fotografien faszinierende Schmuggler, Zwitter und Hermaphroditen, Bilder des Übergangs zwischen unterschiedlichen, eigentlich streng voneinander geschiedenen Bereichen. Auch wenn wir uns vor der Annahme einer anderen Ordnung der Dinge, einer Logik der Transgression hüten sollten (Foucault selber hat diese anlässlich seines Buchs *Wahnsinn und Gesellschaft* [Foucault 1961] als romantische Verirrung bezeichnet), scheint mir die Erinnerung daran, dass nicht alles gleich der gesellschaftlichen Norm anheimfällt, sondern erst einmal undiszipliniert ist, ein wichtiger Hinweis zu sein. Auch ist die Betonung des chamäleonartigen Charakters der Fotografie weiterzuverfolgen: Ein und dasselbe Bild kann in verschiedenen Kontexten auftauchen und eine neue Bedeutung annehmen. Dabei hat es aber immer seine vorherigen Verwendungen mit im Gepäck, die es nun, um in der Metaphorik Foucaults zu bleiben, einschmuggelt. Solche Migrationsformen von Bildern wären einer der interessantesten Gegenstände einer Praxeologie der Fotografie.

3.3 Latours hybride Bilder

Bruno Latours sozialkonstruktivistischer Ansatz bietet fraglos eine Fülle von Anschlussmöglichkeiten, da die Akteur-Netzwerk-Theorie versucht, unter Einbeziehung der Dinge und Räume die Produktion von wissenschaftlichen Tatsachen zu beschreiben und zu erklären (vgl. Belliger und Krieger 2006; Schmidgen 2013). Dabei abstrahiert sie konsequent von diskursiven Vorgaben, ideologischen Formationen und gesellschaftlichen Normen. Die Wirklichkeit ist, so die Annahme, eben nicht stabil, sondern instabil und wird gerade aufgrund dessen mithilfe diverser Operationen und Strategien in eine passagere Ordnung überführt. Latour spricht in diesem Sinne von einer ‚variablen Ontologie‘. Ähnlich wie Technik insgesamt könnten auch die Gebrauchsweisen der Fotografie und ihre Eigenschaft als ‚hybride Bilder‘ und als Möglichkeit verstanden werden, verschiedene Aktanten und deren Assoziationen zusammenzuhalten und in eine Zirkulation, eine wiederkehrende Praxis zu überführen. Fotografische Gebrauchsweisen erweisen sich in dieser Perspektive als Verfahren, dynamische Handlungen und flüchtige Prozesse dauerhaft zu machen, sie zu stabilisieren (vgl. Geimer 2010; Latour 2013). Gebrauchsweisen sind historisch und gesell-

schaftlich variable Praktiken, die die Zirkulation, Bedeutungszuschreibung und Verwendung der Fotografie regulieren und damit zugleich für eine relative Stabilität sorgen. Sie sind dabei notwendigerweise mit Institutionen und Diskursen vermittelt, da die Verlässlichkeit und Verständlichkeit der Bilder nur in einem sozial anerkannten Rahmen gewährleistet werden kann. Gebrauchsweisen sind daher wiederkehrende regulierte wie regulierende Praktiken, die den Umgang mit Fotografien bestimmen.

3.4 Praxeologie statt Ontologie

Fotografien wurden lange Zeit vor allem anderen als sichtbare Spuren verstanden, als unabweisbare Belege der Existenz des Dargestellten, seines ‚Es-ist-so-gewesen‘ (Roland Barthes). Daher galten Fotografien zunächst als Dokumente, ob sie nun in der Presse und den Medien, in Fotoalben oder in Büchern, in Archiven oder Sammlungen Verwendung finden. Als dann die Digitalisierung Einzug in das Reich der Fotografie hielt und das Ende des fotografischen Zeitalters verkündet wurde, war es ihr dokumentarischer Charakter, ihre ‚Ontologie‘ als chemisch-physikalisches Zeichen, die mit einem Mal ihre Überzeugungskraft verlor. Doch auch wenn der Stachel des digitalen Zweifels tief im Fleisch der fotografischen Authentizität und Evidenz zu sitzen scheint, haben sich viele ihrer Aufgaben und Gebrauchsweisen kaum verändert. Wenn wir ein Fotoalbum mit digital erstellten Bildern betrachten, mit einem Arzt die Röntgenbilder des gebrochenen Fußes in Augenschein nehmen oder das Zielfoto des 100-Meter-Finales der Olympischen Spiele anschauen, ist unser Vertrauen in die Fotografie ungebrochen. Ob diese nun digital oder analog entstanden ist, spielt keine Rolle, wenn wir der Gebrauchsweise der Bilder vertrauen, genauer: ihnen durch diese ihre Überzeugungskraft zuweisen. Oder anders formuliert: An der Authentizität *der* Fotografie hegen wir Zweifel, aber einige ihrer Gebrauchsweisen dienen nach wie vor gerade dazu, Zweifel zu zerstreuen und Evidenz zu erzeugen. Die einseitige Fokussierung auf das Dokumentarische hat den Blick dafür verstellt, dass die Fotografie seit jeher vor allem eines ist: Praxis. Sie ist ein Medium, das über ihre Gebrauchsweisen zu erschließen ist und sich dabei als überaus versatil, vielseitig und fast universal einsetzbar erwiesen hat. Unser Bild der Fotografie konfiguriert sich neu, wenn wir sie von dieser Warte aus betrachten.

3.5 Gebrauchsweisen statt Epochen und Gruppen, Schulen und Stile

Die praxeologische Wende eröffnet eine andere Geschichte der Fotografie und mit ihr ebenso überraschende wie erhellende Einblicke in das neunzehnte und frühe zwanzigste Jahrhundert. Als Michel Frizot mit seinem groß angelegten Handbuch vor einem Vierteljahrhundert *Eine neue Geschichte der Fotografie* (1998) versprach, spielten die Gebrauchsweisen bereits eine wichtige Rolle – und dennoch blieben traditionelle Kategorien wie Epochen und Gruppen, Schulen und Stile erhalten. Die Neuorientierung richtete sich seinerzeit zuallererst gegen eine Vereinnahmung der Fotografie durch die Kunstgeschichte. Fotografische Aufnahmen wurden vor allem als Kunstwerke in den Blick genommen und am Leitfaden der Kunstwürdigkeit bewertet. Betrachten wir nun aber die Fotografiegeschichte als eine Folge von teils stabilen, teils wechselnden Praktiken und die Bilder als Teil höchst konkreter Gebrauchsweisen, so spielt diese Unterscheidung eine nachgeordnete Rolle. Die Nobilitierung der Fotografie als Kunst ist unerheblich; entscheidend wäre vielmehr die Frage, in welcher Weise die Fotografie im Bereich der Kunst Verwendung gefunden hat. An die Stelle alter Kategorien, die zumeist berühmten Fotograf*innen und ihren Schulen, Erfinder*innen, Pionier*innen und Erneuerer*innen folgen, treten nun Funktionen. Namen werden zu Anwendungsfeldern und Nomen zu Verben.

3.6 Verben statt Substantive, Funktionen statt Kategorien

Damit kommt es zu einer, emphatisch gesprochen, kopernikanischen Wende der Fotografietheorie. Denn das, was Fotografien bedeuten oder darstellen, verdankt sich in dieser Gebrauchslogik nicht der Natur der Fotografie, sondern ist Effekt ihrer Verwendung. Die Ontologie der Fotografie wird abgelöst durch eine Praxeologie, ihr dokumentarischer Charakter durch konkrete Gebrauchsweisen. Diese verwenden mitunter ein und dieselben Bilder in ganz unterschiedlicher Weise und verleihen ihnen somit auch eine andere Bedeutung. Da Verben dieses neue ABC der fotografischen Bildsprache regieren, sehen wir eine Welt in Bewegung. Fotografien zeigen nicht länger eine Welt im Stillstand, eingefrorene Bewegungen und festgehaltene Ansichten, sondern sind Teil von Handlungen, die auf Veränderung, auf Aktion setzen. „How to do things with photographs?“, ließe sich in Anlehnung an den Titel eines berühmten Buches des amerikanischen Philosophen John L. Austin (1962) die Leitfrage formulieren. Sie kennt nicht eine Antwort, sondern notwendig derer viele.

Literaturverzeichnis

- Albers, Irene (Hg.). *Das magische Auge der Kamera: Ethnologie der Fotografie*. Special Issue *Fotogeschichte* 84 (2002).
- Austin, John. *How to do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- Bachmann-Medick, Doris. *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: Rowohlt, 2006.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.
- Barthes, Roland. *Auge in Auge: Kleine Schriften zur Photographie*. Hg. Peter Geimer und Bernd Stiegler. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- Bate, David. „Fotografie und der koloniale Blick“. *Diskurse der Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Hg. Herta Wolf. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003. 115–132.
- Belliger, Andrea, und David Krieger (Hg.). *ANTHology: Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: transcript, 2006.
- Bredenkamp, Horst. *Theorie des Bildakts: Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2010.
- Burgin, Victor (Hg.). *Thinking Photography*. London: Macmillan, 1982.
- Didi-Huberman, Georges. *Erfindung der Hysterie: Die photographische Klinik von Charcot*. München: Wilhelm Fink, 1997.
- Didi-Huberman, Georges. *Bilder trotz allem*. München: Wilhelm Fink 2007.
- Edwards, Elizabeth (Hg.). *Anthropology & Photography: 1860–1920*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- Edwards, Elizabeth. „Andere ordnen: Fotografie, Anthropologien und Taxonomien“. *Diskurse der Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Hg. Herta Wolf. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003. 335–358.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Plon, 1961.
- Foucault, Michel. „La peinture photogénique“. *Fromanger: Le désir est partout*. Paris: Galerie Jeanne Boucher, 1975. 1–11.
- Foucault, Michel. „Duane Michals. La pensée, l'émotion“. Duane Michals. *Photographies de 1858 à 1982*. Paris: Paris Audiovisuel/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1982, iii–vii.
- Frizot, Michel (Hg.). *Eine neue Geschichte der Fotografie*. Köln: Könemann, 1998.
- Geimer, Peter. „*Bilder aus Versehen*“. *Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010.
- Hall, Stuart (Hg.). *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. London: Sage, 1996.
- Hall, Stuart. „Rekonstruktionen“. *Diskurse der Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Hg. Herta Wolf. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003. 75–91.
- Hight, Eleanor M., und Gary D. Sampson (Hg.). *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place*. London: Routledge, 2002.
- Krauss, Rosalind. *Das Photographische: Eine Theorie der Abstände*. München: Wilhelm Fink, 1998.
- Latour, Bruno. „Technology Is Science Made Durable“. *Avant: Trends in Interdisciplinary Studies* 4.1 (2013): 17–49.
- Mitchell, W.J.T. *Das Leben der Bilder: Eine Theorie der visuellen Kultur*. München: Beck, 2008.
- Nachts im Museum* [Originaltitel: *Night at the Museum*]. Reg. Shawn Levy. 20th Century Fox, 2006.

- Paul, Gerhard. *BilderMACHT: Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein, 2013.
- The Pervert's Guide to Ideology*. Reg. Sophie Fiennes. P Guide Productions, 2012.
- Plumpe, Gerhard. *Der tote Blick: Zum Diskurs der Photographie im Zeitalter des Realismus*. München: Wilhelm Fink, 1990.
- Regener, Susanne. *Fotografische Erfassung: Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*. München: Wilhelm Fink, 1999.
- Schmidgen, Henning. *Bruno Latour zur Einführung*. 2. Auflage. Hamburg: Junius, 2013.
- Sekula, Allan. „On the Invention of Photographic Meaning“. *Thinking Photography*. Hg. Victor Burgin. London: Macmillan, 1982. 84–109.
- Sekula, Allan. „Der Handel mit Fotografien“. *Paradigma Fotografie*. Hg. Herta Wolf. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002. 255–290.
- Solomon-Godeau, Abigail. *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Solomon-Godeau, Abigail. „Die Beine der Gräfin“. *Weiblichkeit als Maskerade*. Hg. Liliane Weissberg. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1994. 90–147.
- Stiegler, Bernd. „Michel Foucault und die Photographie“. *Michel Foucault und die Künste*. Hg. Peter Gente. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004. 277–297.
- Stiegler, Bernd. „How to Do Things with Photographs: Towards a Praxeology of Photograph“. *The Routledge Companion to Photography and Visual Culture*. Hg. Moritz Neumüller. New York: Routledge, 2018. 4–12.
- Tagg, John. „Der Zeichenstift der Geschichte“. *Fotogeschichte* 49 (1993a). 27–42.
- Tagg, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Minnesota: Palgrave Macmillan, 1993b.
- Der weiße Hai* [Originaltitel: *Jaws*]. Reg. Steven Spielberg. Universal Pictures, 1975.
- Wiener, Michael (Hg.). *Ethnologie und Fotografie*. Special Issue *Fotogeschichte* 71 (1999).
- Wiesing, Lambert. *Sehen lassen: Die Praxis des Zeigens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2013.



Mark Halawa-Sarholz

Der Präsidentenbesuch

Barack Obama und die Faktizität des Bildes

1 Prolog

Wer nach dem höchsten Regierungsamt seines Landes greift, kann in der Regel bereits auf eine lange politische Laufbahn zurückblicken. Das Kanzleramt, der Élysée-Palast oder das Weiße Haus ist für gewöhnlich kein Ort für politische Anfänger*innen, sondern die Schaltzentrale von hocherfahrenen Politprofis, die sich zuvor schon als Parteichef*in, Minister*in oder Oppositionsführer*in einen Namen machen konnten. Vielversprechende Wahlprogramme und kluge Reden allein reichen üblicherweise nicht aus, um sich für die oberste Regierungsspitze zu empfehlen. Vielmehr kommen für diese Position meist nur solche Persönlichkeiten in Frage, die in anderen verantwortungsvollen Funktionen längst eine besondere Führungsstärke unter Beweis stellen konnten.

Barack Obama bildet diesbezüglich eine bemerkenswerte Ausnahme. Als er im Februar 2007 seine Kandidatur um das US-Präsidentenamt verkündete, war er für einen Großteil der US-amerikanischen Öffentlichkeit noch ein unbeschriebenes Blatt. Durch seinen überraschenden Einzug in den US-Senat drei Jahre zuvor wurde ihm zwar auch über seinen Heimatbundesstaat Illinois hinaus verstärkt größere Aufmerksamkeit entgegengebracht. Anders als die meisten seiner Konkurrent*innen konnte Obama jedoch weder auf ein weitverzweigtes Unterstützungsnetzwerk zurückgreifen noch auf eine umfangreiche Liste mit politischen Erfolgen verweisen. Zweifellos konnte sich der Senator insbesondere aufgrund seiner entschiedenen Ablehnung des in den USA stark umstrittenen Irak-Krieges vieler Sympathien sicher sein. Ernsthafte Chancen auf einen tatsächlichen Wahlerfolg wurden Obama vorerst aber noch nicht eingeräumt – dazu fehlte es ihm nach Meinung zahlreicher Kommentator*innen schlichtweg zu sehr an politischer Erfahrung. Selbst nach seiner Nominierung zum offiziellen Präsidentschaftskandidaten der Demokratischen Partei im August 2008 rissen die Zweifel an der präsidentialen Reife Obamas nicht ab.

John McCain, sein republikanischer Widersacher im Rennen um das Weiße Haus, musste sich mit derlei Problemen nicht herumschlagen. Bereits seit 1987 spielte er als Vertreter des Bundesstaates Arizona im US-Senat in der ersten politischen Liga mit. Welche Strippen in Washington zu ziehen sind, um ein Gesetzesvorhaben durchzusetzen (oder zu verhindern), musste dem 1936 geborenen (und

2018 verstorbenen) politischen Urgestein folglich niemand mehr erklären. Wenn es einen Vorwurf gab, der dem als Kriegshelden verehrten Vietnam-Veteranen eindeutig nicht gemacht werden konnte, so war es der des eklatanten Erfahrungsmangels. Entsprechend selbstbewusst ließ McCain „das amerikanische Volk“ stets wissen, dass es ihn im Unterschied zu Obama „nicht erst seit gestern kennt“ (zitiert nach Cooper 2008, o.S.¹).

Nun führte McCains Erfahrungsvorteil bekanntlich nicht zum von ihm erhofften Wahlerfolg. Mindestens zwei Gründe lassen sich dafür anführen: Zum einen war Obama klug genug, um sich nicht auf Auseinandersetzungen einzulassen, die er nur verlieren konnte. Dass er als Novize auf der großen politischen Bühne weitaus weniger Einblick in die in Washington geltenden Spielregeln hatte als sein republikanischer Rivale, versuchte er gar nicht erst zu kaschieren. Stattdessen bediente er sich einer Strategie, die sein späterer Nachfolger im Oval Office, Donald Trump, zu trauriger Berühmtheit bringen sollte: Geradezu gebetsmühlenartig brachte sich Obama als Anführer einer Graswurzelbewegung in Stellung, die von den Machenschaften des politischen Establishments in der US-Hauptstadt die Nase voll hat. Schon früh im Wahlkampf verkündete er: „Mir ist bewusst, dass ich noch nicht viel Zeit damit verbringen konnte, Washingtons Gepflogenheiten kennenzulernen. Aber ich war dort lange genug, um zu wissen, dass sich Washingtons Gepflogenheiten ändern müssen“ (zitiert nach Nagourney und Zeleny 2007, o.S.).

Vor diesem Hintergrund verwundert es kaum, dass ein wesentliches Ziel der von Obama verfolgten Wahlkampfstrategie darin bestand, John McCain als elementaren Bestandteil der vielerorts als verkrustet wahrgenommenen Washingtoner Machtstrukturen erscheinen zu lassen. Die hinter dieser Taktik stehende Botschaft lautete: *Gerade weil* Obama nicht zum festen Inventar des Establishments gehörte, versprach er eben jenen Wandel herbeiführen zu können, den sich zahllose Menschen in den USA nach George W. Bushs achtjähriger Präsidentschaft so sehr erhofften. Obamas Erfahrungsmangel wurde mithin offensiv in einen für die individuelle Wahlentscheidung höchst ausschlaggebenden Vorteil umgedeutet – und dies, wie wir wissen, mit äußerst großem Erfolg.

Nichtsdestotrotz musste es in Obamas ureigenem Interesse liegen, der amerikanischen Wählerschaft glaubhaft zu versichern, das Amt des Präsidenten mit der ihm gebührenden Würde ausfüllen zu können (zumindest damals galt noch der Grundsatz, dass selbst der unkonventionellste Underdog ein gewisses staatsmännisches Profil unter Beweis zu stellen hat, wenn er sich um das mächtigste Amt der USA bewirbt). Zu diesem Zweck setzte Obamas Wahlkampfteam nun zum anderen auf die systematische Produktion und Zirkulation entsprechender Bilder.

1 Soweit nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen ins Deutsche von mir.

Einige davon sollen uns im Folgenden beschäftigen – sie alle stehen in einem direkten Zusammenhang mit der vielleicht wichtigsten Auslandsreise in Barack Obamas politischer Laufbahn.

2 Auf der Suche nach präsidentialen Bildern

Blicken wir dazu zurück auf den Juli 2008: Obama bestieg damals ein von der Presse teils spöttisch, teils hoffnungsvoll-prophetisch als „Obama One“ bezeichnetes Flugzeug. Innerhalb einer knappen Woche bereiste er damit sieben Staaten, die für die USA bis heute außenpolitisch und militärisch von größter Bedeutung sind. In Afghanistan und dem Irak machte er sich – zunächst noch unter Ausschluss der Medien – ein persönliches Bild von der Situation in den kriegsgeplagten Ländern. Anschließend traf er in Jordanien mit König Abdullah zusammen, um sich mit ihm über den Nahost- und Iran-Konflikt auszutauschen. Danach ging es weiter nach Israel, wo Gespräche mit Ministerpräsident Ehud Olmert und Staatspräsident Shimon Peres sowie ein Besuch der Holocaust-Gedenkstätte Yad Vashem auf dem Programm standen. Zudem kam es in Ramallah zu einem Treffen mit dem palästinensischen Präsidenten Mahmud Abbas. In Deutschland, Frankreich und Großbritannien wurde Obama schließlich ebenfalls von den jeweiligen Regierungschef*innen empfangen.

Offiziell ging es dem Präsidentschaftsaspiranten mit seiner Reise hauptsächlich darum, „Beziehungen zu stärken und Sichtweisen über eine Vielzahl internationaler Themen auszutauschen“ (Balz 2008, o.S.). Tatsächlich absolvierte er in dieser terminreichen Woche alles andere als eine bloße Bildungsreise. Zwar beteuerte das Obama-Team unentwegt, dass die Stippvisiten in den genannten Staaten nichts mit der laufenden Präsidentschaftskampagne zu tun hätten. Dennoch konnte für niemanden auch nur der leiseste Zweifel daran bestehen, dass die transatlantische Tournee des ‚Noch-Senators‘ hauptsächlich drei eindeutig wahlkampfbezogenen Zielen diene (vgl. Balz 2008): Erstens wollte sich Obama gegenüber den ihn empfangenden Staatsspitzen als seriöser Gesprächspartner präsentieren, mit dem sich im Falle eines späteren Wahlerfolgs gut zusammenarbeiten lässt. Zweitens sollte die jeweilige Landesbevölkerung darin bestärkt werden, in Obama den möglichen Anführer einer geläuterten und dialogbereiten Weltmacht zu erkennen – ein Anliegen, das damals aufgrund der in der islamischen Welt und auch in Europa weitverbreiteten anti-amerikanischen Stimmungslage große Relevanz besaß. Drittens wandte sich der Kandidat mit seiner Auslandsreise nicht zuletzt an das amerikanische Volk: Es sollte mit eigenen Augen sehen können, dass Obama mit seiner Botschaft des Wandels auch fernab der Heimat

auf positive Resonanz stieß und wahre Begeisterungstürme zu entfachen vermochte. Idealerweise, so die Hoffnung, ließen sich die verbreiteten Sorgen über die mangelnde außenpolitische Beschlagenheit und präsidiale Tauglichkeit des Newcomers damit ein für alle Mal zum Schweigen bringen.

3 Die ruhende Hand des (kontrafaktischen) Präsidenten

Dass diese Hoffnung voll und ganz erfüllt wurde, verdankte Obama im Wesentlichen dem gigantischen Medienaufgebot, welches seine Reise genauestens verfolgte. Manchen Pressevertreter*innen wurde der immense Hype um den aufstrebenden Senator zwar zunehmend suspekt (vgl. Beck 2008; Raab 2008) – dennoch publizierten am Ende des Tages praktisch alle einflussreichen Zeitungen und Fernsehanstalten exakt jene Bilder, die Obama von sich sehen wollte.

Eines davon entstand am 23. Juli 2008 in Jerusalem (siehe Abb. 1). Es zeigt, wie der großgewachsene Besucher aus den USA seinen linken Arm um den kleineren, neben ihm gehenden israelischen Staatspräsidenten Shimon Peres legt, der Obama mit seinem rechten Arm wiederum selbst zu umfassen scheint. Obamas Kopf ist gesenkt, Augen und Mund sind verschlossen, derweil das sichtlich ältere Staatsoberhaupt offenbar im Begriff ist, seinem Gast etwas zu sagen. Die linke Bildhälfte wird durch die vor einem weißen Vorhang platzierten Nationalflaggen des Gastgeberlandes und der USA dominiert. Wüssten wir es nicht besser, könnten wir alleine schon anhand dieses visuellen Arrangements auf den Gedanken kommen, Zeug*innen eines offiziellen Staatsbesuchs zu sein. Bemerkenswert ist zudem, dass beide Staatsflaggen teilweise ineinandergeschlungen sind. Die Nähe, die durch Obamas und Peres' Gesten demonstriert wird, findet in den Fahnen somit einen Widerhall.

Das wohl wichtigste Detail der Aufnahme markiert der erwähnte Arm Obamas: *Vor Ort* mag die mit ihm ausgeführte Geste spontan und unbewusst hervorgebracht worden sein. *Im Bild* erwächst aus ihr hingegen eine Symbolkraft, wie sie sich ein amerikanischer Präsidentschaftskandidat wohl nicht stärker hätte wünschen können. Was auf Peres' Rücken ruhte, mag *in Israel* die Hand eines aufrichtigen Freundes gewesen sein, der den Worten seines Gastgebers geradezu andächtig zuzuhören scheint. *In den Zeitungen*, in denen diese Szene tags darauf in verschiedenen Variationen erschien,² richtete sich der Blick indessen auf den

² Die *Süddeutsche Zeitung* druckte dieses Bild am 24. Juli 2008 sogar auf ihrer Titelseite ab.



Abb. 1: Barack Obama und Shimon Peres im Jerusalemer Amtssitz des Staatspräsidenten am 23. Juli 2008 (Jae Hong/Associated Press).

Arm eines Mannes, der „Amerikas Rolle als Schutzmacht Israels“, wie die *Süd-deutsche Zeitung* damals notierte, „nicht nur ernst nimmt, sondern wirklich fühlt“ (Kreye 2008, 13).

Aus der vermeintlich einfachen Geste eines offiziell ‚nur‘ als Mitglied des US-Senats angereisten Besuchers wurde im Blickfeld der Medien sodann die sinnbildliche Bekräftigung des traditionellen außenpolitischen Selbstverständnisses der USA. Oder anders formuliert: Obamas Arm vollzog auf dem Pressebild eine durch und durch präsidentiale Geste. Auch deshalb könnten wir meinen, dass zwischen beiden Politikern ein gewisser Rollentausch stattgefunden hat. Denn indem Obama Peres mit seinem linken Arm zu *führen* scheint, wirkt er auf dem Bild tatsächlich mehr wie ein hochrangiger Gastgeber als wie ein einfacher Besucher.³

Erstellt wurde die besprochene Aufnahme von Jae Hong für die Nachrichtenagentur Associated Press. Wie bereits erwähnt, wurde die Zusammenkunft von Obama und Peres aber auch von anderen Fotojournalist*innen festgehalten – so zum Beispiel von Ariel Shalit, dessen Dokumentation des Treffens über dieselbe Agentur unter anderem von der *New York Times* aufgegriffen wurde (siehe Abb. 2). Bemerkenswert ist, dass die auf Peres' Rücken liegende Hand auch hier eindeutig im Vordergrund steht. Zwar weist Shalits Aufnahme im Vergleich mit Hong's

³ Mit dieser Interpretation folge ich im Wesentlichen Stanley 2008.



Abb. 2: Barack Obama und Shimon Peres bei selbigem Treffen in Jerusalem am 23. Juli 2008 (Ariel Shalit/Associated Press).

Fotografie einige Unterschiede auf – so erscheinen beide Männer nunmehr vor einem dunkelblauen Vorhang, vor dem diesmal keine Nationalflaggen aufgestellt zu sein scheinen (jedenfalls sind auf dem publizierten Bild keine zu sehen); das zentrale Bildmotiv – Obamas schützender Arm – ist in beiden Fällen allerdings praktisch identisch. Mehr noch: Indem Obama und Peres, von Shalit ebenfalls auf der rechten Bildhälfte angeordnet, offenbar aus etwas größerer Nähe abgelichtet werden, gewinnt die symbolische Schutzgeste des amerikanischen Staatsgastes in Shalits Bildfassung zusätzlich an Intimität. Verstärkt wird dieser Effekt durch Obamas Oberkörper, der dem israelischen Friedensnobelpreisträger deutlich stärker zugewandt ist als auf Hongs Foto. Peres selbst teilt seinem Gast auch auf Shalits Bild offensichtlich soeben etwas mit. Mit seiner unverkennbar zu einer Redegeste geformten Hand wirkt er dabei jedoch weniger passiv als in der Vergleichsaufnahme. Nahezu unverändert präsentiert sich dagegen das Gesicht Obamas: Abermals neigt es sich mit verschlossenen Augen nach unten. Die Haltung des Senators zeugt damit einmal mehr von einer höchst respektvollen Aufmerksamkeit für die Worte eines (inzwischen verstorbenen) Mannes, dessen politisches Leben bekanntlich aufs Engste mit der noch jungen Geschichte des Staates Israel verwoben war.

4 Zur Deutungsmacht des Bildes

Welche Lehren lassen sich nun durch den vergleichenden Blick auf die beiden Pressefotografien ziehen? Mindestens drei Antworten drängen sich auf: Zunächst unterstreichen die von Jae Hong und Ariel Shalit erstellten Aufnahmen die enorme Bedeutung, die der journalistischen Bildberichterstattung in Wahlkampfzeiten zukommt. Dass Shimon Peres am besagten Tag *de jure* lediglich einen Anwärter auf das Weiße Haus in Empfang nahm, dürfte beiden Fotojournalisten klar gewesen sein. *De facto* trugen sie mit ihren Bildern jedoch maßgeblich dazu bei, Obamas Auftritt in Peres' Amtssitz wie einen regelrechten Präsidentenbesuch aussehen zu lassen. Dies soll nicht heißen, dass Hong und Shalit mit ihren jeweiligen fotografischen Arbeiten explizit besondere politische Absichten verfolgt hätten. Darüber lässt sich nur spekulieren, zumal über die Auswahl und Publikation der von Agenturen bereitgestellten Bilder üblicherweise nicht deren Produzent*innen, sondern die jeweiligen Bildredaktionen entscheiden. Entscheidend ist an dieser Stelle, dass die beiden Aufnahmen es nahezu unmöglich machten, Obama *nicht* schon als das zu sehen, was er faktisch erst wenige Monate später werden sollte – der Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika. Die besondere Kraft beider Fotografien besteht mithin darin, die soziale Realität durch die Faktizität des Bildes visuell zu neutralisieren.

In Sichtweite gelangt damit eine zweite Lehre, die sich aus dem Bildvergleich ziehen lässt. So lässt sich in Anlehnung an Philipp Stoellger behaupten, dass beide Pressefotografien die besondere *Deutungsmacht* von Bildern eindrucksvoll unter Beweis stellen. „[Bilder] *lassen* nicht nur, sondern *machen* sehen“ (Stoellger 2018, 4), schreibt Stoellger.⁴ Mit diesen Worten macht er auf eine recht einfache, mitnichten aber banale Tatsache aufmerksam: Bilder leisten stets mehr, als Dinge bloß abzubilden. Es ist richtig, dass sie zunächst einmal *etwas* sichtbar machen, eine Ansicht bieten. Ebenso zutreffend ist jedoch, dass sie neben der Eröffnung besonderer *Sichtwelten* immer auch gewisse *Sichtweisen* nahelegen oder sogar festschreiben. Keine Abbildung ist ästhetisch neutral. *Was* sich in ihr zeigt, lässt sich vom spezifisch-ikonischen *Wie* ihrer jeweiligen Erscheinungsgegebenheit nicht trennen (vgl. Waldenfels 1999, 102–123). Stoellger betont insofern zu Recht, dass uns das, was wir auf einem Bild erblicken, stets nur „so und nicht anders“ (Stoellger 2018, 4) gegeben ist.

Aus der Absolutheit, die sich aus der visuellen ‚Gegebenheit‘ bildlicher Darstellungen ergibt, folgt nun natürlich nicht, dass die Frage, wie wir die in einem Bild gezeigten Dinge im Einzelnen interpretieren, immer schon eindeutig vorent-

4 Soweit nicht anders angegeben, folgen sämtliche Hervorhebungen in Zitaten dem Original.

schieden ist. Dass uns ein Bild durchweg „so und nicht anders“ entgegentritt, heißt nicht, dass es von uns damit auch nur „so und nicht anders“ gedeutet wird. Wäre dem so, ließe sich nicht erklären, weshalb in der akademischen Kunstgeschichte bisweilen über Jahrzehnte heftig darüber gestritten wird, welche symbolischen Bedeutungsnuancen sich in einem historischen Bildwerk auffinden lassen.⁵

Gerade der Kunstgeschichte verdanken wir allerdings eine weitere wichtige Erkenntnis: Die Geschichte des Bildes ist immer auch eine Geschichte der Techniken der Wahrnehmungslenkung (vgl. Crary 1996, 2002). Bilder entstehen in der Regel nicht beiläufig oder zufällig, sondern durch die zielgerichtete Bearbeitung eines materiellen Bildträgers (vgl. Finke 2014). Sie sind eingebettet in kulturelle Praktiken und dienen für gewöhnlich einem bestimmten sozialen Zweck. Da jedes Bild mindestens implizit auf spezifische ikonographische Traditionen verweist, steht es zudem niemals für sich allein. Als Teil eines schier unerschöpflichen Bilderkorpus nimmt es auch dann auf historisch gewachsene Darstellungs- und Sehkonventionen Bezug, wenn es diese zu durchbrechen beabsichtigt (man denke dazu nur an künstlerische Bildpraktiken). Nicht zuletzt gibt es durch die Komposition, Farbgebung oder den perspektivischen Zuschnitt seiner besonderen Sichtwelten oftmals recht genaue Hinweise darauf, welche Bildelemente von den Betrachter*innen zu fokussieren und wie zu interpretieren sind.

Moderne Kunstbilder geben uns solche Interpretationshilfen meist nicht an die Hand. Tatsächlich besteht der ästhetische Reiz vieler zeitgenössischer – vor allem: abstrakter – Kunstbilder darin, eine außerordentliche Vielfalt an Deutungsoptionen anzubieten. Ganz anders verhält es sich hingegen bei den besprochenen Pressebildern von Jae Hong und Ariel Shalit: Diese machen es uns so gut wie unmöglich, Barack Obama *anders* als in der soeben beschriebenen Form in den Blick zu nehmen. Ihre besondere Kraft beziehen sie gerade daraus, den Spielraum unserer Interpretationsmöglichkeiten erheblich zu limitieren. In eben diesem Sinne lassen sich beide Fotoaufnahmen im Anschluss an Stoellger als äußerst wirkungsvolle „Deutungsmachtmedien“ (Stoellger 2018, 2) verstehen: Sie *lassen* uns nicht nur, sondern *machen* uns Obama in einer ganz bestimmten – sprich: präsidialen – Art und Weise sehen.

Kommen wir nun zur dritten Lehre, die sich aus der vergleichenden Analyse beider Pressebilder ziehen lässt. Diese bezieht sich auf die Rahmenbedingungen, unter denen Fotojournalist*innen bei offiziellen Presseterminen ihrer Arbeit gewöhnlich nachgehen. Rufen wir uns dazu zunächst nochmals in Erinnerung,

⁵ Bis heute wird zum Beispiel kontrovers darüber diskutiert, wer genau auf Leonardo da Vincis *Mona Lisa* abgebildet ist.

dass sich meine beiden Bildbeispiele trotz der erwähnten Unterschiede in etlichen Punkten gleichen. Dieser Umstand ist keineswegs das Resultat eines Zufalls. Vielmehr geht er auf die Tatsache zurück, dass Pressevertreter*innen im Regelfall ein klar umgrenzter Standort zugewiesen wird, von dem aus sie einen Parteitag, ein Gipfeltreffen oder andere politische Ereignisse beobachten und dokumentieren dürfen. Wenn wir in den Nachrichten oder in Online- wie Printmedien häufig sehr ähnliche Bilder zu sehen bekommen, so hängt dies also wesentlich mit den räumlichen Produktionsbedingungen der journalistischen Bildberichterstattung zusammen.

Wahlkampfprofis versuchen aus diesem Umstand natürlich einen Vorteil zu ziehen. In vielen Fällen können sie selbst über die Position der ihre Schützlinge in den Fokus nehmenden Kameraobjektive bestimmen. Damit stellen sie sicher, dass diese „garantiert aus demselben Winkel“ (Kreye 2008, 13) abgelichtet werden. Ist ihnen solch eine ‚Platzierungsmacht‘ nicht gegeben, bereiten sie ihre Klient*innen auf ihre öffentlichen Auftritte sorgfältig vor: Wer sich auf dem großen politischen Parkett bewegt, weiß üblicherweise genau, aus welcher Richtung sich die Kameraobjektive auf die eigene Person richten. Auch die je nach Anlass vorherrschenden ‚Bilderwartungen‘ dürfen meistens als bekannt vorausgesetzt werden (vgl. zu diesem Begriff Warnke 2005, 21–53). In der Tat folgen viele politische Termine einem hochgradig ritualisierten Muster. Treffen etwa zwei Regierungsspitzen aufeinander, darf der obligatorische *Handshake* nicht fehlen. Welche Gesten wann und wo erwartet und von der Presse genauestens registriert werden (nicht zuletzt dann, wenn sie ausbleiben), ist für die betreffenden Akteur*innen folglich kein Geheimnis. Gleiches gilt demgemäß für die Bildmotive, nach denen Agenturen und Nachrichtenredaktionen bevorzugt Ausschau halten.

Halten wir uns all diese Zusammenhänge vor Augen, dürfen hinsichtlich der mutmaßlichen Spontaneität der von Obama in Jerusalem gezeigten Schutzgeste durchaus gewisse Zweifel angemeldet werden. Zugleich wird deutlich, wie mustergültig die von Hong und Shalit gemachten Aufnahmen den Anforderungen des politischen Medienbetriebs entsprochen haben. Vor allem aber wird ersichtlich, welche Mittel Spitzenpolitiker*innen zur Verfügung stehen, um auch dann eine weitreichende Kontrolle über ihr öffentliches Bild zu erlangen, wenn der eigentliche Prozess der Bildproduktion und -distribution nicht in ihren eigenen Händen liegt. Mit dieser Aussage soll keineswegs unterstellt werden, dass die internationale Presse im Falle von Obamas damaliger Auslandsreise vollends unkritisch oder gar willentlich einseitige Wahlkampfhilfe betrieben hätte. Vielmehr geht es um den allgemeinen Hinweis, dass sich mittels bestimmter Vorkehrungen ein großer Einfluss auf die konkrete *Art* und *Gestalt* der journalistischen Bildberichterstattung nehmen lässt, wenngleich selbstverständlich niemals gesichert ist, dass diese Vorkehrungen am Ende auch tatsächlich zum Erfolg führen.

5 Sagen vs. Zeigen

Wie geschickt Barack Obama solch einen Einfluss während seiner Präsidentschaftskampagne auszuüben vermochte, ließ sich nicht nur in Israel beobachten. Tatsächlich legte er das wohl eindrucksvollste Zeugnis seines besonderen Bildgespürs am Tag nach seinem Treffen mit Shimon Peres in Berlin ab. Am Abend des 24. Juli 2008 betrat er dort eine vor der Siegessäule eigens für ihn aufgestellte Bühne. Mehr als 200.000 Menschen waren in den Tiergarten geströmt, um der einzigen öffentlichen Rede des mittlerweile zum politischen Megastar aufgestiegenen Senators während seiner einwöchigen Auslandsreise beizuwohnen. Noch nie hatte Obama vor einer größeren Menschenmenge gesprochen. Und noch nie dürften jemals dermaßen viele Menschen weltweit live mitverfolgt haben, wie frenetisch ein bis vor kurzem noch weitgehend unbekannter US-Politiker bejubelt wird, noch bevor er seine ersten Worte an das vor ihm versammelte Publikum richtet (alleine in Deutschland fand Obamas Auftritt fünf Millionen TV-Zuschauer; vgl. Haider 2008). Dutzende internationale Fernsightings ließen mit ihren sogar per Hubschrauber übertragenen Kameraaufnahmen vergessen, wie stark das seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges ausgesprochen enge deutsch-amerikanische Verhältnis im Laufe der beiden Amtsperioden von Präsident George W. Bush abgekühlt war. Knapp fünf Jahre, nachdem in der Bundeshauptstadt etwa 500.000 Menschen auf die Straße gingen, um gegen Bushs Irak-Krieg zu demonstrieren, signalisierte Obamas triumphaler Empfang überaus augenfällig, wie real die Aussicht auf eine diplomatische Zeitenwende durch die Kandidatur des Demokraten geworden war. Wer die Live-Übertragung dieses Ereignisses nicht verfolgen konnte, erfuhr spätestens tags darauf von Obamas großem Wahlkampf-Coup: Sowohl in Deutschland als auch in den USA sowie etlichen anderen Ländern zeigten praktisch alle namhaften Zeitungen auf ihren Titelseiten, welche Massen der Präsidentschaftskandidat in Berlin mobilisieren und begeistern konnte.

Was die von Obama gehaltene Rede betrifft, so begann diese mit einer bemerkenswerten Selbstbeschreibung: „Heute Abend spreche ich zu Ihnen nicht als Präsidentschaftskandidat, sondern als Bürger – als stolzer Bürger der Vereinigten Staaten sowie als Mitbürger der Welt“.⁶ Auf rhetorischer Ebene hielt Obama weitestgehend ein, was er mit diesen Worten ankündigte. In einem ersten Schritt erläuterte er anhand seiner eigenen Familiengeschichte, weshalb er sich als Weltbürger mit afroamerikanischen Wurzeln versteht. Im Zuge dessen berichtete er vom leidenschaftlichen Freiheitsstreben, das seinen kenianischen Vater einst

⁶ Zitiert wird hier nach einer Transkription dieser Rede von der *New York Times* vom 24. Juli 2008. <https://www.nytimes.com/2008/07/24/us/politics/24text-obama.html> (8. Januar 2022).

in die USA ziehen ließ. Dieser genealogische Hinweis wurde sodann mit der Geschichte Berlins in Beziehung gesetzt: „Diese Stadt“, betonte Obama, „verkörpert den Traum von der Freiheit besser als alle anderen Städte“ (Obama 2017, 27).

Wie Joachim Knappe vermerkte, bereitete Obama damit insbesondere in zweierlei Hinsicht einen raffinierten rhetorischen Schachzug vor. Denn nicht nur steht die über Jahrzehnte geteilte Metropole weltweit als Symbol für das erfolgreiche Ringen um Einheit und Freiheit; auch lässt sie sich hervorragend „zum Modell der Zusammenarbeit von Amerika mit dem Rest der Welt“ (Knappe 2010, 74) erheben. Nicht von ungefähr erinnerte Obama sein Publikum unter anderem an die Berliner Luftbrücke und die von den USA damit bewiesene transatlantische Solidarität und Hilfsbereitschaft. Im weiteren Verlauf seiner Rede ließ Obama überdies keinen Zweifel daran aufkommen, dass er selbst bestens dazu geeignet wäre, neue Brücken zu bauen, um die während der Bush-Präsidentschaft beschädigten außenpolitischen Beziehungen seines Landes wieder aufblühen zu lassen. Seinen einleitenden Worten folgend, leistete er dies aber wohlweislich nicht aus der Perspektive eines potenziellen Präsidenten. Stattdessen stilisierte er sich weiterhin als demokratischer Kosmopolit, der sich vom traditionellen US-amerikanischen Ideal, „eine vollkommene Union zu werden und gemeinsam mit anderen Nationen eine bessere Welt zu schaffen“ (Obama 2017, 37), tief beseelt zeigt.

Die von den Massenmedien verbreiteten Bilder trugen zweifellos erheblich dazu bei, dieses rhetorisch beschworene ‚Brückenbauer‘-Image zu untermauern. Gleichzeitig bildeten sie jedoch einen auffallenden Kontrast zur zitierten Selbstvorstellung Obamas: Denn selbstverständlich sprach er am betreffenden Sommerabend als *Präsidentschaftskandidat* zum Berliner Publikum. Was Obama auf der Straße des 17. Juni *sagte*, unterschied sich wesentlich von dem, was die durch ihn in Gang gesetzte Bildmaschinerie *zeigte*. Es mag durchaus sein, dass er sich vor der imposanten Menschenmasse tatsächlich ‚nur‘ als ein stolzer US- und Weltbürger empfunden hat. Dennoch hätte dies nicht das Geringste an der Tatsache geändert, dass Obama mit seinem aufsehenerregenden Auftritt in erster Linie das Ziel verband, sein präsidiales Profil weiter zu schärfen. Und dies wiederum geschah in der Absicht, die in den USA verbreiteten Bedenken hinsichtlich seiner Führungsqualitäten vor allem mit bildlichen Mitteln zu entkräften. Als er seine Rede vortrug, war sein Rednerpult, wie Lars Haider für die *Berliner Morgenpost* festhielt, „nicht auf die große Menge der Zuschauer ausgerichtet, sondern auf die TV-Kameras“ (Haider 2008, o.S.). Inhaltlich mögen sich seine Ausführungen über das amerikanische Freiheitsversprechen und die Zusammenarbeit der Nationen vorwiegend an das Berliner Publikum und die europäische Öffentlichkeit gerichtet haben. Aber: Bereits das Setting der Veranstaltung deutete darauf hin, dass die Kundgebung letztlich vor allem für die Augen und Ohren der heimischen Wählerschaft bestimmt war. Obama sprach zu den vor der Siegestsäule versammelten

Bürger*innen Berlins, dies allerdings vorrangig *für* die ihn aufmerksam beobachtende US-amerikanische Medienöffentlichkeit.

Der offensichtliche Erfolg dieser gründlich vorbereiteten Bildkampagne darf freilich nicht darüber hinwegtäuschen, wie risikoreich Obamas Auslandsreise war. Gerade weil sie eine enorme mediale Aufmerksamkeit auf sich zog, durfte sich der Kandidat nirgendwo auch nur den kleinsten Fehler erlauben – weder verbal noch visuell. Sogar eingefleischte McCain-Anhänger*innen mussten am Ende jedoch anerkennen, dass Obama diese Herausforderung mit Bravour meisterte. Während er eine ganze Woche lang buchstäblich in aller Augen und Munde war, musste sein republikanischer Herausforderer ein geradezu demütigendes mediales Desinteresse hinnehmen. Selbst der konservative Haussender der Republikaner *Fox News* berichtete zeitweise lieber über die Rettung eines verletzten Bärenjungen, als einen Wahlkampftermin von McCain in New Hampshire zu übertragen (vgl. Whitesides 2008). Den Kampf um die ‚Ökonomie der Aufmerksamkeit‘ (vgl. Franck 1998) sowie die Deutungsmacht über das eigene öffentliche Bild hatte Obama klar und deutlich für sich entschieden.

6 Epilog: Das Bild als Ziel der Geschichte?

In der Medienphilosophie herrscht die Neigung vor, aus der wachsenden Fokussierung auf das Medium des Bildes in Politik, Medien und Gesellschaft allgemeine Schlüsse über den Zustand unserer Kultur zu ziehen. Vor dem Hintergrund der mit der Etablierung des Fernsehens zunehmenden Inszenierung des Politischen konstatierte etwa Vilém Flusser 1991: „Der Sinn der politischen Handlung ist das Bild. Das Bild ist zum Ziel der Geschichte geworden“ (Flusser 2009, 168). Flusser ging sogar so weit zu behaupten, dass „das Aufnehmen einer Handlung im Bild“ weitaus zentraler geworden sei als die von einer politischen Handlung bewirkte „Folge“ (Flusser 2009, 168).

Diese Aussage ist sowohl richtig als auch falsch. Richtig ist sie insofern, als eine Vielzahl politischer Handlungen ohne jeden Zweifel auf die Produktion möglichst vorteilhafter und wirkmächtiger Bilder abzielt. Vieles spricht zudem dafür, dass sich die Entwicklungen, die Flusser Anfang der 1990er Jahre mit der zitierten Behauptung zu beschreiben versuchte, seither erheblich forciert haben. In der Tat stellt die Sicherstellung der eigenen Sichtbarkeit eine der wichtigsten Anforderungen des politischen Betriebs dar. Die in diesem Beitrag diskutierten Bildbeispiele stellen diesen Sachverhalt nachdrücklich unter Beweis.

Nichtsdestotrotz ist die von Flusser vorgebrachte These in einer entscheidenden Hinsicht aber auch falsch. Gewiss lässt sich einerseits kaum bestreiten, dass

die Produktion und Zirkulation von Bildern für den politischen Machterwerb elementar ist. Auch lässt sich unmöglich in Abrede stellen, dass die einzelnen Stationen der soeben ausführlich analysierten Auslandsreise Obamas eindeutig als sogenannte *photo op* angelegt waren, d. h. als ein für den „Anlass einer visuellen Produktion“ eigens entworfenes „Geschehen, dessen Bildfähigkeit von vornherein feststeht“ (Holert 2008, 135). Daraus folgt andererseits nun aber nicht, dass der *Sinn* politischer Handlungen immer und überall einzig und allein auf deren bildliche *Aufnahme* reduziert ist. Zwar trifft es zu, dass die von Obama in Jerusalem, Berlin und andernorts gezeigten Handlungen im Wesentlichen für die internationale Medienöffentlichkeit vollzogen worden sind. Allerdings diente die gezielt herbeigeführte Bilderflut stets wahlkampfstrategischen – und somit entschieden *über das Bild hinausreichenden* – Absichten. Obama *brauchte* schlichtweg passende Bilder, um seinen Kritiker*innen den Wind aus den Segeln zu nehmen und sich von seinem weitaus erfahreneren Herausforderer erfolgreich absetzen zu können. Zu keinem Zeitpunkt waren diese Bilder ein *Zweck an sich*, wie wir mit Flusser meinen könnten, vielmehr waren sie ein äußerst probates *Mittel zum Zweck*.

Schon gar nicht waren sie dazu gedacht, die diskursive Auseinandersetzung mit politischen Inhalten *stillzustellen*, wie in der akademischen Bildforschung in Bezug auf inszenierte *photo ops* gerne pauschal behauptet wird. Für Tom Holert steht beispielsweise fest, dass *photo ops* stets einen Raum schaffen würden, „der von Fragen und Widersprüchen befreit ist“ und „in dem nur das Bild selbst spricht und Prozesse diskursiver Meinungsbildung ausgeschaltet worden sind“ (Holert 2008, 135). Der ersten Hälfte dieser Äußerung lässt sich noch zustimmen – schließlich geht die im vorliegenden Zusammenhang am Beispiel der journalistischen Bildberichterstattung beschriebene Limitierung von Interpretationsspielräumen tatsächlich mit der Einengung von Frage- und Widerspruchsmöglichkeiten einher. Die zweite Hälfte schießt dagegen erheblich übers Ziel hinaus. Nehmen wir zur Kenntnis, welch enorme Resonanz die in Obamas Wahlkampf initiierte Bildkampagne alleine in der schreibenden Presse erfuhr, kann unmöglich von einer ‚Ausschaltung‘ des diskursiven Meinungsbildungsprozesses die Rede sein. Dem öffentlichen Diskurs mit bildlichen Mitteln *eine bestimmte Richtung zu geben*, ist mitnichten gleichbedeutend mit dessen *Neutralisierung*. In der Tat ging es Obama und seinem Team hauptsächlich darum, die gesellschaftliche Debatte über den laufenden Wahlkampf mithilfe einer akribisch geplanten Bildkampagne in eine gewisse Richtung zu *lenken*. Diese Strategie kann selbstverständlich kritisch gesehen und im Einzelfall rundheraus abgelehnt werden – prinzipiell fragwürdig oder gar illegitim ist sie jedoch nicht.

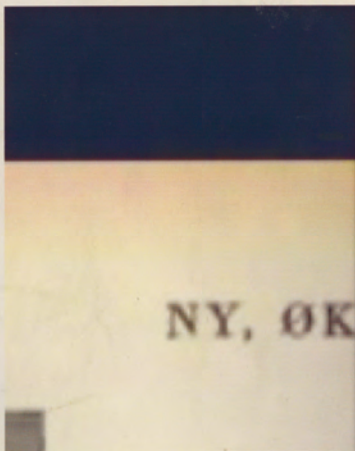
Obama selbst hatte die Prinzipien eines durch und durch zweckrationalen Bildpragmatismus während seiner gesamten Auslandstour zutiefst verinnerlicht.

Als ihn ein Hotelgast im Berliner Adlon um ein gemeinsames Bild bat, antwortete er ebenso freundlich wie vielsagend: „Ich habe keine Angst vor Fotos“ (zitiert nach Haider 2008, o.S.). In der Tat war es vor allem ein ausgeprägter Mut zum Bild, der Obama nur wenige Monate nach seiner historischen Auslandsreise ins Weiße Haus tragen sollte. Dies heißt nicht, dass Obamas Wahlprogramm und Redekunst für seinen späteren Wahlerfolg keine Rolle gespielt hätten. Allerdings kann nicht stark genug betont werden, dass es insbesondere Bilder waren, die Obama im Sommer 2008 dabei halfen, die verbreiteten Zweifel an seiner Eignung für das Präsidentenamt erfolgreich auszuräumen.

Literaturverzeichnis

- Balz, Dan. „Obama Going Abroad with World Watching“. *Washington Post*, 19. Juli 2008. <https://www.nbcnews.com/id/wbna25744071> (8. Januar 2022).
- Beck, Glenn. „Commentary: Coverage of Obama Trip Almost Embarrassing“. *cnn.com*, 24. Juli 2008. <https://edition.cnn.com/2008/US/07/23/beck.obama.media/index.html> (8. Januar 2022).
- Cooper, Michael. „McCain Distances Himself from Bush and Jabs Obama“. *New York Times*, 4. Juni 2008. <https://www.nytimes.com/2008/06/04/us/politics/04mccain.html> (8. Januar 2022).
- Crary, Jonathan. *Techniken des Betrachters: Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Aus dem Amerikanischen von Anne Vonderstein. Dresden: Verlag der Kunst Dresden, 1996.
- Crary, Jonathan. *Aufmerksamkeit: Wahrnehmung und moderne Kultur*. Aus dem Amerikanischen von Heinz Jatho. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002.
- Finke, Marcel. „Materialitäten und Praktiken“. *Bild: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Stephan Günzel und Dieter Mersch. Stuttgart: Metzler, 2014. 26–32.
- Flusser, Vilém. *Kommunikologie weiter denken: Die Bochumer Vorlesungen*. Hg. Silvia Wagnermaier und Siegfried Zielinski. Frankfurt/M.: Fischer, 2009.
- Franck, Georg. *Ökonomie der Aufmerksamkeit: Ein Entwurf*. München: Hanser, 1998.
- Haider, Lars. „Berlin machte Barack Obama fast zum Präsidenten“. *Berliner Morgenpost*, 24. Juli 2008. <https://www.morgenpost.de/berlin/article102952233/Berlin-machte-Barack-Obama-fast-zum-Praesidenten.html> (8. Januar 2022).
- Holert, Tom. *Regieren im Bildraum*. Berlin: b-books, 2008.
- Knape, Joachim. „Lincoln und Obama als Redner: Rhetorische Profile zweier amerikanischer Präsidenten“. *Barack Obama und die Macht der Worte*. Hg. Jürgen Weibler. Wiesbaden: VS Verlag, 2010. 39–80.
- Kreye, Adrian. „Kulisse Deutschland: Die Macht der Bilder versteht Obama jedenfalls sehr gut“. *Süddeutsche Zeitung*, 25. Juli 2008. 13.
- Nagourney, Adam, und Jeff Zeleny. „Obama Formally Enters Presidential Race“. *New York Times*, 11. Februar 2007. <https://www.nytimes.com/2007/02/11/us/politics/11obama.html> (8. Januar 2022).
- Obama, Barack. *Worte müssen etwas bedeuten: Seine großen Reden*. Hg. Birgit Schmitz. Berlin: Suhrkamp, 2017.

- Raab, Klaus. „Die Medienmarke Obama: Wink, lach, thank you“. *taz*, 25. Juli 2008. <https://taz.de/Die-Medienmarke-Obama/!5178470/> (8. Januar 2022).
- Stanley, Alessandra. „Obama Overseas! In Presidential Mode! Back Home, It’s McCain in a Golf Cart“. *New York Times*, 23. Juli 2008. <https://www.nytimes.com/2008/07/23/us/politics/23watch.html> (8. Januar 2022).
- Stoellger, Philipp. „Einleitung: Bildmacht – Machtbild“. *Bildmacht – Machtbild: Zur Deutungsmacht des Bildes*. Hg. Philipp Stoellger und Martina Kumlehn. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018. 1–53.
- Waldenfels, Bernhard. *Sinnesschwellen: Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999.
- Warnke, Martin. *Bildwirklichkeiten*. Göttingen: Wallstein, 2005.
- Whitesides, John. „Obamas Foreign Trip: Mission Accomplished“. *reuters.com*, 25. Juli 2008. <https://www.reuters.com/article/us-usa-politics-trip-idUSN2549412020080725> (8. Januar 2022).



NY, ØK



Stefan Meier

Das Foto als wahrnehmungsnaher Zeigefinger in digitalen Mediendispositiven

1 Einleitung

Kein Gegenstand ist von sich aus ein Bild, vielmehr wird er erst dann zum Bild, wenn wir ihn in einer bestimmten Weise verwenden, d. h. nach bestimmten Regeln betrachten oder interpretieren. Diese Verwendungsabhängigkeit hat zur Folge, dass auch die Bedeutung eines Bildes immer nur relativ zu einem entsprechenden Zeichen- und Bedeutungssystem und dem jeweiligen Handlungsrahmen bzw. Wahrnehmungsvoraussetzungen bestimmt wird. (Sachs-Hombach 2003, 81)

In diesem Zitat aus dem als Standardwerk der Bildtheorie zu geltendem Buch von Klaus Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium* (2003), werden bereits seine grundsätzlichen Voraussetzungen deutlich. Es ging immer darum, dass Bild nicht als isoliertes Phänomen zu betrachten, sondern es in Verbindung mit seinen kommunikativen Verwendungskontexten und in seiner konkreten wahrnehmungsrelevanten Materialisierung zu untersuchen. Ein solches Anliegen wurde jedoch nicht selten in Zweifel gezogen, indem sich an dem deduktiven Vorgehen von Sachs-Hombach gestört und ihm unterstellt wurde, er betreibe eine Begriffsbildung des Bildes ohne die Bilder selbst. Entsprechend wurde auch das von Sachs-Hombach so engagiert betriebene Projekt einer allgemeinen und interdisziplinären Bildwissenschaft kritisiert (vgl. z. B. Bredekamp 2010, 344).

In der Tiefe mag diese Kritik auch viele wissenschaftspolitische Gründe (gehabt) haben. Denn eine solche Bildwissenschaft war seit seinem bereits genannten Buch immer mit dem Namen Sachs-Hombach verbunden und hat ihn zu einer disziplinübergreifenden bekannten Wissenschaftspersönlichkeit gemacht. Allerdings verursachte dieses Engagement auch Konflikte. Einem in diesem Sinne für Sachs-Hombach sehr prägenden Ereignis durfte der Autor dieses Beitrags als junger Wissenschaftler direkt beiwohnen. Es handelt sich um eine kontrovers geführte Diskussion mit Horst Bredekamp an der Universität Magdeburg im November 2005. Damals hatten Klaus Sachs-Hombach, Jörg Schirra und Horst Rehkämer zu einer Tagung geladen, die den ursprünglichen Titel „Kunstgeschichtliche Deskription vs. bildwissenschaftliche Analyse?“ trug. Auch dieser Titel hatte bereits im Vorfeld für Diskussionen gesorgt, da er in dieser Gegenüberstellung vordergründig der Kunstgeschichte die Analysetätigkeit absprach. So wurde der Titel kurzfristig in „Kunsthistorische Hermeneutik und Bildwissenschaftliche Systematik“ umbenannt (Sachs-Hombach 2005a, 2). Die Tagung

wollte im Sinne der Etablierung einer allgemeinen und interdisziplinären Bildwissenschaft die Beziehung und die mögliche Kooperation mit der Kunstgeschichte ausloten. Sachs-Hombach schreibt in einem Bericht an die damals als Förderer tätige Andrea von Braun-Stiftung über den Erfolg dieses Unterfangens Folgendes:

Die bestehende Kontroverse zwischen kunsthistorischen und philosophischen bzw. sozialwissenschaftlichen Ansätzen wurde (begünstigt durch den engagierten Eröffnungsvortrag von Prof. Horst Bredekamp) sehr offen und teilweise heftig diskutiert. In der späteren Vergegenwärtigung war ich überrascht, als wie viel wichtiger sich die eher sozialen bzw. gruppendynamischen Aspekte gegenüber den fachlichen Aspekten erwiesen haben. Sie bewirkten eine gewisse Polarisierung, die sich, unter der Voraussetzung einer prinzipiell bestehenden Verständigungsbereitschaft, durchaus als produktiv erwiesen hat. (Sachs-Hombach 2005a, 3)

Als sehr produktiv hat sich diese Kontroverse tatsächlich erwiesen, wenn wir auf das Gesamtwerk von Sachs-Hombach blicken. Dabei hat er immer an seiner philosophischen Grundhaltung festgehalten, obwohl ihm in dieser seiner Ursprungsdisziplin die berechtigte Anerkennung nach eigener Einschätzung eher verwehrt blieb. Diese philosophische Grundhaltung besteht für Sachs-Hombach darin, nicht als empirische Wissenschaft zu fungieren, sondern dieser als Begriffslieferant, Begriffsreflektor und Begriffskartograf zu dienen (vgl. Sachs-Hombach 2005b, 15). Damit weist Sachs-Hombach der Philosophie und damit seiner Arbeit eine metaperspektivische Stellung zu, was wissenschaftshistorisch sicherlich berechtigt ist. Allerdings ruht in dieser Perspektive auch das bereits beschriebene Provokationspotenzial. Während eine philosophisch motivierte Bildwissenschaft sich um die ‚saubere‘ bzw. analytisch reine Bildbegrifflichkeit kümmern kann, müssen die Kultur- und Sozialwissenschaften sowie Natur- und Technikwissenschaften im ‚empirischen Dreck‘ wühlen und angesichts der realen Bilderfluten und Ambiguitäten ständig um methodische Verbesserungen ringen.

Würden wir jedoch Klaus Sachs-Hombach eine solche elitäre Grundhaltung und Distanz unterstellen, so würden wir nicht nur seinem persönlichen Naturell, sondern auch seiner erheblich breiter aufgestellten wissenschaftlichen Arbeit Unrecht tun. Auch wenn er nicht durch kleinschrittige empirische Untersuchungen hervorsticht, so ist er doch Initiator von zahlreichen empirischen Forschungsprojekten, die nicht nur in den Sozial- und Kulturwissenschaften verortet sind, sondern wissenschaftskulturelle Grenzen überschritten haben. Klaus Sachs-Hombach hat schon immer die Ingenieurs- bzw. Computer- sowie die Kognitionswissenschaften als wichtige Bestandteile der Bildwissenschaft angesehen. In Form von frühen Kooperationen in Magdeburg, einem gemeinsamen mit der Informatik initiierten DFG-Graduierten-Kolleg an der TU Chemnitz und den in Kooperation entstandenen Arbeiten z. B. zur Intermedialität und Medienkonvergenz (vgl. Beil

et al. 2015), zu Game Studies (vgl. Sachs-Hombach und Thon 2015), zur Kriegsfotografie (vgl. Reer et al. 2015) sowie zur Multimodalität (vgl. Sachs-Hombach et al. 2018; Sachs-Hombach und Thon 2019) in Tübingen initiiert er immer wieder diese interdisziplinären Verknüpfungen. Diese werden von seiner Seite dann begriffsanalytisch begleitet und weisen eine solche Perspektivenbreite auf, wie das eingangs angeführte Zitat, auf das hier konzeptionell nochmals zurückzukommen ist.

Dass kein Bild von sich aus bereits ein Bild ist, sondern erst durch Bezug auf konventionalisierte Regeln des Betrachtens und des Interpretierens zu seiner Zeichenhaftigkeit und zu seinen möglichen Bedeutungen kommt, stellt den Bild-Begriff von Sachs-Hombach in die semiotische Tradition von Peirce und de Saussure. Damit zeigt sich weiterhin seine Distanz zu Bredekamp (2010), der mit seiner Konzeption des *Bildaktes* den Bildern bereits durch ihre Materialität Wirkweisen zuschreibt. Bei Sachs-Hombach lässt sich die Konstituierung von zeichenhaften Phänomenen als kommunikative Praktiken erst in konkreten Verwendungskontexten verstehen. Er drückt dies wie folgt aus:

Ein Gegenstand ist ein Zeichen, wenn ihm ein Inhalt zugeschrieben wird, der innerhalb einer kommunikativen Handlung als Basis einer sachlichen, expressiven oder auch appellativen Mitteilung dienen könnte. Sofern auch Bilder als Zeichen gelten, besitzen sie einen Bildträger, einen Bildinhalt und (unter Umständen) einen Bildreferenten. (Sachs-Hombach 2003, 86)

In diesem Zitat lässt sich zum einen eine Anspielung an Bühlers pragmatischen Zeichenbegriff erkennen. Es deutet sich mit dem Verweis auf einen nötigen Bildträger zum anderen eine medientheoretische Reflexionsebene an, wie sie bereits im ersten Zitat mit der Bedingung von Verwendungskontexten und Wahrnehmungsvoraussetzungen ins Spiel gebracht wurde. Allerdings bleibt Sachs-Hombach in seiner ursprünglichen Bildtheorie sehr stark einem Medienbegriff verpflichtet, der einer sprachtheoretischen Tradition entstammt und dabei eher im Bereich der Codesysteme oder Zeichenmodalitäten verankert ist und weniger von apparativen Bedingtheiten ausgeht. Weiterhin weniger betrachtet bleiben die Zusammenhänge zwischen machtdurchwirkten Diskursen und deren Materialisierung in medialen Infrastrukturen. Denn die medienbedingte Materialisierung von Zeichen ist nicht unabhängig von ökonomischen oder institutionellen Zusammenhängen zu denken (vgl. Sachs-Hombach 2003, 95). Konzentriert ist diese Zusammenführung von medialer Materialität und Diskurs im Begriff des Mediendispositivs, wie er in diesem Beitrag ausgeführt wird. Im ersten Teil wird jedoch zunächst auf die Verweisfunktion bildlicher Zeichen in Form von digitaler Fotografie eingegangen, die in der Konzeption des Bildes als wahrnehmungsnahes Zeichen von Sachs-Hombach angeregt wurde und die in diesem Beitrag mit

Bezug auf den Bühler'schen Begriff der Deixis weitergeführt wird. Anlass dieser Reflexion ist eine gewisse Vernachlässigung des Zusammenspiels medialer und zeichenhafter Materialität in der gegenwärtigen Multimodalitätsforschung. Auch wenn diese Sachs-Hombach in Kooperation mit Bateman (Bateman und Sachs-Hombach 2019) in Bezug zum sozialsemiotischen *Mode*- bzw. Modalitätsbegriff durchaus aufgegriffen und auch als bisheriges Desiderat benannt hat, so wird über das Zusammenwirken von multimodalem Zeichenhandeln und medialer Materialisierung dieses Handelns jedoch wenig Konkretes gesagt. Demnach soll dieser Beitrag anhand der digitalen Fotografie zum einen deren bedeutungsstiftende Funktion als Element entsprechender „Zeichen- und Bedeutungssysteme“ (siehe anfängliches Zitat) als Zeigeakte theoretisieren. Zum anderen soll deren Verwendungsweise in den „jeweiligen Handlungsrahmen bzw. Wahrnehmungsvoraussetzungen“ im Mediendispositiv aktueller Social Media-Plattformen wie Instagram bestimmt werden.

2 Ikonische und indexikalische Zeigefunktion der Fotografie

Wenn es im semiotischen Sinne um Bedeutung geht, dann geht es in der Regel um Referenzstrukturen und -prozesse. Dies ist in der Bildlichkeit der Fotografie im Allgemeinen und der digitalen Fotografie im Besonderen durch codespezifische Besonderheiten geprägt. Als Hauptstrukturmerkmale der Fotografie gelten seit jeher die Verbindung zwischen Ikonizität und Indexikalität (vgl. auch Sachs-Hombach 2003, 217). Sie sind gekennzeichnet durch die Anwesenheit bestimmter als Zeichen behandelter Phänomene und durch die Abwesenheit eines durch diese Behandlung mental entstehenden referenziellen Bezugsfeldes. Zur weiteren Verdeutlichung der Verbindung des Anwesenden und des Abwesenden schließt dieser Beitrag wie angekündigt an die Deixistheorie des Sprachtheoretikers Karl Bühler an.

Zentral für einen erfolgreichen Zeigeakt im Bühler'schen Sinne ist die Initiierung gleicher bzw. ähnlicher Phantasmen des Abwesenden, angeregt durch anwesende Zeige-Phänomene, welche gemeinsame Vorstellungen, Erfahrungen und Wissensbestände der Kommunikator*innen erzeugen (Bühler 1982).

Eine solche Praxis lässt sich auch auf fotografische Bilder übertragen. Diese sind hinsichtlich ihrer Zeigefunktion ebenfalls nur unter Zuhilfenahme weiterer Zeigewerkzeuge zu verstehen, nämlich eines ‚multimodalen Zeigefingers‘, der Salienzen in der visuellen Erscheinung eines Fotos herstellt. Solche Hervorhebungen von bestimmten Elementen eines syntaktisch und semantisch dichten

Bildes werden durch die entsprechenden (medien-)kulturellen und situativ-kommunikativen Kontexte erwirkt, in denen es auftritt und verwendet wird. Erst mit diesen kontextbedingten Hervorhebungen verweist es darstellend auf seinen anwesenden Bildinhalt und sein abwesendes Referenzobjekt. Die Fotografie stellt im Gegensatz zur Sprache jedoch das abwesende Zeigeobjekt simultan-performativ dar. So spricht die Erscheinung einer Person auf einer Fotografie als ikonisches Zeichen ähnliche kognitive Modelle an, wie es auch die Ansicht der realen Person tun würde – sie ist wahrnehmungsnah (vgl. Sachs-Hombach 2003). Das Abwesende kann bereits durch die Fotografie als anschauliche Schilderung präsentiert werden, um das Phantasma als Konstituente der Deixis herzustellen. Damit sind wir sehr nah an dem von Bühler wie folgt beschriebenen Zeigeakt:

Es ist gar nicht so, daß die natürlichen Zeighilfen, auf welchen die demonstratio ad oculos beruht, der Deixis am Phantasma restlos mangeln. Sondern es ist so, daß Sprecher und Hörer einer anschaulichen Schilderung von Abwesenden die Gaben und Mittel besitzen, welche es dem Schauspieler auf der Bühne gestattet, Abwesendes präsent zu machen und dem Zuschauer des Spieles, das auf der Bühne Präsente als eine Mimesis des Abwesenden zu deuten. (Bühler 1982, 126, Herv. im Original)

Das Zitat zeigt die starke Performativität, die im ikonischen Zeigeakt generell vorhanden ist und die als Bildpraxis der Fotografie in besonderer Weise konstitutiv zu sein scheint.

In der analogen Fotografie wurde die deiktische Verbindung zwischen dem vorliegenden Bild und dem abwesenden Referenz- bzw. Zeigeobjekt zumeist jedoch auch als indexikalische Spur beschrieben (vgl. Geimer 2009, 13–20). Dem Bild wird hierbei ein fotografisches Ereignis als Ursache unterstellt, welches eine*n reale*n Fotograf*in samt Kamera voraussetzt, der*die vor Ort ein entsprechendes Objekt fotografiert hat. Das Bild selbst entsteht somit aus aneinandergesetzten Reiz-Reaktions-Folgen, die auf Umwandlungen manifester Materialitäten beruhen. Mit der digitalen Fotografie erscheint diese indexikalische Spur durch das komplexe und flexible Zusammenspiel von Aufnahme- und Darstellungsmedien sowie softwaregestützten (Um-)Kodierungsprozessen in Form pixeldefinierter Datenpakete jedoch in ‚Auflösung begriffen‘. Sie kappt die indexikalische Verbindung zwischen Objekt und Foto und lässt sich quasi als Simulation von Fotografie begreifen (vgl. Meier 2012). Der Abbruch des indexikalischen Fadens ist gleichzeitig die Ursache für die uneingeschränkte Bearbeitbarkeit der digitalen Bilder in ihrer visuellen Erscheinung.

Gemeinsam mit der analogen Fotografie behält die digitale allerdings weiterhin deren ikonische Zeigefunktion, indem Zeigende und Adressat*innen bedeutungsstiftende Gemeinsamkeiten über Wissen, Erfahrungen etc. kommunikativ herstellen. Dadurch kann weiterhin das visuell Phänomenologisierte der Fotogra-

fie als ein Verweis auf etwas Abwesendes benutzt werden. Im Bühler'schen Sinne stellen die Kommentator*innen so das nötige Phantasma bzw. die Anapher her, um den wahrzunehmenden Bildinhalt zu einer mimetischen Darstellung werden zu lassen. Dies wird anschließend an den hier vorzuschlagenden Mediendispositiv-Begriff und der damit transportierten Affordanzen auf semiotischer und auf medieninfrastruktureller Ebene weiter verdeutlicht.

3 Mediale und semiotische Affordanzen als materiale Ermöglichungsbereiche des Mediendispositivs

Gemeinhin wird die Einführung des Affordanz-Begriffs James J. Gibson (1986) zugeschrieben. Er versteht unter Affordanzen Möglichkeiten von Verwendungsweisen, die wir subjektiv einem Objekt im Akt seiner Wahrnehmung zuschreiben. Damit besteht im Affordanz-Begriff eine dialektische Synthese der materialen Beschaffenheit des Gegenstandes und des subjektiven Umgangs mit diesem. Smolarski zitiert Gibson wie folgt:

An important fact about the affordances of the environment is that they are in a sense objective, real, and physical, unlike values and meanings, which are often supposed to be subjective, phenomenal, and mental. But, actually, an affordance is neither an objective property nor a subjective property: or it is both if you like. An affordance cuts across the dichotomy of subjective-objective and helps us to understand its inadequacy. It is equally a fact of the environment and a fact of behavior. (Smolarski 2017, 199)

Affordanzen umfassen somit die Beziehung zwischen materialem Objekt und dessen mentaler Verwendungszuschreibung. So wird der Affordanz auch ein gewisser Aufforderungs- oder Einladungscharakter unterstellt. Ein Sessel lädt demnach durch seine wahrnehmbare Weichheit und Bequemlichkeit zum Hinsetzen ein. Jedoch initiiert nicht die reine Materialität des Objekts diese Aufforderung. Vielmehr kann sie erst im Zusammenspiel zwischen Erscheinung, Gebrauchsgewohnheit, situativer Befindlichkeit und Handlungsintention der potenziell Nutzenden entstehen. Affordanz beruht somit auf der situativen Wahrnehmung einer bestimmten Benutzbarkeit eines Objektes.

Affordanz meint demnach das Wahrnehmen der situativ relevanten ‚Barkeit‘ eines Objektes: sei es die Wurfbarkeit eines Steines auf einer Demonstration, seine Stapelbarkeit und Belastbarkeit beim Bau einer Mauer oder schlichtweg seine Sichtbarkeit und Haltbarkeit beim Generieren einer Wanderwegmarkierung. (Smolarski 2017, 200)

Affordanzen bewegen sich somit im Spannungsfeld zwischen Möglichkeiten und Begrenzungen von Verwendungsweisen, die sich im Zusammenspiel von materialer Disposition der (medialen) Gegenstände und ihrer situativen subjektiven Verwendung ergeben. Der Begriff taucht daran anschließend zum einen in der sozial-semiotischen und zum anderen in der technologiesoziologischen Diskussion auf. Während letztere zur Vermeidung eines überhöhten Materialismus dabei verstärkt auf praxistheoretische Ansätze Bezug nimmt, zeigt die sozialsemiotische Multimodalitätsforschung häufig eine Vermischung des sozial-institutionellen und material-technischen mit dem semiotischen Affordanz-Begriff. Ein Grund dafür liegt in dem ebenfalls schwierig festzuschreibenden *Mode*-Begriff, welcher mal auf der semiotischen Ebene analog zum Codesystem benutzt wird und mal auf die mediale Ebene ausgeweitet wird, wenn es um die materialisierte Wahrnehmbarkeit der Zeichen geht. Kress (Kress 2010, 84) bezieht sich in der Entfaltung eines semiotischen Affordanz-Begriffs dabei explizit auf Gibson und behandelt Affordanz als einen Grundbegriff in der sozialsemiotischen Theoriebildung:

Foremost among the terms integral to this theory is that of *affordance*, a term which points to the potentials and limitations of specific *modes* for the purposes of making *signs* in *representations*. *Affordances* rests, on the one hand, on the *materiality* of the *stuff*, which work in *social environments* has fashioned into *cultural* and *semiotic resource* on the other hand. The *materiality* of the *stuff* of which modes are fashioned means that they have distinct *meaning-orientations* to the world, which I have called *logics*. (Kress 2010, 157, Herv. im Original)

Hierbei wird deutlich, dass Kress ähnlich wie die techniksoziologischen Ansätze den Affordanz-Begriff in enger Beziehung mit der Materialisierung der Zeichenausdrücke sieht. Das ist naheliegend, denn es reicht nicht, bei den verschiedenen Affordanzen auf die Möglichkeiten der Darstellbarkeit zu fokussieren, sondern auch die Möglichkeiten ihrer Wahrnehmung tragen zu ihrer Bedeutungsstiftung bei (vgl. dazu auch Sachs-Hombach et al. 2018). Allerdings bleibt Kress den dabei nötigen Verweis auf das für diese Materialisierung zuständige Medium schuldig.

Mit der Digitalisierung der Medien werden demgegenüber die getrennten Ebenen der Zeichen und des für die konkrete Zeichenmaterialisierung genutzte Darstellungsmediums offensichtlicher. So wird die gleiche JPEG-Datei, welche die Definitionen für Farb-/Grauwerte der einzelnen Bildpunkte sowie Größe/Auflösung etc. enthält, je nach Einstellungen des Ausgabemedium anders dargestellt. Es kommen in der digitalmedialen Zeichenrealisierung die Materialität des Zeichens im Zusammenspiel mit der Materialität des Darstellungsmediums bei der aktuellen Darstellung situativ zusammen. Somit bringt die Zeichenmaterialität, welche sich in ihrer spezifischen Farb- und Formhaftigkeit (z. B. als Bild, als Schrift, als Layout) offenbart, auch die bestimmte Zeichenmodalität als spezifische Zeichen-Affordanzen mit sich. Diese in Datenpakete verpackten Infor-

mationen treffen nunmehr auf die medial-technischen Affordanzen, welche sich im aktuellen Zusammenspiel zwischen Hard- und Software konstituieren. So wird sogar die gleiche JPEG-Datei in ihrer farblichen Umsetzung auch bei gleicher Software wie z. B. Photoshop auf verschiedenen Rechnern entsprechend der Display-Einstellungen/Kalibrierungen unterschiedlich dargestellt. Auf der Zeichenebene handelt es sich bei allen Mode-Realisierungen um Bilder samt ihrer flächigen Darstellungsweise, die jedoch in ihrer materiellen Erscheinung vom Ausgabemedium entsprechend anders zur Erscheinung kommen.

Angesichts der vorgeführten Spezifika einer semiotischen und medialen Affordanz-Ebene zeigt sich die Dringlichkeit, diese weiter zu charakterisieren und vor allem deren Zusammenspiel bei den aktuellen medienkommunikativen Zeichenprozessen zu konkretisieren. Sachs-Hombach, John Bateman, Robin Curtis, Beate Ochsner und Sebastian Thies (2018, 11) sehen diese Notwendigkeit ebenfalls, welche sie an einem uneinheitlichen Gebrauch des *Mode*-Begriffs festmachen. Im Folgenden werden deshalb zunächst die medialen und die *Mode*-spezifischen Affordanzen als solche weiter herausgearbeitet, um sie anschließend in einem medientheoretischen Modell als mediale Dispositive zu integrieren.

3.1 Mediale Affordanzen

Wir können daran anschließend feststellen, dass auch vorhandene materiale Technologien zwar auf bestimmte Verwendungsmuster hin arrangiert sind, dass diese Muster jedoch in der situativen Nutzung Aktualisierung und damit auch Verschiebung erfahren können. Diese Verschiebungen sind wiederum begrenzt, da jeder Gegenstand durch seine materiale Beschaffenheit nicht alle Verwendungsweisen zulässt. So wird es schwierig bis unmöglich, mit einem Hammer eine Schraube zu drehen, noch werden wir mit einem Radio einen Film schauen können. Allerdings zeigt sich im Zuge fortschreitender Konvergenzbildung (vgl. Beil et al. 2015), dass mediale Technologien zunehmend Funktionalitäten von ursprünglich einzelnen Medien als Hybridmedien in sich aufnehmen. Diese Hybridisierung kann sogar in die Verwendungsweisen vermeintlich medienferner Gegenstände ausgeweitet werden. Denn die Taschenlampe (Umfunktionierung des Fotoblitzzlichtes) oder der Taschenspiegel (Umfunktionierung der Selfie-Kamera) haben ebenfalls in die Nutzung des Smartphones Einzug gefunden.

Das bedeutet jedoch nicht, dass die materiale Affordanz als Gebrauchsgewährleistung und Gebrauchsbeschränkung mit der Digitalisierung der Medien gänzlich verschwunden sei. Denn die Möglichkeiten und Einschränkungen finden sich weiterhin im aktuellen Gebrauch. So erscheint dem*der einen die Selfie-Kamera weiterhin als qualitativ zu minderwertig, um diese dem Taschen-

spiegel vorzuziehen. Auch die Reichweite einer Smartphone-LED-Lampe wird für eine ausgeprägte Nachtwanderung in unwegsamem Gelände für viele nicht die erste Wahl sein. Begrenzte Akku-Zeiten und verbreitete Funklöcher sowie datenintensive Up- und Downloads beeinträchtigen weiterhin Mobil-Telefonie und mobiles Internet.

Allerdings zeigt sich auf all den genannten Gebieten eine dynamische Entwicklung zur Optimierung. Die rasante Einführung von 2G, 3G, 4G bzw. LTE und 5G im Bereich mobiler Datenübertragung sowie die ökonomisch als rentabel geltende ständige Einführung neuer Notebook- und Smartphone-Versionen mit wechselnden Displaygrößen, Speicher- und Prozessortechnologien samt explodierender software- und appgesteuerter Anwendungen zeigt ein anhaltendes Ringen mit den vorhandenen gegenständlichen Begrenzungen. Sie werden auf diese Weise zwar immer weiter zugunsten einer Möglichkeitserweiterung verändert, treffen dabei aber auch auf oder produzieren erst damit immer wieder neue Begrenztheitsempfindungen und Defiziterfahrungen. In der technologischen Möglichkeitserweiterung scheint strukturell somit immer auch eine materiale Begrenztheit verbunden zu sein. Medieninnovation und Medienwandel beruhen vor allem auf neue Bedürfnislagen der interaktiv verbundenen Produzent*innen und Rezipient*innen, die im Umgang mit immer wieder neu auf den Markt gebrachten Technologien konventionalisierte und subjektiv-variiierende Verwendungsweisen entwickeln. Die neuen Bedürfnislagen beruhen demnach gerade auf den immer wieder neu ausgeloteten medial-materialen Begrenztheiten und Dispositionen. Diese werden nicht-diskursiv in subjektiv abgewandelte Verwendungsweisen überführt und diskursiv in die Konzeption und Entwicklung neuer Technologien eingeführt.

3.2 Semiotische Affordanzen

Wie oben bereits angedeutet, richtet sich nach sozialsemiotischem Verständnis die Bestimmung der jeweiligen Zeichenmodalität nach der jeweiligen Zeichenaffordanz. Allerdings sind *Mode* und Affordanz dabei durch komplexe soziale Praktiken und kulturelle Verwendungsweisen verkoppelt. Kress stellt diese wie folgt dar:

The different affordances of modes enable specific semiotic work drawing on these affordances. These are constantly reshaped along lines of social requirements expressed in that work by those who make meanings. Whatever is not a social need is not elaborated in modes. As a consequence, not all the potentials inherent in the materiality of mode are used to become affordances of that mode in a particular culture. All this ensures a tight link of social practice and meanings with modal affordances. Nor are the affordances used in one culture used for the same or similar purposes in another. (Kress 2010, 56)

Ähnlich, wie es bei der Formierung von materialer Medialität festgestellt wurde, konstituieren auch die kulturell konventionalisierten Verwendungsweisen der einzelnen Zeichenmodalitäten und damit verbunden ihre multimodale Korrespondenz die semiotischen Affordanzen. Das heißt, auch wenn ein Bild beispielsweise jede geringe Schattierung darzustellen gewährleistet, so treten diese doch erst durch eine entsprechende kulturelle Relevanzsetzung im sozialen Gebrauch hervor. Diese kulturelle Relevanzsetzung wurde oben als ‚multimodaler Zeigefinger‘ beschrieben und wird hier mit Hilfe des Konzepts der ‚Transkriptivität‘ von Jäger (2002) weiter vertieft. Vorteil dieses Konzepts besteht darin, plausibel zu machen, inwiefern die eine Zeichen-Modalität eine andere auf spezifische Weise les- bzw. verstehbar macht. Die Art des Gebrauchs eines bestimmten Bildes wird somit durch die interpretative Bezugnahme zu anderen Zeichen bzw. Zeichenmodalitäten der entsprechenden Ko- und Kontexte vollzogen. So zeigt ein Bild möglicherweise einen Gegenstand, während ein Untertitel diesen benennt und sein Erscheinen in das Raum-Zeit-Kontinuum einordnet. Am Beispiel des Comics wird dies besonders deutlich. So erhält ein Bild innerhalb einer Panel-Sequenz erst durch die sinnstiftende Korrespondenz mit dem aktuell kombinierten Sprachtext, eventueller grafischer Elemente und der Verortung in der Sequenz seine für das Verständnis der Narration relevante Bedeutung. Diese durch Layout und Kohärenzstiftung nahegelegte Bezugnahme macht bestimmte Komponenten des Bildes relevanter als andere. Es wird hierdurch anders lesbar als in isolierter Form. Durch seine mit dem Kontext veranlasste spezifische Lesbarkeit erhält es seine aktuellen Affordanzen. Dabei wird deutlich, dass diese nicht nur durch die multimodale Korrespondenz entstehen, sondern auch im Zusammenspiel mit einzelnen Bildelementen (also auch monomodal). Ursache für dieses sinnhafte Zusammenspiel ist die Kohärenzstiftung des Zeichenproduzierenden und -rezipierenden. Eine solche Kohärenzstiftung ist grundsätzlich an der aktuellen Bezugnahme auf bestehende kulturelle, situative und mediale Kontexte orientiert. Somit ist Relevanz der medialen und semiotischen Affordanzen eingebunden in ein komplexeres mediendispositives Gefüge, das folgend weiter vertieft wird.

4 Das Mediendispositiv: Diskurgenerierte Verknüpfung der Affordanz-Ebenen

Die Verwendung des Dispositiv-Begriffs impliziert immer die Funktion einer wie auch immer gelagerten Disziplinierung von Körper und Geist mittels eines komplexen Geflechts, das sich durch Diskurse, Materialitäten bzw. Technologien, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, Regeln und Gesetze, administrative

Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze zusammensetzt (vgl. Foucault 1978, 120). Diese heterogenen Verknüpfungen haben sich nach Foucault vor allem in der Sexualität, der Medizin, der Justiz, der Wissenschaft formiert. So ist die Medizin mit ihrer spezifischen Profession, (Ausbildungs-)Praxis und Gegenstandsbestimmung, schulmedizinischen Krankheitszuschreibungen, symptomorientierten Diagnosen und den entsprechenden Therapieformen eng mit architektonischen und institutionellen Organisationsformen, wie dem Krankenhaus, der Finanzierungspraxis privater und öffentlicher Krankenkassen, der Pharmaindustrie, der medizintechnologischen Forschung und Entwicklung sowie staatlicher Gesetzgebung und Exekution zu einem machtvollen Block verwoben. Die Corona-Pandemie macht dieses Zusammenspiel zum einen einmal mehr deutlich. Zum anderen zeigt sich hierbei auch eine institutionelle Verfestigung des Gesundheitssystems, die der flexiblen und mutierenden Pandemie-Situation nur schwer Herr zu werden scheint.

Im Dispositiv-Begriff findet sich somit die Verbindung von diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken wieder und ähnlich wie bei dem Affordanz-Gedanken vermitteln diese eine Gebrauchsgewährleistung, die jedoch erst in ihrer konkreten Verwendung als Subjekteffekte oder Subjektivierungsweisen in Erscheinung treten. Gleichzeitig manifestieren sich diese Subjektivierungsweisen wiederum in der Gestaltung der Gegenstände. Beim Dispositiv-Begriff verbleibt es darüber hinaus nicht beim Verhältnis von Materialität und Subjekt, sondern er lässt den Blick ausweiten auf deren organisationale Eingebundenheit, welche bestimmte Wissensordnungen und Verhaltensweisen konventionalisiert hat. Hierdurch strukturiert sich das Sag- und Nichtsagbare bzw. das Zeig- und Nicht-Zeigbare sowie deren stilistische Umsetzung in den diskursiven Praktiken. Die Möglichkeitsbereiche der technologischen und semiotischen Affordanzen sind daran anschließend im Mediendispositiv durch kulturelle Praktiken in bestimmten medialen Kommunikationsformen und durch soziale Praktiken in Form bestimmter Genres bzw. kommunikativer Gattungen strukturiert (siehe Abb. 1).

Diskursive und nicht-diskursive Wissensordnungen und Verhaltensweisen bilden die kulturellen Kontexte, auf die wir in den jeweiligen Kommunikationssituationen aus Gründen des sozialen Verstehens und Verständigens Bezug nehmen. Vermittelt werden diese kulturellen Kontexte in die situativen Kontexte, indem in der konkreten Kommunikationssituation die Kommunizierenden kommunikative (Genre-)Muster und soziokulturell normalisierte Handlungskonventionen zur Orientierung heranziehen. Außerdem tragen sie dabei den situativ bestehenden raum-zeitlichen Bedingungen Rechnung. Im Mediendispositiv kommen die genannten kulturellen und situativen Kontextfaktoren nunmehr medienvermittelt zusammen. Das Mediendispositiv ist als kultureller Kontext verortet und wirkt in den konkreten medienkommunikativen Praktiken als situativer



Abb. 1: Mediendispositiv als kulturelle Verknüpfung von Affordanzstruktur und Medieninstitution.

Kontext ein. Dies geschieht zum einen über die mediale Infrastruktur, welche durch medientechnologische, perzeptive sowie semiotische und raum-zeitliche Affordanzen geprägt ist. Zum anderen schließt es die soziokulturellen und institutionellen Regeln und Konventionen bzw. Frames zur Gewährleistung von Verständigung und Kooperation mit ein.

Um diese Integration nicht nur begrifflich, sondern auch analytisch anhand der konkreten Medienkommunikate zu erfassen, werden folgend bereits bekannte Analysekatoren mit Blick auf deren Affordanz-Bezüge weiterentwickelt. Demnach bieten die für die Kommunikation genutzten medialen Infrastrukturen samt ihrer Gebrauchsgewährleistungen bestimmte Formen und Praktiken der Kommunikation an. Holly bringt für diese Infrastrukturen den Begriff der (medialen) Kommunikationsformen ins Spiel (vgl. Holly 2011, 159), welche semiotische, medientechnologische und medien-materiale Bedingungen in den kulturellen Praktiken der Kommunikation thematisieren lassen. Die von Holly aufgeführten Typologisierungen scheinen ebenfalls eng an den bereits dargestellten medialen Affordanzen orientiert zu sein. Die dazu genutzten Kriterien erinnern zudem an die von Sachs-Hombach, John Bateman, Robin Curtis, Beate Ochsner und Sebastian Thies (2018) vorgeschlagenen Dimensionen der Multimodalität (s. o.). Allerdings sehe ich diese wie Holly im Bereich der medialen Prägung besser aufgehoben. Denn nicht die semiotische Affordanz ist für die Nutzungsmöglichkeit bestimmter Zeichenmodalitäten zunächst ausschlaggebend, sondern ihre mediale Realisierbarkeit. Somit lassen sich innerhalb des Mediendispositivs genutzte Medien und ihre konventionalisierte Verwendungsweise als Kommunikationsform wie folgt spezifizieren:

- (1) hinsichtlich angesprochener Wahrnehmungskanäle wie visuell, akustisch, haptisch etc.
- (2) hinsichtlich realisierbarer semiotischer Modalitäten wie (bewegt-)bildlich, mündlich, schriftsprachlich etc.

- (3) hinsichtlich der ermöglichten Adressierung und Kommunikationsrichtungen wie *one-way*, *one-to-few*, *one-to-one*, *one-to-many* etc.
- (4) hinsichtlich ihrer Orts(un)gebundenheit und nicht zuletzt
- (5) hinsichtlich der kommunikationsprägenden medientechnologischen Funktionalität.

5 Schluss: Instagram als Mediendispositiv des fotografischen Zeigens

Der Beitrag zeigte zum einen die semiotisch-kommunikative Funktion des fotografischen Bildes als Zeigeakt. Zum anderen wurde seine Prägung durch mediale Affordanzen innerhalb digitaler Mediendispositive beschrieben. Damit wurde einmal mehr auf die Bild-Konzeption von Klaus Sachs-Hombach Bezug genommen, die die kommunikative bzw. illokutionäre Kraft des Bildes immer in Verwendungs- und Wahrnehmungskontexten eingebunden sieht. Nicht das Bild selbst zeigt Dinge oder bringt seine Gegenstände auf spezifisch kodierte Weise zur Anschauung. Vielmehr sind es die Kommunizierenden, die auf subjektiv-angeeignete Weise die Ermöglichungsbedingungen (Affordanzen) seiner semiotischen Kodierung und medienbasierten Materialisierung nutzen. Insbesondere digitale Social Media-Plattformen bieten den Kommunizierenden die Möglichkeit und damit auch die Einladung, sich, ihre Vorlieben, Kompetenzen, Sympathien und Antipathien der Community mittels Fotos zu zeigen. Sie finden hiermit eine Plattform, welche speziell auf mobile Endgeräte, insbesondere das Smartphone, ausgerichtet ist und so vermeintlich das alltägliche Leben bzw. die situativen Erlebnisse mittels ‚zeigender Bilder‘ präsentiert. Diese Schwerpunktsetzung beruht auf marktstrategischen Diskurspraktiken der Anbieter, die in Abgleich der technischen Angebote der Konkurrenz sowie des algorithmisch erhobenen Nutzer*innenverhaltens technische Infrastrukturen aufbauen, welche zum Beispiel wie bei Instagram neben der reinen Publikation und Kommunikation auch Tools für fotografische und filmische Postproduktion und spezifische Narrationen (Instagram-Stories, -Reels etc.) bereitstellt.

Zu diesen technischen und semiotischen Affordanzen kommen im entsprechenden Mediendispositiv auch soziokulturelle Aufforderungs- und Disziplinierungseffekte zum Tragen. So kann der soziale Erfolg, der zumeist an aufmerksamkeitsoökonomisch-quantitativen Followerschaften festgemacht wird, auch zu starkem sozialen Druck führen. Followerschaften können regelmäßige Postings erwarten und bei Enttäuschungen Shitstorms verursachen. Ökonomische Kooperationspartner*innen von Social Media-Aktivist*innen (Influencer*innen)

können bei diesen in ökonomische Abhängigkeiten geraten. Kommunikationspolitiken des Betreibers der Plattformen können durch Algorithmen bestimmte Inhalte blockieren, andere stärker in den Vordergrund heben. Schnelllebige und *invisiblehand*-organisierte Hashtag-Trends können Personen und Themen unabhängig von gesellschaftlicher Relevanz und individueller Kompetenz prominent werden und ebenso schnell verschwinden lassen. Und doch beruht der Erfolg einer auf das Visuelle ausgerichteten Social Media-Plattform wie Instagram, Tiktok oder Youtube auf der wahrnehmungsnahen Performativität des Bildes und seiner damit so veranschaulichend wirkenden Zeigefunktion des ‚Ichs in der Welt‘. Somit ist das von Klaus Sachs-Hombach angeregte bildwissenschaftliche Projekt relevanter und aktueller denn je, da die semiotische Affordanz der wahrnehmungsnahen Zeigefunktion des Bildes in einer digitalen (Social-Media-)Welt von einer immer stärker werdenden Dynamik und gesellschaftlichen Relevanz charakterisiert zu sein scheint. Deren technologische, mentale, soziale und kulturelle Komplexität kann empirisch und begrifflich demnach nur interdisziplinär bildwissenschaftlich angemessen analysiert werden.

Literaturverzeichnis

- Bateman, John, und Klaus Sachs-Hombach. „Multimodalität im Schnittbereich von Medientheorie und Semiotik“. *Zeitschrift für Semiotik* 41.1–2 (2019): 11–36.
- Beil, Benjamin, Klaus Sachs-Hombach und Jan-Noël Thon (Hg.). *Medienkonvergenz und transmediale Welten (Teil 3) / Media Convergence and Transmedial Worlds (Part 3)*. Themenheft *IMAGE: Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 22 (2015).
- Bredenkamp, Horst. *Theorie des Bildakts*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2010.
- Bühler, Karl. *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: UTB, 1982.
- Foucault, Michel. *Dispositive der Macht: Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve, 1978.
- Geimer, Peter. *Theorie der Fotografie zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 2009.
- Gibson James J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. London: Psychology Press, 1986.
- Holly, Werner. „Medien, Kommunikationsformen, Textsortenfamilien“. *Textsorten, Handlungsmuster, Oberflächen: Linguistische Typologien der Kommunikation*. Hg. Stephan Habscheid. Berlin: De Gruyter, 2011. 144–163.
- Jäger, Ludwig. „Transkriptivität: Zur medialen Logik der kulturellen Semantik“. *Transkribieren: Medien/Lektüre*. Hg. Ludwig Jäger und Georg Stanitzek. München: Wilhelm Fink, 2002. 19–41.
- Kress, Gunther. *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London: Routledge, 2010.
- Meier, Stefan. „Die Simulation von Fotografie: Konzeptuelle Überlegungen zum Zusammenhang von Materialität und digitaler Bildlichkeit“. *Materialität und Bildlichkeit: Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*. Hg. Marcel Finke und Mark A. Halawa. Berlin: Kadmos, 2012. 126–142.

- Meier, Stefan. „Affordanzen als mediale Dispositive‘: Neue Anregungen zur Konzeptualisierung des Interdependenzverhältnisses von Zeichen, Medien und kommunikativer Praxis“. *Zeitschrift für Semiotik* 41.1–2 (2019): 37–62.
- Reer, Felix, Klaus Sachs-Hombach und Schamma Schahadat (Hg.). *Krieg und Konflikt in den Medien: Multidisziplinäre Perspektiven auf mediale Kriegsdarstellungen und deren Wirkungen*. Köln: Herbert von Halem, 2015.
- Sachs-Hombach, Klaus. *Das Bild als kommunikatives Medium*. Köln: Halem, 2003.
- Sachs-Hombach, Klaus. *Kunstgeschichtliche Deskription vs. bildwissenschaftliche Analyse*. 2005a. http://www.avbstiftung.de/fileadmin/user_upload/AVB_LP_Klaus_Sachs_Hombach.pdf (4. April 2022).
- Sachs-Hombach, Klaus (Hg.). *Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005b.
- Sachs-Hombach, Klaus, John Bateman, Robin Curtis, Beate Ochsner und Sebastian Thies (2018). „Medienwissenschaftliche Multimodalitätsforschung“. *MEDIENwissenschaft: Rezensionen / Reviews* 35.1 (2018): 8–26.
- Sachs-Hombach, Klaus, und Jan-Noël Thon (Hg.). *Game Studies: Aktuelle Ansätze der Computerspielforschung*. Köln: Herbert von Halem, 2015.
- Sachs-Hombach, Klaus, und Jan-Noël Thon (Hg.). *Multimodal Media*. Special Issue *Poetics Today* 40.2 (2019).
- Smolarski, Pierre. *Rhetoric des Designs: Gestaltung zwischen Subversion und Affirmation*. Bielefeld: transcript, 2017.



Lukas R.A. Wilde

Live aus dem Hotspot der Interpretationslust

Das politische Selfie im Spannungsfeld verteilter Handlungsmächte und autorialer Konstrukte

Am 28. September 2021, zwei Tage nach den deutschen Bundestagswahlen, veröffentlichen vier Spitzenpolitiker*innen von Bündnis 90/Die Grünen und der FDP – Volker Wissing, Annalena Baerbock, Christian Lindner und Robert Habeck – gemeinsam und annähernd zeitgleich ein Foto über ihre vier Accounts auf der Plattform Instagram, das innerhalb weniger Stunden von fast jedem Nachrichtenportal des Landes kommentiert, diskutiert und interpretiert wurde. Das Bild zeigt die vier in Form eines ‚Selfies‘ (siehe Abb. 1), darunter war ein gemeinsamer, offenbar ebenfalls abgestimmter Text zu lesen:



Abb. 1: abaerbock: „Auf der Suche nach einer neuen Regierung“. *Instagram*, 28. September 2021. <https://www.instagram.com/p/CUYXGzHs4Nx/> (15. Dezember 2021).

Auf der Suche nach einer neuen Regierung loten wir Gemeinsamkeiten und Brücken über Trennendes aus. Und finden sogar welche. Spannende Zeiten. (abaerbock 2021, o.S.)

Ein *DPA*-Artikel spricht sogleich von einem „neuen Politikstil“ (Driessen 2021, o.S.), der sich in diesem Bild niederschlägt und es laut *FAZ* zu einem „Zeitdokument“ mache, zum „Bild des Jahres“ (Dürrholz 2021, o.S.); der *Bayrische Rundfunk*

Anmerkung: Ideen zu diesem Beitrag sind gemeinsam mit Anne Ulrich entstanden. Zu großem Dank bin ich außerdem Vera Ferber für viele originelle Beobachtungen und wertvolle Hinweise zum ‚Ampel-Selfie‘ verpflichtet.

davon, dass dieses Selfie unmittelbar „historisch“ (Pompl 2021, o.S.) geworden sei. Der Journalist Stefan Niggemeier urteilt exemplarisch via Twitter:

Okay, vielleicht ist es albern, sich von solch billiger Instagram-Symbolik beeindruckt zu lassen, aber das fühlt sich trotzdem nach einem größeren Moment an, dem man hier beiwohnt. (Niggemeier 2021, o.S.)

Hintergrund der weiten Medienaufmerksamkeit sind die vier Jahre zuvor geplatzten Koalitionsverhandlungen, an denen die gleichen Parteien ebenfalls beteiligt waren, außerdem der hitzige und oftmals polemische Wahlkampf 2021, in dem die politischen Fronten gerade zwischen den Grünen und der FDP verbittert und unüberwindbar schienen. Vor diesem Kontext bemühten sich die Vertreter*innen der beiden kleineren zukünftigen ‚Ampel‘-Koalitionsparteien nun – die stimmenanteilig größere Partnerin SPD sollte bewusst erst später in die Gespräche einbezogen werden – um eine besonders auf Vertraulichkeit und Einigkeit bedachte Inszenierung ihrer Annäherungen, von denen nichts an die Öffentlichkeit durchdringen sollte. Umso markanter die Wahl eines gemeinsamen Selfies auf Instagram statt einer offiziellen Presseerklärung als exklusives Kommunikationsmittel, um der Öffentlichkeit den Beginn entsprechender Gespräche mitzuteilen. Über Ort, Zeitpunkt, Inhalt oder Ergebnis dieses Austauschs unter vormaligen ‚Wahlkampf-Erzfeind*innen‘ schwieg sich das Bild indes gänzlich aus und erzeugte so ein geradezu provokantes Bedeutungsvakuum. Nicht nur „Lob, Anerkennung und sonstige[] Respektsbezeugungen“ (Winkelmann 2021, o.S.) gab es unvermeidlich in großer Zahl für das Bild und für das, was es offenbar repräsentierte, sondern auch viel Kritik und Hähme, die vor allem auf die mediale Form des Selfies abstellte: „Da wird ein spontan wirkendes Bild einer Gruppe relativ gutaussehender Menschen schon zu einem *Hotspot der Interpretationslust*“ (Winkelmann 2021, o.S., Herv. L.W.). SPD-Fraktionschef Rolf Mützenich warnte etwa, Deutschland brauche keine Fotos, sondern „eine Regierung, die tatkräftig auch die Herausforderungen annimmt“ (SPD 2021, o.S.).

Es sind zwei der prominentesten Gemeinplätze des Selfie-Diskurses (vgl. Eckel et al. 2018), die hier neu aufgerufen werden und aufeinandertreffen. Auf der einen Seite steht das Versprechen von ‚ungeschminkter Authentizität‘, welche das Bild für viele ganz unironisch zu erfüllen scheint (vgl. Eder 2021). Auf der anderen Seite die bekannten Vorwürfe des Narzissmus und der Selbstinszenierung (vgl. Agar 2021). Zentral zur Einordnung beider Momente ist freilich, dass das Selfie unmittelbar in ein für soziale Netzwerke ganz typisches ‚mediales Eigenleben‘ überwechselte: Es wurde noch am gleichen Tag in zahllose Memes (vgl. Shifman 2014) überführt, die es rekontextualisierten, uminterpretierten und digital manipulierten. Auch die Auswertung der „lustigsten Reaktionen auf das Selfie von

Grünen und FDP“ (dpa et al. 2021, o.S.) inspirierte unzählige Nachrichtenportale und Zeitungen zu ausführlichen Anschlussanalysen.

Ich möchte dieses Selfie daher zum Ausgangspunkt nehmen, einige neuere Zusammenhänge von Bild, Medien und Kommunikation zu reflektieren. Dieses digitale Artefakt eignet sich dafür besonders gut, weil hier viele medien- und kommunikationstheoretische Momente zusammentreffen, die ohne seine Distribution via Instagram nicht verständlich werden. Denn bei der Frage der gewählten Form geht es nicht nur um die beschworene Differenz ‚Selfie statt Pressestatement‘, sondern auch um den Kontrast zu *anderen* Bilddokumenten, in deren Tradition es ein ums andere Mal von journalistischen Beobachter*innen gesetzt wurde:

Natürlich gibt es auch andere Fotos ähnlichen Charakters: die im Jahr 1998 nach der Unterzeichnung des rot-grünen Koalitionsvertrags in Bonn sekttrinkenden Partner Gerhard Schröder, Joschka Fischer und Oskar Lafontaine; oder das legendäre Balkonfoto, auf dem Armin Laschet mit Zigarillo im Mundwinkel und Alexander Dobrindt und Jens Spahn neben sich dem Kollegen Lindner auch etwas zum Rauchen anzündet. (Agar 2021, o.S.)

Die eigentliche ‚Botschaft‘ des Insta-Bildes liegt damit für viele bereits (und womöglich sogar *primär*) in der Wahl dieses besonderen medialen Formats, des daran anschließenden Distributionsweges über soziale Netzwerke und eines routinierten Umgangs mit beidem. Gerade für Jungwähler*innen zwischen 18 und 23 Jahren – die sich mehrheitlich für die Grünen und die FDP entschieden hatten – ist Instagram eine viel genutzte Plattform, die bislang aber der politischen Kommunikation in den deutschen Parteienlandschaften eher fernsteht. Viele Kommentator*innen sehen daher in diesem Bruch mit althergebrachten Medien- und Kommunikationsroutinen politischer Akteur*innen die eigentlich intendierte Symbolik, wie Volkan Agar wohl am deutlichsten für die *TAZ* herausgearbeitet hat: „Dieses Selfie hat einen Auftrag: Es soll in seiner besonderen Art der (Selbst-) Abbildung von Politiker*innen mitteilen, dass hier etwas anders ist“ (Agar 2021, o.S.). Vor allem die fast täglich in der Presse zirkulierenden ‚Balkonbilder‘ der gescheiterten Verhandlungen 2017 dienen als Abgleichfolie, gegen die das Selfie interpretiert wird. Im Kontrast zeigt sich ein eigentümliches Spannungsverhältnis zwischen Kontrolle und Kontrollverlust in der digitalen Selbstvermarktung, wie Agar präzise weiterdenkt:

Das Selfie der Gelbgrünen ist dagegen unter voller Selbstkontrolle entstanden. Das ist Teil des Versprechens des Selfies. Trotzdem lässt sich die Botschaft auch solcher Bilder oft schlechter kontrollieren als von den Selfisten gedacht: Im Netz machen sich die Leute darüber lustig, viele verbreiten das Selfie mit eher nachteiligen Assoziationen. (Agar 2021, o.S.)

Ein solches Spannungsverhältnis ist der Logik des Selfies inhärent eingeschrieben. Das *Oxford Dictionary* definierte das Format als „a photograph that one has taken of oneself, typically one taken with a smartphone or webcam and uploaded to a social media website“ (Oxford Dictionaries 2013). Wie die Herausgeber*innen der maßgeblichen Aufsatzsammlung *Exploring the Selfie* in ihrem Forschungsüberblick verdeutlichen (vgl. Eckel et al. 2018), ist ein Selfie damit immer Bild und digitale Kommunikationshandlung zugleich, die beide auf der zunehmenden „convergence of telecommunication and photography“ (Wirth 2018, 216) beruhen. Es handelt sich um „konversationelle“ (Gunthert 2014, o.S., Übersetzung L.W.) Bilder, die nicht ohne die Infrastrukturen, Plattformen und Interfaces denkbar sind, in welche Gesten des Fotografierens und Veröffentlichen neuerdings grundlegend eingebunden und eingehegt sind (vgl. Wirth 2018). Mit Nishant Sha ließe sich zuspitzen: „[T]he selfie comes into being not merely by the act of being taken but because it is intended for circulation“ (Shah 2015, 87). Selfies sind damit *mediale Hybridformate*, in welchen sich zwei vormals getrennte Mediationsaspekte neu verbinden, „the aesthetics of photographic self-portraiture with the social functions of online interpersonal communication“ (Tifentale 2016, 76). Und gerade in dieser Hybridität, die sich besonders in der memetischen Anschlusskommunikation zeigt – ob sie nun intendiert oder gegen den Willen der ursprünglichen Autor*innen erfolgte – scheint auch die besondere Prominenz dieses Bildes zu liegen.

Das macht diesen Gegenstand zu einem spannenden *test case* für die Frage, inwiefern Kommunikations- und Medientheorien digitaler Bilder auseinander-treten oder doch zusammentreffen. Semiotische Bildbetrachtungen sind insbesondere auf *Kommunikationsabsichten* und *intendierte Bedeutungen* fokussiert: „Werden Bildverwendungen als kommunikative Akte gefasst, dann bilden sie einen speziellen Typ intentionaler Handlungen. Sie setzen die Absicht eines Handelnden voraus“ (Sachs-Hombach 2021, 95–96). In den vergangenen Jahrzehnten wurden zahlreiche Vorbehalte gegen diese Annahmen formuliert. Zusammenfassend urteilen etwa Till A. Heilmann und Jochen Venus, derlei Ansätze setzten gewissermaßen „zu spät“ ein, da dabei „[d]ie Prozessualität der Formübertragung in materiell verschalteten Apparaturen und die körperlich-leiblich auszuagierenden Kulturtechniken der Medienwahrnehmung verschwinden“ (Heilmann und Venus 2014, 53). Aus diesen Zusammenhängen möchte ich einen bestimmten Aspekt herausgreifen, nämlich den der Autor*innenschaft, an welche mutmaßliche Kommunikationsabsichten und -Intentionen grundlegend geknüpft sind – oder eben nicht! Dazu werde ich in zwei Schritten vorgehen. Im ersten Teil des vorliegenden Beitrags werden vier Traditionen oder Beschreibungsmöglichkeiten nachgezeichnet, die Handlungsmächte hinter bzw. von Bildern zu konzipieren: Eine eng am literatur- und kunstwissenschaftlichen Konzept der Autor*innen-

schaft orientierte Fassung; deren poststrukturalistische Ausweitung; eine grundsätzlich anders gelagerte kommunikationstheoretische Formulierung; sowie neuere medientheoretische Ansätze verteilter Handlungsmacht. Im zweiten Teil möchte ich diese unterschiedlichen Optionen anhand eines material- und diskursanalytisch fundierten *close readings* des ‚Ampel‘-Selfies durchspielen, was auf vielen Ebenen reizvoll komplex scheint. Dabei ist es heuristisch sinnvoll, zwischen einer Produktions- und Publikationsanalyse einerseits und einer Zirkulations- und Diskursivierungsanalyse andererseits zu unterscheiden. Abschließend fasse ich die Ergebnisse in einem kurzen Fazit zu den *autorialen Konstrukten* zusammen, die sich übergreifend herausarbeiten ließen.

1 Autor*innenschaften, Intentionalitäten und verteilte Handlungsmächte der Bildkommunikation

Begriffen von Autor*innenschaft *in*, *um* oder *von* Bildmedien kann von verschiedenen Seiten aus angenähert werden (vgl. allgemeiner Chris und Gerstner 2013; Gray und Johnson 2013 sowie die bildtheoretische Diskussion bei Tappe 2020). Hilfreich ist zunächst eine Differenzierung zwischen einem literatur- und kunstwissenschaftlichen Autor*innenbegriff im engeren Sinne und einer weiteren kommunikations- sowie schließlich medientheoretischen Fassung, die im Folgenden in ihren besonders einflussreichen Diskurszusammenhängen anskizziert werden. Besonders hilfreich sind hierfür Julia Eckels maßgebliche Überlegungen (2018), in der die ersten beiden Traditionen ausführlich für das Selfie erörtert werden. Ein enger Begriff von Autor*innenschaft, wie er besonders in den Literatur- und Kunstwissenschaften (re)konstruiert wurde (vgl. Jannidis 2012; Jannidis et al. 1999), ist demnach grundlegend mit juristischen und ökonomischen Fragen verbunden, die sich seit dem achzehnten Jahrhundert ausdifferenziert haben (vgl. Rose 1995). ‚Autor*innen‘ sind als solche zunächst einmal juristische Konstrukte und ein jedes entsprechende Verständnis muss historisch kontingent bleiben. Dies wird insbesondere an der Entwicklung der Fotografie ersichtlich, wo die Frage nach Urheberrechten – qua Copyright – stets mit der Frage einer künstlerischen Schöpfungshöhe verbunden war (vgl. Tagg 1988). Wenn ein Bild „automatisch“ und „objektiv“ entstünde, wodurch „der Mensch keinerlei Rolle spielt“ (wie André Bazin [2004 (1958), 36] sich ausdrückte), musste die künstlerische Urheber*innenschaft anders begründet werden – etwa durch Fragen der (besonderen, ‚künstlerischen‘) Selektion oder des Arrangements der Bildmotive. Egal ob es aber

um Texte oder um Bilder geht, einem solchen Autor*innenbegriff sind stets normative Konnotationen von Meister*innenschaft, Genialität oder künstlerischer Autonomie eingeschrieben. Eckel diskutiert ausführlich, inwiefern sich dies nun durchaus schlüssig auf (manche) Selfies übertragen lässt. Betrachten wir sie etwa in der Tradition des *fotografischen Selbstportraits*, so wären diese wie der ‚autobiographische Pakt‘ der Literatur (vgl. Lejeune 2010) ebenso auf 1) eine (künstlerische) Signatur, also den Eigennamen eines künstlerischen Subjekts sowie auf 2) eine paratextuelle Markierung angewiesen, die das sichtbare Bildobjekt als identisch mit der ‚Urheber*in‘ identifiziert. Ingrid Hölzl (2008) schlug dafür den analogen Begriff eines ‚autoporträtistischen Pakts‘ vor. Wir können dann weiter fragen, so Eckel (2018, 143–149), wie diese beiden Funktionen bei Selfies etwa von den *handles* der Uploader*innen oder von Hashtags wie „#Selfie“ übernommen werden. Ersichtlich handelt es sich dabei nicht um irgendwelche bildinternen Eigenschaften, die wir ‚sehen‘ – oder aus einem Bild heraus belastbar erschließen – können, sondern wesentlich um eine Art paratextuellen ‚Sprechakt‘ außerhalb des Bildes. Obgleich ein solcher Autor*innenschaftsbegriff digitaler Bilder zumeist über multimodale Strukturen (schriftsprachliche Kontextmarkierungen) erzeugt und aufrechterhalten wird, diskutiert Eckel plausibel, inwiefern auch „a visual code“ (2018, 147) die Funktion dieses Sprechakts übernehmen kann; etwa über konventionalisierte und wiedererkennbare Genre-Muster, die ein digitales Bild *als Selfie*, und damit als Selbstportrait, kenntlich machen. Eckel kommt jedoch zugleich zu dem Schluss, dass eine solche Vorstellung von künstlerischer Individualität stark an die Geschichte der bildenden Kunst geknüpft ist und nur bedingt auf moderne Netzwerkkommunikation übertragen werden kann, wo wir doch häufig die Urheber*innen gar nicht kennen oder kennen wollen: „[T]he self of the selfie appears to be challenged by deindividualization and dissolution in(to) the masses“ (Eckel 2018, 159).

Eine zweite theoretische Annäherung an den Autor*innen-Begriff führt unweigerlich über die poststrukturalistischen Fassungen von Roland Barthes (2012 [1967]) oder Michel Foucault (2012 [1969]). Nachdem ersterer Autor*innen zunächst für ‚tot‘ erklärt hatte, um die Hoheitsmacht über die Bedeutungen von Texten von historischen Persönlichkeiten – und ‚intentionalistischen Fehlschlüssen‘ (vgl. Wimsatt und Beardsley 2012 [1946]) – zu trennen, bringt Foucault den Begriff als ‚Autor-Funktion‘ in den Diskurs zurück. Seine Pointe ist dabei, Vorstellungen von Autor*innenschaft nicht zu verabschieden, sondern ihre historische Bedingtheit und Konstruiertheit noch deutlicher zu machen. Texte und deren Autor*innen stehen demnach in einem *wechselseitigen* Verhältnis, wie Eckel ebenfalls für das Selfie diskutiert:

The mutual interdependence of subject and discourse finds its personalized challenge in the author figure that is – on one hand – only existing within and created by discursive practices and – on the other hand – within these processes nevertheless claimed to be their origin. (Eckel 2018, 51)

Statt von ‚Autor*innen‘ wäre also eher von *autorialen Konstrukten* zu sprechen. In filmwissenschaftlichen Überlegungen wurde dies beispielsweise so weitergedacht, wonach selbstreferenzielle und paratextuelle Aspekte von Filmtexten ihre eigenen Regisseur*innen als eine Art „*cultural legend created by texts*“ (Brannigan 1992, 87, Herv. im Original) selbst hervorbringen (oder zumindest an dieser ‚Legende‘ mitschreiben und sich zu ihr verhalten). Auch in dieser Fassung – sogar besonders in dieser – handelt es sich bei ‚Autor*innen‘ um äußerst bedingte Phänomene, die an bestimmte, historisch wandelbare Medienpraxen gekoppelt bleiben. Um ein Urteil von Eckel aufzugreifen: „Not every text written – a shopping list, for instance – needs to point to an ‚author‘ but perhaps only to a person who wrote something down, and not every drawn line points to an ‚artist‘ but perhaps only to someone who tested a pen“ (2018, 132).

Einen ganz anderen, kommunikationstheoretischen Begriff von autorialen Konstrukten finden wir in semiotischen Bildtheorien. Denn auch wenn beide bislang konturierten Ansätze hier sicher etwas vereinfachend dargestellt worden sind: es sollte ersichtlich geworden sein, dass sowohl die literatur- und kunstwissenschaftliche als auch die poststrukturalistisch erweiterte Fassung an *besondere* (i. e. künstlerische) Artefakte gebunden bleibt, denen in sozialen Prozessen ein ästhetischer Wert zugeschrieben wird. Die angesprochene Einkaufsliste wird eben nie eine*n Autor*in haben, nur eine*n *Verfasser*in*. Kommunikationstheoretische oder semiotische Ansätze würden aber genau hier ansetzen und etwa fragen, was das Anfertigen und das anschließende *ausgestellte Platzieren* einer solchen Einkaufsliste in einem bestimmten Kommunikationszusammenhang – etwa auf dem heimischen Küchentisch – einem*einer Adressat*in mitteilen soll (vgl. Meggle 1990): dass sie sich um den Einkauf kümmern solle, der lange vergessen wurde ...? Dass die Liste zu ergänzen sei ...? Dass die Urheber*in sich bereits die Mühe einer Bestandsaufnahme gemacht habe ...? Das kommunikationstheoretische Setting kommt dabei nicht ohne angenommene Intentionen aus, die wir einem*einer mutmaßlichen Kommunikator*in als Urheber*in zuschreiben. Interpret*innen kommunikativer Artefakte benötigen dazu eine heuristische ‚Theorie des Anderen‘ (*theory of mind*), die Fähigkeit, die Welt aus einer anderen Perspektive heraus zu imaginieren und dazu Intentionen – Einstellungen, Wünsche, Sehnsüchte, Ängste – vorzusetzen (vgl. Davies und Stoney 1995; Tomasello 2006). Ein solcher *hypothetischer Intentionalismus* geht auf William Tolhurst zurück (1979) und wurde im narrativen

Diskurs etwa von Gregory Currie (2010) weitergeführt (vgl. auch Thon 2016 oder Zunshine 2006).

Auch wenn eine Rekonstruktion bildtheoretischer Adaptionen des *hypothetischen Intentionalismus* hier zu weit führen würde (vgl. Wilde 2018, 51–163), kommt doch kaum eine entsprechende Kommunikationstheorie des Bildes an einem Konzept von *Bild-Illokution* vorbei, worunter die angenommene Kommunikationsabsicht hinter einem platzierten (publizierten) Bildartefakt zu verstehen wäre: zu etwas auffordern, vor etwas warnen, etwas verbieten (etwas zu tun oder zu lassen) etc. „Der kommunikative Gehalt eines Bildes besteht in der ‚Botschaft‘, die mit dem Bild vermittelt werden soll, bzw. das, was die Bildverwendung bezweckt“ (Sachs-Hombach 2021, 183). Dieser kommunikative Gehalt macht bei Klaus Sachs-Hombach etwa eine zentrale (wenngleich keinesfalls exklusive und zumeist nur hypothetisch belastbare) bildsemantische Ebene aus (vgl. Sachs-Hombach 2021, 194–199). Wir haben es hier immer bereits mit einem pragmatischen Semiotikverständnis zu tun, das vom Strukturalismus deutlich differenziert werden muss (vgl. Wilde 2021). Die einflussreichste Tradition führt hier von Paul Grice (1957) über Dan Sperber und Deirdre Wilson (1995) bis zur Multimodalitätsforschung und der multimodalen Semiotik, wo der *angenommenen* Intentionalität von Kommunikationspartner*innen weiterhin zentrale Bedeutung zukommt (vgl. Forceville 2020). Dies geht deutlich über den zuvor konstituierten historischen Begriff von Autor*innenschaft hinaus. Das an hypothetische Intentionen gekoppelte Relevanzprinzip sei stattdessen, so etwa Charles Forceville, geradezu „hardwired in humans’ brains, something we simply can’t help relying on“ (2014, 52).

Gegen dieses ‚semiotische Grundsetting‘ mindestens zweier miteinander kommunizierender menschlicher Akteur*innen wandten sich nun wiederum viele neuere medientheoretische Ansätze. Im kritischen Posthumanismus und im Neomaterialismus ebenso wie in Medientheorien, die von der Akteur-Netzwerk-Theorie (vgl. Krieger und Belliger 2014; Spöhrer und Ochsner 2017; Thielmann und Schüttpelz 2013) geschult sind, sollen tradierte Subjekt/Objekt-Grenzen grundsätzlich überwunden werden: „Das Konstruktive dieses Modells ist, dass es den Kommunikationsprozess nicht nach Mensch und Medium differenziert, sondern als ein Netzwerk denkt, bei dem die einzelnen Akteure gleichbedeutend die Kommunikation (als Funktion des Netzwerks) inhaltlich und formal gestalten“ (Rath 2019, 233). Die Handlungsmacht bzw. *Agentialität* von und mit Bildmedien (vgl. Moskatova 2021) wird daher grundlegend relational und verteilt gedacht (vgl. dazu umfassend Jung et al. 2021). Ein ‚Akteur‘ (bzw. bei Menschen ein*e Akteur*in) ist in dieser Perspektive jede Entität, die in komplexen Verflechtungen aus Operationsketten als Auslöser von Verursachung erkennbar wird (vgl. Schüttpelz 2008). Auch Plattformen, Interfaces, Algorithmen, fiktive Figuren oder reine Materialitäten könnten als ‚Akteure‘ (oder Akteur*innen) im angeführten

Sinne erachtet werden, insofern sie als „Mediationsketten“ (Cuntz 2012, 28) in Erscheinung treten. Diese können gänzlich im ‚diesseits‘ der Semiotik verortet werden, maßgeblich in den Interfaces und Übersetzungsmechanismen zwischen menschlichen und anderen Akteur*innen. Der Interface-Begriff wurde so auch zu einem Schlüsselkonzept vieler jüngerer medienwissenschaftlichen Debatten (vgl. zur Übersicht Ernst et al. 2022/in Vorbereitung). Nur in der engsten Fassung wäre damit ein Interface zwischen menschlichen und nicht-menschlichen ‚Akteuren‘ bzw. Akteur*innen gemeint, etwa im Graphical-User-Interface (vgl. Wirth 2016). In weiterer Fassung meint das Interface stattdessen jede „zone of encounter between entities“ (Hookway 2014, 12). Entitäten werden demnach überhaupt erst anhand ihrer Handlungsmächte voneinander differenzierbar, indem sie *lokalisiert* miteinander interagieren und so retrospektiv bestimmbar werden.

Sabine Wirth (2018) hat diese Perspektiven bereits für Selfies außerordentlich fruchtbar gemacht. Schon für analoge Fotografie stößt die Frage danach, *wer* oder *was* ein Bild *gemacht* hat – ein*e Fotograf*in, ein*e Künstler*in, ein Gerät, eine Technologie, ein Dispositiv? – schnell auf komplex verteilte Handlungsmächte (vgl. Wirth 2018, 213). Für Selfies müssen viele weitere vernetzte Größen in Betracht gezogen werden: „Selfies as shared images are therefore part of the continuous present of the World Wide Web and are, like other shared content, subject to the logic of continuous connectivity“ (Wirth 2018, 227). Die Kontrolle über ein bestimmtes Selfie ist damit für menschliche Akteur*innen nur innerhalb der engen Rahmen gegeben, die das Interface von Smartphone-Technologien und digitalen Plattformen (wie Instagram) als Handlungsspielräume eröffnet und verschließt – etwa über eine Vorauswahl von technologischer Ausstattung (Frontkamera vs. Rückkamera) oder standardisierter Filter: „The debate about selfies and empowered subjectivity should therefore address the question of agency more critically, considering not only the activities of users but also the activity of user interfaces“ (Wirth 2018, 232). Bei Instagram etwa ist ein standardisierter Filter immer bereits voreingestellt, der gezielt umgangen werden muss, indem das Foto erst außerhalb der App-Umgebung angefertigt und dann ‚weiter gereicht‘ wird. Für Digitalplattformen hat Michael Seemann diese „Interface-Regimes“ (Seemann 2021, 136–138) sehr detailliert als technologisch implementierte „Entscheidungsarchitekturen“ (Seemann 2021, 136) beschreibbar gemacht.

Wenn aber all diese medialen Größen gleichermaßen relevant in der Produktion, Zirkulation und Rezeption digitaler Bilder sein können, so sind doch nicht alle gleichermaßen sichtbar. In der öffentlichen Wahrnehmung bilden sich stets ‚agentielle Schnitte‘ heraus (vgl. Moskatova 2021, 154), Gefälle von Agentialität, die eine Differenz zwischen dem erzeugen, was Bruno Latour als eine ‚Blackbox‘, und dem, was er als ein ‚Quasi-Objekt‘ bezeichnet (Latour 2020, 373; vgl. Belliger und Krieger 2017; Seier 2017; Serres 2008, 162). Wenn es ganz grundlegend zur

Logik des Medialen gehört, sich im reibungslosen Vollzug gewissermaßen selbst zu *invisibilisieren*, so sind es gerade die Plattformen und Benutzer*innen-Interfaces, die zumeist zur Blackbox werden – wohingegen andere Größen rhetorisch hervortreten. Nicht zufällig, so meine These, handelt es sich bei letzterem gerade um jene ‚Quasi-Objekte‘, denen immer wieder aufs Neue Intentionalität zugeschrieben wird. Mein Argument, für das ich mit den folgenden Untersuchungen heuristische Indizien finden möchte, wäre damit, dass *bestimmte* autoriale Konstrukte – Bündelungen hypothetischer Autor*innenschaften – stets zurückkehren; nicht als empirisch-historische Individuen oder als Garanten für stabile Bedeutungen, und sicher nicht als notwendig ‚künstlerische Subjekte‘, sondern als scheinbar unumgängliche Fluchtpunkte zugeschriebener Bildbedeutungen – überraschenderweise gerade dann, wenn personale in kollektive oder institutionelle Identität übergeht, die ohnehin nichts anderes als ein Konstrukt bleiben muss.

2 Produktions- und Publikationsanalysen

Es ist sinnvoll, die Analyse des ‚Ampel-Selfies‘ in zwei Phasen zu zerlegen, die sich heuristisch klar voneinander differenzieren lassen: den Produktions- und Publikationskontext sowie den späteren Zirkulations- und Diskursivierungskontext (vgl. Leidecker 2018). Auffällig ist zunächst, dass das eigentliche Bild sehr wenig zeigt. Die ‚Referenzobjekte‘ sind klar, wir erkennen die abgebildeten Personen als die vier Politiker*innen wieder, von deren Instagram-Accounts die Fotos auch publiziert worden sind. Der abgebildete Handlungsort aber bleibt bezeichnenderweise unbekannt, denn wo die Gespräche stattgefunden haben, das hat die Öffentlichkeit ebenso wenig erfahren wie ihre Inhalte. („Es könnte ein Büro sein, ein Hotelzimmer oder eine Privatwohnung. Aus der Decke scheint ein Kabel zu hängen, was es noch beiläufiger wirken lässt“; Driessen 2021, o.S.). Sonst wirken die Personen womöglich auch einigermaßen übermüdet, wenig aufgehübscht, „von der Arbeit zufrieden erschöpft, aber zuversichtlich“ (Agar 2021, o.S.). Bildliche Indizien der Selbstoffenbarung, die ein ums andere Mal als ‚authentisch‘ interpretiert werden. Als ein solches Authentizitätssignal fungiert auch der Zeitpunkt der Veröffentlichung („mitten in der Nacht“; dpa 2021b, o.S.). Die Fragen, um die sich die öffentlichen Bildinterpretationen daran anschließend drehen, scheinen zunächst vollständig einem intentionalistischen Prinzip verhaftet, wenn etwa im *Stern* exemplarisch gemutmaßt wird, „[w]elche Botschaften in dem Kanzlermacher-Selfie stecken“ (dpa 2021a, o.S.). Wie einleitend bereits bemerkt, beziehen diese Deutungen fast immer die mediale Form

selbst mit ein, insofern der Insta-Post im Kontrast zur Presseerklärung ‚Aufbruch‘ und ‚Neubeginn‘ signalisieren solle.

Wie es der Logik von Selfies entspricht, ist das Bild sogar doppelt selbstreferenziell: Seine ‚Botschaft‘ qua Medienformat ist primär ein „ich bin hier und jetzt!“, so die Forschung (vgl. Villi 2015, 8, Übersetzung L.W.). Es verweist damit zunächst auf den Akt seiner Entstehung: „[T]he selfie as an index is less the trace of a reality imprinted on the photograph than of an action enacted by a photographer“ (Wirth 2018, 215). Qua seiner doppelten Ontologie – als angefertigtes Bild *und* als geteilte Kommunikationshandlung – zeigt ein solches Bild aber immer auch darauf, dass es zum (online) Publizieren und Zirkulieren angefertigt worden ist. In dieser Hinsicht legt seine Selbstreferenzialität vor allem eine Affinität zum Medienformat an den Tag, was die *dpa* ebenfalls an die mutmaßlich intendierte Botschaft rückkoppelt:

Die noch amtierende Kanzlerin machte sich einst zum Gespött mit dem Satz ‚Das Internet ist für uns alle Neuland‘. Jetzt reklamieren Grüne und Liberale nach 16 Jahren Merkel für sich ein Ende des ‚Weiter so‘. (*dpa* 2021b, o.S.)

Der selbstreferenzielle Verweis auf Kompetenz im Bezug auf mediale ‚Protokolle‘, auf routinierte Umgangsweisen sowohl mit dem Format des Selfies als auch mit Plattformen wie Instagram, ließe sich mit Sabine Wirth als ein „certain knowledge of the operativity of user interfaces as well as a habitualization of media gestures“ (2018, 225) beschreiben. Solche Aspekte sind nicht nur Gemeinplätze der Selfie-Forschung geworden, deren politische Mobilisierung sich hier mustergültig beobachten lässt (Viele weitere entsprechende Erkenntnisse ließen sich ebenfalls gut durchdeklinieren, etwa ein verändertes Verständnis von Zeitlichkeit, eine neue ‚Liveness‘, durch die sich Digitalfotografie in „a kind of ‚live‘ medium“ [Frosh 2015, 1609] weiterentwickelt habe). Entscheidender scheint mir aber noch, dass keineswegs nur Medienwissenschaftler*innen sich anhand solcher Prämissen in entsprechenden Bildanalysen ergehen, sondern beinahe jede Zeitung, die am 29. September 2021 erschienen ist und die diesen ‚Hotspot der Interpretationslust‘ weiter befeuerte. Eine beeindruckende Tiefe medienreflexiver Interpretationen finden wir etwa in Volkan Agars *TAZ*-Artikel, der ausführlich *raisonniert*, wozu Selfies *generell* angefertigt werden, um dies dann *spezifisch* auf das vorliegende Dokument zu beziehen; Selfies werden gemacht,

[w]enn man gerade mit einem guten Freund zusammen ist, den man lange nicht mehr gesehen hat – und um das Bild dann an eine gemeinsame Freundin zu schicken, damit die sich freut, [...] oder wenn man besoffen auf einer Party rumblödet und schon so rauschig ist, dass sich Menschen nahe anfühlen, die eigentlich gar nicht so nahe sind – und in dieser Euphorie jemand auf die blöde Idee kommt, den Moment festzuhalten. Oder wenn man

sich selbst obergelblich findet, wie die Haare gerade fallen oder wie das Licht so besonders aufs Gesicht scheint, dass man es der Welt mitteilen zu müssen. (Agar 2021, o.S.)

Wem aber werden diese Bedeutungen, in all ihren Auslegungen, zugeschrieben, wer oder was wird als Urheber*in identifiziert? Auf einer ersten Ebene können wir sagen: FDP-Generalsekretär Volker Wissing hat das Bild vermutlich mit seinem Mobiltelefon geschossen. Dies lässt sich an bildinternen Markierungen erschließen: „[J]edenfalls hat er die typische ‚Ich hab den längsten Arm, lasst mich das eben machen‘-Haltung“ (Driessen 2021, o.S.). Das autoriale Konstrukt fällt aber nicht zwangsläufig mit der Person zusammen, die den Auslöser betätigt hat, auch das wissen die Beobachter*innen. Es umfasst alle Beteiligten, die es *inszeniert* und seine Publikation entsprechend *autorisiert* haben. Dabei muss es sich zweifellos um *alle vier* abgebildeten Personen handeln. Die gleichzeitige Veröffentlichung von ihren Privataccounts mit einem identischen Text signalisiert doch vor allem ein geteiltes Verständnis von Autor*innenschaft, das hier interpretativ rekonstruiert werden soll. Wir können den Vorgang etwa so erschließen, dass die ursprüngliche Bilddatei zunächst von Wissings Mobiltelefon intern (per Whatsapp?) an die anderen Personen übertragen, und dann – als Rohmaterial einer gemeinsamen Publikation – zum gleichen Zeitpunkt veröffentlicht wurde. Auf diese hypothetische Genese zielen auch alle unmittelbaren Interpretationen ab (vgl. Korsche 2021). Auch der ‚Narzissmus‘-Vorwurf verfängt erst bei einer solchen *gemeinsamen* Autor*innenschaft richtig, da durch diese die Differenz zwischen einem Individual-Selfie und einem Gruppen-Selfie zusammenfällt: letztere dokumentieren in der Regel doch eher den sozialen und oft flüchtig ‚erhaschten‘ Moment einer besonderen Zusammenkunft, statt sich (qua Selfie-Stick, Spiegel, oder ausgestreckter Hand) individuell, und oft auch deutlich kontrollierter ins Bild zu setzen.

Wichtig ist aber auch, dass die Politiker*innen zwar als Vertreter*innen ihrer Parteien auftreten – in ersten Vorsondierungsgesprächen einer Regierungsbildung wären sie kaum als Privatpersonen interessant – umgekehrt jedoch stets das Private dieses autorialen Konstrukts betonen: Die Bilder wurden eben *nicht* von den Accounts ihrer Parteien publiziert, mutmaßlich von keiner PR-Abteilung aufgebessert. Diese inszenierte Privatheit lässt sich zugleich hinterfragen und bezweifeln. Die Redaktion von *Die Presse* vermutet etwa ganz selbstverständlich „Social-Media-Teams“ (Die Presse 2021, o.S.) hinter den Veröffentlichungen. Ebenso wie in dieser Rekonstruktion bereits „different layers of authoring“ (Eckel 2018, 154) zusammentreffen, treten sie aber auch unmittelbar wieder auseinander – etwa wenn „Mimik-Experte Michael Meudt“ (Eder 2021, o.S.) für den SWR3 die unterschiedlichen Gesichtsausdrücke interpretiert. Dies setzt sich mit einem Rechtschreibfehler von Wissing fort, der journalistisch vielfach kommentiert wurde („Trennenden“ statt „Trennendes“), und geht über die individuelle Signatur

„CL“ fort, die sich nur bei Lindner findet. Solche Kürzel geben wir für gewöhnlich an, damit die Autor*innenschaft innerhalb eines Teams, das gemeinsam Zugriff auf den gleichen Account hat, noch einer einzelnen Person zuordbar ist: Christian Lindner markiert damit seine personale Identität und betont dies durch sein Kürzel als individuellem Authentizitätsmarker. Am meisten Beachtung erfuhren schließlich die unterschiedlichen Filter, mit dem die vier Veröffentlichungen individuell ausgestaltet worden sind (siehe Abb. 2): eine klaffende „Lücke der ‚Message Control‘“ (Die Presse 2021, o.S.), wie *Die Presse* scherzhaft bemängelte. Auch die Wahl der Filter jedenfalls wurde sofort Gegenstand ausufernder, nicht immer ganz ernst gemeinter Interpretationen („Ende der Gemeinsamkeiten: Grüne und FDP können sich nicht auf einen Insta-Filter einigen“; Korbaki 2021, o.S.).



Abb. 2: Oettle, Cornelius W.M.: „Analyse des gemeinsamen Instagram-Posts von FDP & Grünen“. *Twitter*, 29. September 2021. https://twitter.com/C_W_M_O/status/1442989609391206405 (15. Dezember 2021).

Der Grüne Vizechef Robert Habeck habe sich für die natürlichste Farbgebung und wenigste Weichzeichnung entschieden. Noch eine Kleinigkeit hat Habeck anders gemacht. Alle geposteten Bilder außer seinem sind quadratisch. Auch das lässt Interpretationsspielraum, wie ein Twitter-Nutzer beweist: „Habeck ist der einzige, der weiß, wie man auf Instagram rechteckige statt quadratische Bilder postet. Neuer Digitalminister!“. (Die Presse 2021, o.S.)

Aus einer Perspektive, die das Interface der Plattform mitdenken würde (wo veröffentlichte Bilder gewöhnlich gerade *nicht* rechteckig auftauchen), läuft dies den etablierten Instagram-Protokollen umgekehrt gerade zuwider und müsste entweder für *weniger* Medienkompetenz oder zumindest für einen *bewussten Bruch* mit medialen Konventionen stehen, was aber meines Wissens nicht breiter diskutiert worden ist. Auffällig ist hier außerdem, dass die Textdifferenz („Trennenden“ statt „Trennendes“) selbstredend als unintendierter Fehler, die Bilddifferenzen aber als individuelle ästhetische Entscheidungen ausgelegt werden, in denen die voreingestellte ‚Agentialität‘ des Interface nicht auftaucht. Die Interpretationen ziehen damit immer bereits eine Differenz zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Akteur*innen sowie zwischen beabsichtigten und unbeabsichtigten Publikationsentscheidungen. Interessant ist außerdem, dass gerade die Differenz zwischen gemeinsam und individuell autorisierten Aspekten erneut als Teil einer übergeordneten Botschaft der Gesamtpublikation reintegriert wird, etwa von der *Süddeutschen*: „Soll heißen: Wir sind uns nicht in Allem einig, aber wir halten hier im gegenseitigen Vertrauen zusammen“ (Korsche 2021, o.S.).

Was also ist ‚das‘ gemeinsam gepostete Bild, von dem wir eigentlich sprechen? Wie in der Selfie-Forschung herausgearbeitet wurde, handelt es sich immer schon um serielle Artefakte: „The selfie does not really exist as a singular image; it needs to be thought of as plural“ (Wirth 2018, 229). Nach Bernd Leiendecker (2018) lassen sich seine verschiedenen Iterationsstufen als Originale, Klone, Recycling-Werke und Parodien differenzieren (vgl. Marek 2013, 78–81). Diese Serialität tritt beim ‚Ampel‘-Selfie gewissermaßen selbst gedoppelt auf, da bereits die Erstpublikation eine Serie war und wir die ursprüngliche Datei von Wissings Handy nicht kennen (sein Insta-Post wird allerdings als ‚filterlos‘ gedeutet und könnte der Originaldatei somit sehr nahe stehen; vgl. Oettle 2021). Je nach Differenzierungsge nauigkeit erscheinen die ursprünglich serialisierten Posts damit bereits als Klone oder als Recycling-Werke. Bei ersterem denkt Leiendecker an „apparently identical copies of original selfies“ (2018, 196), wie wir sie typischerweise als unveränderten Retweet vorfinden. Bei Recycling-Werken hingegen geht es um „selfies that have been downloaded and redistributed in a modified version. The changes that can be made vary from minor corrections, like the application of a filter, to complex transformations that alter the picture radically“ (Leiendecker 2018, 196). Diese Differenzierung verläuft also exakt entlang der verwendeten Filter

(und der zwei kleinen Textunterschiede) oder, anders gesprochen: an dem zugestanden autorialen Konstrukt. Zum Zeitpunkt der Publikation auf Instagram können entsprechend sowohl die einzelnen Posts als auch die Serie als ganzes als ‚Originale‘ rezipiert werden, je nachdem ob ich etwa nur Baerbock, nicht aber Lindner folge, was als Privatperson ja auch wahrscheinlicher ist denn als Pressevertreter*in. In der Publikationsserie sind also verschiedene Rezipierendengruppen quasi mitgedacht. Daraufhin schreibt sich die Typologie noch einmal neu in die Anschlusskommunikation ein. Unverändert ‚geklont‘ werden aber immer nur einzelne Posts, nie die Serie als Ganzes. In jedem Fall beginnt an dieser Stelle eine neue Phase der Bildzirkulation, für die eine weiterführende Spannung zwischen Kontrolle und Kontrollverlust bemerkbar wird. Das ist für Bilder nun einerseits nichts ungewöhnliches, wie Inga Tappe herausgearbeitet hat: „Die Wirkung eines Bildes wird nicht durch seine Urheber*innen und auch nicht durch seine aktuellen Verwender*innen determiniert; sie entwickelt sich unkontrolliert und kann den ursprünglichen Intentionen von Urheber*innen und Verwender*innen sogar konträr zuwiderlaufen“ (Tappe 2020, 47). Für digitale Bilder gilt dies aber in deutlich verstärktem Grad, da hier doch auch die Bildinformationen selbst in jedem Parameter leicht verändert und manipuliert werden können. „[T]he initial producer loses control not only of the context in which the picture appears but also of the content of the picture itself“ (Leiendecker 2018, 196).

3 Zirkulations- und Diskursivierungsanalysen

Ein Selfie entwickelt seine wahre Virulenz erst in der Anschlusskommunikation, das vorliegende Bild nicht weniger wie das Medienformat als solches. Interessanterweise wäre für eine ‚Memifizierung‘ bzw. ein Remixen von Content zunächst nicht Instagram, sondern eher TikTok die Plattform der Wahl gewesen. Die Möglichkeiten der Anschlusskommunikation umfassen in jedem Fall die unmodifizierte Weiterleitung der ursprünglichen Posts (als ‚Klone‘), die Rekontextualisierung der Bilder durch Kommentare in Bildunterschriften (als ‚Recycling-Werke‘) sowie die besonders interessante Kategorie der ‚Parodie‘, worunter sowohl Parodien des Ursprungswerks als auch deren ‚recyclede‘ Bearbeitungen im Anschluss an bereits bestehende *andere* Subgenres fallen können. „[M]any selfies fall into categories that can be considered to function like genres“, hält Leiendecker (2018, 189) zutreffend fest. Viele Parodien bedienen sich tatsächlich etablierter Subgenres der memetischen Kommunikation (vgl. Fuller 2005, 115), etwa des ‚Klassikers‘, die Gesichter per *FaceApp* ca. 25 Jahre altern zu lassen (siehe Abb. 3). Wie ungewöhnlich erfolgreich das Kommunikationsangebot von Baerbock, Lindner und

Co. war, sehen wir vor allem daran, dass es gewissermaßen sein eigenes Subgenre erschlossen hat, was äußerst selten gelingt (vgl. Leiendecker 2018, 202). Innerhalb von nur 12 Stunden überbieten sich Nutzer*innen darin, das Bild immer wieder neu zu ‚genrefizieren‘ und so gewissermaßen sein eigenes „Image Macro“ (Yus 2021, 134) der Variation zu erzeugen. Der Account @Fotobiene lässt Wissing, Baerbock, Lindner und Habeck durch digitale Bildbearbeitung 15 Sekunden lang „We are Family“ von Sister Sledge singen, in dem animierten Werk bewegen die vier ihre Münder und wippen die Köpfe im Takt (vgl. Fotobiene 2021).



Abb. 3: @annaxmayr: Posting ohne Titel. *Twitter*, 29. September 2021. <https://twitter.com/annaxmayr/status/1442979634161848323?s=20> (15. Dezember 2021).

Spätestens hier scheinen semiotische Fragen nach Intentionalität einigermaßen unproduktiv zu werden. Manche der Meme-Kommentator*innen genießen sicher eine hohe Bekanntheit und pflegen selbst ein prominentes autoriales Konstrukt. Dazu gehört der *Titanic*-Autor Cornelius W.M. Oettle, für den entsprechende Kom-

mentierungen gewissermaßen zum ‚Tagesgeschäft‘ gehören (vgl. Oettle 2021), oder auch der Literat Saša Stanišić, der auf Twitter an das memetische Subgenre „Name this band“ anschloss und dafür zahlreiche originelle Antworten erhielt (vgl. Stanišić 2021): Über hundert Kommentator*innen retweeteten eines der Original-Postings mit Unterzeichnungen wie „New Order“, „Neuland“ oder „Talking Heads“ – in den Band-Namen überlagern sich popkulturelle und politische Referenzen. Das Format des Memes (bzw. des spezifischen Meme-Subgenres) gibt dabei aber immer schon einen Deutungsrahmen vor, der der Arbeit am autorialen Konstrukt unweigerlich zuspielet, handelt es sich bei all diesen Bands doch stets um Kollektive, hinter denen die einzelnen Bandmitglieder häufig weniger salient sind. Im Kontrast zu Stanišić stammen die meisten Memes jedoch von Accounts, deren Urheber*innen bzw. halb-anonyme *handles* noch kaum Bekanntheit genießen. @Fotobiene hat etwa nur 1.610 Follower*innen, für den Post aber 3.099 retweets und 13.400 likes auf Twitter erhalten (Stand: 15. Dezember 2021). „Selfie discourse is mostly a bottom-up process that lacks many structuring instances that shape discourses about classical media products. At best, these instances remain present as multipliers that increase the audience a selfie is likely to get“ (Leiendecker 2018, 204).

Hinter diesen unzähligen Akteur*innen eine geteilte kommunikative Intention zu vermuten, erscheint einigermaßen abwegig. Wir befinden uns im Netzwerk, wo personale Identität und Verantwortlichkeit brüchig und unsicher wird (vgl. Pörksen 2018, 29) und semiotische Paradigmen am deutlichsten an ihre Grenzen stoßen. Das gealterte *FaceApp*-Bild (Abb.3) findet sich sowohl als ‚Original‘-Posting bzw. ‚Klon‘ bei der ZEIT-Journalistin Anna Mayr (@annaxmayr 2021) als auch bei dem eher für AntiVax-Verschwörungstheorien bekannten Profils von Kingdom of Bullshit ©™ (🌀) (@Zombiekinghouse 2021) – und unzähligen anderen. Als übergeordnete Akteur*in ‚hinter‘ solch massenhafter Verbreitung können wir nur noch ein „Konnektiv“ (Pörksen 2018, 89) im Sinne Bernhard Pörkens benennen, eine „Instabile Formation des Schwarms“ in „Gestalt einer Individualmasse“ (Pörksen 2018, 89; vgl. Bennett und Segerberg 2012). Diese Formen von Anschlusskommunikation scheinen nicht nur der Kontrolle der ursprünglichen Urheber*innen unzugänglich; die Absichten der memes müssen doch ebenfalls einigermaßen unklar bleiben. Handelt es sich bei den Parodien um Spott („fodder for mockery and satire“; Bellinger 2015, 1806) oder um wertschätzende Bewunderung? Die Interpretationen changieren zwischen beiden Extremen, von „[D]as Netz macht sich lustig“ (dpa et al. 2021, o.S.) bis zum unvermeidlichen „Kult“-Siegel (BILD Video 2021, o.S.). Interessanterweise wird die Ironie-Frage, wie unmöglich sie sich auch entscheiden lässt, unmittelbar selbst zum Gegenstand der Reflexion, etwa bei Niggemeier auf Twitter: „Okay, ich bin in meiner Timeline ungefähr der einzige, der das unironisch kommentiert hat“ (Niggemeier

2021, o.S.). Und doch, so müssen wir sagen, arbeiten die Memes doch gerade an dem kollektiven autorialen Konstrukt weiter: Die Anschlusskommunikation differenziert zumeist kaum noch zwischen den vier Einzelpersonen.

Nur 24 Stunden nach der Veröffentlichung scheint zumindest jede*r, der*die im Internet unterwegs ist, den Bildern bereits begegnet zu sein, weit über die jeweils ca. 100.000 Follower der vier Accounts hinaus. Die Posts haben es geschafft, sich in die „geteilte kognitive Umgebung“ (Sperber und Wilson 1995, 35, Übersetzung L.W.) einzuschreiben. Auch dies wird unmittelbar im Diskurs aufgegriffen und in der Bildinterpretation kommentiert. „Das vermutete Ziel der Gespräche von Grünen und FDP – dass keiner mehr an ihnen vorbeikommt – ist also zumindest im Netz erstmal gelungen“ (Die Presse 2021, o.S.). Wie ich gemeinsam mit Shane Denson diskutiert habe (Wilde und Denson 2022), besteht das Interessante an dieser Form medialer Serialität aber nicht nur in ihrem Gegenstand, sondern in Nutzer*innen und Konsument*innen, die im Weiterverbreiten und Wiedererkennen ähnlicher Sujets selbst zu einem imaginären, kollektiven Subjekt werden können. In Densons Worten:

Indeed, seriality has been theorized as vacillating between sequential production/reception practices (such as characterize serialized novels or television series) and the social formations that emerge around various media and material infrastructures (Benedict Anderson's „imagined communities“ organized around newspapers, novels, and the census (Anderson 1991, 1998), or Jean-Paul Sartre's theorization of the seriality as a loose, anonymous collective that gathers randomly at a city bus stop or that is ‚alone together‘ in its shared reception of a radio broadcast (Sartre 2004). (Denson in Wilde und Denson 2022, 165)

Während feste soziale Gruppen sich durch gemeinsame Ziele und Bedürfnisse – angenommene geteilte Intentionen – konstituieren, die ihre kollektive Subjektivität festigen (und sei sie von ihren Mitgliedern auch nur imaginiert, wie Anderson [1991] meinte) stellen sich die viel loser verbundenen ‚Konnektive‘ memetischer Kommunikation durch Serialitäten temporär kongruenter Medienpraxen her, ob sie nun ironisch gemeint waren oder nicht. Der entscheidende Punkt scheint mir aber, dass auch diese ‚konnektive‘ Form der Anschlusskommunikation stets zur hypothetischen Intentionalität der vorausgesetzten Urheber*innen zurückzuführen scheint, zumindest in der *Interpretationslust*, die immer wieder in den eigentlichen ‚Hotspot‘ eines autorialen Konstrukts zurückführt: War die memetische Kommunikation um die Bilderserie geplant, war sie beabsichtigt, oder Zufall? Auch der *Stern* schließt nach seinen initialen Bildexegesen mit der offenbar ganz zentralen Überlegung: „Ob auch die zahllosen Montagen und Memes kalkuliert waren, die auf das Foto folgten, ist nicht überliefert – aber ausschließen möchte man das nicht“ (dpa 2021a, o.S.).

4 Fazit

In diesem Beitrag habe ich die zahlreichen Sinnzuschreibungen rund um das ‚Ampel-Selfie‘ in den Blick genommen, die trotz – oder wegen – seines Bedeutungsvakuums vorgenommen worden sind. Obwohl sich daran gut zeigen lässt, wie komplex die Handlungsmächte um digitale Bildmedien und deren Zirkulation verteilt sind, wie wenig Kontrolle die eigentlichen Urheber*innen über Deutungshorizonte zu haben scheinen, wie viele Instanzen, Plattformen und Interfaces sich zwischen menschliche Akteur*innen schalten und deren Handlungsspielräume ermöglichen und begrenzen, scheint die Analyse doch Indizien dafür zu liefern, dass kommunikationstheoretisch-semiotische Paradigmen nicht ad acta gelegt werden können. In der Interpretations- und Diskursivierungspraxis laufen diese doch stets weiter mit. Die hypothetischen Bildgebrauchsabsichten, die Sachs-Hombach 2003 vielleicht noch einmal am deutlichsten herausgearbeitet hatte, müssen dabei nicht als ‚reale‘ Intentionen verstanden werden: ganz im Gegenteil kann von Kommunikation auch dort die Rede sein, wo ein Gegenüber nur ‚imaginiert‘ wird. Gerade eine Verbindung der vier vorgestellten, unterschiedlichen Begriffe bildlicher Handlungsmächte und autorialer Konstrukte trägt dann zum vertieften Verständnis bei. Autoriale Konstrukte können demnach als Textfunktionen aufgefasst werden, die immer wieder erzeugt, aufgelöst, neu verbunden und komplex differenziert werden, sowohl anhand paratextueller Markierungen (Bildunterschriften wie „CL“, der gemeinsam autorisierte Text) als auch entlang bildinterner, ästhetischer Kriterien (der ausgestreckte Arm Wissings als symbolische Konvention, die Instagram-Filter als ästhetische Individualentscheidungen).

Die so erzeugten autorialen Konstrukte sind tatsächlich häufig individueller oder kollektiver, zumeist aber dennoch *menschlicher* Natur, ‚Quasi-Objekte‘ der Stabilisierung von Handlungsmacht, denen immer wieder Intentionalität zugeschrieben wird. Dass die Spielräume dazu zumeist von den Plattformen und ihren Filtern, den Interfaces und technischen Infrastrukturen vorgegeben sind, scheint in der öffentlichen Wahrnehmung häufig von der medialen ‚Blackbox‘ abgeschattet und nur selten Teil der Interpretation zu werden. Gewiss liegt dies im diskutierten Beispiel (auch) am spezifischen medialen Format des Selfies, das seine doppelt selbstreferenzielle Natur stets zur Schau stellt: als ein Bild, das sowohl auf den Akt seiner Entstehung als auch auf den Akt seiner Publikation in sozialen Netzwerken verweist. Doch auch hier, in der Zirkulation, die sich gerade der ursprünglichen Kontrolle zu entziehen scheint, besteht die ‚kulturelle Arbeit‘ des Formats in der Konstitution zweier imaginärer Subjekte – des autorialen Konstrukts der vier Politiker*innen einerseits, als geteiltem, memetischem Faszinationsobjekt, das sich in eine geteilte ‚kognitive Umgebung‘ eingeschrieben hat, sowie des ‚Konnektivs‘ der Teilenden andererseits, welches für einige Stunden

durch diese Tätigkeiten hergestellt wird. Angesichts der unentscheidbaren, letztlich wahrscheinlich auch irrelevanten Fragen nach ‚Spott vs. Kult‘ scheinen auch diese Praxen immer wieder zum ‚Hotspot‘ der Interpretation zurück zu führen: der Frage danach, ob dieses Eigenleben selbst intendiert oder unintendiert war, ein Kontrollverlust oder eine besonders geglückte Manipulation der Öffentlichkeit.

Literaturverzeichnis

- abaerbock. „Auf der Suche nach einer neuen Regierung“. *Instagram*, 28. September 2021. <https://www.instagram.com/p/CUYXGzHs4Nx/> (15. Dezember 2021).
- Agar, Volkan. „Selfie von Grünen und FDP: Sich gemeinsam geil finden“. *taz.de*, 29. September 2021. <https://taz.de/Selfie-von-Gruenen-und-FDP/I5800695/> (15. Dezember 2021).
- Anderson, Benedict R. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 2. Auflage. London: Verso, 1991.
- Anderson, Benedict R. *The Spectre of Comparisons: Nationalism, Southeast Asia and the World*. London: Verso, 1998.
- @annaxmayr: Posting ohne Titel. *Twitter*, 29. September 2021. <https://twitter.com/annaxmayr/status/1442979634161848323?s=20> (15. Dezember 2021).
- Barthes, Roland. „Der Tod des Autors“. *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. Fotis Jannidis. Stuttgart: Reclam, 2012. 185–197.
- Bazin, André. „Ontologie des photographischen Bildes“. Übersetzt von Robert Fischer und Anna Düpee. *Was ist Film?* Hg. Robert Fischer, mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einleitung von François Truffaut. Berlin: Alexander-Verlag, 2004. 33–42.
- Bellinger, Andréa, und David J. Krieger. „The End of Media: Reconstructing Media Studies on the Basis of Actor-Network-Theory“. *Applying the Actor-Network Theory in Media Studies*. Hg. Markus Spöhrer und Beate Ochsner. Hershey: IGI Global, 2017. 20–37.
- Bellinger, Matthew. „Bae Caught Me Tweetin': On the Representational Stance of the Selfie“. *International Journal of Communication* 9 (2015): 1806–1817.
- Bennett, Lance, und Alexandra Segerberg. „The Logic of Connective Action: Digital Media and the Personalization of Contentious Politics“. *Information, Communication & Society* 15.5 (2012): 739–768.
- BILD Video. „Bilder sagen mehr als tausend Worte – aber was steckt hinter dem Selfie der Macht von Lindner, Habeck, Wissing und Baerbock?“. *Facebook*, 29. September 2021. https://m.facebook.com/watch/?v=819608585401095&_rdr (15. Dezember 2021).
- Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge, 1992.
- Chris, Cynthia, und David A. Gerstner (Hg.). *Media Authorship*. New York: Routledge, 2013.
- Cuntz, Michael. „Agency“. *Handbuch der Mediologie: Signaturen des Medialen*. Hg. Christina Bartz, Ludwig Jäger, Marcus Krause und Erika Linz. München: Wilhelm Fink, 2012. 28–40.
- Currie, Gregory. *Narratives and Narrators: A Philosophy of Stories*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Davies, Martin, und Tony Stoney (Hg.). *Mental Simulation: Evaluations and Applications*. Oxford: Blackwell, 1995.

- Die Presse. „Ein Selfie und vier Filter: Wie weichgespült ist Politik?“ *Die Presse*, 29. September 2021. <https://www.diepresse.com/6040484/ein-selfie-und-vier-filter-wie-weichgespult-ist-politik> (15. Dezember 2021).
- dpa. „Ein Wink, nur nicht vom Balkon: Welche Botschaften in dem Kanzlermacher-Selfie stecken“. *Stern*, 29. September 2021a. <https://www.stern.de/politik/deutschland/bundestagswahl-selfie-zu-vorsondierungen---was-uns-das-bild-sagen-soll-30784972.html> (15. Dezember 2021).
- dpa. „FDP und Grüne: Insta-Selfie statt Balkon-Szene – Ein neuer Politikstil“. *T-Online*, 29. September 2021b. https://www.t-online.de/nachrichten/deutschland/id_90888632/fdp-und-gruene-insta-selfie-statt-balkon-szene-ein-neuer-politikstil.html (15. Dezember 2021).
- dpa, Anika Maldacker, und Gina Kutkat. „Die lustigsten Reaktionen auf das Selfie von Grünen und FDP“. *fudder*, 29. September 2021. <https://fudder.de/die-lustigsten-reaktionen-auf-das-selfie-von-gruenen-und-fdp--205219438.html> (15. Dezember 2021).
- Driessen, Christoph. „Insta-Selfie statt Balkon-Szene: Ein neuer Politikstil“. *Yahoo*, 29. September 2021. <https://de.style.yahoo.com/insta-selfie-statt-balkon-szene-143104523.html?> (15. Dezember 2021).
- Dürrholz, Johanna. „FDP-Grünen-Selfie: Schatz, ich habe das Internet kaputtgemacht“. *taz*, 29. September 2021. <https://www.faz.net/aktuell/stil/trends-nischen/fdp-gruenen-foto-ein-selfie-geht-durch-die-deutschen-timelines-17561055.html> (15. Dezember 2021).
- Eckel, Julia. „Selfies and Authorship: On the Displayed Authorship and the Author Function of the Selfie“. *Exploring the Selfie: Historical, Theoretical, and Analytical Approaches to Digital Self-Photography*. Hg. Julia Eckel, Jens Ruchatz und Sabine Wirth. Cham: Palgrave Macmillan, 2018. 131–165.
- Eckel, Julia, Jens Ruchatz und Sabine Wirth. „The Selfie as Image (and) Practice: Approaching Digital Self-Photography“. *Exploring the Selfie: Historical, Theoretical, and Analytical Approaches to Digital Self-Photography*. Hg. Julia Eckel, Jens Ruchatz und Sabine Wirth. Cham: Palgrave Macmillan, 2018. 1–23.
- Eder, Leo. „Limetten-Selfie: Die besten Memes von Baerbock, Lindner & Co“. *SWR3*, 30. September 2021. <https://www.swr3.de/bundestagswahl/fdp-gruene-selfie-baerbock-lindner-habeck-wissing-100.html> (15. Dezember 2021).
- Ernst, Christoph, Oliver Ruf und Jens Schröter. *Interface Studies: Eine Einführung*. Tübingen: Narr, 2022/in Vorbereitung.
- Forceville, Charles. „Relevance Theory as Model for Analysing Visual and Multimodal Communication“. *Visual Communication*. Hg. David Machin. Berlin: De Gruyter, 2014. 51–70.
- Forceville, Charles. *Visual and Multimodal Communication: Applying the Relevance Principle*. New York: Oxford University Press, 2020.
- @Fotobiene. „Ist doch locker“. *Twitter*, 29. September 2021. <https://twitter.com/Fotobiene/status/1442992682985426947> (15. Dezember 2021).
- Foucault, Michel. „Was ist ein Autor?“. *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. Fotis Jannidis. Stuttgart: Reclam, 2012. 198–232.
- Frosh, Paul. „The Gestural Image: The Selfie, Photography Theory, and Kinaesthetic Sociability“. *International Journal of Communication* 9 (2015): 1607–1628.
- Fuller, Matthew. *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Technoculture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2005.
- Gray, Jonathan, und Derek Johnson (Hg.). *A Companion to Media Authorship*. Chichester: Wiley Blackwell, 2013.

- Grice, Paul. „Meaning“. *Philosophical Review* 66 (Januar) (1957): 377–388.
- Gunthert, André. „The Conversational Image: New Uses for Digital Photography“. *Études Photographiques* 31 (2014). <http://etudesphotographiques.revues.org/3546> (15. Dezember 2021).
- Heilmann, Till A., und Jochen Venus. „Semiotik/Dekonstruktion“. *Handbuch Medienwissenschaft*. Hg. Jens Schröter. Stuttgart: Metzler, 2014. 51–60.
- Hölzl, Ingrid. *Der autoporträtistische Pakt: Zur Theorie des fotografischen Selbstporträts am Beispiel von Samuel Fosso*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2008.
- Hookway, Branden. *Interface*. Cambridge, MA: MIT Press, 2014.
- Jannidis, Fotis (Hg.). *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, 2012.
- Jannidis, Fotis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko. „Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern: Historische Modelle und systematische Perspektiven“. *Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriff*. Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko. Tübingen: Niemeyer, 1999. 3–35.
- Jung, Berenike, Klaus Sachs-Hombach und Lukas R.A. Wilde. „Agency postdigital: Verteilte Handlungsmächte in medienwissenschaftlichen Forschungsfeldern“. *Agency postdigital: Verteilte Handlungsmächte in medienwissenschaftlichen Forschungsfeldern*. Hg. Berenike Jung, Klaus Sachs-Hombach und Lukas R.A. Wilde. Köln: Herbert von Halem, 2021. 7–41.
- Korbaki, Marina. „Ende der Gemeinsamkeiten ...“. *Twitter*, 29. September 2021. https://twitter.com/m_korbaki/status/1442988895591878658?s=20 (15. Dezember 2021).
- Korsche, Johannes. „Bitte lächeln!“ *Süddeutsche*, 12. Oktober 2021. <https://www.sueddeutsche.de/politik/sondierer-bilder-galerie-1.5437950> (15. Dezember 2021).
- Krieger, David J., und Andréa Belliger. *Interpreting Networks: Hermeneutics, Actor-Network Theory & New Media*. Bielefeld: transcript Verlag, 2014.
- Latour, Bruno. „Glossar“. *Die Hoffnung der Pandora: Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Übersetzt von Gustav Roßler. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002. 372–382.
- Leierendecker, Bernd. „Of Duck Faces and Cat Beards: Why Do Selfies Need Genres?“. *Exploring the Selfie: Historical, Theoretical, and Analytical Approaches to Digital Self-Photography*. Hg. Julia Eckel, Jens Ruchatz und Sabine Wirth. Cham: Palgrave Macmillan, 2018. 189–209.
- Lejeune, Philippe. *Der autobiographische Pakt*. Übers. Wolfgang Bayer. 4. Auflage. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2010.
- Marek, Roman. *Understanding YouTube: Über die Faszination eines Mediums*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2013.
- Meggler, Georg. „Intention, Kommunikation und Bedeutung: Eine Skizze“. *Intentionalität und Verstehen*. Hg. Forum für Philosophie Bad Homburg. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990. 88–108.
- Moskatova, Olga. „Apparate des Sichtbaren: Neomaterialistische Zugänge zur Agentialität der Bilder“. *Agency postdigital: Verteilte Handlungsmächte in medienwissenschaftlichen Forschungsfeldern*. Hg. Berenike Jung, Klaus Sachs-Hombach und Lukas R.A. Wilde. Köln: Herbert von Halem, 2021. 145–177.
- Niggemeier, Stefan. „Okay, vielleicht ist es albern ...“. *Twitter*, 29. September 2021. <https://twitter.com/niggi/status/1442973221368729609?s=20> (15. Dezember 2021).
- Oettle, Cornelius W.M. „Analyse des gemeinsamen Instagram-Posts von FDP & Grünen“. *Twitter*, 29. September 2021. https://twitter.com/C_W_M_O/status/1442989609391206405 (15. Dezember 2021).

- Oxford Dictionaries. „The Oxford Dictionaries Word of the Year 2013 Selfie (Press Releases— Word of the Year)“. *Oxford Dictionaries*, 19. November 2013. <http://blog.oxforddictionaries.com/press-releases/oxford-dictionariesword-of-the-year-2013> (15. Dezember 2021).
- Pompl, Moritz. „Grüne und FDP: Die Selfie-Sondierung“. *BR*, 29. September 2021. <https://www.br.de/nachrichten/deutschland-welt/gruene-und-fdp-die-selfie-sondierung-nach-der-bundestagswahl,SkP8zqd> (15. Dezember 2021).
- Pörksen, Bernhard. *Die große Gereiztheit: Wege aus der kollektiven Erregung*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2018.
- Rath, Matthias. „Verantwortungsfähigkeit künstlicher ‚moralischer Akteure‘: Problemanzeige oder Ablenkungsmanöver?“. *Maschinenethik: Normative Grenzen autonomer Systeme*. Hg. Matthias Rath, Friedrich Krotz und Matthias Karmasin. Wiesbaden: Springer, 2019. 123–242.
- Rose, Mark. *Authors and Owners: The Invention of Copyright*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
- Sachs-Hombach, Klaus. *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: Herbert von Halem, 2003.
- Sachs-Hombach, Klaus. *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. 4. Auflage. Köln: Herbert von Halem, 2021.
- Sartre, Jean-Paul. *Critique of Dialectical Reason*, Vol. 1. Übersetzt von Alan Sheridan-Smith. London: Verso, 2004.
- Schüttpelz, Erhard. „Der Punkt des Archimedes: Einige Schwierigkeiten des Denkens in Operationsketten“. *Bruno Latours Kollektive: Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*. Hg. Georg Kneer, Markus Schroer und Erhard Schüttpelz. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008. 234–258.
- Seemann, Michael. *Die Macht der Plattformen: Politik in Zeiten der Internetgiganten*. Berlin: Ch. Links Verlag, 2021.
- Seier, Andrea. „From Intermediality to Intermateriality: Actor-Network-Theory as a ‚Translation‘ of Post-Essentialist Media Studies“. *Applying the Actor-Network Theory in Media Studies*. Hg. Markus Spöhrer und Beate Ochsner. Hershey: IGI Global, 2017. 38–50.
- Serres, Michel. *Aufklärungen: Fünf Gespräche mit Bruno Latour*. Übersetzt von Gustav Roßler. Berlin: Merve, 2008.
- Sha, Nishant. „The Selfie and the Slut: Bodies, Technology, and Public Shame“. *The Economic Political Weekly* 17 (2015): 86–93.
- Shifman, Limor. *Memes in Digital Culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2014.
- SPD. „SPD-Fraktionschef Mützenich wiedergewählt“. *SPD*, 29. September 2021. <https://www.spd.de/aktuelles/detail/news/spd-fraktionschef-muetzenich-wiedergewaeht/29/09/2021> (15. Dezember 2021).
- Sperber, Dan, und Deirdre Wilson. *Relevance: Communication and Cognition*. 2. Auflage. Oxford: Blackwell, 1995.
- Spöhrer, Markus, und Beate Ochsner (Hg.). *Applying the Actor-Network Theory in Media Studies*. Hershey: IGI Global, 2017.
- Stanišić, Saša. „Name This band!“. *Twitter*, 29. September 2021. https://twitter.com/sasa_s/status/1443068745308639236?s=20 (15. Dezember 2021).
- Tagg, John. „A Legal Reality: The Photograph as Property in Law“. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Houndsmill: Macmillan, 1988. 103–116.
- Tappe, Inga. „Warum Bilder keine Täter sind“. *IMAGE: Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 32 (2020): 39–63.

- Thielmann, Tristan, und Erhard Schüttpelz (Hg.). *Akteur-Medien-Theorie*. Bielefeld: transcript, 2013.
- Thon, Jan-Noël. *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016.
- Tifentale, Alise. „The Networked Camera at Work: Why Every Self-Portrait is Not a Selfie, but Every Selfie Is a Photograph“. *Riga Photography Biennial*. Hg. Santa Mičule. Riga: Riga Photography Biennial, 2016. 74–83.
- Tolhurst, William. „On What a Text Is and How It Means“. *The British Journal of Aesthetics* 19 (Januar) (1979): 3–14.
- Tomasello, Michael. *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006.
- Villi, Mikko. „‘Hey, I’m Here Right Now’: Camera Phone Photographs and Mediated Presence“. *Photographies* 8.1 (2015): 3–22.
- Wilde, Lukas R.A. *Im Reich der Figuren: Meta-narrative Kommunikationsfiguren und die ‚Mangaisierung‘ des japanischen Alltags*. Köln: Herbert von Halem, 2018.
- Wilde, Lukas R.A. „Klaus Sachs-Hombach“. *The Palgrave Handbook of Image Studies*. Hg. Krešimir Purgar. Cham: Palgrave Macmillan, 2021. 873–888.
- Wilde, Lukas R.A., und Shane Denson. „Historicizing and Theorizing Pre-Narrative Figures: Who is Uncle Sam?“. *Narrative: The Journal of the International Society for the Study of Narrative* 30.2 (2022): 152–168.
- Wimsatt, William K., und Monroe C. Beardsley. „Der intentionale Fehlschluss“. Übers. Bettina Raaf. *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. Fotis Jannidis. Stuttgart: Reclam, 2012. 84–105.
- Winkelmann, Ulrike. „FDP und Grüne: Es braucht mehr als ein Selfie!“. *Deutschlandfunk*, 2. Oktober 2021. <https://www.deutschlandfunk.de/fdp-und-gruene-es-braucht-mehr-als-ein-selfie-100.html> (15. Dezember 2021).
- Wirth, Sabine. „Between Interactivity, Control, and ‚Everydayness‘: Towards a Theory of User Interfaces“. *Interface Critique*. Hg. Florian Hadler und Joachim Haupt. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2016. 17–35.
- Wirth, Sabine. „Interfacing the Self: Smartphone Snaps and the Temporality of the Selfie“. In *Exploring the Selfie: Historical, Theoretical, and Analytical Approaches to Digital Self-Photography*. Hg. Julia Eckel, Jens Ruchatz und Sabine Wirth. Cham: Palgrave Macmillan, 2018. 213–238.
- Yus, Francisco. „Incongruity-Resolution Humorous Strategies in Image Macro Memes“. *Internet Pragmatics* 4.1 (2021): 131–149.
- @Zombiekinghouse: „2023 FDP und Grüne haben sich auf eine Zusammenarbeit geeinigt“. *Twitter*, 29. September 2021. https://twitter.com/Zombiekinghouse/status/1443108645290528769?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwturm%5E1443108645290528769%7Ctwgr%5E%7Ctwcon%5Es1_ (15. Dezember 2021).
- Zunshine, Lisa. *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State University Press, 2006.



Jakob Steinbrenner

Erzählende Bilder?



Abb. 1: *Pylades and Orestes*, After Benjamin West PRA, 1 July 1771, Royal Art Collection.

Orest und Pylades gelten seit der Antike als das beste Freundespaar. Daher verwundert es nicht, dass der Druck nicht nur die beiden darstellt, sondern – wenn wir so wollen –, damit auch das beste Freundespaar (siehe Abb. 1). Überdies symbolisiert der Druck, wenn auch auf verschlungene Weise, die Freundschaft. Meine beiden Behauptungen werden wohl kaum angezweifelt. Ob dagegen das Bild auch die Geschichte oder zumindest Teile der Geschichte des Geschwisterpaares Iphigenie und Orest erzählt, erscheint fraglich. Genau diese These, dass ein einzelnes Bild auch Geschichten erzählen kann, wird jedoch in neuerer Zeit vertreten, nämlich u. a. in verschiedenen Aufsätzen eines von Andreas Veits, Lukas R.A. Wilde und Klaus Sachs-Hombach herausgegebenen Bandes (Veits et al. 2020). Explizit wenden sich die Autoren dort gegen Lessings These, dass

Bildwerke immer nur einen ‚fruchtbaren‘ Augenblick eines Ereignisses oder einer Geschichte darstellen können. Diese altehrwürdige, und wie mir scheint, auch recht vernünftige Auffassung möchte ich im Folgenden gegenüber der aufbrausenden Kritik der Jugend verteidigen; und könnte es hierzu einen besseren Platz geben als in der Festschrift eines Bilderstürmers, der glaubt, dass sich die Bildwissenschaft nicht allein im Haus der Kunstgeschichte niederlassen sollte?

1 Zwei Versuche, Bilder zum Erzählen zu bringen

Fragen wir uns, worin Erzählen besteht, kann eine erste naive Antwort lauten: Erzählen geschieht im Laufe der Zeit und stellt Ereignisse im Laufe der Zeit dar. In der Rezeption müssen diese beiden Zeitabläufe in einem näher zu bestimmenden Sinn synchronisiert werden. Die Rezipierenden hören oder lesen in einer Zeitspanne einen Text, der Ereignisse in einer Zeitspanne wiedergibt. Die dargestellten Ereignisse müssen dabei nicht in einer chronologischen Ordnung erzählt werden. Einzelbilder dagegen werden in einem Augenblick erfasst und dies wirft auch kein Problem auf, da nur ein augenblickliches Ereignis dargestellt wird. Letztere Auffassung ist naheliegender Weise falsch: Das Erfassen der Darstellung eines Augenblicks vollzieht sich offensichtlich in der Zeit. Akzeptieren wir diese Behauptung, eröffnet sich die Möglichkeit, das Lauschen oder Lesen einer Erzählung analog in der Bildrezeption wiederzufinden. Dieser Auffassung nach geschieht unsere Bildrezeption parallel zum Erfassen der im Bild erzählten Geschichte. So mögen wir in den obigen Bildern als Erstes erfassen, dass das Freundespaar darauf zu sehen ist, als nächstes Iphigenie und danach den Tempel auf der Insel Tauris erkennen, im Anschluss bemerken, dass die beiden geopfert werden sollen usf. Aber auf diese Weise erfolgt Bildrezeption offensichtlich nicht. Betrachten wir daher zwei überzeugendere Versuche, Einzelbilder zum Erzählen zu bringen. Beginnen wir mit dem Text von Antonius Weixler.

1.1 Weixlers phänomenologisch geprägter Ansatz

Weixler beginnt die ersten Seiten seines Aufsatzes mit einer Rückschau auf die Auffassungen von Bild und Text in der Antike und kommt zum Schluss, „dass die Vorstellung, Malerei und Poesie könnten beide gleichwertig dieselben Stoffe erzählen, historisch gesehen der dominante Konsens war“ (Weixler 2020, 59). Angesichts der Popularität von Bildwerken, die jeweils mehrere Einzelbilder umfassen – etwa der Vasenmalerei –, erscheint die antike Auffassung nicht ver-

wunderlich. Ob sich die vom Verfasser erwähnten Autoren auf Bilder dieser Art oder Einzelbilder beziehen, scheint wiederum vorerst ebenso unklar wie die folgende von ihm formulierte These:

„Gegenüber dieser Einschätzung der Gleichwertigkeit der Erzählfähigkeit der beiden Medien ist Lessings berühmte Differenzierung von Literatur und Malerei also trotz ihrer Wirkmächtigkeit historisch eher die Ausnahme als die Regel“ (Weixler 2020, 59).

Ungeachtet dessen können wir annehmen, dass „ab dem 18. Jahrhundert das Erzählen als etwas Medienspezifisches verstanden wird“ (Weixler 2020, 59). Weixler will hingegen zeigen, dass einzelne Bilder sehr wohl diachrone Zustandsfolgen darstellen können und damit der Minimaldefinition des Erzählens genügen, die als notwendige Bedingung für jenes nur die Darstellung von Temporalität bzw. Zustandsveränderung bestimmt (Weixler 2020, 61). Im weiteren Verlauf bezieht sich Weixler auf den Definitionsversuch von Matías Martínez (2017), demzufolge drei notwendige Merkmale bestehen müssen, damit eine Erzählung vorliegt: *Konkretheit*, *Temporalität* und *Kontiguität*. Um von einer Geschehensdarstellung sprechen zu können, muss außerdem ein *x* hinzukommen, das aus neun fakultativen Merkmalen besteht (vgl. Weixler 2020, 62). Zu diesen gehört die doppelte Zeitlichkeit, die nach Weixler vor allen Dingen für die piktorale Darstellungen von Wichtigkeit ist.

Unter *Konkretheit* ist zu verstehen, dass ‚singuläre und konkrete Sachverhalte‘¹ dargestellt werden müssen. Mit diesem Merkmal soll sichergestellt werden, dass keine allgemeinen Darstellungen wie Backrezepte etc. als Erzählungen gelten (vgl. Weixler 2020, 62). Ob darstellende Bilder zudem per se konkret sind, wie der Verfasser andeutet, kann – nebenbei bemerkt – hinterfragt werden. Erinnert sei an Nelson Goodmans (1984, 81) allgemeine Bilder wie die Zeichnung eines Adlers im Lexikon, das die Klasse der Adler und nicht konkret einzelne Adler darstellt. Mit *doppelter Zeitlichkeit* ist das Phänomen gemeint (s. o.), dass Erzählungen nicht nur Zeitliches darstellen, sondern zudem selbst zeitlich sind (vgl. Weixler 2020, 64). Problematisch ist, ob dieses Merkmal auf Einzelbilder übertragen werden kann, wenn wir davon ausgehen, dass zumindest eine Veränderung einer Eigenschaft eines Gegenstandes (und somit zwei Zustände) dargestellt werden müssen. So ist es ja völlig unstrittig, dass sich ein galoppierendes, trabendes oder stehendes Pferd darstellen lässt, und darin mag eine Darstellung von Temporalität bestehen, aber letzteres, nämlich eine Zustandsveränderung,

¹ Inwiefern das von fiktionalen Darstellungen Dargestellte ‚konkret‘ sein kann, sei dahingestellt. Erinnert sei an eine Osterhasendarstellung, bei der es zumindest fraglich ist, ob sie Darstellung von etwas Konkretem ist (zum Problem fiktionaler Darstellungen vgl. Steinbrenner 2019).

wird nicht dargestellt. Daher bleibt es auch dunkel, warum wir mit dem Verfasser Gérard Genettes These teilen sollen, dass der Satz „Ich gehe.“ bereits einen Anfangs- und einen Endzustand impliziert (vgl. Weixler 2020, 65) bzw. dass diese Implikation schon eine Erzählung (!) von zwei Zuständen ist. Wie zuvor bemerkt, mag zwar die Darstellung eines galoppierenden Pferdes eine Bewegung von A nach B implizieren, aber weder A noch B werden dabei als ‚konkrete‘, verschiedene zeitliche Zustände dargestellt. Was allein dargestellt wird, ist ein Zustand zwischen den beiden Zuständen A und B. Wichtig ist es an dieser Stelle auf einen logischen Unterschied aufmerksam zu machen:

Wenn R die Darstellung des Junggesellen Fritz ist, ‚impliziert‘ sie auch logisch, dass sie eine Darstellung des unverheirateten Mannes Fritz, eine Darstellung eines Mannes, eines Lebewesens usf. ist.² Eine Darstellung des gehenden Fritzes lässt dagegen keinerlei logische Schlüsse darauf zu, wie Fritzens Zustand vor oder nach diesem ausgesehen hat – und nicht einmal den, dass Fritz davor oder danach existiert hat. Was wir bestenfalls sagen können, ist, dass darstellende Bilder Gegenstände darstellen, die möglicherweise sichtbar sind und für möglicherweise sichtbare Gegenstände gilt, dass sie möglicherweise in Raum und Zeit existieren. Wollen wir daraus schließen, dass darstellende Bilder *den* Raum und *die* Zeit und damit alle Räume, Universen, Kontinente, Kämmerchen und alle Zeitpunkte in der Zeit darstellen? Offensichtlich nicht! Kurzum halte ich es für fragwürdig, dass alles, was ein darstellendes Zeichen impliziert, auch von ihm dargestellt wird. Selbst, wenn wir dieser Behauptung zustimmen, sollten wir über ein sehr überzeugendes Konzept der Implikation verfügen, das Folgerungen der erwähnten Art legitimiert. Ein Konzept dieser Art müsste eine überzeugende Erklärung einschließen, warum im obigen Beispiel nur die Zustände A und B impliziert werden und nicht auch die Zustände, die A vorausgehen und die B nachfolgen. Der Vorschlag, neben der Chronologie noch die Kausalität heranzuziehen, ist wenig hilfreich, da das erwähnte Problem offensichtlich ebenso die Kausalität betrifft: Impliziert die Darstellung des galoppierenden Pferdes alles kausal Vorher- und Nachgehende?³ Hinzu kommt, dass gerade in der fiktionalen oder religiösen Literatur Kausalgesetze nicht gelten müssen. Gleiche Probleme treffen ebenso auf das Konzept der *Kontiguität* zu. Unter diesem Konzept soll der Gedanke verstanden werden, dass die dargestellten Ereignisse nicht nur chronologisch oder temporär geordnet sind, „sondern auch räumlich, zeitlich oder kausal aufeinander bezogen sein müssen“

² Zu logischen Implikationen von darstellenden Bildern vgl. Steinbrenner 2001.

³ erinnert sei in diesem Zusammenhang an Donald Davidsons (1971) Beobachtung des Ziehharmonikaprinzips bei Handlungen, das besagt, dass wir Handlungen beliebig fein graduieren können.

(Weixler 2020, 66). Gerade der räumliche Aspekt scheint bei Bildern von besonderem Interesse, wenn wir davon ausgehen, dass der Bildraum gewissermaßen über den Rahmen hinaus geht. Daraus aber zu folgern, dass ein Bild nicht nur das von ihm Dargestellte zeigt, sondern Szenen jenseits des Dargestellten ‚darstellt‘, ist wenig überzeugend. Zudem führt diese These zur oben bereits skizzierten Schwierigkeit der Frage, an welchen Stellen die Grenzen zu ziehen sind.

Eine weitere Möglichkeit, Einzelbilder zum Erzählen zu bewegen, sieht Weixler darin, sie selbst wieder in einzelne Bildelemente zu zerlegen, die analog zum erzählerischen Arrangement bei Texten analysiert und nicht rein synchron rezipiert werden (vgl. Weixler 2020, 24). Dies schließt nicht aus, dass bei Einzelbildern bzw. in ihrer Rezeption keine ‚Erzählzeit‘ wie in Texten vorhanden ist, aber Weixler ist der Auffassung, dass zumindest etwas Analoges in Bildern vorhanden sei (vgl. Weixler 2020, 71), da die Zeit „in der Malerei schlicht nach einer anderen Logik“ (Weixler 2020, 71) dargestellt wird. Der Gedanke ist, dass es in der „ikonischen Intensität“ zu einer „gestauten Zeit“ (Weixler 2020, 71) kommt. In Bildern gäbe es jedoch im Gegensatz zu Texten nicht nur eine, sondern diverse, gleichwohl „bildadäquate“ (Weixler 2020, 72) Erzählzeiten. Die Erzählzeit sei zudem – Weixlers Beispiel ist Hogarths Gemälde *The Bagnio*⁴, davon abhängig, „wie sehr das Auge des Betrachtenden kunstwissenschaftlich geschult ist“ (Weixler 2020, 73). Weixlers These scheint dabei insofern stimmig, als auf dem Gemälde Hogarths, wenn wir so wollen, *verschiedene Szenen* zu sehen sind, die der geübte Betrachter in einer *bestimmten* Reihenfolge sehen kann.

Gegen diese Auffassung lässt sich gleichwohl erstens einwenden, dass die Aufteilung eines darstellenden Einzelbildes in verschiedene Szenen zwar immer möglich, aber auch immer mehr oder minder willkürlich bleibt. (So bleibt etwa die Frage offen, wo eine Szene auf der Bildfläche beginnt und endet). Zweitens bleibt selbst bei Gewissheit über die Aufteilung des Bildes in Szenen deren Reihenfolge fraglich. Keiner dieser beiden Punkte trifft dagegen auf Bildserien zu, die eine Geschichte *erzählen*.

Selbst im Fall von Tiepolos Kreuzigungsszenen (siehe Abb. 2) lässt sich aber fragen, ob sie eine Geschichte erzählen oder nicht vielmehr nur prominente Stationen des Kreuzwegs darstellen. Letztere Erklärung scheint mir naheliegend, ohne meine Argumente dafür im Rahmen des vorliegenden Aufsatzes hinreichend darlegen zu können.⁵ Selbst jedoch, wenn all diese Probleme gelöst wären, bleibt

⁴ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Hogarth_039.jpg (5. Dezember 2021).

⁵ Für Weixlers *The Bagnio*-Beispiel heißt dies – selbst, wenn wir ihm zugestehen würden, dass auf Hogarths Bild mehrere zeitlich unterschiedliche Szenen dargestellt wären – nicht, dass mit dem Bild etwas erzählt wird.



Abb. 2: Giovanni Domenico Tiepolo, *Via Crucis (Stazione II–Stazione V)*, 1748/1749.

folgende Schwierigkeit weiterhin bestehen: Wie lassen sich gewöhnlich darstellende Bilder von erzählend darstellenden Bilder unterscheiden? Konkret gefragt: Erzählt Peter Dreher's Bild aus seiner Serie *Tag um Tag ist guter Tag* auch eine Geschichte (siehe Abb. 3)?

Besteht Dreher's Gemälde zudem gar aus verschiedenen Szenen, beispielsweise der Tischszene und der im Glas gespiegelten Raumszene mit Fenster, die



Abb. 3: *Tag um Tag ist guter Tag*, Nr. 2171, Peter Dreher. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

das „Auge des Betrachtenden kunstwissenschaftlich geschult[en]“ (Weixler 2020, 73) erkennen kann? Meines Erachtens exemplifiziert Dreher's Bild und jedes aus seiner Serie auf das eindrucklichste das, was Lessing unter dem Begriff des ‚fruchtbaren Augenblicks‘ verstanden haben mag. Aber daraus folgt natürlich nicht, dass „es [das Bild] damit eine *erzählte* Zeit“ (Weixler 2020, 73, Herv. J.S.) aufrufe. Dreher's Werk thematisiert, wie nicht zuletzt der Titel anzeigt, ganz eindeutig das Thema *Zeit*, aber es ist weder eine Erzählung über die Zeit noch sonst eine Form von Erzählung. Lässt sich aber gegen mein Beispiel nicht einwenden, dass hier keine Tätigkeit und ein prägnanter Moment dargestellt wird (vgl. Weixler 2020, 74)? Kann es aber eine prägnantere Tätigkeit des Glases geben als die des in seiner ganzen Präsenz Auf-dem-Tisch-*Stehens*? Aber das Glas kann doch nicht handeln! *Sehen* wir aber im statischen, unbelebten Glas nicht den Maler bei seiner Arbeit, dem Malen, zu? Und ist nicht das Gemälde selbst der fruchtbarste Augenblick seiner Tätigkeit als Abschluss und Neubeginn? Und wird dieser Moment nicht durch das Glas auf dem Bild dargestellt? Ich erspare Ihnen und mir weitere kunsthistorische Höhenflüge.

In seinen weiteren Überlegungen will Weixler mithilfe Erwin Panofkys ikonologischen Modells die erzählende Kraft von Bildern nachweisen. Betrachten wir zur Verdeutlichung den Druck von Orest und Pylades. Auf der ersten Stufe, der vorikonischen Verständnisebene, beschreiben wir das Bild in seiner „synchronen Zustandshaftigkeit“ (Weixler 2020, 76). Dazu gehört, dass wir auf dem Bild zwei Personengruppen, rechts aus Männern, links aus Frauen bestehend, und im Hintergrund eine Landschaft sehen. Auf dieser Stufe erkennen wir, so Weixler, noch keine Temporalität, also nicht, dass in der Gruppe der Männer die vordere Figur auf die Gruppe der Frauen zuschreitet. Diese Einschränkung erscheint mir belie-



Abb. 4: *Pylades and Orestes Brought as Victims*, Benjamin West, 1766, Sammlung Tate Britain.

big. Wenn wir mit der abendländischen Malerei vertraut sind, dann erkennen wird dies bereits auf dieser Stufe. Damit soll nicht ausgeschlossen werden, dass es sich bei dem Druck eventuell um eine Darstellung einer Skulpturengruppe oder eines Bildes – und nicht um eine ‚reale‘ Szene – handeln könnte, z. B. des auf Abb. 4 zu sehenden.

Aber zu letzteren Annahmen, dass der Druck nur ein Bildwerk und keine lebendige Szene darstellt, haben wir erst einmal keinen Grund.⁶ Auf der zweiten Stufe, der der ikonographischen Narrativität, wird versucht, die mythischen oder religiösen Ursprungserzählungen wiederzuerkennen. Im Fall unseres Beispiels erkennen wir Pylades aus den Erzählungen über Orest, Elektra und Iphigenie

⁶ Wie den aufmerksamen Betrachtenden sicherlich aufgefallen ist, unterscheiden sich die beiden Bilder (Abb. 1 und Abb. 4) nicht nur in zahlreichen Details, sondern auch in ihrer ‚Lese-richtung‘. Auf dem ersten Bild ist die Männergruppe rechts positioniert, auf dem zweiten links. Für mich (Unsensiblen) legt dieser Unterschied (in der Richtung?) keine unterschiedlichen Interpretationen und schon gar kein anderes ‚Narrativ‘ nahe.

(wieder). Eine Frage in diesem Zusammenhang lautet, inwiefern die Narrativität allein durch die sprachlichen Texte geleistet wird, die auf dieser Stufe herangezogen werden (vgl. Weixler 2020, 77). Ob dabei die Einbeziehung von „kulturell geprägten Narrativen bzw. narrativen Schemata“ (Weixler 2020, 77) zu einer entscheidenden Stärkung der bildnerischen Narrativität führt, sei dahingestellt. Auf der nächsten Stufe, der der ikonologischen Narrativität, werden die symbolischen Werte identifiziert (Weixler 2020, 78). Für unser Beispiel heißt dies vermutlich, auf das vorbildliche innige Freundschaftsverhältnis zu verweisen. Die entscheidende Stufe ist ungeachtet der vorhergehenden Fragen die vierte, die Stufe der ikonischen Narrativität, auf der mit Max Imdahl das sehende Sehen vorliegt (vgl. Weixler 2020, 78). Diese Ebene findet sich nach Imdahl nur bei Bildern, deren Phänomenalität und, wenn wir so wollen, Zeichenhaftigkeit sich sprachlich nicht einfangen lässt: „Ikonische Narrativität ist sozusagen das *piktoral erzählte Mehr* von Bildern“ (Weixler 2020, 79, Herv. im Original). Der dargestellte ‚fruchtbare Augenblick‘ „erscheint als durchlässig zum Davor und Danach“ (Weixler 2020, 79) und führt zu einem piktoralen Erzählen. Das Problem an dieser Stelle ist, dass explizit dem Bild gegenüber eine Entscheidung getroffen werden muss. Entweder wird das Bild als Darstellung eines ‚fruchtbaren Augenblicks‘ aufgefasst oder als Darstellung mehrerer Augenblicke in einem Bild. Weixlers Lösung besteht darin, dass wir in unserem Beispiel das Bild erst als Opferszene betrachten können, in der eine (!) Szene dargestellt wird, und auf der abschließenden Ebene als ‚Erzählung‘ davon, wie das Freundespaar als Opfer vor den Altar der Iphigenie geführt wird usw. Grund hierfür ist, dass wir verschiedene Bilddetails als Details der Erzählung deuten können, die in der Geschichte des Freundespaars nicht gleichzeitig geschehen sind und die bei Kenntnis der Geschichte daher in der durch die Geschichte vorgegebenen Ordnung zeitlich sortiert werden können.

Gegen diesen Vorschlag lassen sich zumindest zwei Einwände erheben. Erstens gibt es bei Bildern keine festen Erzählkonventionen. Es ist eines, verschiedene, zeitlich auseinander liegende Details einer Erzählung in einem Bild wiederzuerkennen, aber etwas anderes, in einem Bild ohne Rückgriff auf eine bekannte Erzählung eine Erzählung hineinzuzinterpretieren. Zweitens ist es widersprüchlich zu behaupten, etwas sei Darstellung eines Augenblicks und es sei gleichzeitig (!) Darstellung einer Zeitspanne. Betrachten wir vor dieser Feststellung Verstehenstheorien im Stile Panofskys (oder in neuerer Zeit von Oliver Scholz), müssen wir zu dem Schluss kommen, dass Bilder auf unterschiedlichen Verstehensstufen Widersprüchliches darstellen. Dies ist aber eine Missdeutung derartiger Theorien. Was auf den verschiedenen Stufen vorliegt, ist eine Vertiefung des Verstehens der Rezipierenden. Erst erkennen sie eine Menschengruppe, dann Männer und Frauen, dann eine Opferszene, dann das

Freundespaar Pylades und Orest usf.⁷ Nach Weixler müsste hier irgendwann ein (widersprüchlicher) Sprung vollzogen werden: Die zuvor statische Szene fängt an zu leben. Noch deutlicher wird diese Schwierigkeit sichtbar, wenn wir transparenten Bildtheorien wie beispielsweise Kendall Walton (1984) oder John Kulvickie (2006) folgen. Für diese können wir durch ein Bild einen Sachverhalt sehen. Wäre Weixler zuzustimmen, würde beim längeren Betrachten eines Bildes einer Szene unter Umständen mit der Zeit die Szene zu leben beginnen. Diese Beispiele zeigen, dass wir gerade, wenn wir an der Phänomenalität der Bilder interessiert sind, besser bei Lessings altbewährter Ansicht bleiben sollte.

1.2 Veits' wahrnehmungstheoretisch motivierter Ansatz

Andreas Veits beginnt seinen Aufsatz mit folgenden Fragen:

Inwiefern lässt sich die Darstellung von Figuren in Bewegungsposen als Bedingung für ein narratives Potential von piktoralen Bildwerken verstehen? Welche Rolle spielen regelhafte Wissensressourcen wie Bewegungswissen oder Kenntnisse zu sozialen Kontexten, um Einzelbilder narrativ deuten zu können? Wie lässt sich der narrative Charakter eines Einzelbilds analytisch eingrenzen? (Veits 2020, 124)

Diese Fragen will Veits „aus einer rezeptionsbezogenen Forschungsperspektive“ (Veits 2020, 125) klären und dabei auf die „Wechselwirkungen zwischen Wahrnehmungs- und Verstehensprozessen“ (Veits 2020, 124) eingehen. Dabei bezieht er sich auf die narrative Psychologie, die nicht gleichermaßen von der ‚media blindness‘ befallen sei wie die Literaturwissenschaft. Veits stützt sich dabei auf die Arbeiten von Jerome Brunner, demzufolge die Psychologie auf narrativen „Ordnungssystemen“ (Veits 2020, 127) beruhen muss, um zu gelungenen Erklärungen des menschlichen Verhaltens zu gelangen. Offensichtlich ist hier mehr gemeint, als unseren Umgang mit Bildern in ‚narrative‘ Handlungskomplexe zu stellen⁸ oder bei unseren Handhabungen mit Plänen und Skizzen über ihre möglichen Realisierungen nachzudenken. Unglücklich erscheint mir in diesem Zusammenhang der Vorschlag Veits, Überlegungen zur Realisierbarkeit bestimmter Ziele, ‚narrative Hypothesen‘ zu nennen. Unglücklich deshalb, weil dieser Vorschlag zu einem inflationären Gebrauch des Ausdrucks ‚Narrativ‘ einlädt, der den eigentlichen und engen Bereich der literarischen (zumeist fiktionalen) Erzählung über-

⁷ Wichtig zu bemerken ist, dass diese Stufen nicht zeitlich hintereinander abgearbeitet werden müssen, sondern sie logisch aufeinander bauen (vgl. Scholz 2004).

⁸ Vgl. Klaus Sachs-Hombachs (2003) Überlegungen zur Bildpragmatik.

dehnt und jede Form von Handlungsbeschreibung, beispielsweise „Max überlegt sich, ob er morgen in die Schule gehen soll“, zu einem Narrativ werden lässt. Gleicher Einwand trifft auf den Ausdruck der ‚narrativen Interpretation‘ zu, der nur bereits ausgeführte Handlungen umfassen soll (Veits 2020, 130). Damit will ich nicht das Phänomen leugnen, dass die meisten Menschen darum bemüht sind, ein kohärentes Weltbild zu besitzen und dies schließt das bisher vergangene eigene Leben, Handlungen, Erinnerungen etc. ein. Unklar bleibt mir jedoch, was damit gewonnen ist, diese personale Weltsicht als Narrativ bzw. Erzählung zu bezeichnen. Gleiches gilt für den Vorschlag, Hypothesen über das Verhalten anderer als Narrationen zu bezeichnen (vgl. Veits 2020, 131).⁹ Der springende Punkt bei Veits besteht nun darin, Bilder als Ausgangspunkt solcher narrativen Hypothesen und Interpretationen zu deuten (vgl. Veits 2020, § 4). Veits Bemühen ist, dies sei vorangestellt, erst einmal harmlos, wenn nicht mehr damit gemeint sein soll als der Gedanke, dass in einer piktoralen Personendarstellung eine Szene dargestellt wird, die zumeist als End- oder Ausgangspunkt von diesen oder jenen Handlungen bestimmt werden kann. Aber dies ist eine rein optionale Angelegenheit, die im Gegensatz zu literarischen Erzählungen nicht festlegt, welche Szene der dargestellten vorausgeht oder folgt (s. o.). Damit will ich nicht leugnen, dass wir mit unserem Weltwissen nicht nur Erzählungen, sondern auch Bilder ergänzen. Wenn wir jedoch im sechsten Aufzug Goethes *Iphigenie auf Tauris* (1779) erfahren, dass Iphigenie ihren Bruder Orest u. a. aufgrund seiner Narbe wieder erkannte:

Mich doppelt diese Schramme, die ihm hier
Die Augenbraue spaltet. Als ein Kind
Ließ ihn Elektra, rasch und unvorsichtig
Nach ihrer Art, aus ihren Armen stürzen.
Er schlug auf einen Dreifuß auf – Er ist's –
Soll ich dir noch die Ähnlichkeit des Vaters,
Soll ich das innre Jauchzen meines Herzens
Dir auch als Zeugen der Versicherung nennen. (Goethe 1982 [1779], 308)

dann folgt daraus, dass diese Szene jener vorausgeht, in der Iphigenie davon berichtet. Im Kontext der Erzählung besteht darin jedoch eine fiktive Wahrheit und keine optionale Angelegenheit.¹⁰

⁹ An dieser Stelle wäre es hilfreich zu erfahren, inwiefern die narrative Psychologie über das einfache Believe-Desire Modell hinausgeht.

¹⁰ Vgl. zu Folgebeziehungen in fiktionalen Kontexten Steinbrenner 2019.

Veits Strategie besteht im Weiteren darin, die „Naturalisierungsleistung“ (Veits 2020, 134) bei der Bildrezeption zu betonen und die Bildwahrnehmung der gewöhnlichen Wahrnehmung anzugleichen. Mit diesem Versuch verortet er sich innerhalb der Bildtheorie in einer Tradition, die auf die Wahrnehmungs-nähe der Bildrezeption pocht, und damit grob dem Strang der Ähnlichkeitstheorien zugeordnet werden kann. Diese Theorien sind im letzten Jahrhundert nicht nur von kunsthistorischer Seite, etwa von Erwin Panofsky (1985 [1924/1925]) und Ernst Gombrich (1978), stark unter Beschuss genommen worden, sondern wurden von philosophischen Bildtheoretikern in der analytischen Tradition als unhaltbar zurückgewiesen.¹¹ Vor diesem Hintergrund verwundert es daher nicht, dass Veits im Fall von Einzelbildern nur von „Mikro-Narrativen“ spricht, „die nicht über einzelne narrativen Hypothesen oder Interpretationen hinausgehen“ (Veits 2020, 133). Eine Frage, die sich hier stellt, lautet, ob diese Mikro-Narrative auf einer subpersonalen Wahrnehmungsebene gebildet werden oder reicheren konventionell-kulturellen Rezeptionsbedingungen bedürfen, auf die sich die Betrachtenden u. U. explizit berufen können. Ein Problem, das hinter dieser Frage steht, liegt darin, wie die Betrachtenden in ihrer Vorwärtsprojektion zwischen einer medialen und der „außer mediale[n] Realität“ (Veits 2020, 134) unterscheiden. Betrachtende gehen ja bei Bildern (gerade bei solchen mit fiktionalem Bezug) nicht unbewusst davon aus, dass die vorgestellte Zukunft, die das Bild möglicherweise hervorrufen kann, real sein wird. Dies geschieht jedoch, wenn wir Wahrnehmung beispielsweise allgemein im Sinne einer *Predictive Coding*-Theorie fassen, wie sie auch von Jerome Brunner entwickelt wurde. Der entscheidende Punkt besteht bei dieser Theorie aber darin, dass bereits auf subpersonaler Ebene Annahmen über den Fortgang der gegenwärtigen Wahrnehmung und somit über den weiteren Weltverlauf getroffen werden. Ebenso wenig gehen Betrachtende unbewusst davon aus, dass sich der von der Wahrnehmung des Einzelbildes angestoßene fiktionale Verlauf auf eine bestimmte Weise fortsetzt. Es ist vielmehr ein bewusster Prozess der Interpretation, der hier einsetzt. Daher ist Veits Behauptung, „[j]ede Form der narrativen Bilddeutung ist entsprechend auch immer als *Naturalisierungsleistung* zu verstehen“ (2020, 134, Herv. im Original), entweder banal in dem Sinne, dass für Bildmedien die Gesichtswahrnehmung unabdingbar ist, oder falsch. Letzteres ist sie deshalb, weil bei Interpretationen, wie sich eine durch ein Einzelbild dargestellte (fiktionale) Szene weiterentwickeln könnte, kulturell-konventionelle Regeln und keine Gesetze der Wahrnehmung den Ausschlag geben. Die Behauptung aber, dass diese Regeln bzw. Gesetze eindeutig festlegen, wie sich die Szene weiterent-

11 Vgl. zusammenfassend zu diesen Positionen Steinbrenner 2009.

wickelt, ist schlichtweg falsch! Ein Narrativ entsteht, wenn überhaupt, mit einem zweiten Bild, das aufgrund kulturell-konventioneller Regeln oder kausalen Annahmen als Fortsetzung des ersten Bildes interpretiert werden kann. Solange kein solch zweites Bild vorhanden ist, sind alle Interpretationen und Hypothesen darüber, wie die Geschichte weitergehen wird, bloße Interpretationen oder Hypothesen. Meine Behauptung dagegen, dass Pylades und das Geschwisterpaar Tauris verlassen werden, ist keine narrative Interpretation oder Hypothese, sondern schlichtweg die korrekte Wiedergabe einer bekannten Geschichte! Worin der Vorteil liegen soll, diese schlichte und nützliche Unterscheidung aufzugeben, bleibt mir unergründlich.

Die bisherigen Überlegungen sollten verdeutlicht haben, dass Veits' Bemerkung, dass „narrative Bilddeutungen somit zumindest weitgehend auf vergleichbare Verstehensmuster zurückgreifen, die auch zur Deutung der außermedialen Umgebung eingesetzt werden“ (Veits 2020, 134), nur schwerlich zugestimmt werden kann. Betrachte ich beispielsweise die Radierung des Freundespaars mit Iphigenie, sind mögliche Folgebewegungen der dargestellten Personen alles andere als klar vorgegeben und Gleiches gilt für das von Veits herangezogene Bild Banksys *Flower Bomber*¹². Damit verneine ich nicht Veits Beobachtung, dass eine durch ein Einzelbild dargestellte Bewegungspose auf eine Bewegung *hindeutet*, aber die Behauptung, dass sie gleich einer Wahrnehmung *Motorschemata* (bestimmte Erwartungen von künftigen Bewegungen) aktiviert (Veits 2020, 135), ist eine weitaus stärkere These, die zu beweisen wäre. Gleiches gilt für andere von Veits Beispielen, in denen er mehr oder minder Wahrnehmungsprozesse eins zu eins auf die Bildrezeption überträgt. Das Problem bei diesen wie ähnlichen Ansätzen in der Bildtheorie besteht darin, repräsentationalistische Auffassungen der Wahrnehmung, die an sich selbst schon äußerst fragwürdig sind, unkritisch auf die Bildrezeption zu übertragen.¹³ Dies wird von Veits auch insofern eingeräumt als er konstatiert, dass die nötige Prozessualität „im Rahmen der Umgebungswahrnehmung in der außermedialen Realität zu erwarten“ (Veits 2020, 144), jedoch „durch bildliche Darstellungen kaum umsetzbar“ sei und wenn doch, am ehesten „in Comics und Bildserien“ (Veits 2020, 144). Vor dem Hintergrund dieser Bemerkungen stellt sich die Frage, was von der These der erzählenden Einzelbilder letztlich bleibt? Betrachten wir dazu kursorisch Veits vier Ebenen des narrativen Potentials von Bildern:

¹² Vgl. <https://publicdelivery.org/banksy-flower-thrower/> (6. Dezember 2021).

¹³ Und selbst, wenn wir eine repräsentationalistische Position beziehen, werden wir kaum leugnen können, dass in diesen Fällen (bewusste oder unbewusste Voraussagen über künftige reale oder fiktionale Ereignisse) die Induktionsbasen sich nur schwerlich vergleichen lassen.

Die erste Ebene ist die der Validität. Die narrative Psychologie geht davon aus, dass „Erfahrungen im Rahmen von Umgebungswahrnehmung erlernt“ (Veits 2020, 145) werden. Welche Merkmale der Umgebung für die Narrativität eines Einzelbildes ausschlaggebend sind, bleibt im Dunkeln. Dies räumt Veits auch ein:

Dieser Rekonstruktion von Annahmen [, die für die Weiterentwicklung der Geschichte bestimmend sind,] sind allerdings Grenzen gesetzt. So ist es kaum möglich, fragmentarische Problemlösungsschritte zukunftsgerichtet zu ergänzen, ohne das weitere bildliche Hinweisreize [im Sinne von weiteren Bildern] zu einem erwartenden Resultat vorhanden sind. Wie sich ein Prozess entwickelt, kann wahrheitsfähig vielfach kaum vorhergesagt werden. (Veits 2020, 146)

Gerade auf dieser Ebene, auf der die Umgebungswahrnehmung für die Bildwahrnehmung entscheidend ist, wäre es sinnvoll, sich auf Arbeiten von Richard Wollheim (1980, 205–226) und seinen Nachfolgern (vgl. Niederée und Heyer 2003) zu beziehen, in denen das *Sehen in* als spezifischer Modus des Sehens von Bildern vom *Sehen als* (ich sehe beispielsweise eine Wolke als Schaf) und dem gewöhnlichen Sehen, unterschieden wird. Aus dieser Unterscheidung ergibt sich auch die Frage danach, welche Rolle die Bildrahmung bei der Wahrnehmung perspektivischer Bilder spielt. Erinnert sei stellvertretend an den sogenannten Pozzoeffekt, der bei Tromp l’oeils auftritt (vgl. Polanyi 1990) und verdeutlicht, welche Rolle die Rahmung und damit die Umgebung bei Bildern spielt. Ich führe die genannten Autoren und diesen Effekt deshalb an, weil sich in diesen Forschungsansätzen auf paradigmatische Weise zeigen ließe, wie sich Automatismen in der Bildwahrnehmung von Fragen der Bildinterpretation unterscheiden.

Die nächste von Veits angeführte Ebene ist die der Spezifität. Auch auf dieser Ebene seien Schemata vorhanden, die den Betrachter zu bestimmten Zukunftsannahmen drängten. Wie bereits mehrfach betont mag diese Hypothese für subpersonale Wahrnehmungssituationen zielführend sein. Der Gedanke aber, dass aufgrund der Betrachtung eines Bildes im Idealfall sich vor dem geistigen Auge des Betrachters eine durch (subpersonale) Wahrnehmungsschemata festgelegte fiktionale Geschichte abzuspielen beginnt, gründet auf dem Kategorienfehler, Bildinterpretation als eine Form der Bildwahrnehmung zu deuten. Auf diesem Fehler beruhen auch Veits Ausführungen zu den weiteren Ebenen.

2 Zusammenfassung

Weixlers Fehler besteht darin, aus der logischen Notwendigkeit, dass die Rede von einem Zeitpunkt oder Augenblick die Annahme eines vorhergehenden und

nachfolgenden impliziert, folgt, dass ein Bild keinen Augenblick darstellt oder darstellen kann, sondern immer auch den vorhergehenden und nachfolgenden. Diese Folgerung, die auf einer Vermengung von phänomenalen, wahrnehmungstheoretischen und logischen Merkmalen beruht, ist jedoch, wie gezeigt, keinesfalls zwingend. Ähnliches trifft für Veits' Überlegungen zu, Wahrnehmungsstrukturen von Ereignissen im gewöhnlichen Leben auf Bildbetrachtung zu übertragen. All diese Naturalisierungsversuche sind jedoch anfällig gegenüber einer Kritik an Ähnlichkeitstheorien im Stile Goodmans (1976). Wenn wir in einem Bild neben dem dargestellten Augenblick auch jenen davor und danach ‚sehen‘, dann deshalb, weil wir mit Bildern auf eine bestimmte Art und Weise sozialisiert sind und nicht allein aufgrund von Wahrnehmungsautomatismen. Was vermeintlich vor beziehungsweise nach dem dargestellten fruchtbaren Augenblick ‚gesehen‘ wird, ist bestimmt durch die zugrundeliegende Geschichte. Handelt es sich beim jeweiligen Bild dagegen nicht um eine Darstellung eines fruchtbaren Augenblicks, dann mögen bestimmte (Seh)Konventionen und kausale Annahmen bestimmte Hypothesen und Interpretationen *nahelegen*.¹⁴ Ist dagegen gesichert, dass es sich bei dem Bild um eine Darstellung von Pylades, Orest und Iphigenie handelt, wie sie sich vor dem Tempel der Diana treffen, weil die zugrundeliegende Geschichte inklusive der Szenen davor und danach bekannt ist, dann weiß ich, welcher fruchtbare Augenblick dargestellt ist. Die Rede von einem fruchtbaren Augenblick ergibt ja nur dann Sinn, wenn wir die Geschichte kennen und damit um die Dramatik der dargestellten Szene wissen. Würde das Bild dagegen die ganze Geschichte oder auch die davor stattgefundenen und nachfolgenden Ereignisse ‚erzählen‘, würde die Rede von dem fruchtbaren Augenblick sinnlos. Natürlich ließe sich auch eine Position begründen, die diesen Ausdruck für obsolet hält – eine solche Positionierung hieße aber auch die Zurückweisung der Tatsache, dass die bildenden Künste seit jeher darum bemüht sind, solche fruchtbaren Augenblicke darzustellen. Gleichwohl sei noch einmal betont, dass es sich bei dem Bild nicht nur um eine Darstellung von Pylades und Orest handelt, sondern dass die beiden Freunde (und somit das Bild auf verschlungene Weise) die Freundschaft schlechthin exemplifizieren – die außerhalb der Familienbande sicherlich höchste Form der zwischenmenschlichen Beziehung. Ich hoffe jedenfalls stark, dass zumindest die letzte meiner hier vertretenen Ansichten auch der Jubilar teilt!¹⁵

¹⁴ Denken wir an den Fall eines Kriminologen, der anhand von Tatortfotos versucht bestimmte (kausale) Annahmen über den Tathergang und den Täter zu ziehen. Dies zeigt einmal mehr, dass Bilder keine Geschichten erzählen, sondern, wenn nicht Darstellungen von fruchtbaren Augenblicken, bestenfalls Ausgangspunkt möglicher Geschichten sind.

¹⁵ Für zahlreiche Verbesserungsvorschläge danke ich Celine Klotz.

Literaturverzeichnis

- Davidson, Donald. „Agency“. *Agent, Action and Reason*. Hg. Robert Binkley, Richard Brunaugh und Ausonio Marras. Toronto: Toronto University Press, 1971. 3–25.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Iphigenie auf Tauris* (1779). *Goethe: Werke*. Bd. 2. Frankfurt/M.: Insel, 1982. 251–310.
- Gombrich, Ernst. *Kunst und Illusion*. Stuttgart: Belser, 1978.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett, 1976.
- Goodman, Nelson. *Of Mind and Other Matters*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.
- Kulvicki, John V. *On Images: Their Structure and Content*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Martínez, Matías. „Grundbestimmungen“. *Handbuch Erzählliteratur: Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. Matías Martínez. Stuttgart: Metzler, 2011. 1–12.
- Niederée, Reinhard, und Dieter Heyer. „The Dual Nature of Picture Perception: A Challenge to Current General Accounts of Visual Perception“. *Looking into Pictures: An Interdisciplinary Approach to Pictorial Space*. Hg. Heiko Hecht, Robert Schwartz und Margret Atherton. Cambridge, MA: MIT Press, 2003. 77–98.
- Panofsky, Erwin. „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“ (1924/1925). *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Volker Spiess, 1985. 90–167.
- Polanyi, Michael. „Was ist ein Bild?“. *Was ist ein Bild?* Hg. Gottfried Boehm. München: Wilhelm Fink, 1990. 148–162.
- Sachs-Hombach, Klaus. *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: Herbert von Halem, 2003.
- Scholz, Oliver R. *Bild, Darstellung, Zeichen: Philosophische Theorien bildlicher Darstellung*. Frankfurt/M.: Klostermann, 2004.
- Steinbrenner, Jakob. „Abbilder, Darstellungen und Teile“. *Vom Realismus der Bilder: Interdisziplinäre Forschungen zur Semantik bildlicher Darstellungsformen*. Hg. Klaus Rehkämper und Klaus Sachs-Hombach. Magdeburg: Scriptorum Verlag, 2001. 57–69.
- Steinbrenner, Jakob. „Analytische Bildtheorien“. *Bildtheorien: Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Hg. Klaus Sachs-Hombach. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2009. 284–315.
- Steinbrenner, Jakob. „Wo ist er denn, der Osterhase? Überlegungen zur Bezugnahme in fiktionalen Kontexten“. *Philosophie der Existenz: Aktuelle Beiträge von der Ontologie bis zur Ethik*. Hg. Andreas Luckner und Sebastian Ostritsch. Stuttgart: Metzler, 2019. 123–139.
- Veits, Andreas. „Narratives (Bild-)Verstehen: Zum narrativen Potential von Einzelbildern“. *Einzelbild & Narrativität*. Hg. Andreas Veits, Lukas R.A. Wilde und Klaus Sachs-Hombach. Köln: Herbert von Halem, 2020. 124–160.
- Veits, Andreas, Lukas R.A. Wilde und Klaus Sachs-Hombach (Hg.). *Einzelbild & Narrativität*. Köln: Herbert von Halem, 2020.
- Walton, Kendall L. „Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism“. *Critical Inquiry* 11 (1984): 246–277.
- Weixler, Antonius. „Story at first sight? Bildliches Erzählen zwischen ‚diachroner Zustandsfolge‘ und ‚synchroner Zustandshaftigkeit‘“. *Einzelbild & Narrativität*. Hg. Andreas Veits, Lukas R.A. Wilde und Klaus Sachs-Hombach. Köln: Herbert von Halem, 2020. 56–87.
- Wollheim, Richard. *Art and its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.



Stephan Packard

Soziale Imaginationen im narrativen Bildverstehen

Ob wir mit Bildern erzählen können, ist aus verschiedenen bildtheoretischen Perspektiven für die Gegenwart sowie für andere historische Kontexte immer wieder diskutiert worden. Dieser Beitrag geht einer der Funktionen nach, die der Unterscheidung von Bild und Erzählung in der Rezeption von Bilderzählungen zukommen kann: Der Eintragung einer historischen und sozialen Imagination in das vorgestellte narrative Kommunikationsgefüge, die die Möglichkeit oder Unmöglichkeit des Erzählens mit Bildern auf eine vermeintliche soziale Differenz abbildet. Gefragt wird dann: wer kann mit Bildern erzählen? Und: wer spricht wem diese Kompetenz zu?

1 Mit Bildern erzählen: Film, Wahrnehmung und Konvention

„Bilder sind wahrnehmungsnahe Zeichen“ (Sachs-Hombach 2013, 74): Diesen intensional präzise festgelegten Ausgangspunkt seiner *allgemeinen Bildwissenschaft* hat Klaus Sachs-Hombach vorläufig aus methodischen Gründen eingeschränkt auf „artifizielle, flächige und dauerhafte Gegenstände, die innerhalb eines kommunikativen Aktes zur Veranschaulichung realer oder auch fiktiver Sachverhalte dienen“ (2013, 76). In anderer Hinsicht erweist sich die Extension dieses pragmatisch situierten Bildbegriffs freilich als ausgesprochen weit: Denn der Auswahl an kommunikativen Akten, in die Bilder einbezogen werden können, sind kaum Grenzen gesetzt. Erst recht gilt das für die Auswahl der womöglich beteiligten Akteur*innen.

Dass mit Bildern erzählt werden kann, ist für diesen Bildbegriff kein Skandal. Im Film etwa werde, so Sachs-Hombach weiter, erstens fotografisch, daher zweitens oft wahrnehmungsnahe, und daher wiederum drittens oft mime-tisch erzählt (vgl. Sachs-Hombach 2013, 224), zumal sich die Wahrnehmungs-nähe hier über die Visualität hinaus auf „den zeitliche[n] (und damit de[n] nar-rative[n]) Aspekt“ erstrecke (Sachs-Hombach 2013, 217). Ihr steht nach diesem Verständnis mit der Montage, die das „wesentliche Gestaltungsmittel des mime-tischen Erzählens“ (Sachs-Hombach 2013, 226) ausmache, die Unterbrechung der wahrnehmungsnahen Zeitfolge und räumlichen Kontinuität gegenüber. Hier deutet sich eine implizite, aber deshalb nicht weniger scharfe Differenz

an: Gerade die wesentliche Gestaltung des mimetischen Erzählens bricht mit der reinen Mimesis.

Zugleich wird damit die vorläufige engere Extension des typischen Bilds verlassen, weil zumindest in der Illusion der bewegten Bilder auf der Leinwand die ‚Dauerhaftigkeit‘ des Gegenstands nicht mehr im selben Sinne gegeben scheint. Versuche, die Montage selbst auf eine Wahrnehmungsnähe zu beziehen, etwa auf die sakkadische Bewegung des Auges beim Sehen (vgl. Murch 2001) oder auf die kognitive ‚Vernähung‘ der Körperimagination aus Partialansichten (vgl. Heath 1978; Metz 1968; Mulvey 1975; Oudart 1969), entfernen sich noch weiter von der artifiziellen, flächigen und dauerhaften Gegenständlichkeit des Bilds. Sachs-Hombach erwähnt noch eine weitere wahrnehmungsnähere Option: die Ausfüllung der Tiefendimension eines Bilds „als zweites wichtiges filmisches Gestaltungsmittel“ (2013, 227) im Film. Im funktionalen Vergleich mit der Montage wird deutlich, dass die narrative Kommunikation in allen diesen Fällen in der Ausstellung einer besonderen Relevanz der dargestellten Elemente begründet sein kann:

Edwin Porters Film *The Great Train Robbery* veranschaulicht etwa, wie der Tiefenraum dramaturgisch genutzt werden kann: Ein Ereignis lässt sich betonen, indem eine Bewegung aus der Raumtiefe zur Kamera hin erfolgt und sie dabei in den Bildmittelpunkt gebracht wird. (Sachs-Hombach 2013, 227)

Dieses Argument lässt sich bereits als ein multimodales lesen (vgl. Sachs-Hombach et al. 2018): Die gleiche Ressource wird mehrfach rezipiert (und ist von der Produktion auch dafür vorgesehen): als mimetische Darstellung, als emphatische Ausstellung von Elementen verschiedener Relevanz und als Erzählung. Mit den erwähnten narrativen Gestaltungsprinzipien lässt sich einerseits für eine Engführung von Wahrnehmungsnähe und Bilderzählung argumentieren, wenn etwa die Tiefendimension stark gemacht wird. Die Narration als kommunikatives Potenzial von wahrnehmungsnahen Zeichen muss dann nicht überraschen. Andererseits lässt die Unterbrechung der strikten Mimesis durch die Montage an ein wenn nicht gegensätzliches, so doch zumindest zusätzliches Moment denken, das aus den Bildern erst in der Addition zur Wahrnehmungsnähe eine Bilderzählung macht. Das wahrnehmungsfern oder -nah als relevant markierte Element (vgl. Sachs-Hombach 2013, 291–296) unterstützt jedenfalls, im Anschluss an Grices (1957) Kommunikationsmaximen verstanden, die Konstruktion von Narrativität, indem das kommunikative Handeln mit dem Bild sich gerade darauf beziehen kann: Und diese Handlung kann eben unter anderem eine Erzählung sein.

Dabei sprengen diese Medienvariationen die medial definierten Grenzen des engeren Bildbegriffs. Neben der Dauerhaftigkeit gilt auch die Künstlichkeit für die fotografische Vermischung von Ikonizität und Indexikalität nicht ganz im

selben Sinne wie für das prototypische artifizielle, also gezeichnete, gemalte oder geritzte Bild. Die semiotische Möglichkeitsbedingung für die Plausibilisierung dieses Prototyps ist nicht zeitlos, sondern eine historisch gewachsene, kulturelle und gesellschaftliche Konvention (vgl. Sachs-Hombach 2013, 74–77). Insbesondere dort, wo ein ideologischer Einsatz von Bildern befürchtet wird, gilt es dann für einen ebenso konventionell begründeten, falschen Eindruck von Faktizität jenseits der Künstlichkeit des Bilds sensibel zu sein, den die fotografische Indexikalität zwar besonders betont, für den aber bereits die bloße Evidenzerfahrung des visuellen Bilds ausreicht (vgl. Sachs-Hombach 2013, 312; dazu auch Barthes 1964; Eco 1976, 191–217).

Die folgenden Überlegungen interessieren sich für eine soziale Imagination und eine ideologische Versuchung anderer Art. Dass etwa die Montage oder die tiefe Placierung im Bild Relevanz und also Narrativität begründen könne, lässt sich zunächst als medienimmanente Tatsache formulieren. Wenn der Blick jedoch auf die gesellschaftlichen Bedingungen hin geweitet wird, unter denen eine solche Rezeption wahrscheinlich, typisch oder untypisch scheinen könnte, supplementiert ein Gesellschaftsbild die Zuschreibungen zur Piktoralität des Medienangebots: *Damals* haben wir Fotografien noch vertraut, denken wir dann; oder: *diese Menschen* glauben an die Evidenz des gezeichneten Diagramms, oder: *für diese Bildpraxis* können Bilder als bewegte Illusionen statt als dauerhafte Gegenstände erscheinen.

2 Noch einmal mit Bildern erzählen: Sprache, Fibel und Fabel

Was aber, wenn das Erzählen mit Bildern überhaupt nur bestimmten Akteur*innen zugeschrieben wird? Ein solches Argument findet sich etwa in der archäologischen Auseinandersetzung mit antiken Bildern, die Inhalte bekannter antiker Erzählungen darzustellen scheinen, und von denen nun gefragt wird, ob sie demnach als Bilderzählungen gelten können. So findet Luca Giuliani auf dem Fragment einer böotischen Bronzefibel aus dem achten oder siebten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung neben anderen Figuren eine Darstellung eines Pferds, dessen Umriss am unteren Ende der Beine an Räder denken lassen (vgl. Giuliani 2017; dazu auch Giuliani 2003, 2006). Am Rumpf lassen sich darüber hinaus vielleicht Fenster oder Luken erkennen. Die unnatürlichen Elemente markieren die Relevanz, die aus der bloß ikonischen Abbildung der Kategorie des Pferds eine Darstellung dieses einen Pferds, des berühmtesten künstlichen Pferds mache: des trojanischen.

Mit der Motivierung der Narration im Film hat diese Interpretation die Markierung relevanter Elemente gemeinsam. Aber anders als Montage oder Bildtiefe verweist die Relevanz des künstlichen Pferds nach Giulianis Deutung auf eine externe Quelle: Die Einzigartigkeit des dargestellten Inhalts lasse an einen singulären (wenn auch fiktiven oder mythischen; vgl. Sachs-Hombach 2005, 2013, 286–291) Referenten denken, der aus einer anderen, sprachlichen und narrativen Medialität bereits bekannt ist. Wer das Bild sieht, müsse sich an die Erzählung vom trojanischen Krieg erinnern, um sie im Bild zu erkennen.

Dann aber muss es auch um die Akteur*innen gehen, die diese Kenntnis besitzen. Die Verbindung von Bild und Erzählung ist nach dieser – älteren – Vorstellung nicht multimodal, sondern intermedial zu denken. Mit Bildern werde demnach nicht allererst erzählt, sondern nur *noch einmal* erzählt, was sprachlich schon früher erzählt wurde. Die Fabel gelangt erst durch die Sprache zur Fabel. Dem folgt sogleich die zweite Imagination, dass das Erzählen mit dem Bild nun in der sprachlichen Wiedererzählung als Erläuterung des Bildinhalts verwirklicht werden müsse.

Für die Darstellung der isolierten und rekontextualisierten Motive auf der böotischen Fibel mag das überzeugen. Ohnehin erscheinen sie hier eher dekontextualisiert als im Zusammenhang ihrer Erzählung präsentiert, wie es auch für gegenwärtige Darstellungen sehr gut bekannter Held*innen oft der Fall ist (vgl. Thon und Wilde 2019; Wilde 2019). Viel weiter aber reichen die Konsequenzen dieses Ansatzes, wenn er verallgemeinert und das Erzählen mit Bildern generell nicht mehr als Option, sondern als Problem aufgefasst wird, so dass die Geschichte der Bilderzählung als eine Geschichte von Problemlösungen erscheint (vgl. Giuliani 2003). Wird sie in einer Vorstellung von der antiken Gesellschaft situiert, in der das Problem lösbar werden soll, ergeben sich besondere Ansprüche an die beteiligten Akteur*innen:

The emergence of narrative imagery, whenever it occurs, poses a problem and needs to be explained. [...] First, any narrative image requires a considerable amount of additional effort. It involves the image maker deviating from his routine of representing habitual forms of behavior to instead depict something unusual that requires an explanation while, at the same time, offering a clue. The recipient, in turn, will have to take up this clue and identify the one story to which the image is referring, in order to find an explanation for what is depicted. Both producers and recipients will accept such increased effort only if it can be expected to produce additional value, in whatever form. (Giuliani 2017, 202)

Die soziale Imagination, die diese Problemlösungen in ihrem gesellschaftlichen Kontext situieren soll, tendiert dann dazu, diejenige Person, die erzählen kann, von jener, der erzählt wird, auch hegemonial zu unterscheiden, weil die erste eine natürliche Spannung zwischen Bild und Erzählung überwinden und dafür besonderes leisten müsse:

In the seventh century BC, anybody who had even a rudimentary knowledge of the elites' lifestyle could talk about descriptive images of hunting and war [...]. The small narrative image [...] required something more [...]. (Giuliani 2017, 205)

Im *agon*, Wettstreit, wird in Giulianis imaginiert antiker Gesellschaft der anstrengende und voraussetzungsreiche Versuch unternommen, zu Bildern jene Erzählungen zu reproduzieren, die für ihre Produktion bereits Pate gestanden hatten. Das erzählende Bild ist eine Herausforderung an mehrere Rivalen (an Rival*innen ist hier vermutlich nicht gedacht): der „beholder had to be familiar with the story. At this point he could succeed or fail. This created ideal prerequisites for a competition“ (Giuliani 2017, 205). Und dann soll er den Wettstreit noch gegenüber dem Bild fortsetzen: „One of them might have added details of the story that had previously not been mentioned; the next might have recited matching verses from memory; this in turn could lead to further variations on the theme. The narrative image opens up a wide range of possibilities for convivial competition“ (Giuliani 2017, 206). Die Voraussetzungen und das Interesse an einem solchen Wettstreit verortet Giuliani in der Aristokratie und ihrem Tugendbegriff aus Rivalität und Überbietung, die von den Adligen verlangt, sich jeweils als die besten zu beweisen.

Was damit auf dem Spiel steht, ist die Vorstellung von exkludierenden oder inkludierenden Praktiken in der sozialen Situierung einer Bildpraxis – und womöglich deren absichtliche oder unabsichtliche, gerechtfertigte und ungerechtfertigte Reproduktion in der heutigen Annahme darüber, wem der richtige Umgang mit den Bildern zuzutrauen gewesen sei und wem nicht. Wenn das Bild nicht ganz allgemein immer schon erzählen kann, so die Schlussfolgerung, könne es auch nicht der Allgemeinheit als Erzählmedium gedient haben.

So überraschend sei das narrative Bild, dass es gar nicht mehr als generelle semiotische Option, sondern als historisches Ereignis verstanden wird: „the first invention of a narrative image [...] constitutes our problem“ (Giuliani 2017, 202). Dietrich Boschung (2003, 2017) hat gezeigt, inwiefern sich aus dieser Perspektive sogar von der Entstehung der Bildmedien überhaupt sprechen lässt. In der semiotischen und zugleich pragmatischen Engführung auf figürliche Darstellungen etwa auf Vasen und Grabmälern ist dann das „Aufkommen der Bilder um die Mitte des 8. Jahrhunderts“ (Boschung 2017, 81) zu verorten. Auch die Grabmäler sind sowohl in dem Inhalt ihrer Darstellung als auch in ihrer Pragmatik an die Aristokratie gebunden: Sie „verkörpern Wertvorstellungen und Verhaltensideale, die für das Selbstverständnis griechischer Aristokraten des 7. und 6. Jahrhundert v. Chr. zentrale Bedeutung hatten“ (Boschung 2017, 96). Das spätere attische Bürgertum hat diese Darstellungen verstanden, aber nicht mehr geschätzt: „Später, seit dem 5. Jahrhundert, waren sie mit dem neuen, auf Gleichheit der Bürger auf-

gebauten demokratischen System nicht zu vereinbaren. Die aufwendigen, nun als provokant empfundenen Grabstatuen wurden entfernt und beigesetzt, damit aus dem öffentlichen Raum getilgt“ (Boschung 2017, 100). Wenn diese Bilder verschwinden, verschwindet also nicht dieselbe Kategorie, die mit ihrem Erscheinen verbunden war. Auf die Entstehung der figürlichen Bildmedialität schlechthin folgt damit eine interne Differenzierung nach Genres, so dass bestimmte Inhalte und Formen, nicht aber Bilder überhaupt wieder abgeschafft werden können.

Diese vorgestellten historischen Verschiebungen von semiotischen Möglichkeitsbedingungen spiegeln durchaus die Aushandlung des engeren medialen Bildbegriffs bei Sachs-Hombach, der in Fotografie und Film seine Ausweitung durch indexikalische Produktion und die Illusion der Bewegung erfährt. Dort aber wurde die grundsätzliche Möglichkeit des Erzählens mit Bildern im Skopus ihrer allgemeineren Bestimmung als wahrnehmungsnahe Zeichen erfasst. Das wird denkbar, wenn die Differenz von Sprache und Bild selbst historischen Wandlungen unterworfen sein kann und keiner ganz fundamentalen semiotischen Grenzziehung zwischen motivierten und konventionellen Zeichen entsprechen muss (vgl. Sachs-Hombach 2005, 204). Erst wenn Erzählung auf Sprache im Gegensatz zu Bildern festgelegt wird, erscheint die Möglichkeit des Erzählens mit Bildern schlechthin als Problem, das über mediale und zugleich soziale Differenzierungen zu bearbeiten sei.

3 Trotz Bildern erzählen: Lessings fruchtbarer Augenblick und das Lob Athens

Eine Zwischenposition nimmt bekanntlich das immer wieder diskutierte Argument aus Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon* (1997 [1766]) ein:

Gegenstände, die neben einander [...] existieren, heißen Körper [...], die eigentlichen Gegenstände der Malerei. Gegenstände, die auf einander [...] folgen, heißen überhaupt Handlungen [...], der eigentliche Gegenstand der Poesie. (Lessing 1997 [1766], 116)

Bilder können daher Gegenstände darstellen, Sprache kann im Gegensatz dazu erzählen. Aus dieser Warte erscheinen nun die Möglichkeiten, eben doch mit Bildern zu erzählen, als Problemlösungen ganz im Sinne von Giulianis Ansatz.

Lessing nennt mindestens drei. Mit der eponymen Skulptur verbindet sich das Verfahren, jenen ‚fruchtbaren Augenblick‘ (Lessing 1997 [1766], Kap. 3 und 16) darzustellen, in dem die Geste und Mimik eines belebten Körpers errahnen lässt, welche andere Bewegung und Pose vorausgegangen sein und welche folgen

muss. Ein zweites Verfahren konzipiert Lessing nur hypothetisch und im Irrealis: Für die Erzählung eines zeitlich ausgedehnten Geschehens müsste „der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen [...], wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte“ (Lessing 1997 [1766], 118). In dieser Möglichkeit, Sequenzen aus Bildern für die Darstellung von Geschehen nutzbar zu machen, ist immer wieder die Möglichkeit des modernen Comics gelesen worden (vgl. Breithaupt 2002; Packard 2010; allgemeiner Sachs-Hombach 2013, 223–224).

Das dritte Verfahren schließlich zielt auf ein mediales Dispositiv, das aus der binären Gegenüberstellung von ikonischen räumlichen und konventionellen zeitlichen Zeichen ausbricht: Die dramatische Aufführung auf der Theaterbühne, jene „höchste Gattung der Poesie [...], welche die willkürlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen Zeichen macht“ (Lessing 1987 [1769], 609–610). Dort nämlich werden die an sich konventionellen sprachlichen Zeichen, die die Schauspielenden produzieren, natürliche, also motivierte ikonische Abbilder der dargestellten Personen und ihrer Rede; und die Dimension der Zeit ist in der Bewegung und Aktion der Handelnden ‚bequem‘ darstellbar, weil sich dieses Medium ebenso in der Zeit erstreckt wie im Raum.

Möglich werden alle diese Lösungen, weil das „bequeme[] Verhältnis“, das „unstreitig die Zeichen [...] zu dem Bezeichneten haben müssen“ (Lessing 1997 [1766], 116), semiotisch gerade keine zeitlose Kategorie, sondern eine gewachsene künstlerische Form auszeichnet und nicht deren Möglichkeitsbedingung, sondern ihr Qualitätsmerkmal ausmacht. In der späteren Redifferenzierung seiner Argumente wird Lessing an Nicolai schreiben:

Denn es ist eben so wenig wahr, daß die Malerei sich nur natürlicher Zeichen bediene, als es wahr ist, daß die Poesie nur willkürliche Zeichen brauche. Aber das ist gewiß, daß je mehr sich die Malerei von den natürlichen Zeichen entfernt, oder die natürlichen mit willkürlichen vermischt, desto mehr entfernt sie sich von ihrer Vollkommenheit [...]. (Lessing 1987 [1769], 608–609)

Diese ästhetische Rangfolge verschiedener Kunstformen bricht zwar aus dem klassischen *paragone delle arti* aus, indem nicht der höhere Rang der Malerei vor der Poesie oder umgekehrt bewiesen werden soll, sondern die jeweils beste Form jeder dieser Künste gesucht wird. Mit dem *paragone* hat die Hierarchisierung Lessings jedoch gemein, dass sie sehr wohl auf hegemoniale Differenzen in der vorgestellten sozialen Situation beziehbar ist, in der die Produktion und Rezeption des dramatischen Kunstwerks vorgestellt wird. Das wird deutlich, wenn wir andere Probleme ansehen, für die die Erstreckung des Theaterkunstwerks in der Zeit die Lösung bieten soll.

Im zweiten Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* (1769) schreibt Lessing über seine Sorge, bestimmte Darbietungen auf der Bühne könnten von seinem

Publikum in moralisch gefährlicher Weise missverstanden werden. In Stücken wie Friedrich von Cronegks *Olint und Sophronia* etwa gebe es eine Reihe von „eingestreuten Moralen“ (Lessing 1769, 14), also universell formulierten moralischen Sentenzen, die die Zuschauenden sofort begeistert nachflüstern, wenn eine Figur auf der Bühne sie geäußert hat. Lessing macht das Angst: „Theils fiel es mir zugleich mit auf, wie schielend, wie falsch, wie anstößig diese vermeinten Maximen wären, und ich wünschte sehr, daß die Mißbilligung an jenem Gemurmle den meisten Antheil möge gehabt haben“ (Lessing 1769, 15).

Eine solche Maxime könnte etwa Olints Seufzer sein: „Gott, der mit weiser Macht die Hoffnungen zerstreut, / Die uns am werthsten sind, Gott hat es mir versaget“ (Cronegk 1760, 324). Olint beklagt den Freitod der Sophronia. Nichts wünscht er sich mehr, sagt er, als mit und für sie zu leben. Gerade deshalb, schließt er nun, habe Gott ihm genau dieses Glück genommen. Als universale Wahrheit verstanden, entstünde daraus das absurde Bild eines sadistischen Gottes oder eines stets nur fehlgeleiteten menschlichen Wünschens. Eine solche Wahrheit aber ist von der Figur in diesem verzweifelten Augenblick nicht zu erwarten, und deshalb ist die Aufnahme der Sentenz in den Text des Dramas zu rechtfertigen:

[D]ie Gesinnungen müssen in dem Drama dem angenommenen Charakter der Person, welche sie äußert, entsprechen; sie können also das Siegel der absoluten Wahrheit nicht haben; genug, wenn sie poetisch wahr sind, wenn wir gestehen müssen, daß dieser Charakter, in dieser Situation, bei dieser Leidenschaft, nicht anders als so habe urtheilen können. (Lessing 1769, 15–16)

Dass Olints Darsteller auf der Bühne so redet, ist demnach in Lessings Vorstellung richtig. Falsch wäre es aber, wenn die Sentenz als verlässlich aufgenommen würde. Um das zu verhindern, müssen sich die Produzierenden auf die zeitliche Erstreckung des Stücks verlassen, durch die jene Gemütsverfassung, in der die Sentenz der Figur wahr erscheint, als vorübergehende, schwebende Zwischenposition dargestellt werden kann: „Alle Moral muß aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergeht; man muß eben so wenig lange darauf zu denken, als damit zu prahlen scheinen“ (Lessing 1769, 17).

Lessings Sorge aber begründet sich darin, dass sein Publikum dennoch zu viel Vertrauen in das haben könnte, was es hört. Seine Imagination der gegenwärtig mangelnden Medienkompetenz dieser Theaterbesuchenden malt er sich *ex negativo* aus, indem er an das glücklichere Publikum der attischen Bühne denkt:

Es ist nur Ein Athen gewesen, es wird nur Ein Athen bleiben, wo auch bey dem Pöbel das sittliche Gefühl so fein, so zärtlich war, daß einer unlautern Moral wegen, Schauspieler und Dichter Gefahr liefen, von dem Theater herabgestürmet zu werden! (Lessing 1769, 15)

Lessing verbindet zwei Imaginationen mit einer im Mediengebrauch erfahrenen Differenz: Die Unterscheidung zwischen der bloßen Sentenz und ihrer Inszenierung als transienter Affekt wird auf zwei Publika bezogen, von denen das eine den Unterschied nachvollziehen kann, das andere vielleicht nicht. Die soziologische Fantasie, die in der Ausmalung der attischen Folie eine vermeintlich historische wird, ist später erstaunlich unbekümmert in die Geschichtsschreibung nicht des aufklärerischen Hamburg, sondern des klassischen Athen aufgenommen worden (vgl. Packard 2023/in Vorbereitung). Lessing steht vor einer doppelten Unbekannten: Das attische Publikum und die Murrenden, die ihn im Zuschauer*innenraum des Hamburger Nationaltheaters umgeben, sind ihm gleichermaßen unzugänglich. Aus der genauen Beschäftigung mit den Modi der Inszenierung erschließt er sich Differenzierungen, nach denen sie zu beurteilen seien.

4 Soziale Imagination in der narrativen Kommunikation

Dass narratives Verstehen die Imagination verschiedener Kommunikationszusammenhänge einschließt, ist längst bekannt. Eine der wohl einflussreichsten Differenzierungen hat Pfister in seiner Theorie des Dramas vorgenommen. Er unterscheidet jeweils Sendende und Empfangende als Instanzen auf vier ‚Niveaus‘: von der realen oder historischen Kommunikation zwischen den tatsächlichen Produzierenden und Rezipierenden über die ideale Kommunikation zwischen vorgestellten perfekten Produzierenden und Rezipierenden, weiter über die narratoriale Vermittlung zwischen Erzählinstanz und ihrem Publikum, bis zu der vermittelten, erzählten oder dargestellten Szene, in der sich das erzählte Geschehen selbst abspielt. Dass dieses Modell, das die Besonderheit des Theaters gegenüber der schriftsprachlichen Erzählung verdeutlichen sollte, insofern die narratoriale Ebene im Drama fehle, gerade in der literaturwissenschaftlichen und der transmedialen Narratologie breit rezipiert wurde, verweist bereits auf eine ähnliche intermediale Annäherung an die Multimodalität dieser erzählenden Medien wie in der Interpretation des dargestellten trojanischen Pferds, das durch die Heranziehung sprachlicher Quellen Requisite für eine neue sprachliche Erzählung werden sollte. Sollte das Drama durch die Differenz zur Erzählung charakterisiert werden, wurden nun die kommunikativen Gefüge von schriftsprachlichen und anderen Erzählungen in Anlehnung an das Modell des Dramas verstanden.

Das Konzept nimmt zahlreiche andere Vorstellungen auf, von Booths implizitem Autor (1961) bis zu Genettes Modell von intra- und extradiegetischer Kommunikation (2007 [1966–1972]). Die Konfundierung des intermedialen Vergleichs

mehrerer medialer Formate mit der multimodalen Beschreibung eines Medienangebots verschleift mindestens zwei der beteiligten Konzepte: Zum einen motiviert sie wohl die Verwechslung von dramatischer Inszenierung und der ‚Szene‘ im Roman, die tatsächlich medial völlig verschieden sind (vgl. Genette 1983, 22–25). Zum anderen naturalisiert sie die Annahme einer eigenen narratorialen Instanz sowie deren Fehlen in anderen als sprachlichen Erzählungen, indem sie (gegen Pfisters genauere Differenzierungen) nahelegt, die Unterscheidung zwischen Erzählinstanz und allgemeiner idealer Kommunikationsinstanz entspreche der phänomenologischen Differenz zwischen Theaterbesuch und Lektüre. Markus Kuhn hat hier etwa für die Filmwissenschaft angeschlossen und eine obligatorische visuelle Erzählinstanz von einer fakultativen sprachlichen getrennt (2010, Kap. 3). Andererseits ist vielfach in Frage gestellt worden, ob die Erzählung in anderen als sprachlichen Medien und insbesondere in Bilderzählungen überhaupt an eine Erzählinstanz gebunden werden müsse (vgl. Thon 2013).

Während kaum einmal bestritten wird, dass eine narratoriale Instanz konstruiert werden *kann*, wenn Hinweise in der medialen Gestaltung einer Erzählung sie charakterisieren oder ein bestimmtes Rezeptionsverfahren sie postuliert, wird kontrovers debattiert, ob die abstrakte Position unabhängig von solchen konkreten Anlässen generell angenommen werden sollte. Die sozialen Imaginationen, die sich mit den verschiedenen Modellen von Bilderzählungen verbinden, komplizieren diese Frage weiter.

Wir könnten diese Imaginationen ganz auf die Struktur der Erzählung beziehen. Wenn die böotische Fibel einen aristokratischen Helden sucht, der seine Kompetenz beweist, indem er anhand ihrer Bilder richtig und gut erzählt, dann ist dieser Held zwar auf dem äußersten, dem realen und historischen Kommunikationsniveau zu suchen. Da diese historische Situierung jedoch nicht anders belegt ist als durch die vermeintliche Herausforderung, mit Bildern überhaupt zu erzählen, handelt diese Beschreibung einer intermedialen Praxis streng genommen von einer multimodalen Differenzierung, die an der Zeichnung beobachtet wird: zwischen dem dargestellten Gegenstand, dem trojanischen Pferd, und dem erzählerischen Vollzug, der dessen Geschichte erst vermitteln müsse. Wenn Lessing sich die ideale Rezeption von Cronegks Sentenzen als eine vorstellt, die sich selbst in Gegensatz zur Interpretation der temporalen Ordnung der erzählten Gemütsbewegung seiner Figuren positioniert, erfindet er ein extradiegetisches Publikum. Sein Athen ist eher als im historischen Kontext im medienimmanenten, narratorialen Kommunikationsgefüge angesiedelt.

Umgekehrt könnten wir die kritische Auseinandersetzung mit beiden Fantasien aber auch zum Anlass nehmen, sie gerade von den unhintergehbaren Strukturen der Bilderzählungen zu trennen, die sie interpretieren sollen. Dann sind sie als jene reinen Annahmen über das äußerste oder das ideale Kommuni-

kationsniveau ernst zu nehmen, als die sie formuliert sind; und der Versuch, sie aus der medialen Beschaffenheit der Rezeptionsangebote herzuleiten, muss als mehr oder weniger erfolgreiche Spekulation beurteilt werden.

Ich will eine dritte Möglichkeit vorschlagen. Die Ambivalenz über die soziale Imagination zwischen kommunikativer Notwendigkeit und historischer Spekulation ist nicht zu lösen, sondern gehört der Funktion dieser Imagination in der gesellschaftlichen Orientierung selbst an. In doppelter Hinsicht ist sie auf die Herausforderung der *sociological imagination* bezogen, die C. Wright Mills formuliert hat: auf „the awareness of the relationship between personal experience and the wider society“ (Mills 1959, 5). Der entsprechende Aufruf müsste dann nicht nur dazu ermutigen, sich die perfekten narratorialen Akteur*innen der archäologischen und der theaterreflexiven Theorie in ihrer bewussten Beziehung auf die anderen Akteur*innen in ihrer Gesellschaft vorzustellen: Den Aristokraten in der Konkurrenz zu seinen Rivalen, der Abhängigkeit von der Autorität seiner Quellen und der Überlegenheit zu jenen, die sich an dem Agon gar nicht erst beteiligen können; die attischen Theaterbesuchenden in ihrer Beurteilung der Leistung von Tragöden, Schauspielenden und Inszenierenden, die sie loben oder ‚von der Bühne herunterstürmen‘ sollen. Vielmehr sollten wir die Bedingung, unter der diese Fantasie entwickelt wird, auf ihre eigene soziale Situiertheit und ihre eigenen ideologischen Vorannahmen hin untersuchen. Auf welcher Grundlage wollen wir entscheiden, dass anderen als aristokratischen Benutzern die Bilder auf der Fibel zu schwer gewesen wären? Mit welchem Recht entscheidet Lessing dies vermeintlich über das attische, tatsächlich über sein hamburgisches Publikum? Mit diesem Zweifel wird der Optimismus über jene Imagination, die bei Mills eine wissenschaftliche Soziologie begründen sollte, allerdings zu ihrem kritisch betrachteten Gegenstand: zur sozialen eher als einer soziologischen Imagination, als die sie im Vollzug der Beschäftigung mit Bildern erscheint.

Für Fotografien hat Bourdieu ein solches Gefüge von Imaginationen präzisiert. Nicht für die Erzählung, sondern für das ästhetische Urteil über Fotografien beobachtet er:

sobald man die Urteile von Arbeitern und niederen Angestellten untersucht, die von der ‚hohen Kultur‘ ausgeschlossen sind, deren Existenz sie kennen und anerkennen und deren Abfallprodukte sie konsumieren, wird man gewahr, daß die Ästhetik, die in diesen Einzelurteilen zutage tritt, insofern besondere Züge aufweist, als sie sich als eine unter mehreren versteht. Selbst wenn für diese Schichten eine schöne Photographie ästhetisch oder moralisch die Photographie einer schönen Sache ist, so wissen sie gleichwohl, daß es noch andere Bestimmungen des Schönen und des Vollkommenen gibt. Genauer gesagt, sie können die ästhetischen Intentionen der in der Hierarchie von ihnen am weitesten entfernten sozialen Gruppen oder das verächtliche Bild niemals gänzlich vergessen, das diese sich von ihrer Praxis machen. (Bourdieu 1981, 96)

Eine Pointe dieser Beobachtungen liegt darin, dass soziale Differenzen von verschiedenen Positionen der Differenz aus imaginiert werden. Die ‚Arbeiter und niederen Angestellten‘ nehmen an, dass es eine andere Instanz gibt, die andere Kompetenzen als ihre eigenen in ihrem Bildverständnis mobilisiert. In ihrer Imagination simulieren sie paradoxerweise gerade die Kompetenz, die sie vermeintlich selbst nicht haben. Bourdieu spricht deshalb von einer Umkehrung des ästhetischen Urteils, bei dem nach dem eigenen Urteil keine allgemeine Übereinstimmung, sondern im Gegenteil eine soziale Differenz den Anderen angesonnen wird.

Bildverstehen lässt sich nicht beschreiben, ohne den „kulturellen sowie gesellschaftlich-historischen Einflüssen“ Rechnung zu tragen, die jenen „subjektiven [...] Bedingungen“ Gestalt geben, „unter denen ein Individuum überhaupt imstande ist, einen Gegenstand als Bild zu klassifizieren und ihm eine bestimmte Bedeutung zuzuschreiben“ (Sachs-Hombach 2013, 279–280). Für die soziale Imagination ist diese Berechnung notwendigerweise auch selbstbezüglich. Nicht weniger als der vermeintlich selbstverständliche Bildinhalt ist die Annahme über die narratoriale Kompetenz, die Bild und Erzählung in ein Verhältnis setzen soll, ebenso potenziell ideologisch wie kommunikativ unausweichlich. Wer kann mit Bildern erzählen? Und wer spricht wem diese Kompetenz zu?

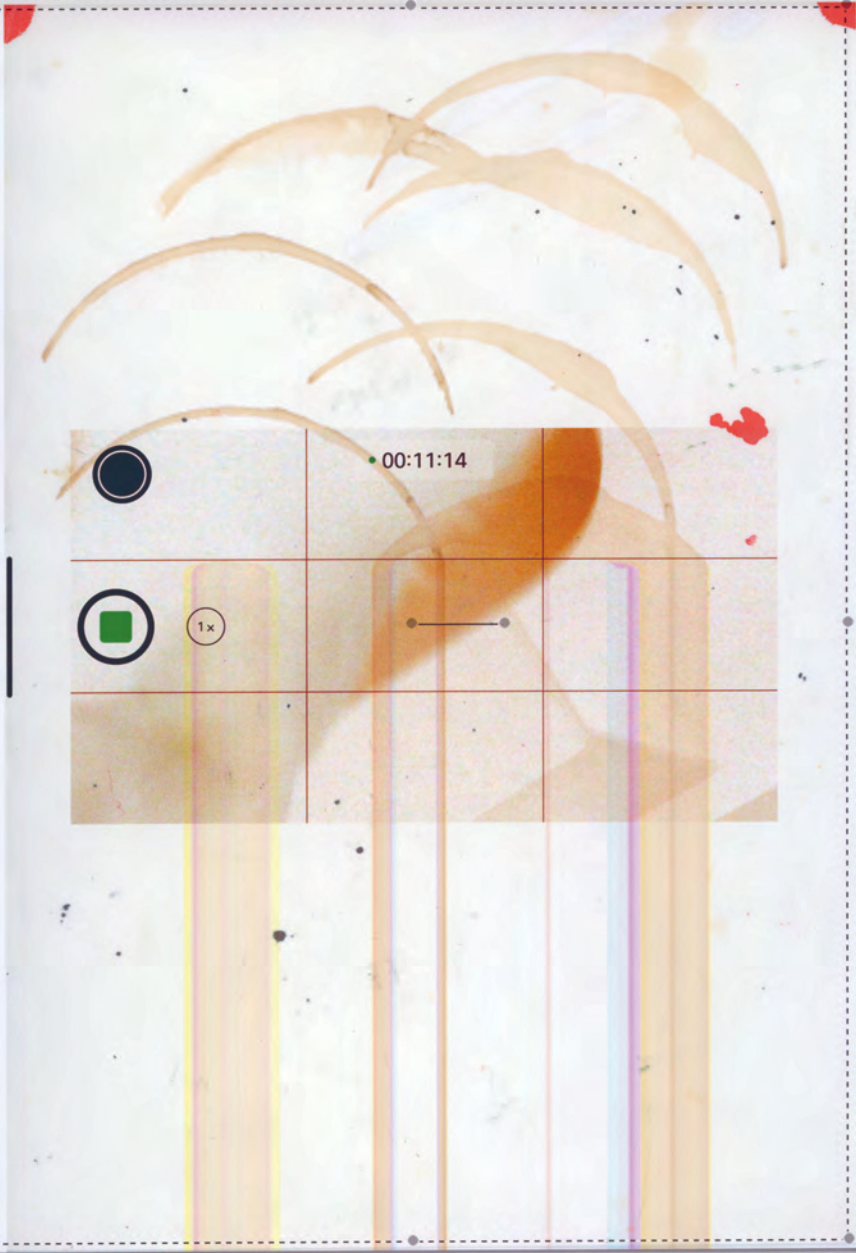
Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland. „Rhétorique de l'image“. *Communications* 4 (1964): 40–51.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- Boschung, Dietrich. „Wie das Bild entstand: Kunstfertigkeit, Ruhmsucht und die Entwicklung der attischen Vasenmalerei im 8. Jahrhundert v. Chr.“. *Medien in der Antike: Kommunikative Qualität und normative Wirkung*. Hg. Henner von Hesberg. Köln: Lehr- und Forschungszentrum für die Antiken Kulturen des Mittelmeerraumes, 2003. 17–49.
- Boschung, Dietrich. *Werke und Wirkmacht: Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2017.
- Bourdieu, Pierre. „Die gesellschaftliche Definition der Photographie“. *Eine illegitime Kunst: Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Übers. Udo Rennert. Frankfurt/M.: Europäische Verlagsanstalt, 1981. 85–109.
- Breithaupt, Fritz. „Das Indiz: Lessings und Goethes ‚Laokoon‘-Texte und die Narrativität der Bilder“. *Ästhetik des Comic*. Hg. Michael Hein, Michael Hüners und Torsten Michaelsen. Berlin: Erich Schmidt, 2002. 37–49.
- Cronegk, Johann Friedrich von. *Schriften*. Erster Band. Leipzig: Johann Christoph Posch, 1760.
- Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1976.
- Genette, Gérard. *Discours du récit* [1966–1972]. Paris: Seuil, 2007.
- Genette, Gerard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.

- Giuliani, Luca. *Bild und Mythos: Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*. München: Beck, 2003.
- Giuliani, Luca. „Macht und Ohnmacht der Bilder: Eine frisch gewaschene Schürze und die gemordeten Mamelucken“. *Iconic Worlds: Neue Bilderwelten und Wissensräume*. Hg. Christa Maar und Hubert Burda. Köln: DuMont, 2006. 185–204.
- Giuliani, Luca. „The Emergence and Function of Narrative Images in Ancient Greece“. *Anthropology and Aesthetics* 67–68 (2017): 193–206.
- The Great Train Robbery*. Reg. Edwin S. Porter. Edison Manufacturing Company, 1903.
- Grice, Herbert Paul. „Meaning“. *The Philosophical Review* 66 (1957): 377–388.
- Heath, Stephen. „Notes on Suture“. *Screen* 18.4 (1978): 48–76.
- Kuhn, Markus. *Filmnarratologie: Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin: De Gruyter, 2010.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Hamburgische Dramaturgie*. Hamburg und Bremen: Cramer, 1769.
- Lessing, Gottfried Ephraim. „Brief an Nicolai vom 26. Mai 1769“. *Werke und Briefe* 11/1. Hg. Helmuth Kiesel, Georg Braungart und Klaus Fischer. Frankfurt/M.: Deutscher Klassikerverlag, 1987. 608–609.
- Lessing, Gottfried Ephraim. „Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie“ (1766). *Werke und Briefe* 5/2. Hg. Wilfried Barner, Klaus Bohnen, Gunter E. Grimm, Helmuth Kiesel, Arno Schilson, Jürgen Stenzel und Conrad Wiedemann. Frankfurt/M.: Deutscher Klassikerverlag, 1997. 11–322.
- Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinema*. Paris: Klincksieck, 1968.
- Mills, C. Wright. *The Sociological Imagination*. New York: Grove, 1959.
- Mulvey, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. *Screen* 16.3 (1975): 6–18.
- Murch, Walter. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. 2. Auflage. Los Angeles: Silman-James, 2001.
- Oudart, Jean-Pierre. „La suture“. *Cahiers du cinéma* 211 und 212 (1969): 36–9 und 50–5
- Packard, Stephan. „Modellierung, Isolierung und Kontrolle: Comics als Labor der Medienwissenschaft“. *Struktur und Geschichte der Comics: Beiträge zur Comicforschung*. Hg. Dietrich Grünewald. Bochum: Bachmann, 2010. 47–65.
- Packard, Stephan. „Erzählen Comics?“. *Erzählen im Comic*. Hg. Felix Giesa und Otto Brunken. Bochum: Bachmann, 2013. 17–32.
- Packard, Stephan. „Nur ein Athen gewesen? Zu einem Motiv des aufklärerischen Misstrauens gegen das Publikum populärer Fiktionen nach Lessing“. *Alles Verblendung? Was wir nicht wahrnehmen können, sollen, wollen*. Hg. Sebastian Donat, Martin Sexl, Beate Eder-Jordan und Brigitte Rath. 2023/in Vorbereitung.
- Pfister, Manfred. *Das Drama: Theorie und Analyse*. 6. Auflage. München: Wilhelm Fink, 1982.
- Sachs-Hombach, Klaus. „Über Sinn und Reichweite der Ähnlichkeitstheorie“. *Symbole, Systeme, Welten: Studien zur Philosophie Nelson Goodmans*. Hg. Oliver R. Scholz, Jakob Steinbrenner und Gerhard Ernst. Heidelberg: Synchron, 2005. 203–225.
- Sachs-Hombach, Klaus. *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. 3. Auflage. Köln: Herbert von Halem, 2013.
- Sachs-Hombach, Klaus, John Bateman, Robin Curtis, Beate Ochsner und Sebastian Thies. „Medienwissenschaftliche Multimodalitätsforschung“. *MEDIENwissenschaft: Rezensionen / Reviews* 35.1 (2018), 8–26.
- Thon, Jan-Noël. „Who’s Telling the Tale? Authors and Narrators in Graphic Narrative“. *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Hg. Daniel Stein und Jan-Noël Thon. Berlin: De Gruyter, 2013. 67–99.

Thon, Jan-Noël, und Lukas R.A. Wilde. „Introduction: Characters across Media“. *Frontiers of Narrative Studies* 5.2 (2019): 169–175.

Wilde, Lukas R.A. „Recontextualizing Characters: Media Convergence and Pre-/Meta-Narrative Character Circulation“. *IMAGE: Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 29 (2019): 3–21.



Frauke Berndt

Sanduhren

Zur Ambiguität von Erzählung und visueller Form

Seit Horaz wird das Leistungsprofil des literarischen Textes am Maßstab des Bildmediums gemessen: *ut pictura poesis*. Allerdings markiert der Vergleich, dass das Medium des Textes eben gerade nicht wie das Medium des Bildes funktioniert. Literatur hat ihre „eigene, medienspezifische Bildlichkeit“ (Berndt 2014, 48), weil sie bei Lesenden visuelle Vorstellungen erzeugt. Neben den Tropen gilt vor allem die Erzählung (*narratio*) bereits in der Antike als eines der wichtigsten bildgebenden Verfahren der Sprache (vgl. Berndt 2014, 60): „Anschaulichkeit [*evidentia*] ist zwar“, heißt es in Quintilians *Institutio oratoria* „in der Erzählung ein großer Vorzug, indem etwas Wahres nicht nur ausgesprochen [*dicere*], sondern gewissermaßen vorgeführt zu werden verdient [*ostendere*], doch kann man sie zur Deutlichkeit [*perspicuitas*] rechnen“ (Quintilian 1995, IV 2, 64). Erzähltexte sind daher im Hinblick auf ihre Bildlichkeit die leistungsstärksten Texte: Ganze Welten lassen sie in der Vorstellung der Lesenden entstehen.

Anders sieht es in der so genannten Visuellen Poesie aus. Die Artefakte, die unter diesen Gattungsbegriff fallen, erzeugen nicht nur visuelle Vorstellungen, sondern sie haben als material-mediale Objekte selbst visuelle Formen. Diese Artefakte möchten daher nicht nur als *Texte* gelesen, sondern als *Bilder* auch gesehen werden. In der folgenden Analyse von zwei bekannten Figurengedichten – Theodor Kornfelds *Ein Sand=Uhr* (1685) und Ernst Jandls *die zeit vergeht* (1965) – folge ich der Spur, die Klaus Sachs-Hombach in seiner Studie *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft* (2003, 4. Auflage 2021) gelegt hat – dem Theorieklassiker im Feld. Die These, „dass Bilder wahrnehmungsnahe Zeichen sind und ihre Erforschung nur im Verbund von semiotischen und wahrnehmungstheoretischen Überlegungen möglich ist“ (Sachs-Hombach 2021, 10), bildet das Fundament dieser Theorie, wie sie Sachs-Hombach seit Jahrzehnten weiterentwickelt und institutionell vertritt. Ihre Pointe besteht darin, dass er rigoros jeden ontologischen Zugang zum Medium verweigert und konsequent nach der Nutzung des Mediums fragt. Eine solche Nutzung des Phänomens ‚Wahrnehmungsnahe‘ prägt die beiden Sanduhr-Artefakte, in denen von der Zeit erzählt wird – bzw. davon, wie diese vergeht. Der Ambiguität, die sich zwischen Erzählung (Text) und visueller Form (Bild) auftut, gilt das Interesse meines Beitrags.

1 Erzählung vs. visuelle Form

Erzählungen sind, so könnten wir es mit Quintilian zuspitzen, ‚vorgeführte‘ Bilder, die deshalb bei der Erzeugung visueller Vorstellungen anders funktionieren als etwa eine Metapher, die sich in der Regel auf wenige Wörter beschränkt. Solche ‚vorgeführten‘ Bilder repräsentieren Ereignisse. In der Narratologie richtet sich das Interesse daher einerseits auf die zeitliche Dimension der Ereignisse und mit ihr auf die Spannung von erzählter Zeit und Erzählzeit, andererseits auf die Vermittlung der Ereignisse und mit ihr auf die Erzählinstanzen. Im Gegensatz zur Bildnarratologie (vgl. Veits 2021) oder Filmnarratologie (vgl. Kuhn 2011), in denen die materiale Medialität des Erzählens eine zentrale Rolle spielt, ist die literaturwissenschaftliche Narratologie jedoch „medienblind“ (Berndt und Tonger-Erk 2013, 9). Begeistert sind 2012 in diesem Sinn Albrecht Koschorkes *Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie* aufgenommen worden, in denen das Erzählen zwar auf sämtliche individuelle und gesellschaftliche Aktivitäten des Menschen angewandt wird, die materiale Medialität des Erzählens indes mit keinem Wort erwähnt wird.

Diese zu berücksichtigen, setzt voraus, dass sich die literaturwissenschaftliche Narratologie medienwissenschaftlichen Begriffen öffnet. Der Ausdruck ‚Medium‘ wird in unterschiedlichsten Bedeutungen verwendet. In der Semiotik wird er mitunter sehr eng als die materiale Seite der Kommunikation gefasst: „Als Ermöglichungsbedingung von Kommunikation ist der Ausdruck ‚Medium‘ in einem elementaren Sinne zunächst auf den Zeichenträger und damit auf die für Zeichenprozesse notwendige Materialität bezogen“ (Bateman und Sachs-Hombach 2019, 14). In der Medienwissenschaft dominiert dagegen eine Auffassung von Medien als komplexe Kommunikationsdispositive, in denen semiotische, technische und institutionelle Aspekte in den konkreten Medienangeboten verbunden sind (vgl. Sachs-Hombach und Schirra 2009). Mitunter wird der Medienbegriff auch analog zum Begriff der Modalität zur Unterscheidung der verschiedenen Zeichensysteme verwendet (vgl. Sachs-Hombach et al. 2018): Sprache – Lautsprache und Schrift – sowie Bilder, Partituren usw. stellen in diesem Sinn unterschiedliche Medien dar; oft werden auch die Künste als Medien begriffen. Diese zeichnen sich durch verschiedene Modalitäten aus, weil ihrer Interpretation unterschiedliche Regeln zugrunde liegen.

Seit langem erforscht die Literaturwissenschaft die *Materialität der Kommunikation* (Gumbrecht und Pfeiffer 1988). Einen regelrechten Boom verzeichnet die allgemeine Schrift- und Schreibforschung seit der Jahrtausendwende (vgl. www.schreibszenen.net/publikationen.html; 21. Dezember 2021). Dabei sind sowohl die Handschrift (vgl. Giuriato und Kammer 2006) als auch das Buch berücksichtigt worden – und zwar sowohl im Hinblick auf die historische Buch-

narratologie (vgl. Lutz et al. 2020) als auch im Hinblick auf die multimodalen Formen der Gegenwartsliteratur (vgl. u. a. Boyken 2020). Mit der Aufmerksamkeit auf das schriftliche Dokument in seinem sinnlichen In-Erscheinung-Treten wird in neueren Texttheorien die Materialität des Textes gegenüber seinen hermeneutischen und dekonstruktiven sowie strukturalistischen Dimensionen aufgewertet und der „Text in seinem konkreten materiell-medialen Objektstatus“ (Kammer und Lüdecke 2005, 15) entdeckt. Die Bedeutung des Bildmediums für die komplexe Bedeutung literarischer Texte hat W.J.T. Mitchell bereits in den 1980er Jahren betont: „But one of the fundamental principles of practical literary interpretation is that the text is always to be treated as an image ([...] as literal, typographic artifact; [...] as temporal shape; and as semantic icon)“ (Mitchell 1981, 627).

Die Analyse visueller Erzähltexte startet bei denjenigen Phänomenen, die in der literaturwissenschaftlichen Narratologie blinde Flecken bilden. Auf sie treffen wir dort, wo ein Text aufhört zu erzählen und sinnlich in Erscheinung tritt – oder wie es Dieter Mersch immer so schön sagt: wo der Text sich zeigt (vgl. z. B. Mersch 2002). In monomedialen Erzähltexten bekommen wir es mit der semantischen Relevanz der Schriftbildlichkeit zu tun, d. h. des Layouts, aber vor allem auch der visuellen Formen, die im Paradigma der ‚Wahrnehmungsnähe‘ interpretiert werden. In plurimedialen Erzähltexten kommen verschiedene Bilder, Zahlen, Partituren usw. hinzu. Was sich am Text zeigt, das kann freilich nicht mehr nur in der Modalität des Textes interpretiert werden, sondern setzt auch die Modalität der anderen verwendeten Zeichensysteme. Visuelle Erzähltexte sind insofern also bimodal, als sie als Texte und als Bilder interpretiert werden müssen, damit die komplexe Semantik der Artefakte erfasst werden kann.

Damit aus dem Text aber ein Bild werden kann, darf er – für einen Augenblick – eben gerade *nicht* mehr gelesen, sondern er muss gesehen werden. „Ein Zeichen“, so definiert Sachs-Hombach die Interpretationsregel, „ist dann ein Bild, wenn wir seine visuelle Form (insbesondere die relationale Lage seiner Elemente zueinander) als Kriterium zur Bestimmung seiner Bedeutung verwenden. D.h., dass wir dem Bezeichneten in diesem Fall dieselbe Form zuschreiben, die wir in dem Zeichen erkennen“ (Sachs-Hombach 2015, 96). In bimodalen Erzähltexten entsteht zwischen der Semantik der Erzählung und der Semantik der visuellen Form nicht selten eine konstitutive Ambiguität (vgl. Berndt und Sachs-Hombach 2015), wobei diese Ambiguität als Interaktion zwischen Text und Bild in Erscheinung tritt. Vor allem aber ist sie nicht mit konventionellen Disambiguierungsstrategien der Narratologie aufzulösen, z. B. im Rahmen der Theorien unzuverlässigen Erzählens, weil die Bildlichkeit des Textes gerade keiner narratologischen Instanz zugeschrieben werden kann. Bimodalität steigert also die semantische

Komplexität von Erzähltexten, wie ich im Folgenden zeigen werde. Damit plädiere ich gleichzeitig für eine im besten Sinn ästhetische Erzähltexttheorie, die einerseits den historischen Medien Rechnung trägt, andererseits den Gestaltungsmitteln der Kunst.

2 Theodor Kornfeld: *Ein Sand=Uhr* (1685)

Die semantische Komplexität des einseitigen Drucks mit dem Titel *Ein Sand=Uhr* von Theodor Kornfeld – preisgekrönter Barockdichter und Konrektor des Ratsgymnasiums Osnabrück – hängt von der visuellen Form ab (siehe Abb. 1).

Der Titel *Ein Sand=Uhr* steuert die Wahrnehmung des Artefakts als Bild. Sowohl die beiden Kolben als auch die beiden Streben des Stundenglases bestehen aus schriftlichen Zeichen, genauer gesagt: Sie bestehen aus Text. Die Kolben bilden zweimal sechs Zeilen mit drei (bzw. zwei) Wörtern, deren Silbenzahl abnimmt: 5 – 5 – 4 – 4 – 2 (4) – 2 (4); die Streben bildet jeweils ein Satz. Auf diese Art und Weise imitiert die relationale Lage der Zeilen die visuelle Form einer Sanduhr und aktiviert das eschatologische Skript im Artefakt. Wie ein Seitenblick auf die christlichen Stillleben des siebzehnten Jahrhunderts – etwa Philippe de Champaignes Arrangement – bestätigt, ist das Vanitas-Symbol der Sanduhr im kulturellen Archiv der Vormoderne gespeichert (siehe Abb. 2). Als *memento mori* erinnert das Artefakt die Lesenden daher an die irdische Vergänglichkeit und das zukünftige Reich Gottes – ein eindeutiger Fall von heteronomer Kunst im Dienst christlicher Heilsgeschichte: Die visuelle Form des Artefakts konnotiert Transzendenz.

Allerdings kann das Artefakt nicht nur in der Modalität des Bildes, sondern auch in der Modalität des Textes interpretiert werden. Wenn jedoch das Artefakt nicht als Bild gesehen, sondern als Text gelesen wird, steigert sich die semantische Komplexität des Artefakts. Dabei wird beim Lesen die visuelle Form zunächst einmal ausgeblendet, weil sich die Aufmerksamkeit nun auf den Text bzw. auf die im Text codierte Erzählung richtet. Denn obwohl der Germanistik das Artefakt als Gedicht gilt, weil es mit seinem jambischen Versmaß und den Paarreimen lyrische Gattungsmerkmale aufweist, handelt es sich bei *Ein Sand=Uhr* eigentlich um eine kurze Erzählung, in der vom Ereignis des Zeit-Vergehens im religiösen Horizont des christlichen Heilsversprechens erzählt wird. Diese Erzählung umfasst zwei durch die Konjunktion „und“ verbundene Sätze im Indikativ und einen im Imperativ:

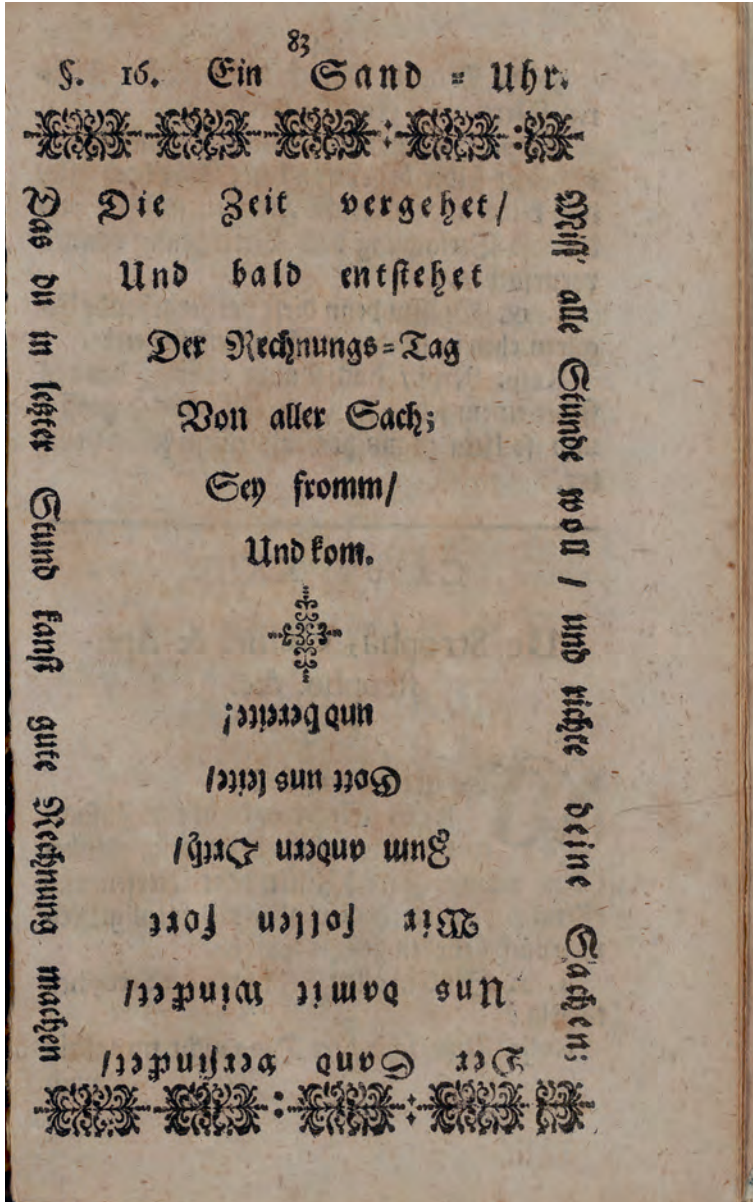


Abb. 1: Theodor Kornfeld: *Ein Sand=Uhr* (Kornfeld 1685, 83).



Abb. 2: Philippe de Champaigne: *Vanitas* (1671). © Musée de Tessé, Le Mans.

Die Zeit vergehet /
 Und bald entsteht
 Der Rechnungs=Tag
 Von aller Sach;
 Sey fromm /
 Und kom.

Der Text kann deshalb als Erzählung bezeichnet werden, weil er die beiden Eigenschaften von Narrativität erfüllt. Erstens basiert er auf einer doppelten zeitlichen Sequenz: Das Ereignis des Zeit-Vergehens wird gerafft – und zwar iterativ mittels des durativen Verbs ‚vergehen‘; das Temporaladverb „bald“ schließt in einer Prolepse mittels des ebenfalls durativen Verbs ‚entstehen‘ das zukünftige Ereignis des Jüngsten Gerichts an. Zweitens werden diese Ereignisse von einer narrativen Instanz vermittelt. Bei Kornfeld wird die Erzählinstanz mit und durch den Imperativ: „Sey fromm // Und kom“, der eine Apostrophe bildet, rhetorisch figuriert. Als performative Figur führt die Apostrophe sowohl die Erzählinstanz als auch die Adressierten als fiktive *personae* in die Erzählung ein (vgl. Campe 1999). Dabei gewinnt die narrative Instanz dadurch an Profil, dass sie in der

semantischen Rolle eines christlichen, im historischen Kontext selbstredend ‚männlich‘ (*gender*) codierten Theologen spricht (vgl. Traninger 2013), der sich an das eschatologische Skript hält, indem er die Adressierten erinnert: *memento mori!*

Genau diese Performativität der Gedankenfigur (*figura sententiae*) vertieft Jonathan Culler in seiner Analyse: „Apostrophe is not the representation of an event; if it works it produces a fictive, discursive event“ (Culler 1977, 68). Der-gestalt unterbricht die Apostrophe also die Erzählung und erzeugt den Effekt einer unmittelbaren Gegenwärtigkeit des Erzählaktes. Narratologisch betrachtet hat dieses Arrangement weitreichende Folgen. In formaler Hinsicht verbindet die Apostrophe als eine Figur des Kontakts die extradiegetische Position der Erzählinstanz mit der Intradiegesse. Die Erzählinstanz wendet sich in der Apostrophe von der Extradiegesse ab und der Intradiegesse zu. Dementsprechend vollzieht die Apostrophe eine narrative Metalepse, d. h. einen Ebenensprung. Sie positioniert sowohl die *persona* des Theologen als auch die Adressierten intradiegetisch, während die extradiegetische Position im Augenblick des Ebenensprungs vakant wird. Daraus folgt, dass mit der Apostrophe jene Position annulliert wird, welche die Erzählung außerhalb ihrer selbst in einer göttlichen Heilsgewissheit verankert. Oder anders formuliert: Es findet eine Autoritätsverschiebung von Gott auf die *persona* des Theologen statt.

Auf der gleichen Struktur basiert die zweite Erzählung: Iterativ-durativ gerafft wird in einem Satz ein weiteres Ereignis erzählt und in zwei Sätzen eine Reflexion angeschlossen; mit einem Segen endet die Erzählung:

Der Sand versincket /
 Uns damit wincket /
 Wir sollen fort
 Zum andern Orth /
 Gott uns leite /
 Und bereite!

Das Ereignis des Sand-Versinkens wird zeitlich gerafft – und zwar iterativ mittels des durativen Verbs ‚versinken‘. Der erste Satz der Reflexion deutet dieses Ereignis als Wink Gottes, wobei die *persona* des Theologen und die Adressierten zum „Wir“ verschmelzen. Sie sollen dem Wink folgen und sich zu einem „andern Orth“ aufmachen, der ontologisch vom Diesseits getrennt ist. Durch diese Deutung bezieht sich das Sandnarrativ semantisch auf das Zeitnarrativ, wobei sich das letzte zum ersten wie der *sensus allegoricus* zum *sensus literalis* verhält: So wie der Sand versinkt, vergeht die (Lebens)Zeit. Mit der Reflexion beginnt – wiederum narratologisch betrachtet – eine Pause, mit der die Zeit des Sand-Versinkens unterbrochen wird. Sie mündet in einen Segen – einen der wenigen Sprechakte, bei denen im

Deutschen der Optativ erhalten geblieben ist –, den die *persona* des Theologen spricht.

Doch so fromm das eschatologische Skript in den beiden Erzählungen, dem Zeitnarrativ und dem Sandnarrativ, auch ‚vorgeführt‘ sein mag: In formaler Hinsicht wird nämlich mit den drei Apostrophen die Verankerung der Erzählung in der Heilsgeschichte gekappt. Dadurch, dass die *persona* des Theologen intradiegetisch verortet ist, sind sowohl der Anruf der Adressierten als auch der Segen intradiegetisch verortet und d. h. immanent. Damit entsteht eine konstitutive Ambiguität zwischen der Semantik der Erzählung (Immanenz) und der Semantik der visuellen Form des Artefakts (Transzendenz). Allerdings wäre es zu kurz gegriffen, der Erzählung deshalb gegenüber der visuellen Form vorschnell den Vorrang einzuräumen. Dass in der komplexen Semantik des Artefakts Immanenz nämlich überhaupt figuriert werden kann, ist das Ergebnis einer Interaktion von Text und Bild, so dass die visuelle Form des Artefakts wieder eingeblendet werden und ein zweiter Blick auf das Sandnarrativ geworfen werden muss (siehe Abb. 3).

Mit der Referenz auf den versinkenden Sand entsteht in der Erzählung zunächst ein narratologisch unlösbares Problem. Denn hier referiert die Erzählung selbst auf die visuelle Form des Artefakts – eine Metalepse, mit der das Bild in die erzählte Welt des Textes einbricht. Doch eigentlich findet dieser Fiktionsbruch bereits am Ende des Zeitnarrativs statt – genauer gesagt am graphischen Zentrum des Artefakts, das ein ornamentales Kreuz abbildet. An diesem Punkt wird nämlich klar, dass das Sandnarrativ unlesbar ist, so lange die Lesenden nicht körperlich aktiv werden. Sie müssen den Druck um 180 Grad drehen, um das zweite Narrativ überhaupt lesen zu können. Dabei ist es nur der Konventionalität des Buchdrucks und mit dieser einhergehend der Überschrift und Seitennummerierung geschuldet, dass das Zeitnarrativ den oberen Kolben des Stunden-glasses bildet, das Sandnarrativ den unteren. Würde der Druck den Lesenden als einzelnes Blatt in die Hände fallen, könnten sie die Lektüre ebenso beim Sandnarrativ wie beim Zeitnarrativ beginnen. Von dieser ‚Hand-Habung‘ im besten Sinn des Wortes hängt die komplexe Semantik des Artefakts ab, und d. h. die heilsgeschichtliche Allegorie. Denn genau an der Verjüngung, an der in einem Stunden-glas der Sand von dem oberen in den unteren Kolben läuft, verschaltet Kornfeld das Zeitnarrativ mit dem Sandnarrativ. Dass auch die Streben der Sanduhr nur zu lesen sind, wenn der Druck gedreht wird, bestätigt die Abhängigkeit des Lesens von der visuellen Form des Artefakts (Abb. 4).

Dabei ist die Leserichtung vorgegeben: Zunächst befindet sich der Druck in der Ausgangsposition. Von dort aus wird er um 180 Grad gedreht – wobei die Drehrichtung beliebig ist. Aus der Umkehrposition muss der Druck dann um 90 Grad nach rechts gedreht werden, damit der Text der beiden Streben lesbar wird, weil sie nicht auf die Mitte zentriert sind. Würde der Druck nach links gedreht

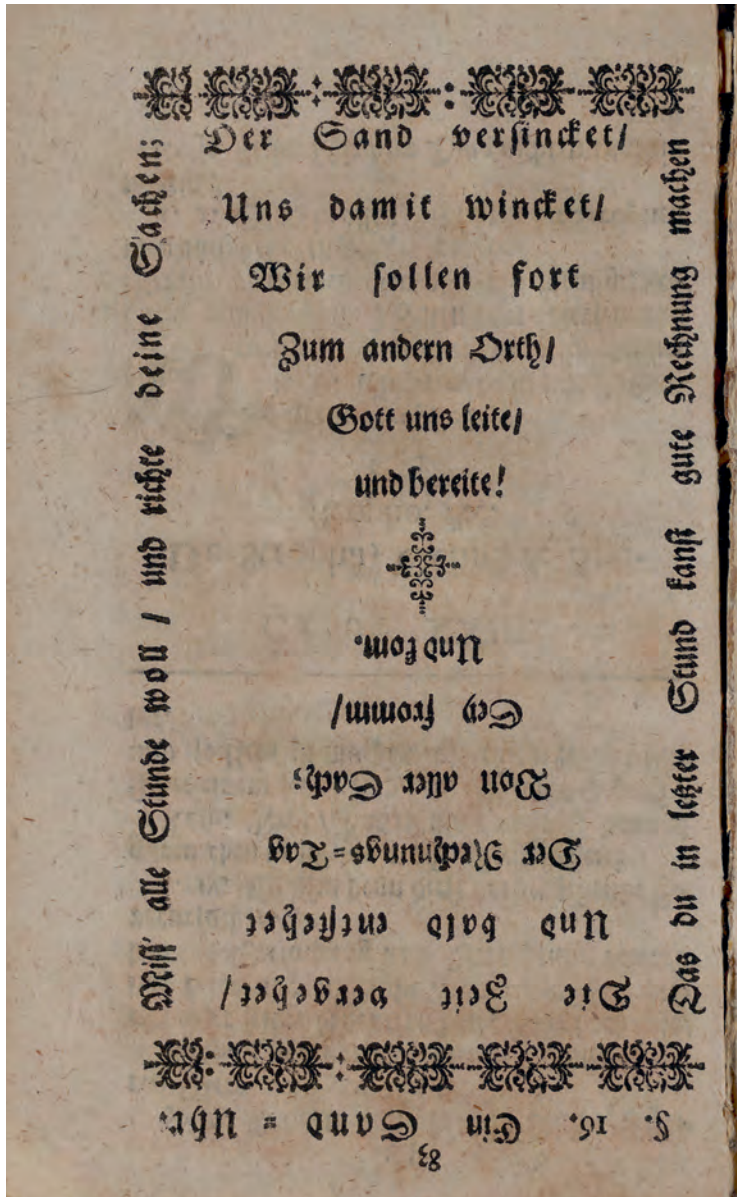


Abb. 3: Theodor Kornfeld: *Ein Sand=Uhr*, Umkehrposition (Kornfeld 1685, 83).

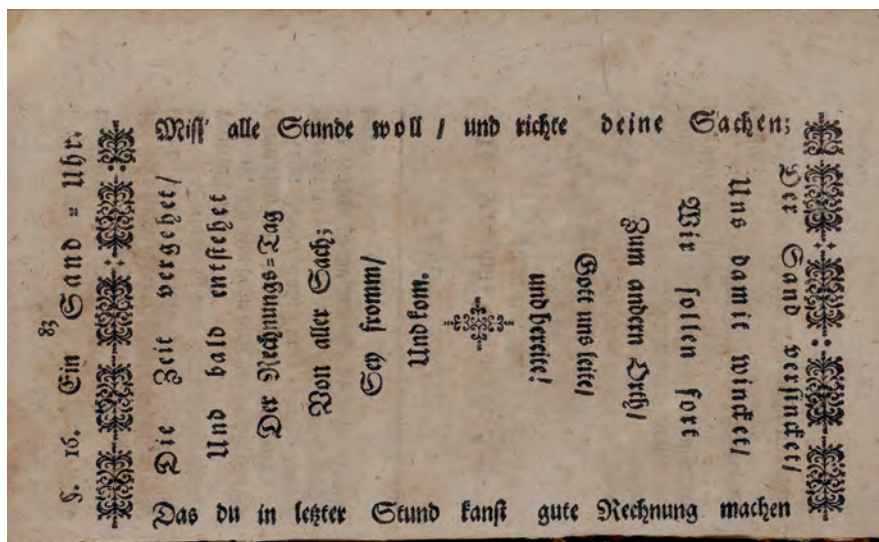


Abb. 4: Theodor Kornfeld: *Ein Sand=Uhr*, Querposition (Kornfeld 1685, 83).

werden, wäre der Text unlesbar, weil die Buchstaben auf dem Kopf ständen. Eine alternative Leserichtung kommt zu diesem Zeitpunkt noch nicht in Frage, weil das *tacit knowledge* der Lesenden – Sanduhren werden umgedreht, wenn der obere Kolben leer ist –, die erste 180 Grad-Drehung vorgibt. Wegen der vorgegebenen Leserichtung ist das Artefakt also nicht punktsymmetrisch. Im Hinblick auf die relationale Lage der Elemente in der Form sind die beiden Streben zwar voneinander getrennt, im Hinblick auf die Erzählung jedoch bilden sie im Text die beiden Zeilen eines dritten Narrativs, das einen Imperativ- und einen Finalsatz enthält:

Miss' alle Stunden woll / und richte Deine Sachen;
Das du in letzter Stund kanst gute Rechnung machen

Dennoch ist an dieser dritten Position der Drehung etwas anders als bei der Ausgangs- und der Umkehrposition: Weil das Stundenglas auf die Seite gedreht wird, kann kein Sand mehr von oben nach unten rieseln, so dass die visuelle Form des Artefakts die Zeit stillstellt. In diesem Moratorium trumpft die *persona* des Theologen mit ihrer Sentenz noch einmal mächtig auf, in der er die Adressierten auffordert, deren (Lebens)Zeit maßvoll einzurichten. Da die irdische Zeit kurz ist, gilt es, sich auf das zukünftige Reich Gottes vorzubereiten, wobei der Finalsatz iterativ-durativ in einer Prolepse das Jüngste Gericht in Aussicht stellt. Den Raum für diese Autoritätsverschiebung von transzendtem Gott zu immanenter *persona*, mit der sich das Subjekt ermächtigt und gegenüber Gott seine Autonomie behauptet,

tet, bieten im Artefakt die beiden Streben. Sie rahmen nicht nur das Vanitas-Symbol der Sanduhr, sondern indem an ihrer Position ein Riss im heilsgeschichtlichen Kontinuum figuriert wird, bilden sie den Raum für den blasphemischen Triumph des Subjekts über die Vergänglichkeit.

Damit freilich ist es um die heilsgeschichtliche Eindeutigkeit der Sanduhr geschehen. In der Interaktion von Text und Bild entfaltet das Artefakt stattdessen seine komplexe Semantik zwischen Transzendenz und Immanenz. In letzter Konsequenz beginnt mit dem Riss in der Zeit eine neue Zeit(rechnung). Die dritte Position der Streben stellt nämlich nicht die Endposition einer Sanduhr da. Im *tacit knowledge* der Lesenden ist vorgegeben, dass die dritte Position eigentlich nicht die dritte, sondern ‚normalerweise‘ die zweite ist, an der beim Umdrehen eines Stundenglases nicht pausiert wird, weil dieses stets so ausgerichtet wird, dass Sand von einem oberen in einen unteren Kolben rieseln kann. Nur eine weitere 90 Grad-Drehung nach links oder nach rechts würde die ‚prästabilisierte Harmonie‘ der Sanduhr also wieder herstellen. In diesem Fall könnte die Lektüre allerdings wieder von vorn beginnen, die ab der ersten Wiederholung nicht mehr notwendig der Leserichtung der ursprünglichen Lektüre folgen müsste. Alternativ könnte nun auch das Sandnarrativ vor dem Zeitnarrativ gelesen werden. Aus der potenziellen Drehbarkeit der Sanduhr folgt ein *regressus ad infinitum*, der die rhetorische Figur des Kyklos bildet. Dieses Drehen der Sanduhr erzeugt eine immanente Zeit, die sich der eschatologischen Zeitrechnung komplett entzieht – und damit auch das Subjekt dem Tod. Wenn sie also nicht gestorben sind, dann drehen die Lesenden den Text bis heute – und leben, so lange sie ihn drehen.

4 Ernst Jandl: *die zeit vergeht* (1965)

Vielleicht ist Ernst Jandl (1925–2000), der knapp genau 280 Jahre später auf Kornfeld antwortet, an einem Wort hängen geblieben, mit dem klar wird, dass die konstitutive Ambiguität nicht nur mit Text und Bild kalkuliert, sondern auch mit der Lautlichkeit des Artefakts. Denn aus den gleichmäßigen Paarreimen, die der *poeta laureatus* geschmiedet hat, sticht einer hervor: der vermeintlich unreine Reim von „Rechnungs=Tag“ und „Sach“. Doch nicht nur Osnabrücker*innen wissen, dass im niedersächsischen Plattdeutsch „Tag“ mit kurzem Vokal und stimmlosem velaren Frikativ ausgesprochen wird: [tax], weil die Auslautverhärtung nicht realisiert wird. Eben um die Interaktion von Text, Bild und Laut geht es Jandl in seinem 1964 entstandenen Artefakt *die zeit vergeht*. Der Wortlaut zitiert Kornfelds Anfangssatz, den Jandl im Londoner Erstdruck von 1965 noch linksbündig und nicht wie später mittig setzt, und ergänzt ihn ironisch um ein ein-



Abb. 5: *die zeit vergeht* (Jandl 1965).

ziges Wort: „lustig“, das mit der Überschrift eine syntaktisch-semantische Einheit bildet. Wie bei Kornfeld ergibt sich aus der doppelten zeitlichen Sequenz, die das iterativ-durative Verb ‚vergehen‘ erzeugt, die Narrativität des Textes – allerdings noch minimalistischer als beim barocken Intertext (siehe Abb. 5).

Wie *Ein Sand=Uhr* kann auch *die zeit vergeht* in unterschiedlichen Modalitäten interpretiert werden: als Text und als Bild. Während bei Kornfeld die Modalität des Bildes dominiert, lädt Jandl zunächst zum Lesen der Erzählung ein. Erreicht

die Linearität dieses Prozesses ausgehend von der Überschrift das Adverb „lustig“, beginnen die beiden Modalitäten zu interagieren, weil „lustig“ als Relais zwischen Text und Bild fungiert. Einerseits kann das Wort gelesen werden, andererseits dient es als material-medialer Baustein für die Imitation einer Sanduhr. Auf der Basis eines linearen Algorithmus⁷ werden die beiden Silben des Wortes „lus“ und „tig“ der ersten Zeile des Axialsatzes sieben Mal mittels einer intratextuellen Abbildung wiederholt, indem jeder neuen Zeile jeweils eine Silbe hinzugefügt wird. Die dadurch entstehende Figuration bildet – obwohl nicht ganz achsensymmetrisch – die visuelle Form eines Dreiecks, das eine Abstraktion des unteren Teils einer Sanduhr darstellt. Im Gegensatz zu Kornfelds um Wahrnehmungsnahe bemühter Imitation eines Stundenglases mit oberem und unterem Kolben, bleibt bei Jandls Sanduhr der Raum zwischen erster Zeile und Dreieck leer: Nichts ist zu sehen, weil die Zeit, deren Länge der Sand misst, ebenso augenscheinlich wie buchstäblich bereits – lustig – vergangen ist. Semantisch relevante Eigenschaften des Bildes werden also graphisch gar nicht mehr realisiert, sondern bilden im typographischen Weißraum eine Leerstelle.

Genau in diesem Augenblick, in dem im Artefakt Text und Bild zu interagieren beginnen, entsteht für die Lesenden ein Dilemma: Sollen sie das Bild der abgelaufenen Sanduhr nun lediglich sehen, oder sollen sie den Text, der aus der Wiederholung der Silben eines einzigen Wortes besteht, weiterhin und weiter lesen und der in ihm codierten Erzählung folgen, die jedoch Nonsens ist? Was dieses Lesen deshalb von ihnen fordern würde, wäre eine Lesetechnik, welche die konzeptualisierte Lautlichkeit der Schrift berücksichtigen würde. Dabei handelt es sich um eine ideale, normierte Lautung, die in ‚Reinform‘ nie aktualisiert werden könnte; sie gehört zum Interpretanden des schriftlichen Zeichens, dessen Bedeutung Charles Sanders Peirce als Übersetzung eines Zeichensystems in ein anderes bestimmt: „the meaning of a sign is the sign it has to be translated into“ (Peirce 1933, 4.132). Ein dergestalt ‚stummes Lesen‘, das Lautlichkeit berücksichtigt, aber nicht aktualisiert, hat Jandl 1984 in seiner Frankfurter Poetik Vorlesung über *Das Öffnen und Schließen des Mundes* (Jandl 2016) als stummes Lesen behandelt (vgl. Wallach 2013, 164–179). Dieses Lesen würde die schriftlichen Zeichen der Silben „lus“ und „tig“ mit deren Lautkonzepten [lus] und [tiç] verbinden und deren regelmäßige Wiederholung erwarten, sobald der Algorithmus einmal erkannt worden wäre.

Mit Hans Jost Frey können wir Jandls Algorithmus daher als Rhythmus bezeichnen: „Aber das Mitgerissenwerden hat als Voraussetzung eine künstliche Ordnung, welche durch die Erzeugung von Erwartung in die Zukunft des noch Ausstehenden zieht, und diese Ordnung, nicht der Rausch, ist das Auszeichnende des Rhythmischen“ (Frey 2001, 107). Mit diesem Rhythmischen geht in *die zeit vergeht* die rhetorische Figuration der Erzählinstanz einher. Obwohl bei Jandl im

Gegensatz zu Kornfeld die Apostrophen fehlen, hat auch der Rhythmus appellativen Charakter. Er erzeugt daher in *die zeit vergeht* ebenfalls eine fingierte *persona*, mit der die Erzählinstanz ein persönliches Profil erhält: als lustig nämlich bewertet sie in der semantischen Rolle des Zynikers den Ablauf der (Lebens)Zeit. Narratologisch argumentiert, passiert mit den Wiederholungen allerdings das genaue Gegenteil vom Zeitvergehen, weil sie die Erzählzeit dehnen. Dabei vergeht zwar Zeit, aber eben nicht die erzählte Zeit, sondern die Erzählzeit, so dass auf dieses Ereignis des Zeitvergehens nicht referiert wird, sondern es sich in rhythmischer Präsenz ereignet.

Mit dem Rhythmus entsteht eine Ambiguität zwischen Text und Bild. Während auf dem Bild die Zeit deshalb bereits vergangen ist, weil die obere Hälfte der Sanduhr leer ist, erzählt der Text im Tempus des Präsens, dass die Zeit dabei ist zu vergehen. Indem die Lesenden den Text nun Zeile für Zeile lesen, geben sie dem Bild die Zeit zurück, die vergangen ist. In diesem Prozess beginnen die Semantik der Erzählung und die Semantik der visuellen Form zu interagieren. Denn bei der Lektüre des unteren Teils der Sanduhr füllen die Lesenden den oberen, leeren Teil gewissermaßen wieder auf. Der typographische Weißraum ist also die Bedingung für die Dynamisierung des Zeitvergehens: Wie der Sand rieselt, kann nicht dargestellt, sondern nur vorgestellt werden. Sowohl Kornfelds als auch Jandls Sanduhr-Bilder sind statisch; bei Kornfeld sind beide Kolben des Stundenglases ‚voller Sand‘, bei Jandl der untere Teil der Sanduhr. In der Interaktion zwischen Text und Bild entsteht also auch bei Jandl ein *regressus ad infinitum* von Zeit-Vergehen und ‚Auffüllen‘, dem *die zeit vergeht* eine numerische Anschauung unterlegt: Acht Zeilen der Vertikalen werden auf die acht Silben der Horizontalen projiziert, wobei das Zeichen ∞ , das einer liegenden Acht ähnelt, bekanntermaßen Unendlichkeit symbolisiert. Wie bei Kornfeld wird bei Jandl also Zeit niemals vergangen sein.

Bis dahin also alles gut barock in Jandls Re-Inszenierung von Kornfelds *Ein Sand=Uhr*. Doch was passiert, wenn Jandl sein Artefakt aufführt, indem er die konzeptualisierte Lautlichkeit des Textes im akustischen Ereignis aktualisiert und damit eine weitere Modalität ins Spiel bringt – die Modalität der Performance? Eine der berühmten Performances des Autors selbst kursiert auf Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=zPN55JZnmbo>; 21. Dezember 2021). Wenn Jandl tatsächlich den Mund öffnet und spricht, wenn er also das aufführt, was am Artefakt sprechbar ist, dann können wir es nicht nur als Bild sehen und als Text lesen, sondern nun auch noch als Performance hören, die wir auf dem Video wiederum sehen können; die visuelle Form des Jandl'schen Artefakts wird mit diesem Medienwechsel kassiert. Dabei besteht die Pointe der Performance darin, dass der Meister der deutschen Phonologie in auffälliger Weise gegen das Gesetz verstößt, indem er bei der Silbe „tig“ des Wortes „lustig“ die Spirantisierung missachtet:

[tɪç]. Dieser Verstoß ist die Voraussetzung dafür, dass wir es nun tatsächlich ticken hören und dieses Ticken als akustisches Zeichen einer Uhr interpretieren. Wir verwenden also das akustische Ereignis – ich variere Sachs-Hombachs Definition des Bildes – als Kriterium zur Bestimmung der Bedeutung der Performance. Das ist die Grundlage dafür, dass wir dem Bezeichneten dieselben physikalischen Eigenschaften zuschreiben wie dem akustischen Ereignis: [tɪk] [tɪk] [tɪk].

Doch halt – hören wir doch noch einmal genau hin! Wäre die Interpretation der Performance denn wirklich ohne die Erinnerung an das Bild der Sanduhr möglich gewesen, die offenbar einfach nur metonymisch auf eine mechanische Uhr verschoben worden ist? Denn Jandl tickt ja gar nicht wirklich richtig – tickt nicht in diesem gleichmäßigen Tick-Tack-Ticken, das durch die Mechanik der Zahnräder einer Uhr entsteht. Tönt es stattdessen nicht immer lauter werdend im Crescendo und bricht das Ticken dann – *actio interrupta* – auf dem Höhepunkt der Performance einfach ab!? Nicht nur lustig, sondern auch lustvoll entzieht der Sprachkünstler dem Wort „lustig“ dergestalt seinen Sinn und richtet sich in der Sinnlichkeit des phonischen Materials ein, indem er drängt: [lʊs] [lʊs] [lʊs] – oder nicht sogar [lɔs] [lɔs] [lɔs]? Und hämmert: [tɪk] [tɪk] [tɪk]. Dabei wird Jandl nicht nur immer ausdrücklicher, sondern auch immer eindrücklicher.

Das insistierende Ticken hat etwas Magisch-Rituelles, was die Sprache – sowohl phylo- als auch ontogenetisch betrachtet – in dem Moment verliert, in dem das Subjekt in die Sphäre der Bedeutung eintritt. Dort wird die Sprache dem Gesetz unterworfen; und dort wird sie als Symbolisches vor allem auch in die Zeit gestellt. Im *Sakrament der Sprache* spricht Giorgio Agamben von der „ursprünglich[] performative[n] Erfahrung des Wortes“ (Agamben 2010, 82), die nicht zuletzt auch das Religiöse begründen würde. Für Jacques Lacan gehören Ausdrückliches und Eindrückliches, Laut und Affekt des sprachlichen Zeichens in den Bereich des Realen, in dem der Name des Vaters – *nom du père* – die symbolische Ordnung eben gerade noch nicht garantiert (vgl. Lacan 2017).

In der ein- wie ausdrücklichen Wiederholung des Tickens entsteht in der Performance jedenfalls ein Klangkörper, den Jandl sadistisch attackiert, zerstückelt, zerhackt: [tɪk] [tɪk] [tɪk]. Dieser Zurichtung liegt freilich nicht die Logik des Begehrens zugrunde, in welcher die Lusterfüllung durch ein Verbot aufgeschoben wird, wie es etwa paradigmatisch den Ödipuskomplex strukturiert, wenn über den Körper der Mutter der Vater das Tabu verhängt. Jandls Befriedigung am Klangkörper findet vielmehr jenseits des Lustprinzips statt. Dem zwanghaften Ticken persistiert „ein Kern des Genießens“, wie Slavoj Žižek dieses Lacan'sche Moment der *jouissance* im und am Realen erklärt, „der jeder Interpretation widersteht“ (Žižek 1991, 26) – wie Jandls Klangkörper. So ist „vielleicht auch das Ende der Analyse“, spekuliert er weiter in Richtung auf eine anti-ödipale Einrichtung des Subjekts in der Welt, „nicht in einer interpretativen Auflösung“ des Wiederholungszwangs

„zu suchen, sondern in einer *Identifikation* mit ihm, in einer Identifikation des Subjekts mit diesem nicht-analyisierbaren Punkt, mit diesem partikularen ‚pathologischen‘ Tick, der letztendlich die einzige Stütze seines Daseins bildet“ (Žižek 1991, 26–27).

Während Kornfeld das Verhältnis des Subjekts zur Zeit in der Ambiguität von Transzendenz und Immanenz bestimmt, entfaltet sich Jandls Performance zwischen Symbolischem und Realem. Hier wie dort geht es dabei freilich um Leben und Tod. *Ein Sand=Uhr* balanciert diese Ambiguität vor dem Hintergrund eines theologischen Weltbildes im *regressus ad infinitum* aus. Hingegen läuft *die zeit vergeht* vor dem Hintergrund eines psychoanalytischen Weltbilds in der linearen Performance ebenso atemlos wie gnadenlos auf ihr Ende zu. Während das Subjekt bei Kornfeld in glorioser Autonomie gegenüber Gott triumphiert, wird es bei Jandl allerdings gnadenlos der Zeit unterworfen. Denn mit jedem [tk] generiert die Performance genau das, was sie unterwirft: Zeit. In psychoanalytischer Hinsicht bricht daher im sadistischen Wiederholungszwang der Vater in die Sphäre des Realen ein; in kultursemiotischer Hinsicht mutet die Performance wie ein Schutz- oder Abwehrzauber gegen die Zeit an.

Beide Aspekte fallen im kulturellen Gedächtnis in einer ursprünglichen Vaterimago zusammen: Am Anfang wird die Zeit durch Chronos personifiziert, doch bereits in der Spätantike durch Kronos-Saturn – jener Kronos, der seinen Vater Uranos mit der Sichel entmannte, wie die Mythologie überliefert, und der aus Angst vor der eigenen Entmannung seine Kinder verschlang. Die Grundlage für die Verschiebung der Zeit auf den ‚bösen‘ Vater, erläutern Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl in ihrer Studie *Saturn und Melancholie* (1990), bildet die vom Neuplatonismus anerkannte Gleichsetzung von Kronos und Chronos, d. h. der Zeit, die das Urprinzip der orphischen Theologie war (vgl. Klibansky et al. 1990). In Francisco de Goyas großartigem proto-psychoanalytischen Gemälde spiegelt sich dieser Topos, der Kulturgeschichte und Individualpsychologie verschaltet, indem er den terroristischen Vater in Szene setzt, dessen Imago im ödipalen Dreieck dem Sohn mit Kastration droht, die bei Goya die archaische Form des Verschlingens hat (siehe Abb. 6). Nur für die Zeit der achtfachen Wiederholung im Artefakt *die zeit vergeht*, die der Performance ihre Dauer vorgibt, können Vater, Zeit und Gesetz gebannt werden, bevor Jandl von dieser Macht mit dem letzten [tk] verschlungen wird. Sobald das Subjekt nämlich in die Zeit eintritt, ist endgültig Schluss mit lustig!



Abb. 6: Francisco de Goya: *Saturn verschlingt seinen Sohn* (1819–1823).
© Museo del Prado, Madrid.

Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio. *Das Sakrament der Sprache: Eine Archäologie des Eides*. Übers. Stefanie Günthner. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Bateman, John, und Klaus Sachs-Hombach. „Multimodalität im Schnittbereich von Medientheorie und Semiotik“. *Zeitschrift für Semiotik* 41 (2019): 11–36.
- Berndt, Frauke. „Literarische Bildlichkeit und Rhetorik“. *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Hg. Claudia Benthien und Brigitte Weingart. Berlin: De Gruyter, 2014. 48–67.
- Berndt, Frauke, und Klaus Sachs-Hombach. „Dimensions of Constitutive Ambiguity“. *Ambiguity: Language and Communication*. Hg. Susanne Winkler. Berlin: De Gruyter, 2015. 271–282.
- Berndt, Frauke, und Lily Tonger-Erk. *Intertextualität: Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt, 2013.
- Boyken, Thomas. *Medialität des Erzählens: Die Wiederentdeckung des Buches im Roman*. Göttingen: Wallstein, 2020.

- Campe, Rüdiger. „Im Reden handeln: Überreden und Figurenbilden“. *Literaturwissenschaft – Einführung in ein Sprachspiel*. Hg. Heinrich Bosse und Ursula Renner. Freiburg/Br.: Rombach, 1999. 123–138.
- Culler, Jonathan. „Apostrophe“. *Diacritics* 7 (1977): 59–69.
- Frey, Hans Jost. *Vier Veränderungen über Rhythmus*. Basel: Editor, 2001.
- Giuriato, Davide, und Stephan Kammer. *Bilder der Handschrift: Die graphische Dimension der Literatur*. Basel: Stroemfeld, 2006.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.). *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988.
- Jandl, Ernst: „die zeit vergeht“. *mai hart lieb zapfen eibe hold*. London: writers forum, 1965, Bl. 1.
- Jandl, Ernst. *Das Öffnen und Schließen des Mundes. Werke in 6 Bänden*. Hg. Klaus Siblewski. Bd. 6. München: Luchterhand, 2016. 297–401.
- Kammer, Stephan, und Roger Lüdeke (Hg.). *Texte zur Theorie des Textes*. Stuttgart: Reclam, 2005.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky und Fritz Saxl. *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Hg. Christa Buschendorf. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990.
- Kornfeld, Theodor. „Ein Sand=Uhr“. *M. Theodori Kornfeldi, P. L. C. & O. P. P. Selbst-Lehrende Alt-Neue Poesie Oder Vers=Kunst [...]*. Bremen: Herman Bauer, 1685. 83.
- Koschorke, Albrecht. *Wahrheit und Erfindung: Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt/M.: Fischer, 2012.
- Kuhn, Markus. *Filmnarratologie: Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin: De Gruyter, 2011.
- Lacan, Jacques. *Name-des-Vaters*. Hg. Jacques-Alain Miller. Übers. Hans-Dieter Gondek. Wien: Turia + Kant, 2017.
- Lutz, Eckart Conrad, Christine Putzo und Nicole Eichenberger (Hg.). *Bücher und Identitäten: Literarische Reproduktionskulturen der Vormoderne*. Wiesbaden: Reichert, 2020.
- Mersch, Dieter. *Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis*. München: Wilhelm Fink, 2002.
- Mitchell, W.J.T. „Diagrammatology“. *Critical Inquiry* 7 (1981): 622–633.
- Peirce, Charles Sanders. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Hg. Charles Hartshorne, Paul Weiss und Arthur W. Burks. Bd. 4. Cambridge/MA.: Harvard University Press, 1933.
- Quintilian [Marcus Fabius Quintilianus]. *Ausbildung des Redners*. 2 Bde. Übers. Helmut Rahn. Bd. 1. 3. Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.
- Sachs-Hombach, Klaus. *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: Herbert von Halem, 2003.
- Sachs-Hombach, Klaus. *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. 4. Auflage. Köln: Herbert von Halem, 2021.
- Sachs-Hombach, Klaus. „Ähnlichkeit. Funktionen und Bereiche eines umstrittenen Begriffs“. *Ähnlichkeit: Ein kulturtheoretisches Paradigma*. Hg. Anil Bhatti und Dorothee Kimmich. Bielefeld: transcript, 2015. 93–104.
- Sachs-Hombach, Klaus, John Bateman, Robin Curtis, Beate Ochsner und Sebastian Thies. „Medienwissenschaftliche Multimodalitätsforschung“. *MEDIENwissenschaft: Rezensionen / Reviews* 35.1 (2018): 8–26.
- Sachs-Hombach, Klaus, und Jörg R.J. Schirra. „Medientheorie, visuelle Kultur und Bildanthropologie“. *Bildtheorien: Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Hg. Klaus Sachs-Hombach. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2009. 393–426.

- Traninger, Anita. „Erzähler und *persona*: Rhetorik und Narratologie zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit“. *Wege moderner Rhetorikforschung: Klassische Fundamente und interdisziplinäre Entwicklung*. Hg. Gert Ueding und Gregor Kalivoda. Berlin: De Gruyter, 2013. 185–210.
- Veits, Andreas. *Narratologie des Bildes: Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder*. Köln: Herbert von Halem, 2021.
- Wallach, Steffen. *Laute lesen: Zur Poetik schriftlich (re-)präsentierter Phonie vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013.
- Žižek, Slavoj. *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst*. Berlin: Merve, 1991.



Schamma Schahadat

Das literarische Porträt im russischen Fin de Siècle

1925 schreibt Zinaida Gippius, die *grande dame* des russischen Symbolismus, aus ihrem Pariser Exil:

Es gibt auf der Welt nichts Interessanteres als „den Menschen“ [...] In meinen „Märchen über die Wirklichkeit“ meißle ich „den Menschen“ nicht in Stein. Ich erzähle über den echten, wirklichen Menschen, so wie er vor meinen Augen vorbei ging, – oder auch nur aufblitzte, – und wie er mir erschien. (Gippius 1991, 37)¹

Sie erzählt über „den Menschen“ in Essays über ihre Zeitgenoss*innen unter dem Titel *Lebendige Gesichter* (*Živye lica*). Weiter heißt es:

Ich schreibe nur über jene, die ich heute schon nicht mehr auf dieser Welt zu treffen erwarte, – sei es, weil sie die Grenze dieser Welt schon überschritten haben, oder sei es, weil sie eine für mich unüberschreitbare *menschliche* Grenze hinter sich gelassen haben, so wie der Bolschewik Brjusov. (Gippius 1991, 37)²

Gippius begriff sich selbst als Vertreterin der alten Petersburger Intelligenzija, als „das Gewissen und den Verstand“ Russlands“ (Gippius 2005, 5). In einem der Essays aus *Lebendige Gesichter* porträtiert sie den Dichter Valerij Brjusov, Sprachrohr des Symbolismus, eher Organisator als begnadeter Dichter, so zumindest sehen es die kritischen Stimmen um ihn herum, und vor allem: Bolschewik, nicht mehr Teil der Intelligenzija, sondern einer, der sich mit der neuen Macht arrangiert hat und von ihr profitiert. Brjusov stand Zeit seines Lebens unter dem Verdacht, kein ‚echter‘ Dichter zu sein, ein Salieri, ein Dichter, der kein inspiriertes Genie, sondern ein Handwerker war (vgl. Boele 1999).

Gippius spricht hier zwei Punkte an, die das literarische Porträt ausmachen: die Nähe und die Distanz, die die Autorin des Porträts zum Porträtierten hat. Nähe, da der Mensch, den sie vertextet, „vor ihren Augen vorbei ging“, und Distanz, da

1 „Нет на свете ничего интереснее ‚человека‘ [...] В моих ‚сказках действительности‘ я не истолковываю ‚человека‘. Я рассказываю о нем подлинном, настоящем, каким он прошел перед моими глазами, – или даже мелькнул, – и каким он мне показался“. Alle Übersetzungen aus dem Russischen stammen, wenn nicht anders angegeben, von mir (Sch.Sch.).

2 „Я пишу лишь о тех, с кем встреч уже не жду на этом свете, – потому ли, что они отошли за его черту, или потому, что отошли за непереступимую для меня черту *человеческую*, как Брюсов-большевик“.

dieser Mensch ihr nicht mehr begegnen würde, sei es, weil er nicht mehr lebt (wie Aleksandr Blok, den sie ebenfalls 1922, kurz nach seinem Tod, porträtiert hat), sei es, weil er, wie Valerij Brjusov, für sie eine „menschliche Grenze“ überschritten hat. Jenseits des Menschlichen befinden sich für Gippius, die seit 1920 mit ihrem Mann Dmitrij Merežkovskij im Pariser Exil lebte, die Bolschewik*innen. In ihrem *Petersburger Tagebuch* (*Peterburgskij dnevnik*), das sie 1919 als eine Art Krisentagebuch zur Zeit des Bürgerkriegs führte, erscheint Maksim Gor'kij als Verkörperung des Unmenschlichen, Tierischen, kurz: des Bolschewiken. So schreibt sie z. B. über ihn: „Gor'kij spricht wenig, dumpf, abgehackt – als würde er bellen“ (Gippius 2005, 36).

Die Beziehung zwischen Autor*in und Protagonist*in ist ein Aspekt, der nicht nur das literarische Porträt, sondern die Memoirenliteratur und Biografie überhaupt wesentlich bestimmt. Edgar Johnson, Autor von Biografien über Charles Dickens und Sir Walter Scott, beschreibt eine Biografie als „psychological intersection between the personality of the biographer and that of his subject“ (zitiert nach Clifford 1970, 112), und Harold Nicolson, Ehemann von Vita Sackville-West und Verfasser einer Biografie über König George V., bezeichnet „emotional involvement“ (zitiert nach Clifford 1970, 106) als unbedingte Voraussetzung für den*die Biograf*in.

An dieser *intersection*, der Kreuzung zwischen dem*der Biograf*in und seinem*ihrem Gegenstand, möchte ich in der Folge anknüpfen, wobei es um die Autor*innen literarischer Porträts gehen wird, d. h. um ihre kurzen, abgeschlossenen Darstellungen einer Person in Prosaform. Diese Autor*innen haben ihre literarischen Porträts zwischen 1923 (Ajchenvaľd) und 1939 (Chodasevič) geschrieben, also kurz vor Brjusovs Tod bzw. schon danach, sodass sie auf seine gesamte Biografie schauen konnten. In all diesen Porträts erscheint er als Verkörperung des dekadenten Dichters. Brjusov (1873–1924) stammte aus einer Moskauer Kaufmannsfamilie – was für die literarischen Porträts über ihn noch wichtig sein wird –, er importierte den französischen Symbolismus nach Russland³ und agierte sowohl vor als auch nach der Revolution als ein Literaturorganisator – während die meisten seiner symbolistischen Künstler-Kolleg*innen ihre Autorität im Zeitalter des Marktes und der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks durch die Wiederbelebung romantischer Lebenskunst und Mythen-

3 Valerij Brjusov führte den westeuropäischen Symbolismus durch eine literarische Mystifikation nach Russland ein – Brjusov publizierte drei Bände mit dem Titel *Russische Symbolisten* (*Russkie simvolisty*), in denen er eine Vielzahl von symbolistischen Gedichten unter verschiedenen Namen publizierte und so vorgab, dass die Bewegung in Russland bereits existierte, obwohl er diese Gedichte fast alle selbst geschrieben hatte. Vgl. dazu Schahadat 2004, 290–318.

bildung, durch die Heiligsprechung des*der Künstler*in und die Verflechtung von Leben und Kunst zu retten suchten, erfand Brjusov sich als Literatur-Manager.

Verfasst haben diese Porträts der Literaturkritiker Julij Ajchenval'd (1872–1928), der Valerij Brjusov im dritten Teil seiner *Silhouetten russischer Schriftsteller* (*Siluëty russkich pisatelej*) von 1908 porträtiert hat; die bereits erwähnte Lyrikerin Zinaida Gippius (1869–1945), die, wie Brjusov, der ersten Generation des russischen Symbolismus angehörte; die Lyrikerin Marina Cvetaeva (1892–1941), die außerhalb aller Dichtergruppierungen stand, und der Dichter Vladislav Chodasevič (1886–1939), Chronist der Dekadenten und Symbolisten im Pariser Exil – auf Letzteren werde ich allerdings nur am Rande eingehen.⁴ Wie nun, so die Frage, sieht die Beziehung zwischen dem*der Autor*in des literarischen Porträts und dem*der Dichter*in aus, den*die sie abbilden, in diesem Falle Brjusov? Welches Bild wird von dem dekadenten Dichter Brjusov gezeichnet und weitertransportiert? Bevor ich diesen Fragen anhand der literarischen Porträts von Ajchenval'd, Gippius, Cvetaeva und Chodasevič nachgehe, soll die Verbindung zwischen dem literarischen Porträt und der Dekadenz bzw. dem Symbolismus hergestellt werden, denn in Russland explodierte um die Jahrhundertwende und speziell in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts die Memoirenliteratur, der das literarische Porträt zuzurechnen ist. Brjusov als Dekadenter sollte als Vertreter dieser Epoche mithilfe des literarischen Porträts ins kulturelle Gedächtnis eines sich im Umbruch befindenden Landes eingeschrieben werden. Alle vier Autor*innen befanden sich im Exil, als sie rückwirkend ihre literarischen Porträts über Brjusov verfassten und damit das russische *Fin de Siècle* wiederauf-erstehen ließen: Julij Ajchenval'd verließ Russland 1922 mit dem berühmten ‚Philosophenschiff‘ und ging nach Berlin; dort hielt er Vortragsreihen über russische Literatur und arbeitete als Literaturkritiker bei russischen Exilzeitschriften. 1928 verunglückte er auf dem Rückweg von einem Besuch bei den Nabokovs tödlich. Zinaida Gippius lebte ab 1922 nach Stationen in Minsk und Warschau mit ihrem Mann Dmitrij Merežkovskij in Paris, wo sie einen künstlerischen Salon betrieb und sich, zumindest bis zur deutschen Besatzung, in finanziell relativ gesicherten Umständen befand. Marina Cvetaeva existierte in Prag, Berlin und Paris immer am Rande des Existenzminimums; 1939 kehrte sie in die Sowjetunion zurück, wo

4 Frederick H. White hat eine ähnliche Fragestellung, wie ich sie hier habe, in Bezug auf Leonid Andreev verfolgt, indem er untersucht hat, wie Andreev von verschiedenen Zeitgenoss*innen nach seinem Tod in *Buch über Leonid Andreev* (*Kniga o Leonide Andreeve*) dargestellt wurde: „Through these texts [about Andreev] we also come to know something about the memoirists and their creative processes [...] Their texts reveal as much about how they construed themselves as about their subjects“ (White 2006, 144) schreibt er.

sie sich 1941 das Leben nahm. Auch Vladislav Chodasevič lebte, nachdem er 1922 Russland gemeinsam mit Nina Berberova verließ (die übrigens auch umfangreiche Memoiren schrieb, *Kursiv moj*, 1969 ins Englische übersetzt als *The Italics Are Mine*), einige Jahre im ‚russischen Berlin‘ und ließ sich dann in Paris nieder, wo er publizistisch und dichterisch tätig war.

1 Zuerst: zum literarischen Porträt

Was also ist ein literarisches Porträt und wie hängt es mit der Epoche, mit der ich mich hier beschäftige, mit der Dekadenz, zusammen? Das literarische Porträt ist zunächst ein „verbales Äquivalent“ (Zemanek 2010, 9) zum bildlichen Porträt. Ein bildliches Porträt zeichnet sich u. a. durch folgende Merkmale aus: Es geht vom Äußeren einer Person aus, hat aber das Ziel, den Charakter (das Innere) einer Person sichtbar zu machen; es beruht auf dem Prinzip der Ähnlichkeit mit der abgebildeten Person und es substituiert diese Person (vgl. Zemanek 2010, 15). Eine wichtige Rolle spielt dabei das Gesicht, das Physiognomie und Psyche miteinander verknüpft.⁵ Seinen Ursprung hat das Individualporträt in der Renaissance, was mit der Karriere des Individuums in jener Zeit zusammenhing (Böhm 1985). Parallel zum bildlichen Porträt entstanden mit Vasaris Lebensbeschreibungen von Künstlern und Architekten (*Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, 1550) auch verbale Porträts, die Künstler in den Mittelpunkt stellten und nicht Staatsmänner oder Kaiser, wie Plutarch es bereits in seinen Kaiser- und Parallelbiografien getan hat. Als Anfang des literarischen Porträts als Gattung gilt das siebzehnte Jahrhundert in Frankreich, wo diese Porträts zunächst als Salonspiel entstanden (vgl. Werner 1935, 12). Später hatten sie eine Vorbildfunktion; die literarischen Porträts bedeutender Männer, der *honnêtes hommes*, d. h. weltgewandter und gebildeter Männer, als deren Verkörperung Montaigne galt (vgl. Ansmann 1975, 20), wurden zum pädagogischen Zwecke der Nachahmung verfasst (vgl. Heier 1993, 17).

Welche Funktion nun hatte das literarische Porträt im russischen Fin de Siècle und zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts? Zunächst ist zu beachten, dass etwa um die Zeit das Prinzip der Ähnlichkeit destabilisiert wurde, denn die modernen Porträts sehen ihren Urbildern häufig nur sehr wenig oder gar nicht ähnlich (vgl. Zemanek 2010, 17). Zugleich brachte diese Epoche der Krise, die in

5 Eine Epoche, die den ‚inneren‘ und den ‚äußeren‘ Menschen als spiegelbildlich ansah, war der russische Sentimentalismus Ende des achtzehnten Jahrhunderts; vgl. dazu Kočetkova 1968.

der russischen Revolution und der Zerstörung und Neuformierung des kulturellen Gedächtnisses in Russland mündete, eine überbordende Anzahl von Memoiren hervor, die versuchten, diese Epoche festzuhalten. In vielen der Memoiren ging es um das Erinnern bedeutender literarischer Persönlichkeiten, und das literarische Porträt nahm einen großen Raum in diesem Feld der Memoiren-Literatur ein. V.S. Barachov, der die einzige russischsprachige Monografie zum literarischen Porträt verfasst hat, bezeichnet dieses als „Genre memoirenhaft-biografischer Prosa“ („жанр мемуарно-биографической прозы“; Barachov 1985, 1), das eine „besondere Weise der ästhetischen Erkenntnis eines Menschen“ („особый способ эстетического познания человека“; Barachov 1985, 9) ermöglicht. Wendy Steiner fasst das literarische Porträt formal enger und bestimmt es aufgrund formaler Kriterien: „The portrait is severely limited in length, usually non-narrative, traditionally in prose form, and frequently written in groupings or collections“ (Steiner 1978, 3).

Das Bedürfnis nach Memoiren-Literatur und speziell das Bedürfnis, wichtige Persönlichkeiten der Epoche verbal zu porträtieren, hängt im russischen Kontext mit mehreren Faktoren zusammen: damit, dass eine neue Poetik und eine neue literarische Epoche aus Westeuropa nach Russland importiert wurde; mit dem poetischen Prinzip des Lebenschaffens (*žiznetvorčestvo*), das in Russland mit dieser Epoche verbunden ist; mit dem Gefühl der Kulturkrise im *Fin de Siècle*, das diese Zeit bestimmte und das erforderte, dass die russische Kultur, deren Untergang besiegelt schien, schriftlich fixiert wurde. Und nicht zuletzt führte die russische Revolution mit ihrem bilderstürmerischen Gestus dazu, dass die Memoirenliteratur versuchte, als eine Form des kulturellen Gedächtnisses gegen diese Zerstörung vorzugehen. Allerdings ist anzumerken, dass nicht nur in Russland, sondern auch in England und Frankreich zeitgleich Sammlungen mit literarischen Porträts entstanden; so publizierte in England Walter Pater 1873 seine Porträtsammlung über Persönlichkeiten der Renaissance, *The Renaissance*. Damit bereitete Pater die englische Dekadenz vor und spannte zugleich den Bogen von einer Kultur, die durch das Individuum bestimmt wurde, hin zu einer spätviktorianischen Bewegung, die sich charakterisiert durch „the love of the things of the intellect and the imagination for their own sake, the desire for a more liberal and comely way of conceiving life“ (Evans 1978, ix).

Die literarischen Porträts Brjusovs entwerfen das Bild eines Dekadenten⁶ aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Formal handelt es sich um relativ kurze

⁶ Der russische Symbolismus wird entweder in zwei oder drei Subepochen unterteilt, wobei zwischen jüngeren und älteren Symbolist*innen bzw. zwischen Dekadenten und Symbolist*innen bzw. zwischen diabolischem, mythopoetischem und karnevaleskem Symbolismus unterschieden

poetische Essays (mit Ausnahme von Cvetaevas vierzig Seiten umfassenden Text), sie sind jeweils Bestandteil einer Sammlung von Porträts, die entweder in einem Band zusammengefasst sind (wie bei Ajchenval'd in seinen *Silhouetten*) oder zwar einzeln publiziert wurden, dabei aber dennoch Teil eines größeren Ganzen waren (wie Cvetaevas Brjusov-Essay). Und wenngleich alle Porträts unterschiedliche Zugänge zu Brjusov wählen, so zeigt sich doch eine Gemeinsamkeit zwischen den vier Bild-Texten oder Text-Bildern: Die Brjusov-Porträts aller vier Autor*innen zeichnen sich aus durch eine kritische Einstellung; die ‚emotionale Involviertheit‘, von der Harold Nicolson spricht, ist in all diesen Fällen eine negative.

2 Julij Ajchenval'd: Brjusov als Nicht-Dichter

In der Moskauer Szene der Literat*innen und Literaturkritiker⁷ zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts war Julij Ajchenval'd ein Einzelgänger. Während die Autor*innen entweder dem dekadenten bzw. symbolistischen Lager angehörten oder aber in der Tradition des Realismus schrieben, spaltete die Literaturkritik sich in die verschiedensten Positionen auf; die Kritiker vertraten soziologische, psychologische, religionsphilosophische oder kulturhistorische Positionen.⁸ In einem programmatischen Vorwort zur dritten Auflage seiner *Silhouetten* (1910) schreibt Ajchenval'd gegen die meisten dieser Positionen an und bezeichnet seine eigene Vorgehensweise als „immanente Methode“, bei der es darum geht, den Autor⁹ und sein Werk nicht von außen zu betrachten, sondern ins Innere einzudringen:

Das bedeutet, dass der Erforscher mit dem literarischen Werk organisch zusammenfließt und sich immer innerhalb, nie außerhalb dessen befindet. Die Methode der immanenten Kritik [...] nimmt von dem Schriftsteller das, was der Schriftsteller gibt [...]. (Ajchenval'd 1994, 24)¹⁰

wird (letzteres bei Hansen-Löve 1989). Brjusov zählt zur älteren, dekadenten, diabolischen Phase des russischen Symbolismus.

⁷ Die tatsächlich wohl ausschließlich männlich waren.

⁸ Genauer zu den verschiedenen Lagern vgl. Krejd (1994, 6).

⁹ Ajchenval'd behandelt in seinem Band nur männliche Autoren.

¹⁰ „Когда исследователь художественному творению органически сопричащается и всегда держится внутри, а не вне его. Метод имманентной критики [...] берет у писателя то, что писатель дает“.

Die Vorstellung von der Gabe des Dichters verweist auf Ajchenval'ds Dichterbild, das vom russischen Dichterkult ebenso geprägt ist wie von romantischen Konzepten wie Genie und Inspiration: „Das Wichtigste in der Kunst ist das Element Mozarts, nicht das von Salieri“ (Ajchenval'd 1994, 24).¹¹ Für Ajchenval'd ist der Dichter ein Genie, kein Arbeiter (Ajchenval'd 1994, 25), und er steht außerhalb von Zeit und Raum (Ajchenval'd 1994, 20). Die Beziehung zwischen Kritiker und Dichter ist für Ajchenval'd intim; der Kritiker nähert sich dem Dichter nicht von außen – wie im Falle eines Porträts –, sondern von innen, genauer: als Leser und im Dialog. Der Kritiker, so Ajchenval'd, ist ein ‚langsamer Leser‘ und entdeckt in einem Werk Dinge, die der Dichter selber nicht sieht:

Der Kritiker ist der erste, der beste aller Leser ... Und wenn Nietzsche den Philologen als Lehrer des langsamen Lesens bezeichnet, so lässt sich diese Beschreibung im gleichen Maß auch auf den Kritiker übertragen. Er liest selbst und er lehrt Andere das Lesen. (Ajchenval'd 1994, 25)¹²

Der Kritiker als Leser, so Ajchenval'ds Argumentation, ist für den Autor unbedingt notwendig: „Der Schriftsteller und der Leser sind relative Begriffe“ („Писатель и читатель – понятия соотносительные“; Ajchenval'd 1994, 26) und: „Der Leser erschafft den Schriftsteller. Der Kritiker realisiert das Potential des Autors“ („Писателя создает читатель. Критик осуществляет потенцию автора“; Ajchenval'd 1994, 26). Dabei nähert sich der Kritiker dem Schriftsteller durch sein Werk, das, so Ajchenval'd, den Geist („дых“) des Schriftstellers enthält; im Dialog zwischen dem Kritiker und dem Schriftsteller (genauer: dem Werk dieses Schriftstellers) entfaltet sich das Werk (Ajchenval'd 1994, 26).

In seinem Vorwort beschreibt Ajchenval'd nicht nur die Beziehung zwischen Kritiker und Dichter, sondern zudem definiert er den Dichter: Sein „Geist“ ist sein „ideales und reales Sein“ („дух – его бытие идеально и реально“; Ajchenval'd 1994, 26), er zeichnet sich aus „durch Genialität, nicht durch Schwerstarbeit“ („гениальность, а не труженичество“; Ajchenval'd 1994, 25), sein Talent ist irrational und beruht auf Inspiration (Ajchenval'd 1994, 24). Ajchenval'd baut seine ‚Silhouette‘ von Brjusov (1923; Ajchenval'd 1994) darauf auf, dass dieser nun gerade kein Dichter ist, da er Ajchenval'ds romantischem Dichterbild nicht entspricht. Überhaupt entwirft Ajchenval'd in seinem Brjusov-Porträt ein Bild, das auch die weiteren literarischen Porträts von Brjusov bestimmen wird: Er ist

¹¹ „Главное в искусстве – элемент Моцарта, а не Сальери“.

¹² „Критик – первый, лучший из читателей ... И если Ницше считает филолога учителем медленного чтения, то это определение в такой же мере может быть отнесено и к критику. Он читает сам и учит читать других“.



Abb. 1: Porträt von Valerij Brjusov (Ajchenval'd 1994, 387).

kein Dichter, sondern ein Arbeiter;¹³ er ist unfrei;¹⁴ und Ajchenval'd bezeichnet Brjusov als „Ilot der Kunst“ („илот искусства“; Ajchenval'd 1994, 387), als einen jener an den Boden gebundenen Sklaven im antiken Sparta, als Bazarov, der die Arbeit lobt, als Dichter ohne Dichtung („поэт без поэзии“), als Prophet ohne Inspiration („пророк без вдохновения“; Ajchenval'd 1994, 387). Er ist – und das ist im poetischen Fin de Siècle fast ein Todesurteil – ein „Dichter-Pedant“ („поэт-педант“; Ajchenval'd 1994, 387).

Dabei verbindet Ajchenval'd in seinen *Silhouetten* Bild und Text; jedem verbalen Porträt ist ein bildliches Porträt im Medaillon vorangestellt.¹⁵ Valerij Brjusov

13 „Immer finden sich auf seiner Stirn nicht trocknende Tropfen von Arbeitstau“ („Всегда на его челе заметны неостывшие капли трудовой росы“; Ajchenval'd 1994, 24). Marina Cvetaeva wählt als Titel für ihren Brjusov-Essay „Held der Arbeit“, „Герой труда“ (s. u.).

14 „Seine Gedichte sind nicht in Freiheit geboren“ („Его стихи не свободнорожденные“; Ajchenval'd 1994, 24). Und: „Brjusov ist überhaupt nicht der Listige, der das Talent seines Herrn in der Erde vergraben hat; ganz im Gegenteil, von seinem Herrn, vom HERRN, hat er kein Talent erhalten und hat es selbst aus der Erde mit einem beharrlichen Spaten seiner Arbeit ausgegraben; „Брюсов – далеко не тот раб лукавый, который зарыл в землю талант своего господина; напротив, от господина, от Господа, он никакого таланта не получил и сам вырыл его себе из земли упорным заступом своей работы“; Ajchenval'd 1994, 387).

15 Krejd (1994, 7) nennt Remy de Gourmants *Le livre des Masques: Portraits symbolistes*, 1896, als Vorbild für Ajchenval'ds *Silueti*.

ist von der Seite aufgenommen und blickt streng in die Kamera, die Hände hat er überkreuzt (siehe Abb. 1). Zinaida Gippius spricht in ihrem Essay von einem „Napoleon-Habitus“, der dieser Haltung entspricht. Brjusov, wie auch Napoleon, hat sein Schicksal selbst in die Hände genommen; nicht durch Inspiration ist er zum Dichter geworden.

3 Zinaida Gippius: Brjusov als (pathologischer) Dekadenter

Während Ajchenval'd Brjusov als Nicht-Dichter porträtiert, zeichnet Zinaida Gippius ihn in ihrer 1925 erschienenen Porträt-Sammlung *Lebendige Gesichter* als Dekadenten – und damit als ihr verwandte Seele –, zugleich aber auch als pathologischen Fall: als Besessenen, wie auch der Titel ihres Essays lautet: *Der Besessene: Über Brjusov* („Oderžimyj: O Brjusove“). Der Aufbau ihres Essays ist völlig anders als der von Ajchenval'ds Porträt: Ajchenval'd spielt seine These vom Nicht-Dichter an der Lyrik Brjusovs vor und schafft so eine Art Mosaik oder auch ein Netz aus poetischen Verweisen, die seine These stützen. Sein Vorgehen von innen nach außen führt dazu, dass das Äußere – das ja eigentlich wesentlich für ein Porträt ist – dem Inneren folgt. Gippius dagegen entwickelt eine Erzählung über den Dichter-Menschen Brjusov („kehren wir zur Erzählung zurück“, „вернемся к рассказу“, heißt es an einer Stelle; Gippius 1991, 39), deren Sujetlinie sich anhand der Begegnungen zwischen Gippius und Brjusov entfaltet. Sein Äußeres, seine Gestik, seine Taten markieren Brjusov als Dekadenten, seine Gedichte unterstützen dieses Bild lediglich.

Zeitgenössische Darstellungen beschreiben Zinaida Gippius selbst mit den Begriffen der *Décadence*: flache Brust, schmale Hüften, grüne Nixenaugen, ein leuchtend roter Mund, der ebenso mit Mona Lisa als auch mit dem Blutdurst der Vampirfrauen assoziiert wird. So hat der Dichter Andrej Belyj in seinen Memoiren ein stilisiertes, groteskes Porträt von Gippius gezeichnet, in dem er ihre dämonische, ausgemergelte Gestalt mit Aubrey Beardsley in Verbindung brachte (siehe Abb. 2):

Z. Gippius ist eine Wespe in Menschengröße oder das Skelett einer „Verführerin“ (gezeichnet von Aubrey Beardsley); ein Klumpen aufgebauchten roten Haares ...; Puder und das Blitzen einer Lorgnette; die Flamme einer Lippe ... von ihrer Stirn baumelte, wie ein strahlendes Auge, ein Stein; ein schwarzes Kreuz an einer schwarzen Schnur klapperte an ihrer busenlosen Brust ...; die Beine gekreuzt; sie warf die Schleppe ihres enganliegenden Kleides zurück [...]. (zitiert nach Matich 1999, 77)



Abb. 2: Karikatur Zinaida Gippius (Mitrič, 1907). <https://books.openedition.org/pus/docannexe/image/11418/img-1.jpg> (13. März 2022).

Gippius erfasst Brjusov mit drei Begriffen: Er ist dekadent, bürgerlich und damit auch spießig („pošlyj“) sowie Bolschewik. Damit ist er für sie gestorben.¹⁶ Sie schreibt deshalb eine Art Dichter-Nekrolog, der jedoch nicht das Ziel hat, den toten Dichter zu verherrlichen; vielmehr beschreibt sie darin seinen Niedergang: vom „bescheidenen angenehmen, höflichen jungen Mann“ („скромный, приятный, вежливый юноша“; Gippius 1991, 39) verwandelt er sich in einen Bolschewiken. Gippius' Erzählung beginnt mit Brjusovs erstem (dekadenten) Lyrikband, *Chefs d'oeuvre* (1894–1895), und damit, dass der bescheidene und höfliche junge Mann bei ihr und ihrem Mann, dem Dichter Dmitrij Merežkovskij, in Petersburg auftauchte:

16 „Brjusov ist nicht physisch gestorben. Doch in seiner gegenwärtigen Position im bolschewistischen Russland kann ich ruhigen Gewissens davon ausgehen, dass er für mich und für die meisten Russen gestorben ist ... Ich füge noch hinzu, Brjusov ist auch als Dichter gestorben“ („Брюсов умер не физически. Но, в виду его данного положения в большевистской России, я могу спокойной совестью считать, что он умер для меня и для большинства русских ... Добавляю еще, что Брюсов умер и как поэт“; Gippius 1991, 38).

[Er war] ungewöhnlich dünn, biegsam, wie ein Zweig. Und noch dünner. Noch biegsamer machte ihn der schwarze Rock, alle Knöpfe zugeknöpft. Schwarze Augen, nicht groß, tiefsitzend und nah am Nasenrücken. Man konnte ihn weder hübsch noch nicht hübsch nennen, – auf jeden Fall hatte er ein interessantes Gesicht, lebendige Augen. Nur, wenn man ihn lange ansah ... dann verblüffte er einen durch seine Ähnlichkeit zu einem Schimpansen. (Gippius 1991, 39)¹⁷

Dieses verbale Porträt enthält in *nuce* die gesamte ‚Erzählung‘ über Brjusov: Er erscheint sympathisch, angenehm, intelligent – und erst wenn wir länger hinschauen, erinnert er an einen Affen. In diesem Essay schaut Gippius genauer hin, und der dekadente Dichter erweist sich als Poseur: um seine Herkunft aus der Kaufmannsschicht (die Gippius zweimal erwähnt und die zu Brjusovs von ihr genanntem Spießertum passt) zu überwinden, muss er sich anstrengen, um eine solide Bildung zu erhalten (vgl. Gippius 1991, 40). Die Folge sind pathologische Züge, die Gippius Brjusov zuschreibt: sein Wahnsinn („безумие“), sein Größenwahn („жажды всевеличия и всевластия“), seine Besessenheit („одержимость“; Gippius 1991, 40). Sein Ehrgeiz, so Gippius, war seine einzige Leidenschaft:

Liebte er die Kunst? Liebte er die Frauen ...? Nein, natürlich, wodurch könnte er *lieben*? Die alles auffressende Leidenschaft, die einzige, die aus Menschen, aus dem Wein, aus den Karten, aus der Arbeit, aus den Gedichten, selbst aus den eigenen, nur eine Reihe von Mitteln machte, Mittel, Mittel ... Zu guter Letzt sollte Brjusov selbst (wie paradox es auch sein mag) zu einem Instrument für sie werden. Das Ziel war nur die Leidenschaft selbst. (Gippius 1991, 41)¹⁸

Brjusov erscheint als „kalter Dichter“ – und damit als Dekadenter –, in der Tat aber, so Gippius, ist er leidenschaftlich; allerdings ist es eine wahnsinnige Leidenschaft nach Ruhm, die dazu führt, dass er ständig Posen annimmt: Sein Dichter-Sein, sein Europäisch-Sein sind äußerlich und gelingen ihm nicht, statt dessen wirkt er wie ein *commis voyageur* („коммивояжер“; Gippius 1991, 54). Auch für Gippius – wie schon für Ajchenval'd – ist Brjusov kein echter Dichter, aber aus

17 „Необыкновенно тонкий, гибкий, как ветка. И еще тоньше. Еще гибче делал его черный сюртук, застегнутый на все пуговицы. Черные глаза, небольшие, глубоко сидящие и сближенные у переносы. Ни красивый, ни некрасивым назвать его нельзя, – во всяком случае интересное лицо, живые глаза. Только, если долго всматривается ... внезапно поразит вас его сходство с шимпанзе“.

18 „Любил ли он искусство? Любил ли он женщин ...? Нет, конечно, Чем он мог *любить*? Всесъдающая страсть, единственная, делала из женщин, из вина, из карт, из работы, из стихов, даже собственных, – только ряд средств, средств ... В конце концов сам Брюсов (как это ни парадоксально) должен был стать для нее средством. Цель лишь она“.

anderen Gründen. Ein echter Dichter ist für sie Aleksandr Blok, der von poetischer Inspiration erfasst ist: „Jedes Wort drückt Blok langsam und mit Mühen aus, als würde es sich von irgendeinem Gedanken lösen“ (Gippius 1991, 9).¹⁹ Und während Blok ihr „Mondfreund“ („lunnyj drug“) ist, so distanziert sie sich von Brjusov: „Zwischen uns gab es niemals eine Freundschaft ... und auch niemals eine innere Nähe“ (Gippius 1991, 37).²⁰

4 Marina Cvetaeva: Held der Arbeit

„Brjusovs Gedichte liebte ich von 16 bis 17 J[ahren]“ (Cvetaeva 1997a, 12).²¹ Marina Cvetaeva definiert ihre Beziehung zu einem Dichter durch die Liebe zu ihm. Ihr Essay *Held der Arbeit* („Geroj truda“) von 1924 erzählt von dem Bruch in dieser Liebe zu Brjusov, vom Entlieben; sie liebte ihn, so die Schlussfolgerung, auf besondere Weise: „Brjusov habe ich mit ehrlichem Hass einfach geliebt, nur ist die Liebe in dieser Form (des Abstoßens) stärker, als wenn ich ihn auf normale Weise geliebt hätte – mit Anziehung“ (Cvetaeva 1997a, 51).²²

Cvetaevas Essay über Brjusov erzählt von einer schief gegangenen Liebesgeschichte und ist zugleich ein poetologischer Entwurf der Dichtung – darüber, was Dichtung ausmacht und was Brjusov nicht erfüllt. Brjusov ist für Cvetaeva, wie schon für Ajchenval'd und für Gippius, kein echter Dichter, kein Mozart, sondern ein Salieri:

- Nehmen wir an, dass Brjusov Salieri ist, wissen Sie, wer Mozart ist?
- Bal'mont?
- Puškin! (Cvetaeva 1997a, 27)²³

Cvetaevas literarisches Porträt ist in zwei Teile aufgeteilt, „Dichter“ („Поэт“) und „Revolution“ („Революция“). Für meine Fragestellung (wie sieht die Beziehung zwischen der Autorin des Porträts und dem Porträtierten aus?) ist vor allem der erste Teil von Bedeutung, denn hier zeichnet Cvetaeva vor der Folie des ‚Dichters‘ mit Großbuchstaben, des ‚eigentlichen‘ Dichters (dazu zählen für sie z. B.

19 „Каждое слово Блок произносит медленно и с усилием, точно отрываясь от какого-то раздумья“.

20 „Между нами никогда не было ни дружбы ... ни внутренней близости“.

21 „Стихи Брюсова я любила с 16 л/ет/ по 17 л/ет/“.

22 „Брюсова я под искренним видом ненависти просто любила, только в этом виде любви (отталкивания) сильнее, чем любила бы его в ее простейшем виде – притяжении“.

23 „– Допустим, что Брюсов – Сальери, знаете, кто его Моцарт? / – Бальмонт? / – Пушкин!“

Puškin und ihr Zeitgenosse Konstantin Bal'mont), das Bild Brjusovs, das mit den Begriffen „Wille“ („воля“), „Macht“ („власть“), „Meister“ („мастер“) und „Wolf“ („волк“) assoziiert wird. Entscheidend ist für Cvetaeva als Dichterin (als *poët*, nicht als *poëtessa*)²⁴ die Begegnung mit diesen Dichtern, wobei damit nicht nur die persönliche, sondern auch die textuelle Begegnung gemeint ist, im Brief²⁵ oder im Gedicht, die emotionale Berührung. Diese ist aufgespannt zwischen der Liebe auf der einen Seite und – im Falle Brjusovs – der Nichtliebe auf der anderen, dem „Abgestoßensein“ („отталкивание“), wie Cvetaeva selbst schreibt.

Der Essay, der als eine Art Gegenbild zu Cvetaevas Brjusov-Porträt fungiert, ist „Mein Puškin“ („Мой Пушкин“) von 1937 (Cvetaeva 1997b); der appropriierte Puškin, seelenverwandt und real für Cvetaeva, ist das Gegenteil des ‚Helden der Arbeit‘ Brjusov. Dabei sind beide Dichter für Cvetaeva mit Denkmälern verbunden: In *Mein Puškin* eignet das erzählerische (kindliche) Ich sich Puškin an, indem es täglich mit seiner Njanja einen Spaziergang zum „Denkmal-Puškin, in einem Wort“ („Памятник-Пушкина, в одно слово“; Cvetaeva 1997b, 59) macht und das Denkmal zum Maßstab seiner Welterfahrung wird. Das Denkmal Puškins ist für Cvetaevas erzählerisches Ich lebendig. Anders Brjusov:

Mein ungerechtes, aber nach Gerechtigkeit dürstendes Herz wird sich nicht beruhigen, bis in Moskau, auf seinem sichtbarsten Platz, ein Standbild – in Granit – in unmenschlicher Größe – stehen wird: dem HELDEN DER ARBEIT der UdSSR. (Cvetaeva 1997a, 63)²⁶

Indem Cvetaeva in ihrem Puškin-Essay das Puškin-Denkmal zum Leben erweckt, partizipiert sie an der Tradition des russischen Dichterkults, der die toten Dichter²⁷ poetisch am Leben hält und sie nicht sterben lässt. In den Krisen- und Umbruchszeiten von 1914–1922, zwischen dem Beginn des Ersten Weltkriegs und dem Ende des russischen Bürgerkriegs, diente die „rituelle Beschwörung Puškins als eines ‚lebendigen‘ Dichters auch dazu, die Überwindung des Todes und die unendliche Verlängerung des Lebens im Erwartungshorizont der kulturellen Eliten präsent zu

24 Die weibliche Form, Dichterin (*poëtessa*) gilt im Russischen als pejorativ, deshalb beanspruchen die großen Dichterinnen, wie zum Beispiel Cvetaeva oder auch Anna Achmatova, den maskulinen Titel des Dichters (*poët*) für sich.

25 Hier ist der Briefwechsel mit Rilke und Pasternak ein bekanntes Beispiel (Rilke et al. 1983).

26 „И не успокоится мое несправедливое, но жаждущее справедливости сердце, пока в Москве, на самой видной ее площади, не встанет – в граните – в нечеловеческой рост – изваяние: ГЕРОЮ ТРУДА С.С.С.Р.“.

27 Es war tatsächlich ein Dichterkult, dem männlichen Dichter gewidmet. Die erste und bisher auch einzige Frau, um die ein solcher Kult zelebriert wurde, ein Dichterinnenkult, war Anna Achmatova. Siehe dazu Lidija Čukovskajas *Aufzeichnungen über Anna Achmatova* (Čukovskaja 1997) und Schahadat (2020).

halten“ (Kissel 2004, 14), so Wolfgang Kissel. Dabei vermischten sich dekadente Elemente mit dem „utopisch-eschatologischen Potential der Orthodoxie“ (Kissel 2004, 14). Vergleichen wir Cvetaevas Puškin-Essay mit ihrem Brjusov-Essay, so ist Puškin für Cvetaeva lebendig, während Brjusov, aus Granit, schon zu Lebzeiten tot ist – und hier schreibt Cvetaeva Gippius weiter.

Am Menschen Brjusov entwickelt Cvetaeva sozusagen *ex negativo* ihr Ideal von Dichtung: Grenzenlosigkeit („бесмерность“; Cvetaeva 1997a, 13), Verheißung des Zukünftigen (Cvetaeva 1997a, 14), Sinn und Gefühl (anders bei Brjusov: „Wörter anstelle von Sinn, Rhythmus anstelle von Gefühl“),²⁸ Wunder statt Wille:

Das Wunder durch Wille ist der ganze Puškin. Das Wunder des Willens ist der ganze Brjusov.
Weniger kann ich nicht (Puškin. Allmöglichkeit).

Mehr kann ich nicht (Brjusov. Möglichkeiten).

Wenn ich es heute nicht kann, kann ich es morgen (Puškin. Das Wunder).

Wenn ich es heute nicht kann, werde ich es niemals können (Brjusov. Der Wille).

Aber heute – konnte er immer. (Cvetaeva 1997a, 16)²⁹

Brjusov ist ein Dichter im Heute und für Cvetaeva daher kein echter Dichter, ein Dichter des Willens, der an einen Wolf erinnert (Cvetaeva spielt hier mit den Worten „Wille“, „volja“, und „Wolf“, „volk“). In der Tradition des romantischen Dichterkults begreift Cvetaeva den Dichter als einen Auserwählten:

Ist Brjusov ein Dichter nach dem, was ich gesagt habe? Ja, aber nicht durch Gottes Gnaden.
Ein Verseschreiber, ein Schöpfer von Versen, und, was noch viel wichtiger ist, ein Schöpfer des Schöpfers in sich [...] Er schafft etwas aus Nichts. (Cvetaeva 1997a, 16)³⁰

Brjusov wird so zum Usurpator, zu einem Chlestakov,³¹ wie Dmitrij Merežkovskij ihn 1906 in seinem Essay „Gogol’ und der Teufel“ („Gogol’ i čert“) beschrieben hat: zu einem Teufel. Während Cvetaevas Beziehung zum Dichter durch die Nähe und die Liebe bestimmt ist, ist Brjusovs Gefühl für die anderen Dichter, so Cvetaeva, die „nicht-Liebe“, „neljubov“. Deshalb ist er blind und erkennt die Dichter

²⁸ „Слов вместо смыслов, рифм вместо чувств ...“ (Cvetaeva 1997a, 15).

²⁹ „Волей чуда – весь Пушкин. Чудо воли – весь Брюсов. / Меньшего не могу (Пушкин. Всевозможность). / Большого не могу (Брюсов. Возможности). / Раз сегодня не смог, завтра смогу (Пушкин. Чудо). / Раз сегодня не смог, никогда не смогу (Брюсов. Воля). / Но сегодня он – всегда мог“.

³⁰ „Поэт ли Брюсов после сказанного? Да, но не Божьей милостью. Стихотворец, творец стихов, и, что гораздо важнее, творец творца в себе. [...] Нечто создавший из ничто“.

³¹ Chlestakov ist der Protagonist aus Gogol’s Drama *Der Revisor* (*Revizor*) von 1836, der eher zufällig zu einem Hochstapler und Usurpator wird.

nicht – hat er in Gippius' Erzählung Mandel'stam nicht erkannt, so erkennt er in Cvetaevas Essay Achmatova nicht als Dichter (vgl. Cvetaeva 1997, 42). Anders als im Porträt ist nicht Brjusovs Äußeres ausschlaggebend, sondern sein Gefühl für die Dichtung und die Dichter – in beidem versagt er für Cvetaeva. Sein Äußeres beschreibt sie erst spät im Essay, und es hat die Funktion, die Darstellung seines Inneren (seines Charakters als Nicht-Dichter) zu bekräftigen; d. h. Cvetaeva geht nicht von außen nach innen, wie die Porträtmalerei es vorsieht, sondern bewegt sich in die umgekehrte Richtung.

Zum Schluss möchte ich zur Dekadenz zurückkommen. Die Frage war, wie verschiedene Autor*innen literarischer Porträts einen Dichter der Dekadenz darstellen und welche Beziehung sie zu diesem Dichter eingehen. Dabei wird Brjusov in all diesen Porträts als falscher Dichter gezeichnet; Velislav Chodasevič, den ich hier nur am Rande erwähne, bezeichnet ihn in seiner Porträt-Sammlung des russischen Symbolismus, *Nekropol'* (1937), als „literator“, als „Literaten“:

In den 90er Jahren war Brjusov der Anführer des Modernismus. Als Dichter positionierten ihn viele niedriger als Bal'mont, als Sologub, als Blok. Aber Bal'mont, Sologub, Blok waren viel weniger *Literaten* als Brjusov. (Chodasevič 1997, 23)³²

In all diesen Porträts erscheint Brjusov als dekadenter Literat, während die Messlatte von Ajchenval'd, Gippius, Cvetaeva und auch Chodasevič der ‚Dichter‘ ist, eine auratisch aufgeladene Verkörperung von Dichtung. Dabei greifen die Porträts (mit Ausnahme von Ajchenval'd) darauf zurück, dass Brjusov aus der Kaufmannsschicht ist, was seiner Rolle als Literaturorganisator entspricht und ihn zugleich – in den Augen der Porträtist*innen – von der Möglichkeit des Dichterseins entfernt. An seiner Lyrik stören die Kälte, die Konzentration auf die Form statt auf den Inhalt, die Begrenztheit (so Cvetaeva), die Unfreiheit (so Ajchenval'd). An seiner Person kritisieren die Autor*innen seine Bürgerlichkeit; bei Chodasevič heißt es:

Als ich ihn zum ersten Mal sah, war er vierundzwanzig Jahre alt, und ich war elf. Ich war mit seinem kleinen Bruder im selben Gymnasium. Sein Aussehen brachte meine Vorstellung über „Dekadente“ ins Wanken. Anstelle eines nackten Zausels mit lila Haaren und grüner Nase (so sahen die „Dekadenten“ in den Feuilletons der Zeitung „Novosti dnja“ [Neuheiten des Tages] aus) sah ich einen bescheidenen jungen Mann mit kurzgeschnittenem Schnurrbart, mit einem Flausch auf dem Kopf, in einem Sakko von gewöhnlichem Schnitt, mit

³² „В девяностых годах Брюсов был лидером модернизма. Как поэта многие ставили его ниже Бальмонта, Сологуба, Блока, Но Бальмонт, Сологуб, Блок были гораздо менее *литераторами*, чем Брюсов“.

Papierkragen. Solche jungen Männer handelten mit Galanteriewaren auf der Sretenka-Straße. (Chodasevič 1997, 19)³³

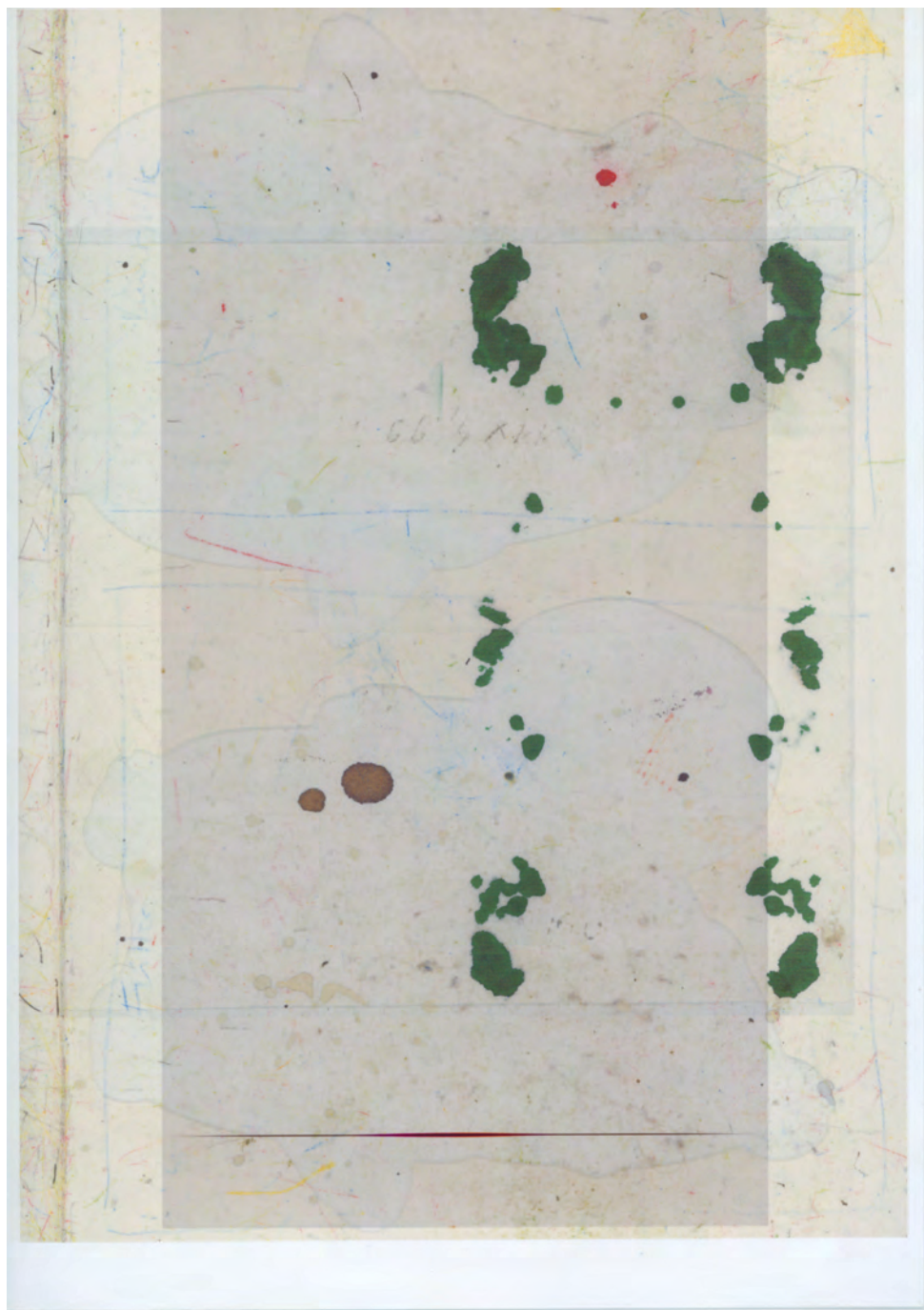
Und so kommen alle literarischen Porträts, die Brjusov gewidmet sind, zu dem Schluss, dass der russische Anführer der Dekadenz ein Arbeiter war, ein Kaufmann, ein Literat. Aber kein Dichter.

Literaturverzeichnis

- Ajchenval'd, Julij. *Silueti russkich pisatelej*. Moskau: Respublika, 1994.
- Ansmann, Liane. „Madame de la Fayette, La Princesse de Clèves“. *Der französische Roman: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. I. Hg. Klaus Heitmann. Düsseldorf: August Bagel, 1975. 120–145.
- Barachov, D.S. *Literaturnyj portret: (Istoki, poëtika, žanr)*. Leningrad: Nauka, 1985.
- Boele, Otto. „Some Remarks on Valerij Brjusov's Reputation as a ‚Poet without Poetry‘“. *Dutch Contributions to the Twelfth International Congress of Slavists: Kraków August 26–September 3, 1998. Literature*. Hg. W.G. Weststeijn. Amsterdam: Rodopi, 1999. 31–46.
- Böhm, Gottfried. *Bildnis und Individuum: Über den Ursprung der Porträtmalerei*. München: Prestel, 1985.
- Chodasevič, Vladislav. „Brjusov“. *Sobranie sočinenij v četverych tomach: Tom četvertyj: Nekropol': Vospominanija: Pis'ma*. Moskau: Soglasie, 1997. 19–41.
- Clifford, James L. *From Puzzles to Portraits: Problems of a Literary Biographer*. London: Oxford University Press, 1970.
- Čukovskaja, Lidija. *Zapiski ob Anne Achmatovoj*. 2 Bde. Moskau: Soglasie, 1997. [Dt. Teilübersetzung: Lidija Tschukowskaja. *Aufzeichnungen über Anna Achmatowa*. Übers. von Kay Borowsky. Tübingen: Narr, 1987.]
- Cvetaeva, Marina. „Geroj truda“. *Sobranie sočinenij: Tom četvertyj: Kniga pervaja*. Moskau: Terra, 1997a. 12–63.
- Cvetaeva, Marina. „Moj Puškin“. *Sobranie sočinenij: Tom pjatyj: Kniga pervaja*. Moskau: Terra, 1997b. 57–91.
- Evans, Lawrence. „Introduction“. Walter Pater: *The Renaissance*. 2nd edition. London 1978 [1910], ix–xvi.
- Gippius, Zinaida. „Oderžimyj: O Brjusove“. *Živye lica: Vospominanija*. Tbilisi: Merani, 1991. 37–57.

33 „Когда я увидел его впервые, было ему года двадцать четыре, а мне одиннадцать. Я учился в гимназии с его младшим братом. Его вид поколебал мое представление о ‚декадентах‘. Вместо голого лохмача с лиловыми волосами и зеленым носом (таковы были ‚декаденты‘ по фельетонам ‚Новости Дня‘) – увидел я скромного молодого человека с короткими усиками, с бобрком на голове, в пиджаке обычного покроя, в бумажном воротнике. Такие молодые люди торговали галантерейным товаром на Сретенке“.

- Gippius, Zinaida. „Černaja knižka“ (1919). *Sobranie sočinenij*: T. 9: *Dnevnik 1919–1941: Publicistika: Vospominanija sovremennikov*. Moskau: Russkaja kniga, 2005. 5–64.
- Hansen-Löve, Aage. *Der russische Symbolismus: System und Entfaltung der poetischen Motive*. Bd. 1. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1989.
- Heier, Edmund. *Literary Portraiture in Nineteenth-Century Russian Prose*. Köln: Böhlau, 1993.
- Kissel, Wolfgang. *Der Kult des toten Dichters und die russische Moderne: Puškin – Blok – Majakovskij*. Köln: Böhlau, 2004.
- Kočetkova, N.D. „Geroj russkogo sentimentalizma: 2. Portret i pejzaž v literature russkogo sentimentalizma“. *Russkaja literatura XVIII veka i ee svyazi s iskusstvom i naukoj*. Leningrad: Nauka, 1968. 70–96.
- Krejd, Vadim. *Silučy russkich pisatelej*. Moskau: Respublika, 1994.
- Matic, Olga. „Geschlechterkrise im Amazonenreich: Frauendarstellungen in Russland um die Jahrhundertwende“. *Amazonen der Avantgarde*. Hg. John E. Bowl. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1999. 75–94.
- Rilke, Rainer Maria, Marina Zwetajewa und Boris Pasternak: *Briefwechsel*. Hg. Jewegenij Pasternak, Jelena Pasternak und Konstantin M. Asadowskij. Übers. Heddy Pross-Werth. Frankfurt/M.: Insel, 1983.
- Schahadat, Schamma. *Das Leben zur Kunst machen: Lebenskunst in Russland vom 16. bis ins 20. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink, 2004.
- Schahadat, Schamma. „Das Leben der anderen erzählen – Die Dichter und ihre Freunde (Goethe, Mickiewicz, Achmatova)“. *Wiener Slavistischer Almanach* 85 (2020): 351–377.
- Steiner, Wendy. *Exact Resemblance to Exact Resemblance: The Literary Portraiture of Gertrude Stein*. New Haven: Yale University Press, 1978.
- Werner, Erich. *Das literarische Porträt in Frankreich im 18. Jahrhundert*. Diss. Leipzig, 1935.
- White, Frederick H. *Memoirs and Madness: Leonid Andreev through the Prism of the Literary Portrait*. Includes an Annotated Translation of *A Book about Leonid Andreev*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2006.
- Zemanek, Evi. *Das Gesicht im Gedicht: Studien zum poetischen Porträt*. Köln: Böhlau, 2010.



Cornelia Pierstorff

Ich sehe was, was du nicht siehst

Clemens Setz' ästhetischer Realismus

Bildmedien sind aus Clemens Setz' Erzähltexten nicht wegzudenken: Sei es die Medienkombination in der Autofiktion *Indigo* (2012), die Anleihen beim Computerspiel im Roman *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre* (2015) oder die in der Reihe der zahllosen intermedialen Bezüge zu Fotografie, Film oder Computerspiel fast schon anachronistisch anmutende zentrale Stellung der Plastik in der Erzählung *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes* (2011) aus der gleichnamigen Sammlung – stets vermisst Setz sein Erzählen und dessen Weltentwürfe an der Leistung von Bildmedien. Dass aber Bilder, oder genauer: Fotografien ins Zentrum seiner realistischen Poetik führen, zeigen beispielsweise seine erste Tübinger Poetikvorlesung von 2015 oder die Interviewfiktion *Bot: Gespräch ohne Autor* von 2018. In der Auseinandersetzung mit einer Reihe als Funde des Alltags gerahmter Schnappschüsse formuliert Setz nichts weniger als seinen ganz spezifischen ästhetischen Realismus.

Wenn Realismus in der Literatur- und Kunsttheorie mehr ein Problemkomplex denn ein Begriff ist (vgl. Berndt und Pierstorff 2019), dann ist die Fotografie dessen heimliches Zentrum. Ob als Leitmedium oder als Gegenbegriff – die Fotografie bestimmt als Bezugspunkt das Nachdenken über das Verhältnis von Welt und Darstellung, das seit dem neunzehnten Jahrhundert als Kardinalproblem des Realismus bezeichnet werden kann. Ihre Fähigkeit, die Wirklichkeit detailgetreu abzubilden, setzt neue Maßstäbe für die mimetische Funktion bildender Kunst wie Literatur – eine Herausforderung, auf die der programmatische literarische Realismus mit der Forderung nach ‚Verklärung‘ von Wirklichkeit als Kriterium für Kunst begegnet.¹ Doch selbst für einen ästhetischen Realismus, der nicht von einer Verklärung einer vorgängigen Wirklichkeit, sondern umgekehrt immer von der Darstellung ausgeht, ist die Fotografie in gewisser Weise privilegiert. Denn sie besitzt eine besondere ontologische Suggestionskraft, die mediengeschichtlich durch die Aufnahmetechnik analoger Fotografie zusätzlich beglaubigt wird (vgl. Sachs-Hombach 2013, 219). In seiner Grundlegung einer allgemeinen Bildwissenschaft führt Klaus Sachs-Hombach diese Kraft jeder gegenständlichen bildlichen Darstellung, „das Imaginäre als Reales erscheinen zu lassen“ (2005, 172), auf ihre Wahrnehmungsnahe zurück (vgl. Sachs-Hombach 2005, 2013, insbes. 73–94). Was

¹ Zum Konzept der Verklärung und seiner Rezeption vgl. Berndt und von Mücke 2021.

wahrgenommen werden kann, existiert – aus diesem einfachen, psychologisch fest verankerten Glaubensgrundsatz ergibt sich ein Verständnis von Realismus als Effekt einer bestimmten medialen Darstellungsweise.

Nun ist ausgerechnet die Theorie, die Realismus über einen solchen Wirklichkeitseffekt formuliert, keine Theorie der Fotografie, sondern eine des literarischen Textes: Roland Barthes' *L'effet de réel* (1968). Das „überflüssige[] Detail“ (Barthes 2006, 164) in der Erzählliteratur des neunzehnten Jahrhunderts wird für Barthes zum Signum der Wirklichkeit, indem es „Widerstand gegen den Sinn“ (Barthes 2006, 169) eines Textes leistet. Weil es nichts zu bedeuten scheint, muss das Detail wohl referieren, so dass sein Effekt eine „*referentielle Illusion*“ (Barthes 2006, 171, Herv. im Original) ist. Ob Details überflüssige Details sind, hängt wiederum von der Struktur ab, in der sie deshalb als „skandalös erscheinen“, weil sie „sich durch keine – noch so indirekte – Funktion begründen lassen“ (Barthes 2006, 164). Keine Funktion zu besitzen ist deshalb mit Wirklichkeit assoziiert, weil unter anderem die Fotografie das Wirkliche auf eine semiotische Konvention festlegt, so Barthes, die darin besteht, dass sie in Referenz aufgeht. Nur aufgrund dieser Konvention, die besagt, „daß das ‚Wirkliche‘ angeblich sich selbst genügt“ (Barthes 2006, 170), erhält das sich ebenfalls scheinbar selbst zu genügende Detail das Potenzial, Wirklichkeit anzuzeigen.

Von Details – auch nach der Barthes'schen Definition von funktionslosen Details – sind Setz' Erzählungen und deren erzählte Welten voll. Erst in der poetologischen Auseinandersetzung mit Fotos jedoch wird deutlich, dass Details, und genauer funktionslose Details bei Setz mit einer medialen Ästhetik verbunden sind und so in einen genuin ästhetischen Realismus führen. Für diese Verbindung ist ein Bildtypus besonders paradigmatisch: Fotos von so genannten ‚Thomassons‘, die so etwas wie funktionslose Details der Wirklichkeit sind (vgl. Setz 2016, 2018, 16–17). Der Begriff geht auf den japanischen Autor und Künstler Genpei Akasegawa zurück, der in seinem 1987 auf Japanisch und 2009 auf Englisch erschienenen Buch *Hyperart: Thomasson* Fotografien von funktionslos gewordenen architektonischen Elementen in städtischer Umgebung versammelt und klassifiziert (vgl. Akasegawa 2009). Eine Treppe, die nirgends hinführt, ein drehbarer Knauf in einer Wand, eine alte Telefonzelle ohne Telefon – jeweils für sich genommen fallen diese Elemente in ihrer Umgebung kaum auf. Erst der fehlende Funktionszusammenhang, der dadurch sichtbar wird, dass die Details in ihrer Funktionslosigkeit fotografisch in Szene gesetzt werden, macht sie zu den „ästhetische[n] Gebilde[n]“ (Setz 2016, 10), die Setz interessieren.

Als Teil der Anekdoten, Fundstücke und Reflexionen in *Bot: Gespräch ohne Autor* wird am Bildtypus des Thomassons der Zusammenhang von Detail und Realismus besonders evident. Die tagebuchartigen Einträge, welche die Lektorin Angelika Klammer zu einem fiktiven Interview, einem Gespräch ‚ohne Autor‘

zusammengestellt hat, sind durchsetzt mit Fotografien. Dabei handelt es sich überwiegend um alltägliche Schnappschüsse oder Screenshots, die jeweils in Kombination mit den zugehörigen Einträgen in Reflexionen über das Verhältnis von Welt und Darstellung eingebunden sind. Obwohl nur das erste Foto tatsächlich ein Thomasson zeigt (vgl. Setz 2018, 17), bietet es doch, wie ich meine, eine Folie an, vor deren Hintergrund Setz' Umgang mit den Fotos als Entwurf eines ästhetischen Realismus lesbar wird. Denn sie alle zeigen gewissermaßen funktionslose Details, die Widerstand gegen die Bedeutung leisten. Im Folgenden möchte ich an drei Einträgen und ihren Fotos den Einsatzpunkt der Bilder für Clemens Setz' ästhetischen Realismus skizzieren.

Um das Verhältnis von schriftlichem Text und Bild geht es im ersten Beispiel. Das aus der Froschperspektive aufgenommene Foto zeigt den Himmel, in den vertikal ein kahler Baum ragt, während horizontal die sich verflüchtigenden Überreste eines Kondensstreifens zu erkennen sind (siehe Abb. 1). Auf diesen Moment der Flüchtigkeit fokussiert zunächst auch der Text des Eintrags: „Zerwehte Kondensstreifen. Kurz nachdem sie das Flugzeug in den Himmel geschrieben hat, glühen sie auf und werden fester, klarer, dann verzerrt sie der Wind, und sie gleichen Stacheldraht“ (Setz 2018, 94). Während das Foto einen bestimmten Moment der Verflüchtigung festhält, erzählt der Eintrag vom Entstehen und Vergehen des künstlichen Wolkengebildes. Wie ein Untertitel bestätigt der verbelliptische Einstieg den Zusammenhang von Foto und Text, nur um dann zu dem überzuleiten, was auf dem Foto gerade nicht zu sehen ist.

Fluchtpunkt der kleinen Erzählung ist ein Vergleich, der dann mit dem Foto abgeglichen werden kann: „sie gleichen Stacheldraht“ (Setz 2018, 94). Mit dem Vergleich greift der Eintrag auf eines der zentralen Verfahren sprachlicher Bildlichkeit zurück und konfrontiert so das Foto als konkretes Bildmedium mit der Funktion von Sprache, selbst anschauliche Vorstellungen zu erzeugen (vgl. Berndt 2014, insbes. 48–49). Die Sprachbildlichkeit tritt so in Konkurrenz zur Bildlichkeit des Fotos. Obwohl sich die Verwehungen zumindest an zwei Stellen im Foto kreuzartig verdichten, ist nur mit etwas Wohlwollen eine Ähnlichkeit zwischen der anschaulichen Vorstellung des Stacheldrahts und den auf dem Foto abgebildeten Formen zu erkennen. Der Vergleich ist zunächst einmal nicht viel mehr als eben genau das: Ein Vergleich, der eine entfernte Ähnlichkeit bemüht, der nicht nur diesem, dem abgebildeten, sondern sämtlichen „[z]erwehte[n] Kondensstreifen“ gilt, wie die Pluralform verdeutlicht. Dass der Vergleich nur bedingt eine Ähnlichkeit zu aktivieren weiß, scheint dabei durchaus kalkuliert. Denn auf den ersten Vergleich folgen noch zwei weitere: Zerwehte Kondensstreifen „gleichen“ nicht nur „Stacheldraht“, sie „bekommen [...] eine beinahe schriftliche Form“. Und schließlich: „Dieser Streifen hier sah aus wie die Spur eines rodelnden Rehs. Zuerst rutsch – und dann weiter zu Huf“ (Setz 2018, 94). Erst



Abb. 1: Foto des Autors (Setz 2018, 94).

dieser letzte Vergleich referiert explizit auf den spezifischen, nämlich den auf dem Foto – „hier“ – abgebildeten Kondensstreifen und gleicht ihn mit der sprachlich erzeugten anschaulichen Vorstellung ab – und tatsächlich: Die noch zu Streifen verbundenen Reste in der linken Bildhälfte gleichen verwischten Spuren eines strauchelnden, die getrennten in der rechten wiederum den paarweise angeordneten Trittsuren eines galoppierenden Rehs.

Vom Stacheldraht über die Schrift bis hin zur Wildfährte nähert sich der Eintrag mit seinen Vergleichen dem Foto an und stiftet damit wiederum eine Ähnlichkeit der drei qua Vergleich aufgerufenen anschaulichen Vorstellungen untereinander: Stacheldraht, Schriftzug und Wildfährte. Wenn ein Bild ein wahrnehmungsnahes Zeichen ist, das auf der Basis von Ähnlichkeit interpretiert wird (vgl. Sachs-Hombach 2013, insbes. 137–142), dann führt das Zusammenspiel von Foto und Text demgegenüber ausgerechnet an die Grenze der Ähnlichkeit. Weil das Foto genau den Moment festhält, in dem sich Kondensstreifen selbst unähnlich werden, weil das Bild damit in gewissem Maß unbestimmt ist, ist es offen für weitere Ähnlichkeitsrelationen.² Diese Offenheit testet der Eintrag in den Vergleichen aus und bietet über die sprachbildliche Funktion andere Bildinhalte an, die infolgedessen auch die Bildreferenz verunsichern.

Obwohl der Eintrag die Rehsur als die dem Foto ähnlichste anschauliche Vorstellung ans Ende stellt, ist der Dreh- und Angelpunkt dieser kleinen Bildszene der mittlere Vergleich: die Schrift. Den Vergleich bereitet schon zu Beginn des Eintrags eine Metapher vor, wenn es heißt, das Flugzeug habe die Kondensstreifen „in den Himmel geschrieben“ (Setz 2018, 94). Die Metapher wird dann zu einem Vergleich expliziert: Die nur „beinahe schriftliche Form“ der Kondens-

² Zur Unbestimmtheit des Bildes vgl. Sachs-Hombach 2013, 172.

streifen erinnert nämlich an „die fremdartigen Buchstaben aus dem Voynich-Manuskript“ (Setz 2018, 94), dem geheimnisvollen und in unbekannter Schrift verfassten Prachtkodex, dessen Entstehungszeit um 1500 vermutet wird. Nicht irgendeine Schrift also, sondern ausgerechnet eine nicht dekodierbare Schrift bildet das Bindeglied in der Trias der Vergleiche. Fast schon als Chiffre für die Instabilität von auf Konvention beruhender Bedeutung markiert sie den Punkt, an dem sich die Schrift als Schrift verweigert. Nicht als Schrift interpretierbar, aber einer Schrift ähnlich fungiert sie selbst nur noch als Bild einer Schrift.

Scheinbar als letzten Anker von Bedeutung exploriert der Eintrag die Frage nach dem Ursprung. Er interpretiert die „Spur“ indexikalisch und ordnet sie einem „rodelnden Reh[]“, so wie auch die Kondensstreifen dem Flugzeug zu. Flugzeug und Reh sind im Foto nicht abgebildet; sie sind Vorstellungen, die als Ursachen ergänzt werden. Freilich ist dieser Fokus auf eine indexikalische Zeichenrelation etwas, was das Medium der Fotografie ohnehin in den Vordergrund rückt, weil sein Aufnahmeverfahren auf einer kausalen Relation basiert, die Bild und Bildreferenz verbindet (vgl. Sachs-Hombach 2013, 218–220). Wenn nun das Foto diese Zeichenrelation thematisch werden lässt, dann sucht es den Moment auf, an dem eine Interpretation dieser Relation notwendigerweise eine Setzung vornimmt – eine Setzung, die von der Wirklichkeit, die das Foto in seiner Darstellungskonvention ‚bedeutet‘, in die Fiktion führt. Nur der mediale Zwischenschritt des Fotos macht diesen Moment überhaupt adressierbar. Denn er präsentiert einen Ausschnitt, dessen Details insofern funktionslos sind, als sie ein Erzählen fordern, das die Details indexikalisch interpretiert. Zu Details werden die Gegenstände durch das Foto; fiktional Kapital schlägt daraus allerdings erst der Eintrag.

Die Fotos und ihre funktionslosen Details sind bei Setz Fiktionsgeneratoren, so eine erste Zwischenbilanz. Weil das Foto auf Unähnlichkeit von Bild und Bildinhalt zielt, ist es offen für andere, sprachlich an das Bild herangetragene Bildinhalte, die letztlich auch alternative Bildreferenzen erproben. Diese sprachliche Funktion einer Referenz, die gleichzeitig aber in einer Setzung des Referenten besteht, nenne ich Fiktion.³ Weil die sprachlich erzeugte Vorstellung zu derjenigen des Fotos hinzutritt, besitzt das Zusammenspiel von Text und Bild die Struktur einer Verdoppelung respektive Vervielfältigung der Referenten: Wo eine Verdoppelung möglich ist, da sind es potenziell mehrere. Dennoch können die Alternativen in diesem Fall hierarchisiert werden, weil das Foto neben dem zerwehten Kondensstreifen noch die ins Bild ragenden Äste abbildet, so dass der Blick in den Himmel trotz der Abbildung in Schwarz-Weiß noch als solcher iden-

3 Vgl. zu dieser paradoxen Struktur, dort spezifisch für das Erzählen, Pierstorff 2019.

tifizierbar bleibt. Als Referenzpunkt leistet der Baum den sprachlich erzeugten, alternativen Anschauungen Widerstand.

Anders ist das in einem ebenso kurzen und mit Foto kombinierten Eintrag, dem Klammer die Frage zugeordnet hat: „Apropos optische Geräte – was fotografieren Sie?“ (Setz 2018, 77). Das Foto zeigt einen Ausschnitt einer Hauswand, an die im unteren Drittel des Fotos ein asphaltierter Weg anschließt (siehe Abb. 2). Auf dem rissigen und abgebröckelten Putz der Hauswand hat sich ein Fleck gebildet, der wie der Schattenwurf eines Tieres anmutet. Die zugehörige kleine Anekdote erzählt davon, wie dieser Fleck zu einer Art Rohrschachtest wird: „Ich sah diesen Fleck auf einer Mauer, machte ein Foto und nannte es einen ‚lauernden Katzenpfau‘. Sarah warf einen Blick darauf und sagte: ‚Ein Kakadu mit Metalldetektor.‘ Da sieht man den Unterschied zwischen passender und poetischer Wahrnehmung“ (Setz 2018, 77). Auf dem Prüfstand steht nicht die psychische Verfasstheit der Betrachtenden, sondern das Fiktionspotenzial des Flecks als Bild. Gleich zweimal wird der Fleck als Bild interpretiert: von Setz’ autofiktionalem Ich und von „Sarah“. Weil der Umriss an der Wand im Foto wie ein Schattenwurf aussieht, ermöglicht er es, ja fordert gemäß der Setz’schen Schule des alternativen Sehens sogar dazu heraus, eine Gestalt zu imaginieren, der dieser Schatten ähneln würde. Beide referieren auf den Fleck nicht mehr als Fleck. Sie referieren auf ihn als Schatten einer in der Realität inexistenten Gestalt, sei es nun ein hybrides Fabelwesen oder ein personifizierter Papageienvogel.

Den Fleck als Schatten zu interpretieren, stellt aber nur einen Zwischenschritt dar, der selbst wiederum Fiktionspotenzial birgt. Denn ein Schatten ist ein Bild, insofern er wie eine Spiegelung ein Abbild eines gleichzeitig präsenten räumlichen Körpers darstellt. Anders als ein Spiegelbild ist der Schatten jedoch ungleich fiktionsfähiger, weil ein Schatten nie eindeutig ist und ganz verschiedene Quellen haben kann (vgl. Schröter 2020, 509–510). Obwohl die Anekdote keinen Schatten erwähnt, stellt dieser den entscheidenden Zwischenschritt der Ähnlichkeitsrelationen dar. In diesem Fall ist es das Foto selbst, das medial für eben jenes Fiktionspotenzial einsteht, das sonst den Schatten auszeichnet. Freilich ist die Frage, ob Fleck oder Schatten, an diesem Foto zwar eindeutig beantwortbar, da trotz geringer Bildgröße und Auflösung die Risse und der Putz an der Mauer erkennbar sind. Dennoch stiftet die gewisse, medial bedingte Undeutlichkeit im kleinformatigen Schwarz-Weiß-Druck eine Ähnlichkeit zwischen Fleck und Schatten, welche die ursprünglich physikalische, auf Licht beruhende Aufnahmetechnik der Fotografie reaktiviert: Dunkle Bildbereiche in der Fotografie *sind* nichts anderes als Schatten. Aufgrund dieser medial bedingten Ähnlichkeit kann der Schatten als alternative Bildreferenz vorausgesetzt werden, auf dem dann wiederum beide Interpretationen basieren.



Abb. 2: Foto des Autors (Setz 2018, 77).

Dass mit dem „Kakadu mit Metalldetektor“ anstelle des „Katzenpfau[s]“ eine „poetische[]“ einer „passende[n]“ Interpretation gegenübersteht, lässt Rückschlüsse über den Maßstab der sprachbildlichen Funktion zu: Besser, weil fiktional leistungsfähiger ist die Anschauung, die zum weiteren Erzählen herausfordert. ‚Passend‘ ist zu keiner Zeit eine ontologisch privilegierte Relation des Schemens zu einem real existierenden Vorbild. Vielmehr ist ‚passend‘ insofern wörtlich zu nehmen, als es um eine Zuordnung auf der Basis einer passgenauen Übereinstimmung des Umrisses geht: Der Schattenriss wessen Körpers *passt* auf diese Form? Als ‚passende‘ stehen die verschiedenen Anschauungen gleichberechtigt nebeneinander, als ‚poetische‘ kann die Anschauung die punktuelle Verdoppelung in eine komplexe Weltversion überführen: „der Kakadu, wie lange ist er schon auf der Suche nach Wertgegenständen am Strand, wie groß seine Geduld und Konzentration ...“ (Setz 2018, 77). Sie übersteigt damit die auf den Umriss begrenzte Fiktion eines schattenwerfenden Körpers und nutzt ihn als Ausgangspunkt, um dieser Entität eine Welt zu geben.

Um den Zusammenhang von Fiktion und Realismus näher zu ergründen, lohnt es sich, den Begriff ernst zu nehmen, den Setz für die beiden anschaulichen Vorstellungen wählt: Er spricht von „Wahrnehmung[en]“ (Setz 2018, 77). Weil mit dem Begriff nicht Fleck oder Schatten, sondern die sprachlich erzeugten Vorstellungen bezeichnet werden, geht es dezidiert um ästhetische Wahrnehmung, eine „Alternativwahrnehmung“ (Lobsien 1990, 91) gegenständlicher Qualität. Indem die sprachbildliche Funktion in die semiotische Struktur der Fotos interveniert, nutzt sie die Wahrnehmungsnahe des Fotos für eine ästhetische Wahrnehmung regelrecht aus. Beide medienkombinatorischen Einträge, der Kondensstreifen am Himmel und der Fleck an der Häuserwand, formieren solche Wahrnehmungen. Sie verankern diese und deren Gegenstände aber, so scheint es das Medium zu

bezeugen, in der Wirklichkeit. Im Zusammenspiel der Einträge von Fotografie und der Sprachbildlichkeit affiziert der simple Grundsatz, „dass die Gegenstände, die wir wahrnehmen, auch existieren“ (Sachs-Hombach 2019, 25), von den Fotos ausgehend die ästhetische Wahrnehmung. Kurz: Ihr Realismus ist ein Medieneffekt.

Inwiefern Wahrnehmung einen Anteil in dem Entwurf eines ästhetischen Realismus hat, wird im letzten Beispiel thematisch. Während die ersten beiden Beispiele das fotografisch in Szene gesetzte Detail chronologisch an den Anfang stellen, dreht das letzte Beispiel diese Richtung um. Ausgangspunkt ist eine literarische Figur, die dann in der nicht minder medial vermittelten Wirklichkeit gefunden wird – im entsprechenden Eintrag heißt es: „*sichtbar* gemacht“ (Setz 2018, 97, Herv. im Original). Die Rede ist vom Panther aus dem gleichnamigen Gedicht Rainer Maria Rilkes (1902/03). Ausgerechnet dieses berühmte ‚Dinggedicht‘ zeichne sich durch eine Unanschaulichkeit aus, die aber weniger auf einem Mangel an rhetorischen Verfahren der *evidentia* denn auf den gängigen und als besonders doktrinär empfundenen Lektüren des Panthers als Sinnbild des modernen Menschen beruhe. Erst in der Auseinandersetzung mit Jules Renards Tagebuch sei der Panther anschaulich geworden. Setz’ Eintrag erzählt diese Sichtbarmachung des Panthers, die von Renards Tagebuch zu Rilkes Gedicht und dann zu einer Postkarte führt, auf der *er* dann tatsächlich zu sehen sein soll: *der* Panther. Es sei „eine verstörend-beglückende Koinzidenz, dass gerade die beiden Meister des poetischen Vergleichs, Rilke und Renard, dasselbe Tier betrachteten“ (Setz 2018, 98).

Setz’ autofiktionales Ich wundert sich darüber, dass ausgerechnet der so sprachbildstarke Renard nach seinem Besuch im Jardin des Plantes über den Panther nur zu berichten weiß, ihm täten „die Augen weh, wenn er [der Panther, Erg. C.P.] so rastlos hinter seinen Gitterstäben auf und ab geht“ (Setz 2018, 98). Aber wenn Rilke und Renard eine historische Ko-Augenzeugenschaft bilden, dann gehören dazu noch andere. Schlussendlich ist es eine Postkarte, die von dem Panther Zeugnis ablegt. „Das muss er gewesen sein. Er war gar nicht schwarz! Natürlich, das erklärt nun auch die schmerzenden Augen von Jules Renard: Das gelb-schwarze Tier flimmerte einfach zu stark, als es hinter den Stäben auf und ab lief“ (Setz 2018, 98). Anders als im Französischen bezeichnet das deutsche Wort Panther nur noch den schwarzen Panther, und eben nicht den Leoparden, so dass die Bezeichnung eine andere anschauliche Vorstellung erzeugt. Wie ein fehlendes Puzzlestück in den Wahrnehmungsszenen aus Tagebuch und Gedicht weist die Postkarte den Panther als „gefleckten Leoparden“ (Setz 2018, 98) aus. Weil die fleckige Musterung des Panthers in der Bewegung hinter den Stäben ein Flimmern erzeugt habe – den so genannten Moiré-Effekt –, so die Deutung des Eintrags, sei der Panther für beide historischen Betrachter hinter dem Wahrnehmungsereignis zurückgetreten. Nur deshalb stünden die Stäbe bei Rilke so sehr

im Zentrum, weil das Flimmern den Panther zum visuellen Hintergrund für die Stäbe gemacht habe.

Und die Abbildung des Eintrags? Sie zeigt eben jene Postkarte, deren Aufschrift tatsächlich auf den ‚Panther‘ des Jardin des Plantes referiert (siehe Abb. 3). Querformatig ist ein detailgetreu gemalter, sitzender Leopard zu sehen, seinen Blick frontal ausgerichtet. In der rechten Bildhälfte, über den gesamten Körper des Leoparden ist ein Poststempel gedruckt: ein Kreisstempel, der das Gesicht des Leoparden rahmt, und ein Wellenstempel, der sich in vertikalen Linien über seinem Körper abzeichnet (vgl. Setz 2018, 99). Als datierte Postkarte fungiert die Abbildung zunächst als Quelle für eine Rekonstruktion dessen, was sowohl Renard als auch Rilke wohl konkret vor Augen gestanden haben muss, als sie weniger den Panther – oder eben: Leoparden –, als vielmehr das Wahrnehmungsereignis zum Gegenstand literarischer Darstellung gemacht haben. Fall gelöst, könnten wir sagen.

Genau das, nämlich tatsächlich den Fall gelöst, hat bereits der ‚Literaturdetektiv‘ Reinhard Pabst in einem Artikel der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* von 2009, dessen Lektüre dem Eintrag bei Setz mit hoher Wahrscheinlichkeit vorausgeht. Um „Realitätspartikel“, um die „Spuren des Tatsächlichen in Rilkes Paris-Dichtung“ (Pabst 2009, o.S.) ging es Pabst auf seiner literarischen Spurensuche, deren erstes Beispiel eben dieser Panther bildet. Denn der Vorspann des Artikels beginnt mit der Frage: „Hatte der Panther des Dichters Flecken?“ (Pabst 2009, o.S.); und das Titelbild des Artikels zeigt eben jene Postkarte des Panthers, die auch bei Setz zu finden ist, allerdings ohne die Poststempel. Doch gerade im Vergleich mit dem Artikel des Literaturdetektivs wird deutlich, dass es Setz’ autofiktionalem Ich nicht darum getan ist, „fotografische Entsprechungen und Vorbilder für sämtliche Motive“ (Pabst 2009, o.S.) aufzuspüren. Die Anekdote präsentiert nämlich ein anderes Wahrnehmungsereignis: das einer medialen Szene, in welcher der Panther als Leopard gesehen wird.

Bei Setz ist das abgedruckte Foto der Postkarte kein Medium, das analog einer Wahrnehmung des Panthers zu verstehen ist, sondern analog zu einer Wahrnehmung der Postkarte selbst. Gemeinsam mit ihren Intertexten erzählt die Anekdote von einer unmöglichen Wahrnehmung, die dadurch zustande kommt, dass der Panther kein Panther ist. Es geht darum, dass der Panther in dem Moment überhaupt erst eine Anschauung erhält, in dem er qua Referenz im Bild eine *andere* Anschauung erhält. Genau deshalb wird, wenn auch modal als unreal markiert, der schwarze Panther miterzählt: „Wäre der Panther vollkommen schwarz gewesen, seine Bewegungen hätten die Stäbe verschluckt. Wer weiß, am Ende hätte man ihn vielleicht sogar einfach übersehen“ (Setz 2018, 99). Den Panther zu übersehen ist kein bloßes Gedankenspiel, vielmehr verweist es auf den Ausgangspunkt der Anekdote zurück: die Unanschaulichkeit des Panthers. An diesem Punkt war er



Abb. 3: Postkartenmotiv (Setz 2018, 99).

sozusagen noch schwarz. Erst im Bild der Postkarte medial vermittelt, wird der Panther gleichzeitig anschaulich *und* fleckig. Ebenso wie das Flimmern, das Setz' Ich aus einem optischen Effekt aus der Fotografie entlehnt und das im Bild nicht zu sehen ist beziehungsweise gar nicht zu sehen sein kann, ist auch das Verschlucken der Bewegungen eine Vorstellung, welche die Grenzen der Fotografie aufzeigt und auf ein Bewegtbild hin projiziert. Die ästhetischen Wahrnehmungen, um die es in den literarischen Texten geht, bilden bei Setz den Maßstab für eine ästhetische Wahrnehmung der Medien selbst. Denn obwohl aus derselben Zeit durchaus auch Postkarten mit fotografischen Abbildungen des Panthers existieren, auf denen stets – wie sollte es perspektivisch auch anders sein – die Stäbe mit abgebildet sind, zeigt das Foto des Eintrags ebenjene Postkarte mit realistisch gemaltem Leoparden ohne Stäbe. Und so markieren die fehlenden Stäbe zusätzlich die Differenz zwischen realistisch gemaltem Bild und einer Fotografie, wenngleich sie im wellenförmigen Poststempel auf geradezu unheimliche Art und Weise bildlich zu insistieren scheinen. Eben an jener Differenz setzt die ästhetische Wahrnehmung an. So wird die Postkarte in der Kombination mit den literarischen Intertexten in Bewegung übersetzt und dadurch in den Film überführt. Die referenzielle Verdoppelung in diesem letzten Beispiel ist also letztlich eine Medienverdoppelung. In der ästhetischen Wahrnehmung, die der Eintrag medienkombinatorisch formiert, verdoppeln sich gedrucktes Foto und Postkarte, gemaltes Bild und Fotografie, Bild und Bewegtbild, und in letzter Instanz: Panther und Leopard.

Setz' Fotos zeigen funktionslose Details. Zu funktionslosen Details werden die fotografierten Gegenstände durch den Text, der in allen drei Beispielen an die Grenzen der Ähnlichkeit führt. Wie Barthes' funktionslose Details leisten sie Widerstand gegen die Bedeutung. Es sind bildliche Gegenstände, die nicht ohne Weiteres als Bilder interpretiert werden können: Die Kondensstreifen sehen nicht aus wie Kondensstreifen, der Fleck an der Wand nicht wie ein Fleck und der Panther ist – so stellt sich im Bild heraus – gar kein Panther. Statt einer Abbild-

funktion zu folgen, die über Ähnlichkeit gewährleistet wäre, machen sie Unähnlichkeit wahrnehmbar. Diese machen sich die anekdotischen Einträge zunutze, indem sie anschauliche Vorstellungen als Alternativen ins Spiel bringen und so die Wahrnehmungsnahe der Fotos in eine ästhetische Wahrnehmung überführen. Weil es aber immer noch um Fotos geht, die eine ontologische Suggestionskraft besitzen, kommt es zu einer Art Rückkoppelung der ästhetischen Wahrnehmung in die Wirklichkeit, welche das Foto vermeintlich ‚abbildet‘. Wie in Barthes’ Konzept des Wirklichkeitseffekts beruht diese Verdoppelung auf einer Referenzillusion, die jedoch anstatt in die Wirklichkeit in die Fiktion führt – und d. h. zu Gegenständen, die in den Fotos nicht gezeigt werden und dennoch gleichzeitig von deren ontologischer Suggestionskraft affiziert sind. So wird aus einem Realismus, der an der Fotografie als Leitmedium partizipiert, ein Realismus, der die Fotos in den Dienst ästhetischer Wahrnehmung stellt. Infolgedessen kehrt sich das Barthes’sche Modell um: Setz’ funktionslose Details werden zur Signatur der Fiktion, die in der Struktur der Wirklichkeit Widerstand leisten – wie die Thomassons.

Literaturverzeichnis

- Akasegawa, Genpei. *Hyperart: Thomasson*. New York: Kaya Press, 2009.
- Barthes, Roland. „Der Wirklichkeitseffekt“. *Das Rauschen der Sprache*. Übers. Dieter Hornig. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006. 164–172.
- Berndt, Frauke. „Literarische Bildlichkeit und Rhetorik“. *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Hg. Claudia Benthien und Brigitte Weingart. Berlin: De Gruyter, 2014. 48–67.
- Berndt, Frauke, und Dorothea von Mücke. „Revisiting Verklärung: Preface“. *Colloquia Germanica* 53.4 (2021): 293–304.
- Berndt, Frauke, und Cornelia Pierstorff. „Einleitung“. *figurationen* 20.1 (2019): 9–18.
- Lobsien, Eckhard. „Bildlichkeit, Imagination, Wissen: Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten“. *Bildlichkeit*. Hg. Volker Bohn. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990. 89–114.
- Pabst, Reinhard. „Rilke, der Panther und der Spatzenflüsterer“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21. Januar 2009. <https://www.faz.net/-grb-11j3k> (15. Dezember 2021).
- Pierstorff, Cornelia. „Die Schwelle als Modell realistischen Erzählens“. *figurationen* 20.1 (2019): 61–73.
- Renard, Jules. *Journal: 1887–1910*. Hg. Léon Guichard und Gilbert Sigaux. Paris: Gallimard, 1986.
- Rilke, Rainer Maria. „Der Panther“. *Werke: Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Bd. I. *Gedichte 1895 bis 1910*. Hg. Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt/M.: Insel, 1996. 469.
- Sachs-Hombach, Klaus. „Die Bildwissenschaft zwischen Linguistik und Psychologie“. *Bild-Zeichen: Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. Hg. Stefan Majetschak. München: Wilhelm Fink, 2005. 157–177.

- Sachs-Hombach, Klaus. *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. 3. Auflage. Köln: Herbert von Halem, 2013.
- Sachs-Hombach, Klaus. „Das Realismusproblem“. *figurationen* 20.1 (2019): 21–33.
- Schröter, Jens. „Fiktionalität und Bildwissenschaft“. *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Fiktionalität*. Hg. Lut Missinne, Ralf Schneider und Beatrix van Dam. Berlin: De Gruyter, 2020. 502–519.
- Setz, Clemens J. *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes: Erzählungen*. Berlin: Suhrkamp, 2011.
- Setz, Clemens J. *Indigo: Roman*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2012.
- Setz, Clemens J. *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre: Roman*. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- Setz, Clemens. „Strahlenkatzen und Literatur“. *Verweilen unter schwebender Last: Tübinger Poetik-Dozentur 2015*. Hg. Dorothee Kimmich und Philipp Alexander Ostrowicz. Künzelsau: Swiridoff Verlag, 2016. 7–32.
- Setz, Clemens J. *Bot: Gespräch ohne Autor*. Hg. Angelika Klammer. Berlin: Suhrkamp, 2018.

DEUTSCHES
THEATER
BERLIN

deutschestheater.de

Richard Langston

Novel Lessons in Microeconomics

On the Money Image in Enzensberger's Critique of Impure Reason

1 Story versus Image

In a newspaper interview published in advance of the release of his 'small economic novel' *Immer das Geld!* in November 2015,¹ Hans Magnus Enzensberger explained: "Es hat lange gedauert, bis ich eine Story hatte. Geld ist ein zu großes Thema für ein kleines Buch. Ein kleiner Roman. Das passt. Ich arbeite mich an den Phänomenen ab. Ich habe keine These" (Enzensberger 2015a, 28). That Enzensberger allegedly had no thesis about the existential complexities of money was precisely what irritated so many professional critics. The story of the wealthy Swiss-American Tante Fë and her extravagant visits to Munich, where she educates her nieces and nephew on the history, economics, sociology, politics, and technologies of money, reads (said one especially nasty reviewer) like pure artifice: *Immer das Geld!* proffers a flimsy narrative pretense actually invested in channeling the author's political agenda through the story's cardboard, puppet-like figures (see Schneider 2015). While another reviewer concluded that the economic novel was "keine bedeutende Literatur", another warned pragmatists looking for investment ideas or tax-dodging strategies to stay away (Schneider 2015, n.pag.; see Praschl 2015). Whereas one critic damned the novel with faint praise by likening it to small talk—in their words, *Immer das Geld!* is "ein anregendes und vergnügliches Plauder-Buch" (Schneider 2015, n.pag.)—another recommended it for intellectual lightweights intimidated by hardcore scholarship like Joseph Vogl's 2011 best-selling interrogation of modern finance economies, *Das Gespenst des Kapitals*, or Christoph Türcke's 2015 epic *Mehr! Philosophie des Geldes* (see Schneider 2015; Seibt 2015). If there is anything about Enzensberger's petite novel that impressed professional critics, then it is its lavish visual "Insze-

¹ An initial draft of this essay was originally presented on April 28, 2017, as one of several keynote addresses for the international conference "Hans Magnus Enzensberger: Constellations" organized by the Université de Liège. A revised version was presented at Washington University in St. Louis (USA) on Oct. 26, 2017. The author wishes to thank Jeremy Hamers, Grégory Cormann and Céline Letawe of the Université de Liège and Caroline Kita and Matthew Erlin at Washington University in St. Louis for the valuable opportunities to develop, improve and expand this essay.

nierung" (Meierfrankenfeld 2015, n.pag.). Unable to align *Immer das Geld!* with the juvenile address characteristic of Enzensberger's children's books (like *Der Zahlenteufel*) or his theoretical essays (like *Die Elixire der Wissenschaft*), professional literary critics settled on praising the novel's sundry images and their striking layout. Thanks to Enzensberger's collaborator, renowned illustrator Franz Greno, *Immer das Geld!* reputedly redeems its wanting narrative by making an ideal gift for analphabetic friends and family members satisfied with just looking at pretty pictures.

Categorizing Enzensberger's 'little economic novel' as a pretty trifle or a heavy-handed pedagogical novel or even just a remake of Friedrich Dürrenmatt's 1955 play *Der Besuch der alten Dame* misses the point that Enzensberger has thought about the representational limits of capitalism and, more specifically, money in literature for quite some time (see Hank 2015, L 2). Consider, for example, his dialogue with Alexander Kluge included in Kluge's 2008 video-film *Nachrichten aus der ideologischen Antike*:

Kluge: Wenn Sie sich jetzt mal mit der Kraft der Poetik diesen Schwarzen Freitag vornehmen würden, wäre das besingbar? Es ist je eigentlich ein Ereignis, das auch nachwirkt ...

Enzensberger: Ja, ja.

Kluge: ... und sozusagen einen praktischen Teil nachliefert. Ich wünschte mir immer, dass Marx so ein Phänomen in seiner Zeit beschrieben hätte.

Enzensberger: Aber wissen Sie, das ist tatsächlich ... da gibt es ziemlich große Darstellungsprobleme. Eisenstein sagte auch, man sollte die Börse nicht fotografieren. Da gibt es riesige Darstellungsprobleme. Ich meine z. B., ich habe mir immer gewünscht, ich würde mal ein richtig langes Wirtschaftsgedicht schreiben. Ein Gedicht über die Wirtschaft wird doch ein toller Gegenstand. Die Schwierigkeiten sind aber groß. Warum ist das nicht entstanden? Weil ich nicht damit fertig geworden bin, kann man vielleicht sagen, es gibt gar keine oder sehr wenig Vorbilder für so was.

Kluge: In der Antike gibt es ja die Chöre, die ja ganze Zusammenhänge beschreiben können ...

Enzensberger: Ja. Ja. Gut. In einem Drama stellt sich die Sache auch noch ein bißchen anders dar. Es ist vielleicht nicht immer der beste Brecht aber da gibt es ... *Johanna der Schlachthöfe* ist ja nicht schlecht.

Kluge: Da ist eine Ahnung auch von Börse, nicht?

Enzensberger: Das ist alles richtig aber lyrisch ist das ein Gegenstand ... Es muss einen Grund dafür geben, dass Sie in der gesamten lyrischen Literatur sehr wenig darüber finden. (Kluge 2008, disc 1, track 15)

Asked about the 'power of poetics' with respect to Sergei Eisenstein's unrealized plans to film Marx's *Kapital*, Enzensberger shares with Kluge several salient points for initial consideration. Firstly, a stock exchange cannot be photographed. Secondly, the economy is an ideal poetic subject. Thirdly, the representational problems found in poetry may be form-specific as they do not haunt other time-based genres like drama. And lastly: "die Gedichte reden von allem Möglichen

und [die Wirtschaft] bleibt sonderbar ausgespart” (Kluge 2008, disc 1, track 15). Conspicuously absent, of course, is any mention of prose, Enzensberger’s provisional solution in *Immer das Geld!* to the problem of this poetic lacuna. But why does Enzensberger shy away from his primary métier of poetry to tackle the problem of economics? Are the novel’s conventions capable of addressing poetry’s representational problems, or does the novel open up an entirely different can of worms? And perhaps most importantly, if Eisenstein knew better than to try photographing a stock market, what then are all the images doing in *Immer das Geld!*? Keenly aware of the diametrical opposition between its allegedly facile narrative and the representational complexities of microeconomics, Enzensberger’s *Immer das Geld!* presents readers with a phenomenological dilemma that professional readers failed to notice: reading the image-text relationship in *Immer das Geld!* can only proceed productively when grasped non-identically. Greno’s *objets trouvés* are thus neither illustrations of nor alternatives to Enzensberger’s narrative. To the contrary, this text-image non-relationship speaks to the lingering value of literary narrative and the pervasive visual illiteracy that shapes twenty-first century perceptions of money and digital images. Guided by nothing less than negative dialectics, *Immer das Geld!* is indeed a pedagogical novel whose lessons can only be gleaned effectively when we read for how story and image tell and show how money—both a medium and an image—eludes our powers of perception. These failures would not be so troubling were it not for the truth found in the proverb that closes *Immer das Geld!*: “Viel Geld, große Sünde, wenig Geld, noch größere” (Enzensberger 2015b, IX). When considered in light of this catch-22, Enzensberger’s novel is arguably best understood as an inquiry into the conditions for happiness in a world in which money all but guarantees sin and sorrow.

What do we mean exactly when we call money a medium? What is, for that matter, a ‘money image’ and why is it, too, a phenomenological problem? According to Marshall McLuhan’s foundational media history, money is a medium of exchange that has advanced from its status as a storage medium of labor and value in the age of industrialism to pure information in our post-industrial digital age (see McLuhan 1994, 131–144). For John Durham Peters, this dematerialization of money is not at all the frightening development that Luddites attribute to the onslaught of technology, but rather it is a revelation of what all media do best: “the history of media is the history of the productive impossibility of capturing what exists” (Peters 2016, 11). “Immateriality”, he goes on to argue, “may be our greatest achievement: points, zeroes, names, money, and language” (Peters 2016, 12). Not everyone takes delight in the consequences of this immateriality. If the bygone leading medium of money once toggled the “funktionale Korrelationen zwischen Sinn und Sein [sowie] Abstrakta und Konkreta” (Hörisch 1999, 243), then the newest leading medium, audiovisual media now spearheaded by the

internet, facilitates a one-to-one correlation between appearance and being such that meaning has become entirely extraneous. What Gilles Deleuze once recognized in postwar cinema—namely that every film contains an “infernal circuit between the image and money” (Deleuze 1989, 78)—has now advanced so far that it has colonized all of reality. The money image runs, in other words, to the core of the society of the spectacle. For Hörisch, of all the many consequences that the money image heralds, it is our perception of time that is most troubling. “Die Kategorie Sinn verweist auf die Zukunft” (Hörisch 1999, 244), he notes. Indifferent to meaning, new media have thus saturated reality with a sense of ontic realism that only knows the present tense in real time. Without any sense of past or future, the money image essentially forecloses the horizons of memory and hope. In lieu of falling into despair, Klaus Sachs-Hombach splits the difference between Peters’s and Hörisch’s positions by shrewdly pointing out that this media realism must not necessarily result in what is often called postmodernity’s epistemological relativism: “Jemand kann erkenntnistheoretischer Realist sein”, he insists, “im praktischen Bereich jedoch antirealistische Neigungen verfolgen” (Sachs-Hombach 2019, 31). Indeed, meaning can still matter even when a person’s everyday actions follow chaotic money images instead of facts. In fact, remediating this dissonance runs to the heart of the pedagogical stakes in *Immer das Geld!* Can action be realigned with knowledge? Can the fullness of time along with reflection and anticipation reframe the logic of being? Or is the money image’s stranglehold on present time a *fait accompli*? To these questions, Enzensberger’s ‘little economic novel’ resists what Hörisch claims all modern literature desires, namely “Sein und Sinn [...] so zu verdichten, daß sie als eine reziproke Einheit erfahrbar werden” (Hörisch 1996, 28). Instead of such weaving, *Immer das Geld!* keeps story and image distinct from one another and, in so doing, leverages the former in the form of a thought-image as a possible way out of the latter.

2 Illustration and Object

Immer das Geld! is divided into four chapters all told from the first-person perspective of the teenager Felicitas Federmann. In the first and lengthiest chapter, Felicitas tells of her mysterious Tante Fé who repeatedly invites her and her two younger siblings—the fourteen-year-old Fabian and the six-year-old Fanny—to Munich’s celebrated luxury hotel Vier Jahreszeiten for a series of impromptu lessons on money: Where does money come from? What is it about money that you dream of? Where do your possessions come from and how is the global distribution of labor related to the production of wealth and luxury? How is a national

economy wrapped up in the business of making money? What does money taste like and why do we speak of it as if it were a liquid or a gas? Introduced to the entire gamut of economic concepts, the children grow ever more enthusiastic about Tante Fé's so-called "séances" (Enzensberger 2015b, 110) much to the dismay of their middle-class parents. Increasingly impatient with her aunt—she calls her a "gewieft Zynikerin" (Enzensberger 2015b, 157)—Felicitas grows more and more skeptical of her godmother's backstory in chapter two. How exactly are they related to Tante Fé? Where does she always disappear to for weeks on end? Equally well versed in Marx's critique of political economy, the reigning theories in contemporary economics, and the inner workings of global money markets, Tante Fé remains a mystery: is she a member of the global elite or a sympathizer of the coming revolution? And who is the mysterious Mr. Havelschmidt who shadows Tante Fé? After interrogating her aunt during a walk along the Deutsches Museum's Planetenweg, Felicitas learns about her aunt's family history as well as her three marriages, the last of which was to a famous cardiologist whose name is identical to that of renowned Austrian Romanist Leo Spitzer.² Unlike her previous husbands, Spitzer left her a rich widow. In chapter three, Tante Fé resurfaces after yet another extended absence, but this time she has not a single cent to her name and seeks lodging in the modest home of her extended relatives. Not long thereafter and with the help of her lawyer (also known as "der Allwissende"; Enzensberger 2015b, 202), Tante Fé fends off predatory claims to her inheritance originating from America, and, in chapter four, meets Felicitas one last time at the Vier Jahreszeiten before she dies of a heart attack while on her way to the Grandhotel in Gießbach, Switzerland. Felicitas inherits her aunt's remaining fortune and confesses at the book's conclusion: "Es kommt nicht darauf an, was ich mit dem Geld machen werde, sondern was das Geld mit mir macht. Ich brauche nicht viel, und was ich brauche, kann ich irgendwann einmal selber verdienen" (Enzensberger 2015b, 214). She then leaves her readers with a notebook within the novel, a facsimile of her handwritten *vade mecum* containing her aunt's favorite proverbs and quotations about money by such canonical figures as Balzac, Brecht, Goethe, Lessing, Lichtenberg, Luther, Melville, and Shakespeare, just to name a few.

² Reference to Leo Spitzer in *Immer das Geld!* is emblematic for how the novel flags bygone influences still operative for Enzensberger's poetics. Spitzer's concept of modernist enumeration (as modeled by Pablo Neruda) served as a model for Enzensberger's own 'chaotischen Aufzählungsstil' in his first two collections of poetry. According to Claus Telge, Enzensberger's enumerative use of found language, images and concepts in poems from *verteidigung der wölfe* (1957) and *landessprache* (1960) provide a "kritische Seismografie der Nachkriegswirklichkeit" (Telge 2019, 392; see Enzensberger 1984, 98). As will be argued, Enzensberger's chaotic enumerative style migrates in *Immer das Geld!* from language to image.



Fig. 1: Tante Fé villa in Genf (Enzensberger 2015b, 8–9). © Archiv Greno.

Greno's copious illustrations—excluding the facsimiles of Tante Fé's *vade mecum*, the novel contains well over 200 found images—might seem at first glance to compliment the novel's narrative arc. We see at the outset of the novel:

- what is ostensibly Tante Fé's verdant villa in Genf (Enzensberger 2015b, 8–9; see fig. 1);
- a plain duplex in suburban Munich like the one where the Federmann family supposedly lives (Enzensberger 2015b, 16);
- the Chain Bridge of Budapest where Felicitas, Fabian, and Fanny's mother grew up (Enzensberger 2015b, 18);
- photos of the well-appointed Vier Jahreszeiten hotel in Munich (Enzensberger 2015b, 21–23, 97, 143);
- the Vietnamese street market and Asian bistro on the Czech border where Tante Fé teaches the children about value theory and prostitution (Enzensberger 2015b, 87);
- and the cable car in which she succumbs to a heart attack in front of unsuspecting Chinese tourists (Enzensberger 2015b, 199).

Interspersed among all these seemingly intradiegetic illustrations of the various locations mentioned throughout the narrative are extradiegetic ones indexing much of the substance in Tante Fé's lessons in microeconomics. In addition to all to the many images of coins, paper currency and credit cards (Enzensberger 2015b, 5, 12, 28, 37–41, 99, 102–103, 108, etc.), there are also:

- photographs of the European Central Bank's headquarters in Frankfurt am Main (Enzensberger 2015b, 30–31; see fig. 2) and the Bank for International Settlements in Basel (Enzensberger 2015b, 34);



Fig. 2: European Central Bank; Hans-Werner Sinn: “We will all become hostages of financial markets and venture capitalists ... We have a huge democracy problem in Europe” (Enzensberger 2015b, 30–31). © Hermann Wygoda.

- the German Federal Bank’s ledger from 2014 (Enzensberger 2015b, 42);
- statistical charts of high-frequency trading (Enzensberger 2015b, 57);
- iconic photographs from Black Thursday on Wall Street (Enzensberger 2015b, 102);
- a global map of government debt based on gross domestic product (Enzensberger 2015b, 148–49);
- stills from the 1934 film *Gold* (Enzensberger 2015b, 32–33) and television broadcasts on key interest rates (Enzensberger 2015b, 123);
- as well as a cast of (mostly male) historical personae both obscure and famous, all of whom are nevertheless major financial and political players in today’s global economy (e. g., Enzensberger 2015b, 34, 36, 71, 72, 76–77, 105–106, 108, 109, etc.).

Floating in between all these many disparate illustrations is yet another curious corpus of much older images all made by one single individual: the late eighteenth/early nineteenth-century English wood engraver Thomas Bewick. Instead of borrowing from Bewick’s famous natural history *A History of British Birds* (1797/1804), Greno opts for engravings of human figures whose lives are visibly organized by labor, private property and money. There are, for example, the wretched like Bewick’s famous print of a chained African slave (Enzensberger 2015b, 52; see fig. 3) and the shabby amputee carrying a box and a birdcage (Enzensberger 2015b, 37). There are laborers like the man using a carrying pole to lug two barrels (Enzensberger 2015b, 78), and the hawker wearing a vending



Fig. 3: Thomas Bewick's "Am I Not a Man and a Brother?" (1823; Enzensberger 2015b, 52).

tray (Enzensberger 2015b, 60). There are fat cats like a well-to-do man smoking a clay pipe standing at a shipping yard (Enzensberger 2015b, 111) and a portly gentleman reading a letter or a bill (Enzensberger 2015b, 124). And then finally there are a few outliers who presumably have little if anything to do with money: there is the astronomer (Enzensberger 2015b, 9), a young man boxing with the devil (Enzensberger 2015b, 23), and another well-dressed man who, with a magician's pose, seems to hold the earth into position among the clouds (Enzensberger 2015b, 112). What do the sixteen Bewick engravings have to do with Felicitas's twenty-first century story about Tante Fé? Are the intradiegetic illustrations really supposed to bestow historicity on a generic storyline that reads superficially like a children's story? If Enzensberger is entirely cognizant of Eisenstein's reflections on the representational limits of capital, then what are all the extradiegetic images doing if money eludes the representational powers of the photographic apparatus?

In light of Enzensberger's long working relationship with Greno—the duo began collaborating on their alternative book series *Die Andere Bibliothek* in 1985—clues for unlocking these questions about Greno's visual staging of *Immer das Geld!* are conceivably as old as they are numerous. Not unlike the letterpress printing used for *Die Andere Bibliothek*, *Immer das Geld!* is a sumptuous object to behold, especially when compared to its publisher's usual, far less flashy production values. Indeed, the publisher Suhrkamp spared no expense on the hardcover edition's glistening gold cover, its forest-green endpapers, matching illuminated letters and drop-cap typography, full-page full-bleed color illustrations and facsimiles, and numerous captions and glosses. The materiality of letterpress book-making, which Greno spearheaded for *Die Andere Bibliothek*, was certainly a bib-

liophilic form of resistance to the transformed media landscape in West Germany of the mid-1980s. Thanks to the rise of the first cable television stations RTL and Sat.1, television became for Enzensberger a “Null-Medium” that trafficked in “die Erfahrung der reinen Gegenstandslosigkeit” (Enzensberger 1988, 234–244). If ‘pleasures of the text’ were indeed what motivated Enzensberger and Greno’s original collaboration on *Die Andere Bibliothek*, pleasures that were to counteract the new media of pure groundlessness, then it is arguably Roland Barthes’s conceptual counterpart, namely textual bliss, that guides their work on *Immer das Geld!*.³ Unlike the text of pleasure that affirms the “comfortable practice of reading”, the text of bliss, Barthes explains, is one that “imposes a state of loss” and “unsettles the reader’s [...] assumptions, the consistency of his tastes, values, memories, [and] brings to a crisis his relation with language” (Barthes 1975, 14, original emphasis). Yet this feeling of loss from reading *Immer das Geld!* does not transpire on account of the writerly text so much as it does because of Greno’s writerly layout of images. What Enzensberger writes at the outset of his 2011 book *Album*, which Greno also illustrated in similar chaotic fashion, could therefore be regarded as equally germane for comprehending the regime of images in *Immer das Geld!*: “Was hier vorliegt, ist wahrscheinlich eine *olla podrida*, ein Kuddelmuddel, ein Sammelsurium oder ein Ragout, [...] so und nicht anders geht es zu in unserem Gehirn, einem undisziplinierten Organ, das sich an keine Reihenfolge hält, ohne Inhaltsverzeichnis auskommt und keine Chronologie kennt” (Enzensberger 2011, n.pag.).⁴ In the words of Leo Spitzer an “enumeracion caótica” (1945), *Immer das Geld!* is a messy undisciplined scrapbook of money images that has everything and nothing to do with the story of Felicitas and Tante Fé (Enzensberger 1984, 98n5, 2011). Tante Fé presumes her lessons can remedy the chaotic world of money images reflected in the confused minds of her nieces and nephew. And yet we readers have little reason to believe that any of these images truly represent the story of the Federmann family. If Greno’s motley images are to money, then what is the analogue of Enzensberger’s story?

³ See King 2007, 297; on Enzensberger’s collaborations with Greno, see also Schlösser 2009, 59 and Dietschreit/Heinze-Dietschreit 1986, 143.

⁴ Although *Album* (2011) and *Immer das Geld!* suggest together Enzensberger has doubled down on texts of bliss in recent years, his gorgeous 2013 collaboration with artists Jan Peter Tripp and Justine Landat entitled *Blauwärts: Ein Ausflug zu dritt* is without question a text of pleasure and confirms that both of these modalities co-exist for the author.

3 Impure Reason and Money

Immer das Geld! is certainly not Enzensberger's first poetic engagement with the representational problems raised by money. His poem "Geld", included in his 1980 anthology *Die Furie des Verschwindens*, makes clear that the poet long ago recognized money as an epistemological and ontological problem, one that the poem fails to congeal into a reciprocal unity.

Es ist ja nicht so, daß es sich bündeln,
mit rosigen Banderolen bändigen,
rollen ließe, in die Matratze stopfen
für immer; dergestalt, daß
du einfach einschlafen könntest
und davon träumen, wie du es erbst,
druckst, aus dem Fenster wirfst,
austeilst, vernichtest, hast;
wie du dastehst mit erhobenen Händen
und zitterst, und einer brüllt:
Zieh dich aus für zwölf Mark,
für zwölf Millionen, leg dich hin,
stirb entweder oder kämpfe darum,
bis es hell wird draußen;

nein, so ist es nicht; es ist
ja nicht so, als ob du es haben,
nicht haben, fassen, anfassen könntest;
es riecht ja nicht, knistert nicht,
hat kein Wesen; sondern es tropft
psychisch, fehlt, von selber, sammelt
sich innen, rinnt, gerinnt; dickflüssig
überschwemmt es beim letzten Fixing
alles was telefoniert;
und zwar dergestalt steigt es, daß
nur die Leichen nicht davon trinken;
doch dann fällt es wieder, fehlt,
verdunstet und tropft, von neuem,
wirtschaftlich, und von selber. (Enzensberger 1980, 83–84)

A sequence of two American sonnets without conventional rhyme or meter, the lyric voice that begins "Geld" is not entirely unlike the money-wise Tante Fé, who in an early lesson explained to her nieces and nephew: "Wißt ihr was? Die Herren von der Notenbank – es sind übrigens immer nur Männer in dunkeln Anzügen – haben eigentlich keine Ahnung, was Geld ist, obwohl sie von nichts anderem reden" (Enzensberger 2015b, 34). As we turn back to the poem, it is tempting at

first to think of Tante Fé. “Es ist ja nicht so”, says the lyrical persona at the poem’s outset, and then disabuses another (Enzensberger 1980, 83)—a nameless interlocutor or perhaps the reader—of their foolish grasp of money. Money cannot be hoarded. It does not make you sleep better at night. And sweet dreams about how you get it or waste it will invariably crumble into nightmarish scenarios in which you find yourself with your hands up looking into the barrel of a gun, forced to perform for some sadistic extortionist: “Zieh dich aus für zwölf Mark, für zwölf Millionen, leg dich hin, / stirb entweder oder kämpfe darum, / bis es hell wird draußen” (Enzensberger 1980, 83). If the first sonnet dethrones money’s privileged place in the mental life of the poem’s addressee—the initial “nicht” is clearly there to negate misperceptions—the second tarries with money’s substance. A shape shifter more liquid than solid in substance, money eludes human grasp entirely. But far more important is the lyrical persona’s assertion that money assumes different liquefied forms—it drips, pools, streams, and floods—entirely according to a will of its own, one afforded no other name than “Geld” in the title and “wirtschaftlich” in the second sonnet’s fourteenth line. Nothing less than an early lesson in the very same negative dialectics that informs *Immer das Geld!*, Enzensberger’s poem sets its sights on establishing the non-identity between human knowledge and experience and money’s curious lack of an essence [its *Nicht-Wesen*] and, by extension, its shape-shifting appearance [*Erscheinung*]. For all its authority on money matters, the lyrical persona fails in the end, however, to package its message of enlightenment according to the strict rules of the sonnet. Neither Petrarchan nor Shakespearean in its rhyme and meter but still vaguely sonnet-like, Enzensberger’s “Geld” is, in a word, an impure or dirty sonnet, an otherwise hardened poetic form contaminated by the very deliquescent nature of its subject matter.

The most substantive shift in Enzensberger’s engagement with the topic of money in the timespan between his 1980 poem “Geld” and his 2015 novel *Immer das Geld!* is that of form. By moving away from the poem to prose miniature, does Enzensberger resolve with the latter the working contradiction operating in the former? One thing for certain is the fact that Enzensberger alters the perspective from that of an omniscient lyrical persona speaking in a timeless vacuum to the novel’s hallmark, i. e., the hero passing through time. For Mikhail Bakhtin, the novel is the one literary form that introduces time into man such that “all aspects of his destiny and life” change “in a fundamental way” (Bakhtin 1986, 21). In other words, Enzensberger’s novel introduces time into the representational problems with money. According to Bakhtin’s historical typology of the novel, there is no such thing as a pure novel; the hero is always a heterogeneous construct that changes over the course of the narrative. In the case of *Immer das Geld!* this hero is not comparable to the all-knowing persona of the earlier poem, but rather with

the nameless recipient of that poem's lesson in money. Chapter one announces early on the conditions out of which its protagonist Felicitas shall emerge over the course of the narrative:

In den Augen meiner Tante war ich die Vernünftigste in der ganzen Familie Federmann. Aber ich wußte auch, daß es zwecklos war, ihr zu widersprechen, wenn sie einen ihrer eigensinnigen Pläne gefaßt hatte. Fabian, mein Bruder, der mir schon über den Kopf gewachsen ist, obwohl er drei Jahre jünger ist als ich, fiel mir sofort ins Wort: "Felicitas", behauptet er, "du ärgerst dich doch nur, weil Tante Fé schlauer ist als du." (Enzensberger 2015b, 10)

It is therefore of no consequence that Felicitas is nearly eighteen years old and studying for her *Abitur*, for her entry into adulthood is predicated, or at least she thinks so, on her predisposition—she is after all the most reasonable in her family—to succeed at learning in school. Yet it is also clear at the outset of the novel that she will never be as smart as her aunt. But why? What is it about Tante Fé's smarts that Felicitas's cannot outsmart? Tante Fé's intellectual superiority is even more puzzling on account of the fact that her Christian name is also Felicitas. So the premise of *Immer das Geld!*, spelled out in simple Freudian terms, is that Felicitas is in pursuit of her ego ideal embodied in a distant family relative whose superior knowledge (about money) the young Felicitas somehow knows at the outset that she will never attain. In other words Tante Fé is Felicitas's non-identical doppelgänger. After a string of regular lessons with their aunt, Felicitas begins to wonder whether her aunt is really the ideal model she should look up to: "Später, in meinem kleinen Zimmer, bin ich wieder ins Grübeln gekommen. Ich habe mich gefragt, wo meine Tante eigentlich hingehört. Die Linken nennen das, glaube ich, Klassenanalyse" (Enzensberger 2015b, 159). Is Tante Fé not just as filthy rich as the boring billionaires she pokes fun at? Intent on getting to the bottom of her aunt's ambiguous identity, Felicitas signs out of the public library all three volumes of Marx's *Kapital* and quickly learns she will have to study Marx's equally daunting posthumous *Theorien über den Mehrwert* as well. Overwhelmed, she decides to give up. Tante Fé's complicity in the money economy and her simultaneous critique of it in the form of her caustic lessons is something she realizes bookish knowledge cannot resolve. It would appear then that Felicitas sees not only the dissonance between Tante Fé's epistemological realism and her anti-realist pragmatism but also the futility of all conceptual thought for parsing let alone reconciling this very same diametrical opposition worked out by the lyrical persona in "Geld".

In a published conversation from 2002, Enzensberger exclaimed,

Mir ist überhaupt nicht wohl bei der Vorstellung einer Opposition von Geist und Geld. Das scheint mir doch eine sehr altertümliche Sicht der Dinge zu sein. Es gibt niemanden, der

außerhalb der Geldsphäre existiert. Und umgekehrt ist es kaum vorstellbar, daß es jemanden gibt, der nicht denkt. Ein solches Entweder-Oder ist ein Gedanke für Philosophen aus dem letzten Jahrhundert. (Enzensberger 2006, 45)

On the occasion of the publication of *Immer das Geld!* thirteen years later, Enzensberger qualified his argument further. If money and thought are not diametrically opposed, then the thought that accompanies money is anything but rational. “Rationalität ist komplett durchsetzt mit irrationalen Leidenschaften und triebhaften Dingen” (Enzensberger 2015a, 28). As banal as Enzensberger’s proposition about the co-presence of money in (irrational) thought may seem, beneath it lies an entire iceberg capable of demolishing nothing less than Immanuel Kant’s *Kritik der reinen Vernunft*. You do not have to be a philosopher, says Hörisch, to recognize the contradiction at work in Kant’s first *Critique*. “Die reine Vernunft”, he writes, “ist das Subjekt, das da die kritische Analyse vollzieht; Objekt der Kritik aber ist zugleich ebendiese Vernunft” (Hörisch 2011, 14). Reason, sitting in judgment on itself, comes to the conclusion that it has the final authority to pass judgment on itself. “Dies”, Hörisch adds, “ist ersichtlich ein Justiz-Skandal erster Ordnung” (Hörisch 2011, 14). Loathe to recognize its limits let alone any number of other authorities (like feelings, emotions, and affects) capable of passing judgment on it, pure reason has wallowed in its irrefutability without ever conceding that the heart of its project is necessarily impure. Reason’s built-in immunization strategies committed to neutralizing the “unreine Widerspruchsstrukturen” (Hörisch 2011, 16) within reason certainly did not elude philosophers who came after Kant. Yet the long line of critics suspicious of reason’s auto-critique—they include Novalis, Gottfried Keller, Marx, Nietzsche, Simmel, and Georg Lukács—fell short of putting their finger on the primary locus of reason’s impurity. To Kant’s core question as to how synthetic judgments *a priori* are at all possible, Theodor W. Adorno’s acquaintance Alfred Sohn-Rethel pointed in his *Soziologische Theorie der Erkenntnis* from 1936 to money, specifically, and commodity exchange, more generally, in order to argue that buying and exchanging are the blueprints for all synthetic judgments (Sohn-Rethel 1985). Sohn-Rethel’s revolutionary claim thus proposed that the origins of reason, the transcendental subject, and intersubjective validity are all to be found in the commodity form made possible by money. This, says Hörisch in another interview with Alexander Kluge made for German television, was nothing less than a radical paradigm shift, one from pure to impure reason:

Kluge: Erst tun die Menschen etwas. Dann verstehen sie, was sie getan haben. Und dadurch entsteht Erkenntnis. Erst produzieren sie, indem sie etwas tun, die Warenwelt und in dem Spiegel lernen Sie jetzt zu denken. Das heißt: erst die Ware und der Warenverkehr und dem folgt sozusagen der Verstand und die Vernunft sogar.

Hörisch: Es ist eben wie Sie sagen, ja der Warenverkehr nicht die Produktion von Waren, die erkenntnistheoretisch und analytisch aufschlussreich ist. Denn was machen wir, wenn wir Waren tauschen, gar über das Medium Geld tauschen?

Kluge: Wir erkennen uns auf Gegenseitigkeit an, allerdings im falschen Objekt.

Hörisch: Im falschen Objekt. Und wir erkennen natürlich das Nichtidentische, das was nicht ein Äquivalent findet, als äquivalent an. Wir müssen das schöne Wort "Äquivalenz" ja nur ins Deutsche übersetzen und dann merken wir, es ist "Gleichgültigkeit". Das ist die ungeheure Abstraktion, die im Warentausch steckt, und die für Sohn-Rethel, auf dem Hintergrund seiner Marx-Lektüre, erkenntniskonstitutiv ist. Wer Waren tauscht, abstrahiert. Es gäbe keine Wissenschaft, keinen Geist und keine Intellektualität, wenn es die elementare Abstraktion, die im Warentausch stattfindet, nicht gäbe. Aber noch mal: es ist eine Gleichsetzung des Nicht-Gleichen, die unreine Vernunft heißt. Der Geist ist abgeleitet vom Geld gewissermaßen das Geld die Warenabstraktion, in Sohn-Rethels Diktion, die Real-Abstraktion ist früher logisch und chronologisch früher als die Abstraktion, die denkende Subjekte bewerkstelligen. Eine ganze große, wenn Sie so wollen, Beleidigung der Kant'schen und Fichte'schen Tradition. Der teilt so eine richtig aus und kränkt alle an Universitäten installierten ideologischen Philosophen. (Kluge 2013)

In a word, impure reason is that cognitive process of abstraction resulting in a structural misrecognition that equates both dissimilar things and self-conscious subjects. For Hörisch, the real merits of Sohn-Rethel's long overlooked discovery are to be found in its consequences: the dissolution of Kant's synthetic *a priori* allows for the historicization of the structures of impure reason as they morph over the course of money's evolution. Could it be then that Felicitas's grounds for abandoning her scholarly efforts to uncover her aunt's seemingly contradictory beliefs and actions lies in the fact that Marx's critique of political economy is still too pure? Even though Tante Fé always has lucid explanations for every facet of money on hand, no theory can adequately explain her own impure reason. Thanks to Felicitas's tenacious detective work, she eventually uncovers her aunt's secret past and, in so doing, learns how money and reason morph over a lifetime. But what of Felicitas's own education in microeconomics? Does she grow up and, if so, does she aspire to her aunt's life philosophy?

4 Two Heliotropisms

Getting at the heart of Enzensberger's unsuspectingly complicated 'little economic novel' now requires a second foil. It shall be recalled that the first foil taken from Enzensberger's own poetic oeuvre revealed a conflict within poetry's interrogation of money and led us finally to the question of why Greno's collaboration on *Immer das Geld!* is not ancillary but rather essential to the work's understanding of money's current historical dematerialized stage. Yet the foregoing deliberation

on the co-mingling of poetic thought and money's powers of abstraction and equivalency still has not brought us closer to understanding exactly whether and, if so, how Felicitas "emerges", to use Bakhtin's words again, as a transformed hero by the novel's end. For this, we must circle back to the architects of negative dialectics. In the fourth of his theses on the concept of history penned early in the fateful year 1940, Walter Benjamin writes that in spite of the triumphs of history's victors the agents of class struggle will never stop calling power into question: "Wie Blumen ihr Haupt nach der Sonne wenden, so strebt kraft eines Heliotropismus geheimer Art, das Gewesene *der* Sonne sich zuzuwenden, die am Himmel der Geschichte im Aufgehen ist" (Benjamin 1991b, 694–695). Benjamin's natural image of flowers craning toward the sun's light is his emblem for the innate hope for a redeemed life locked in the past that no defeat can extinguish. Whereas this heliotropism is for Benjamin inaccessible to quotidian experience, his friend Adorno transplants it roughly a decade later in his *Minima Moralia* into the childhood experience of longing. Given the astonishing importance of Adorno's miniature for Enzensberger's novel, the beginning of Adorno's miniature must be considered at length:

Heliotrop. – Dem, zu dessen Eltern Logierbesuch kommt, schlägt das Herz mit größerer Erwartung als je vor Weihnachten. Sie gilt nicht Geschenken, sondern dem verwandelten Leben. Das Parfüm, das die eingeladene Dame auf die Kommode stellt, während er beim Auspacken zusehen darf, hat den Duft, der der Erinnerung gleicht, schon wenn er ihn zum ersten Mal atmet. Die Koffer mit den Schildern vom Suvrettahaus und von Madonna di Campiglio sind Truhen, in denen die Edelsteine Aladins und Ali Babas, eingehüllt in kostbare Gewebe, die Kimonos des Logierbesuchs, aus den Karawansereien der Schweiz und Südtirols in Schlafwagensänften herbeigeschleppt werden zur gesättigten Betrachtung. Und wie im Märchen Feen zu Kindern reden, so redet der Besuch ernsthaft, ohne Herablassung zum Kinde des Hauses. Verständig fragt es nach Land und Leuten, und die, für welche es nicht täglich vertraut ist und die nichts sieht als die Faszination in seinen Augen, antwortet ihm mit Schicksalssprüchen von der Gehirnerweichung des Schwagers und den Eehändeln des Neffen. So fühlt das Kind mit einem Male in den mächtigen und geheimnisvollen Bund der Erwachsenen sich aufgenommen, die magische Runde der vernünftigen Leute. Mit der Ordnung des Tages – vielleicht darf am folgenden die Schule versäumt werden – sind auch die Grenzen zwischen den Generationen suspendiert, und die wahre Promiskuität ahnt, wer um elf Uhr immer noch nicht ins Bett geschickt wird. Der eine Besuch weicht den Donnerstag zum Fest, in dessen Rauschen man mit der ganzen Menschheit zu Tische zu sitzen meint. Denn der Gast kommt von weither. Sein Erscheinen verspricht dem Kind das Jenseits der Familie und gemahnt es daran, daß diese das letzte nicht sei. Die Sehnsucht ins ungestaltete Glück, in den Teich der Salamander und Störche, die das Kind mühsam zu bändigen lernte und durch das Schreckbild des schwarzen Mannes, des Unholds, der es entführen will, verstellte – hier findet es ohne Angst nun sie wieder ... (Adorno 2016, 201–203)

What should now come into view is just how much Enzensberger's seemingly trivial story of Tante Fé is nothing less than a reworking of Adorno's miniature about his childhood experiences of longing for future happiness: a family acquaintance comes from afar and sparks excitement in the family's children by telling tales. In Enzensberger's retelling of Adorno's tale, these stories are not about the visitor's exotic adventures from around the world so much as they are about the trivial things hidden in plain sight—money—that long elude the children's grasp. Felicitas admits herself that everyone in her family talks about money, but whether true happiness can be found therein, that is the decisive question that Tante Fé poses to them, a question for which the Federmann children must repeatedly wait. Like Adorno's "Heliotrope", Enzensberger's is essentially a story about the central importance of waiting for any utopian search intent on finding ways out of damaged life. "Darauf wartet das ganze Dasein des Kindes", Adorno writes at the close of his miniature, "und so muß später noch warten können, wer das Beste der Kindheit nicht vergißt" (Adorno 2016, 203). For all its similarities, there are, however, significant departures from Adorno's miniature to be found in Enzensberger's novel. For one, the female visitor bears not news of the outside cosmopolitan world, but rather of the inherently impure nature of reason itself thanks, in large part, to the role money plays in society. Secondly, Felicitas's younger sister is proclaimed by her aunt to be naturally predisposed to heliotropism—her aunt even declares: "Ich habe nachgesehen und festgestellt, liebe Fanny, daß du ein Sonntagskind bist"—but the bookish Felicitas is entirely dubious of "esoterische[n] Blödsinn" (Enzensberger 2015b, 134) and instead thinks solely in terms of pure reason and rationality. And most importantly, *Immer das Geld!* is as much about Tante Fé's visits and the excitement she instills in the children as it is about the consequences of her untimely death, especially for Felicitas. For Adorno, the experience of the visitor in which the entire being of the child waits—he calls it love—is the very best of childhood that adults must never forget. To her surprise, Felicitas discovers at the very end of the novel that she is the sole heir to her deceased aunt's fortune and therewith finds herself on the other side of the equation; she now has nothing more to wait for precisely because she assumes at the novel's conclusion the role of her ego ideal. But is this the fundamental transformation that Bakhtin says is characteristic of the novel of emergence? Does Felicitas find hope in impure reason? Her final words give little indication that her character succeeds in making any heliotropic transformation: "Und ich? Vor ein paar Wochen bin ich ausgezogen und habe eine kleine Wohnung in Berlin gemietet. Mein Interesse an der Ökonomie hat stark nachgelassen. [...] Ich habe keine Lust, mein Leben als Erbin zuzubringen" (Enzensberger 2015, 213).

According to one of the most insightful readers of "Heliotrope", the distinction between Adorno's heliotropism and Benjamin's is the difference between



Fig. 4: Schiller's "An die Freude", a comet, astrological signs (Ezensberger 2015b, 164–165).

© Archiv Greno.

the “real experiential effect[s]” found in the “tiny turns of [Adorno’s] narrative writing” (Adelson 2017, 109) and Benjamin’s philosophical recourse to stars and planets as the most radical form of non-identical alterity where hope may reside. Upon closer inspection, Enzensberger’s ‘little economic novel’ appears to lack those formal features in “Heliotrope”—its use of the present tense and unnatural voices, for example—that Adorno deftly deploys to convey grammatically the utopian temporalities of past and future.⁵ If Adorno’s “Heliotrope” is indeed Enzensberger’s narrative template for *Immer das Geld!*, then the latter story’s outward resemblance to the former is not enough to provide a meaningful way out. As Felicitas’s final words make clear, waiting in anticipation of the future, what Guy Debord claims to be necessary for critique to surpass its paralysis in the society of the spectacle, no longer has any appeal (see Debord 1995, 154, § 220). Were this the end of the story, then there would be reason enough to conclude that *Immer das Geld!* does end with the hero’s failure to emerge and that impure reason and, for that matter, literature offer no reprieve from the dominion of the money image. Stopping here would, however, overlook the crucial fact that Enzensberger’s novel does in fact unlock the cosmic secret to Felicitas’s potential transformation. The catch is that she fails to recognize it. But do we readers have reason to fail as well?

⁵ For a detailed account of Adorno’s use of present tense together with a postclassical narratological analysis of his use of unnatural voice, see Adelson 2017, 100–109.

Doubly frustrated after her failure to situate her aunt's true identity with the help of Marx—is Tante Fé a member of the moneyed class or not?—Felicitas reveals in chapter two her resolve to corner her aunt and confront her directly once and for all. “Wollen wir nicht einmal einen langen Spaziergang machen, nur wir beide? Es ist ein so schöner Septembertag heute, wolkenlos und nicht zu heiß. [...] Wie wäre es mit dem Planetenweg?” (Enzensberger 2015b, 163). And then on the next page the reader is suddenly bewildered by an abrupt shift: against a full-page image of the starry sky, an excerpt of Schiller's first draft of “An die Freude” from 1785 is reproduced across from an image of a comet passing over astrological signs below (see fig. 4). “Und was hat [der Weg] mit den Planeten zu tun?” (Enzensberger 2015b, 166) Tante Fé asks on the following page. “Er führt”, Felicitas explains, “an neun Tafeln vorbei, die etwas über die Trabanten der Sonne erzählen: Merkur, Venus, Erde, Mars, Jupiter, Saturn, Uranus, Neptun, Pluto” (Enzensberger 2015b, 166). On their heliotropic walk along the Isar River, Tante Fé comes clean. She tells of her Jewish mother Feodora Feyerabend and of her father's success as a businessman in Berlin-Steglitz, the Aryanization of his business in 1935 and their forced emigration to America shortly thereafter, of her string of marriages as well as the origin of her fortune, and finally of her decision as a widow to leave America for Switzerland. What exactly does Felicitas do with this astonishing newfound knowledge of Tante Fé's secret history of suffering? For Benjamin, Felicitas's task should entail unlocking its “heimlichen Index” (Benjamin 1991a, 683), for only this can redeem it by delivering past suffering over to happiness. The key to this redemptive act lies in Benjamin's “Heliotropismus geheimer Art” (Benjamin 1991a, 683). What once was must turn its head toward the sun rising in the sky. Only when cast against the extraterrestrial dimensions of the cosmos, or what Schiller calls “schöner Götterfunken”, can the non-identity of alienated terrestrial life, the cosmic conditions for redemption and happiness, come into view in a flash. In *Convolute N* on the theory of knowledge and progress from his *Passagenwerk*, Benjamin explains in greater detail how such redemption works: “Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt” (Benjamin 1991a, 576–577, N2a, 3). By the end of *Immer das Geld!*, Felicitas never acquires any such constellative knowledge bursting forth like a flash of lightning. In fact, both she and Tante Fé are entirely oblivious to just how close their walk along Munich's Planetenweg gets them to thinking like Benjamin.

Despite this shortcoming on the part of the novel's protagonist and her doppelgänger, Enzensberger's novel does announce both formally and narratively the cosmic conditions for Benjamin's negative dialectics. Not only does the inte-

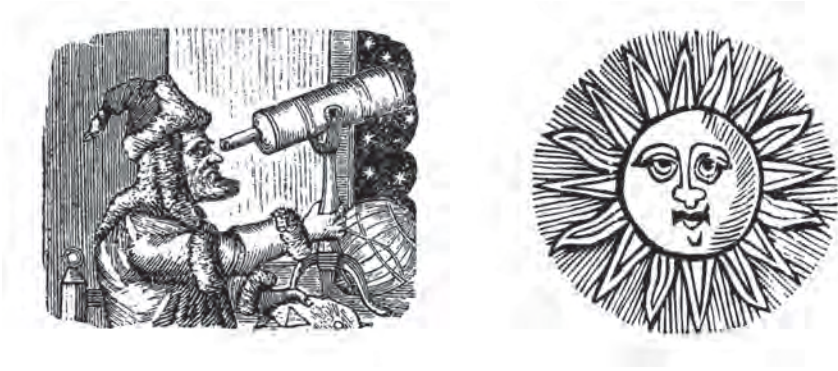


Fig. 5: Enzensberger's heliotropic frame. Two wood engravings of an astronomer and the sun by Thomas Bewick (Enzensberger 2015b, 6 and 238).

rior image of the shooting star together with Schiller's "An die Freude" signal the essential relationship between happiness and historical knowledge in a flash of light, but the two seemingly anachronistic engravings by Bewick that begin and end *Immer das Geld!*—one of an early-modern astronomer and the other of an anthropomorphic sun (see fig. 5)—also frame the entire novel in terms of Benjamin's heliotropism. Most importantly, Enzensberger names his novel's female protagonist after arguably Benjamin's closest of confidants, Adorno's wife Gretel, whom he affectionally referred to as Felicitas in his letters written from Parisian exile. In a letter to Benjamin penned on May 27, 1934, Gretel described at length ongoing medical complications that made her interest "am realen Leben" (Adorno and Benjamin 2005, 154) fade precipitously. She then confessed: "Mein früherer kindlicher Wunsch, nur noch eine Figur eines Romans zu sein – also beinahe Felicitas – ist wieder sehr lebendig" (Adorno and Benjamin 2005, 154). With *Immer das Geld!*, Enzensberger makes Gretel's childhood wish a reality. Yet this literary instantiation of Gretel as Felicitas Federmann is no flight from the real world. On the contrary, Enzensberger folds Gretel's real longing for happiness, presumably only to be found in literature, into her husband Teddie's miniature about a yearning for a "verwandelte[s] Leben [...] ohne Angst" (Adorno 2016, 203). The resulting petite novel is, on the one hand, a literary meditation on the limits of waiting in a twenty-first century world so consumed by the money image that all earthly reason is rendered impure in perpetuity. On the other, it offers readers nothing less than a Benjaminian *Denkbild*. Lodged within *Immer das Geld!*, the thought-image of Benjamin's radical theory of exogamous knowledge is found in the dialectical juxtaposition between a secret history shaped by money and tragedy and figures cutting a path through the planets, a cometary burst of light in the heavens, and a poetic declaration of joy put to music (see Richter 2007,

2). The pedagogy that Enzensberger's 'little economic novel' offers readers concerns, therefore, the extremes any pursuit of truly critical knowledge must take in a world of impure reason. Any literary text's opposition to the regime of images, *Immer das Geld!* teaches us, can only proceed if it also takes recourse to the visual image's other, namely the literary thought-image. The point of *Immer das Geld!* then is not that Felicitas fails to acquire this knowledge, but rather that Enzensberger's novel together with Greno's staging delineate aesthetically the lingering relevance of negative dialectics necessary for grasping the antidote to the damage that the money image inflicts on all life in the twenty-first century.

Bibliography

- Adelson, Leslie A. *Cosmic Miniatures and the Future Sense: Alexander Kluge's 21st-Century Literary Experiments in German Culture and Narrative Form*. Berlin: De Gruyter, 2017.
- Adorno, Theodor W. *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2016.
- Adorno, Gretel, and Walter Benjamin. *Briefwechsel, 1930–1940*. Ed. Christoph Gödde and Henri Lonitz. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005.
- Bakhtin, Michail: "The *Bildungsroman* and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)". *Speech Genres and Other Late Essays*. Ed. Caryl Emerson und Michael Holquist. Transl. Vern W. McGee. Austin: The University of Texas, 1986. 60–102.
- Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. Transl. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975.
- Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*. Vol. V.1. Ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991a.
- Benjamin, Walter. "Über den Begriff der Geschichte". *Gesammelte Schriften*. Vol. I.2. Ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991b. 694–695.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Transl. Donald Nicholson-Smith. New York: Zone Books, 1995.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Transl. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Dietschreit, Frank, and Barbara Heinze-Dietschreit. *Hans Magnus Enzensberger*. Stuttgart: Metzler, 1986.
- Enzensberger, Hans Magnus. "Das Geld". *Die Furie des Verschwindens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980, 83–84.
- Enzensberger, Hans Magnus. *Einzelheiten II: Poesie und Politik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984.
- Enzensberger, Hans Magnus. "Die vollkommene Leere: Das Nullmedium, Oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind". *Der Spiegel* 42.20, 16 May 1988. 234–244.
- Enzensberger, Hans Magnus. "Brauchen wir einen Marx für das einundzwanzigste Jahrhundert?". *Zu großen Fragen: Interviews und Gespräche, 2005–1970*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006. 38–50.

- Enzensberger, Hans Magnus. *Album*. Berlin: Suhrkamp, 2011.
- Enzensberger, Hans Magnus. “‘Geld kann man drucken, Vertrauen nicht’: Hans Magnus Enzensberger spricht über Finanzen: Warum Geld uns frei macht und warum wir uns im Liebeswahn selbst ruinieren”. *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 27 September 2015a. 28.
- Enzensberger, Hans Magnus. *Immer das Geld! Ein kleiner Wirtschaftsroman: Inszeniert von Franz Greno*. Berlin: Suhrkamp, 2015b.
- Enzensberger, Hans Magnus, Jan Peter Tripp und Justine Landat. *Blauwärts: Ein Ausflug zu dritt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2013.
- Hank, Rainer. “Zahlenteufelisch: Hans Magnus Enzensberger schreibt einen Roman über das große Geld: Dabei gibt es viel zu lernen”. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10 October 2015. L 2.
- Hörisch, Jochen. *Ende der Vorstellung: Die Poesie der Medien*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999.
- Hörisch, Jochen. “‘Den Reinen ist alles rein’: Zur Kritik der unreinen Vernunft”. *Tauschen, sprechen, begehren: Eine Kritik der unreinen Vernunft*. München: Hanser, 2011. 7–28.
- King, Alasdair. *Hans Magnus Enzensberger: Writing, Media, Democracy*. Oxford: Lang, 2007.
- Kluge, Alexander. *Nachrichten aus der ideologischen Antike: Marx–Eisenstein–Das Kapital*. Frankfurt/M.: filmedition suhrkamp, 2008.
- Kluge, Alexander. “Was ist Erkenntnis? Jochen Hörisch über unreine Vernunft: ‘Der Geist ist abgeleitet vom Geld’”. *NEWS & STORIES, SAT.1*, 30 June 2013.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.
- Meierfrankenfeld, Beate. “Immer das Geld!: H. M. Enzensbergers ‘kleiner Wirtschaftsroman’”. *Diwan: Das Büchermagazin, Bayern 2*, 8 December 2015. <http://www.br.de/radio/bayern2/kultur/diwan/hans-magnus-enzensberger-immer-das-geld-100.html> (26 November 2016).
- Peters, John Durham. *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- Praschl, Peter. “‘Kostet ja fast nix’: Anlagetipps von der Erbtante persönlich: Hans Magnus Enzensberger wirtschaftet solide”. *Die Welt*, 10 October 2015. https://www.welt.de/print/die_welt/literatur/article147436532/Kostet-ja-fast-nix.html (22. April 2017).
- Richter, Gerhard. *Thought-Images: Frankfurt School Writers’ Reflections from Damaged Life*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- Sachs-Hombach, Klaus. “Das Realismusproblem”. *figurationen: gender literatur kultur* 20.1 (2019), 21–34.
- Schlösser, Christian. *Hans Magnus Enzensberger*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2009.
- Schneider, Wolfgang. “‘Aktionäre sind dumm und frech’: Hans Magnus Enzensbergers *Immer das Geld!*”. *Deutschlandradio Kultur*, 6 October 2015. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/hans-magnus-enzensberger-immer-das-geld-aktionae-re-sind-100.html> (22 April 2017).
- Seibt, Gustav. “‘Alles so schön bunt hier’: Hans Magnus Enzensberger klimpert mit Motiven der Geldtheorie: Und erfindet monetäre Geschichtsstunden mit Tante Fé”. *Süddeutsche Zeitung*, 26 October 2015. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/enzensberger-alles-so-schoen-bunt-hier-1.2708811> (22 April 2017).
- Sohn-Rethel, Alfred. *Soziologische Theorie der Erkenntnis*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985.

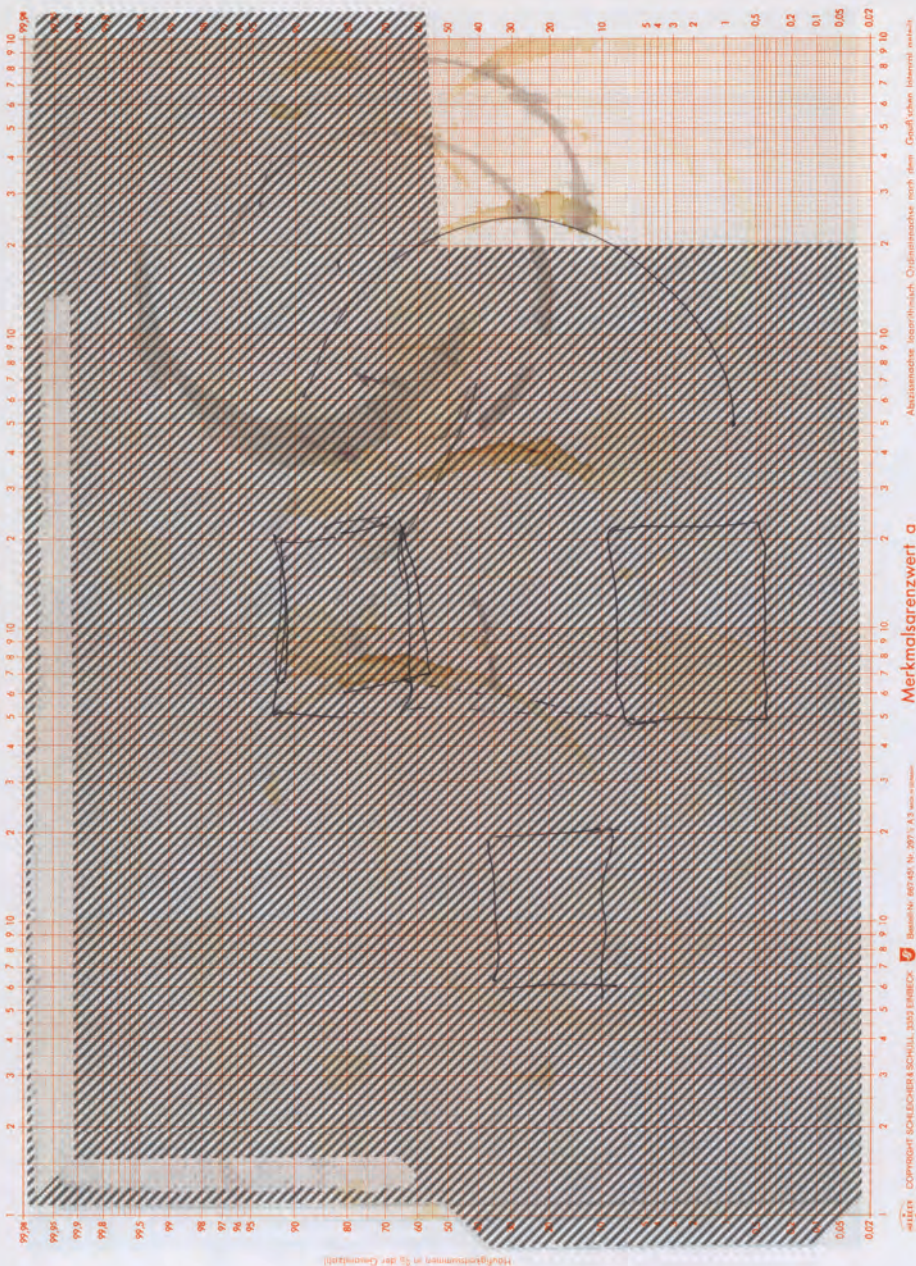
Spitzer, Leo. *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires: Imprenta y casa editora Coni, 1945.

Telge, Claus. "Übersetzen als Entharmonisierungsstrategie: Hans Magnus Enzensbergers *poésie impure*". *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 44.2 (2019): 382–398.

Türcke, Christoph. *Mehr! Philosophie des Geldes*. München: Beck, 2015.

Vogl, Joseph. *Das Gespenst des Kapitals*. Zürich: diaphanes, 2011.

Wahrscheinlichkeitsnetz



Abzissenswerte logarithmisch, Ordinatenswerte nach dem Gaußschen Integral ersetzt.

Merkmalsanzahl a

Skizze der Kurve für 1000000

U

Copyright © 2000/01/02/03/04/05/06/07/08/09/10/11/12/13/14/15/16/17/18/19/20/21/22/23/24/25/26/27/28/29/30/31/32/33/34/35/36/37/38/39/40/41/42/43/44/45/46/47/48/49/50/51/52/53/54/55/56/57/58/59/60/61/62/63/64/65/66/67/68/69/70/71/72/73/74/75/76/77/78/79/80/81/82/83/84/85/86/87/88/89/90/91/92/93/94/95/96/97/98/99/100

1000000

Copyright © 2000/01/02/03/04/05/06/07/08/09/10/11/12/13/14/15/16/17/18/19/20/21/22/23/24/25/26/27/28/29/30/31/32/33/34/35/36/37/38/39/40/41/42/43/44/45/46/47/48/49/50/51/52/53/54/55/56/57/58/59/60/61/62/63/64/65/66/67/68/69/70/71/72/73/74/75/76/77/78/79/80/81/82/83/84/85/86/87/88/89/90/91/92/93/94/95/96/97/98/99/100

Hans J. Wulff

Im Angesicht der Toten

Die Leichenschauzene im TV-Krimi als empathisches Szenario

1 Leichenschau

In zahllosen TV-Krimis ist die Konfrontation von Ehepartner*innen, Kindern und guten Freund*innen mit der Leiche eines*einer Toten in der rechtsmedizinischen Pathologie fester Bestandteil von Erzählung und Inszenierung. Die Szene ist Teil der Konventionen der Fernseherzählung, hat allerdings nur entfernt mit der Arbeit der realen Rechtsmedizin zu tun. Der Göttinger Rechtsmediziner Michael Tsokos (vgl. 2016, v. a. 33–40) weist darauf hin, dass „die postmortalen Veränderungen [ohnehin] oft so stark [seien], dass eine Identifizierung anhand der Gesichtszüge kaum noch möglich sei, weshalb dies meist anhand unveränderlicher Kennzeichen wie Operationsnarben und Tätowierungen geschehe“ (Gangloff 2016, o.S.). Auch das Aussehen der Toten „wie leichenblasse Schlafende“ ist Fiktion – „Fäulnis- und Gasbildungen sorgen [...] dafür, dass sich die Haut bläulich-violett verfärbt und Leichenflecken“ (Gangloff 2016, o.S.) entstehen. Gleichwohl ist die Szene in der Dramaturgie der TV-Krimis von großer Bedeutung, weil sie nicht nur die Beziehung zwischen der Leiche und den Angehörigen beleuchtet, sondern auch eine Brücke zwischen den Ermittler*innen und dem familiären Umfeld der Opfer baut.

Deshalb geht es auch nicht um die Obduktion selbst, um die äußere und innere Leichenschau durch den Mediziner*innen, sondern um die Szene danach, wenn der*die Rechtsmediziner*in¹ seine*ihre Bemusterung der Leiche abgeschlossen und den Leichnam für die ‚Leichenschauzene‘ vorbereitet hat. Die öffnenden Schnitte sind vernäht und geschlossen worden, das Gesicht geschminkt, der nackte Körper unter einem Tuch verborgen. Zur Besichtigung geöffnet wird nur das Gesicht der Leiche – und in aller Regel zeigt sich das Gesicht von ruhig

1 In den meisten Beispielen wird die Tatsache, dass die rechtsmedizinische Ermittlung durch ein Team von polizeilichen Ermittler*innen, Chemiker*innen, Molekularbiolog*innen und Ärzt*innen geleistet wird, meist auf die Präsenz eines*einer einzelnen Rechtsmediziner*in eingeschränkt. In der *Tatort*-Reihe ist die Assistentin des Münsteraner Rechtsmediziners – ChrisTine Urspruch in der Rolle der Silke „Alberich“ Haller – eine Ausnahme; in den Serien, in denen Rechtsmediziner*innen als Protagonisten auftreten, wird differenzierter mit der Vielfalt der Expertisen, die in den rechtsmedizinischen Bericht einfließen, umgegangen.

Schlafenden, als seien sie in einen Zustand des Friedens, jenseits allen Ausdrucks von Emotion eingetreten.²

Eher am Rande sei vermerkt, dass die Szene in deutschen TV-Krimis der Jahre seit den 1970ern Konvention geworden ist, sich in Produktionen anderer Länder aber nur sehr selten findet. Natürlich steigt die Menge der Szenen in den Serien, in denen der*die Rechtsmediziner*in zum festen Bestand der Serienrollen wird; im Ensemble der Tatort-Varianten sind dies insbesondere die Münster- (mit Prof. Dr. Dr. Karl-Friedrich Boerne [Jan Josef Liefers]) und die Köln-Variante (mit dem realen Arzt Joe Bausch [d. i. Hermann Joseph Bausch-Hölterhoff] als Dr. Joseph Roth). Ähnlich finden sich derartige Szenen in den internationalen Serien, deren Protagonisten Rechtsmediziner*innen sind (vgl. Wulff 2007). Grund eigenen Nachdenkens muss die Tatsache sein, dass die mnesticische Prägnanz der Szene eine viel höhere Verbreitung suggeriert als sie tatsächlich hat. Der Recherche zu diesem Artikel lag die Durchsicht einer Zufallsauswahl von 100 Tatort-Filmen (vor allem der Zeit von 2014 bis 2021) zugrunde, die in nicht einmal zweistelliger Häufigkeit auch Leichenschauzen und ihre Varianten enthielten. Eine gleichzeitige Zuschauer*innenbefragung deutete aber darauf hin, dass sie aber zum szenischen Grundbestand der ganzen Serie gerechnet wird.³

² So sehr die Szene als dramatische Szene standardisiert ist und in vielen der *Tatort*-Filme auftaucht, so sehr verwundert es, dass sie auch in den Untersuchungen zur Todesdarstellung in den Filmen der Reihe kaum eigens erwähnt wird; vgl. insbesondere Völlmicke 2013.

³ Tsokos deutet auf diese Differenz hin, wenn er gleich eingangs seiner Darstellung behauptet, dass „jeder“ (2016, 33) die Szene kenne. Überraschend mag die These sein, dass erst mit der Wandlung des*der Rechtsmediziner*in zur ‚Serien-Planstelle‘ (Bausch hatte seinen ersten Auftritt in dem Schimanski-Krimi *Zahn um Zahn* [Hajo Gies, 1985]; die Börne-Rolle wurde mit dem ersten Münsteraner *Tatort Der dunkle Fleck* [Peter F. Bringmann, 2002] etabliert) auch die Leichenschauzene im *Tatort*-Universum auftauchte. Eine historische Korpusanalyse steht allerdings aus. Sehr viel häufiger finden sich Szenen am Tatort der Opfer, an dem die KTU-Leute ihre Arbeit tun; allerdings sind die KTU-Leiter*innen selten individualisiert; ein nicht-deutsches Beispiel ist die Figur des Dr. George Bullard (Barry Jackson) aus der englischen Kommissarsserie *Midsomer Murders* (dt.: *Inspector Barnaby*; Anthony Horowitz und Douglas Watkinson, 1997–), der die Rolle des Rechtsmediziners seit 1997 über 14 Staffeln der Serie hinweg spielte. Schon ein flüchtiger Blick auf das Gesamtkorpus der TV-Krimis legt die Hypothese nahe, dass sich die inneren Konturen der Kollektiv-Figur ‚Ermittlungsteam‘ in den Jahren nach 2000 um den*die Rechtsmediziner*in und die Mitarbeiter*innen des KTU-Teams erweitert haben. Sie finden sich inzwischen sogar in komödiantischen Polizeiserien wie *Heiter bis tödlich: Hubert und Staller* (Oliver Mielke und Herbert Klotz, 2011–19) und täglich ausgestrahlten Serien wie den *Rosenheim-Cops* (Michael Hild et al., 2002–), allerdings unter Verzicht auf die Leichenschauzene.

2 Die Tradition der Totenmasken

Die Inszenierung der Leichname schließt an die Tradition der Totenmasken an,⁴ individualisiert sie aber im Kontext der *story* der Krimis. Totenmasken sind traditionellerweise Skulptur gewordene Abbilder des*der Verstorbenen, sei es als Medien öffentlichen Gedenkens (an berühmte oder wichtige Vorfahren oder Zeitgenoss*innen, Politiker*innen, Künstler*innen, Kirchenoberen), meist auch ihrer Verehrung, sei es als Gedenkstücke privaten Erinnerns. Wirkliche Verbreitung fanden die Totenmasken erst mit der Aufklärung im späten achtzehnten Jahrhundert: Sie wurden zu Zimmerdenkmalen der geistigen Verbundenheit mit den jeweils Dargestellten und zu Kultobjekten der bürgerlichen Kultur. Erst im zwanzigsten Jahrhundert gibt es sogar eine Loslösung der Totenmaske von der Zelebrität der Dargestellten. Ein berühmtes Beispiel ist die *L'inconnue de la Seine*, eine nicht identifizierte junge Frau, deren Leiche um 1900 in Paris angeblich aus der Seine geborgen wurde, Suizid durch Ertrinken verübt hatte. Ein Mitarbeiter der Pariser Leichenschauhalle ließ eine Totenmaske anfertigen, von der in den folgenden Jahren zahlreiche Kopien gemacht wurden, die in der Pariser Bohème in den 1920ern als morbides Einrichtungsaccessoire in Mode kamen (vgl. dazu Phillips 1982, 321–327).

Vor allem am Beispiel der zahllosen Reproduktionen der Gesichtsmaske der ‚Unbekannten aus der Seine‘ ist auch der Übergang vom ikonischen Abbild zu einem ästhetischen Objekt und kulturellen Symbol diskutiert worden.⁵ Insofern ist die Tatsache, dass die Unbekannte bis heute nicht identifiziert ist, dass die Maske womöglich selbst eine Fälschung gewesen ist, für die Bedeutungsgeschichte der kleinen Skulptur unwesentlich. Im Kontext des Totenarrangements der Leichen in der Pathologie bleibt allerdings zu diskutieren, ob die Inszenierung der Toten eine ähnliche Ästhetisierung involviert, dass es hier also nicht nur um eine Ikone des lebenden Menschen geht, sondern zugleich um die Etablierung ästhetischer Distanz, dass also in der Inszenierung selbst ein reflexives und epistemische Distanz schaffendes Moment in das Repräsentationsverhältnis eingreift.⁶

⁴ Vgl. zur Geschichte der Totenmasken, die bis in die Antike zurückreicht, Hertl 2002. Vor allem in der jüngeren Geschichte dieser Totenkunst fällt auf, dass die Plastiken ein Abbild des*der Verstorbenen zeigen, das Frieden und Ruhe ausstrahlt, ein Ausdruck, der durch die geschlossenen Augen zustande kommt, die einen ruhigen Schlaf suggerieren.

⁵ Vgl. dazu auch die buchlange Studie von Saliot 2015, die die Maske in eine breite Rezeption in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts eingliedert.

⁶ Vgl. dazu Kathan, der die Masken als „Verhäuslichungsform“ (2000, 15–26) des Todes ansieht, als Domestizierung eines zutiefst emotional besetzten Themas; sie signifizierten in seiner Sicht

Beide Kontexte der Verwendung von Masken – der Ehrung kultureller und politischer Größen und der Erinnerung an Verstorbene des sozialen Nahfeldes – gehen in dieser Wendung zum Dekorativen verloren. Erhalten bleibt aber auch in der Anspielung auf die Maskentradition in den Krimis die eigene ontologische Qualität der Masken: Nicht erst in der Hochphase der Masken im bürgerlichen Haushalt repräsentierten sie neben den dargestellten Personen auch die Tatsache, dass jene verstorben sind (als Sonderform des *Memento mori*). Den Masken ist so eine ihnen eigene Melancholie beigemischt, als eigene Repräsentationsmodalität, die sie deutlich von Fotografien der Dargestellten unterscheidet, die zu durchaus ähnlichen Kontexten von ‚Erinnerung‘ gehören können.

3 Blicke auf die Leiche und deren Vermeidung

Doch zurück zum Fernsehkrimi: Die Leiche wird gefunden; eine erste Leichenschau findet (durch einen Arzt*eine Ärztin oder ein*e Rechtsmediziner*in) noch am Tatort statt. Die eigentliche Untersuchung findet im Rechtsmedizinischen Institut statt. Entgegen vor allem der Entdeckung der Leiche, die fast immer eine eigene Szene bekommt, wird die Obduktion selbst aber ausgespart: Die Arbeit der Pathologen findet im narrativen Off der Geschichte statt. Dass diese Aussparung auf eine bildethische Konvention zurückzuführen ist, ob und wie die Öffnung des Körpers – von Lebenden wie Toten – visuell dokumentiert werden kann und darf, hat erst mit dem Splatterfilm und solchen Projekten wie der *Körperwelten*-Ausstellung Gunther von Hagens Eingang in die visuellen Medien gefunden, ohne den Charakter des Sensationellen aber einzubüßen.

Historisch wurde die öffentliche Zurschaustellung von Leichen in eigens dafür gebauten Leichenschauhäusern im späten neunzehnten Jahrhundert vor allem in der Hoffnung zelebriert, dass das Publikum die Identifizierung namenloser Leichen herbeiführen könnte (eine Technik, die eng mit der Entwicklung der modernen Kriminalistik zusammen zu denken ist; vgl. dazu Wenzel 2005, 836–837).

Heute ist die Identifizierung von Opfern krimineller Handlungen auch in den TV-Krimis oft nur ein formaler Akt; oft wird sogar darauf hingewiesen, dass die Leiche ‚aus formalen Gründen‘ identifiziert werden müsse. Ist die Identität der Opfer unbekannt oder unklar, wird bei Befragungen mit Fotografien gearbeitet;

zugleich das Natürliche und das Spirituelle, das Reale und das Transzendente (verwandt manchen Qualitäten der Fotografie).

eine Live-Besichtigung der Leichname durch Angehörige findet nicht statt⁷ – und ist in den Räumen der Rechtsmedizin sogar untersagt, um der Kontamination der Räume und der Leichen durch Fremd-DNA vorzubeugen.

Auch hier: Im TV-Krimi gelten andere Konventionen, jenseits der Arbeit der Kriminologie (aber nahe an der dramaturgischen Durcharbeitung des Stoffes). Wenn die Erzählung in der Rechtsmedizin angelangt ist und die Obduktion ansteht, wird die Szene des Öffterens beendet mit dem ersten Schnitt in die Haut der Leiche, manchmal mit dem Ansetzen der Flex zur Öffnung des Schädels – beides bekommt die Zuschauer*innen aber nicht zu sehen, wird höchstens noch akustisch im Anlaufen der Maschine angedeutet; das Bild zeigt die Kommissar*innen, die den Sektionssaal verlassen. Manchmal verlagert sich auch das Zentrum der Szene auf eine*n der Kommissar*innen, dem*der schlecht wird – die Leiche wird auch dann zu einem Objekt im Szenen-Off.⁸

4 Die Leichenschauzene

Eine Szene, die ganz dem Schauspiel der Figuren gewidmet ist, die zwischen Kälte und emotionalem Zusammenbruch changieren kann. Es ist keine intime Szene, sondern ein öffentliches Geschehen (gleich in doppelter Hinsicht: nicht nur können Mediziner*innen und Polizist*innen zusehen, sondern auch die Zuschauer*innen). Es ist nicht nur eine *scene of empathy*, um einen Ausdruck Carl Plantingas zu benutzen, der darunter Großaufnahmen versteht, die ganz dem Ausdrucksverhalten von Figuren gewidmet sind und dabei dem*der Zuschauer*in Gelegenheit geben, sich in die innere Erlebenswelt der Figuren einzufühlen (Plantinga 1999, 239–256),⁹ sondern rahmt die Ausdrucksszene zudem als eine partiell

7 Nach den Vorgaben der „Identifizierungskommission (IDKO)“ sind der Vergleich von Finger-, Hand- und Fußflächenabdrücken (Daktyloskopie), der Abgleich des Zahnstatus sowie die Untersuchung und der Vergleich von genetischem Material (DNA-Abgleich) die allgemeinen Bedingungen für eine sichere Identifizierung von Leichen; von einer Identifizierung durch Leichenschau von Angehörigen ist in den IDKO-Richtlinien nicht die Rede (vgl. auch Tsokos 2008).

8 Dass die Obduktion detaillierter auch visuell demonstriert wird, ist Rechtsmediziner-Serien wie *The Body Farm* (Declan Croghan, 2011) vorbehalten. Ein Sonderfall ist die deutsche RTL-Produktion *Obduktion – Echte Fälle mit Tsokos und Liefers* (2021), in der Karl-Friedrich Boerne, dem fiktionalen Münsteraner Rechtsmediziner aus der Tatort-Serie, und der (reale) Michael Tsokos, der Leiter des Berliner Instituts für Rechtsmedizin, die erste Autopsie in einem deutschen Fernsehprogramm durchführen.

9 Ein Beispiel, in dem es um die mühsame Selbstbeherrschung bei der Ansicht einer Toten geht, unter starrem Blick der Kommissarin, die daneben steht und den Blick nicht von der Zeugin

öffentliche Szene, in der die Figur auch dem Blick anderer diegetischer Figuren ausgesetzt ist (die zugleich einen Rahmen der Interpretation der Ausdrucksbewegungen der Figuren durch die anderen Anwesenden wie der Zuschauer*innen darstellen).

Es liegt nahe, die Szene sehr genau auszuhorchen. Nicht nur, dass Angehörige mit dem Körper des*der Dahingeshiedenen konfrontiert werden und dabei in die Vorgeschichte der Beziehung(en) zur Leiche wiedereintreten, in Erinnerungen und Fantasien; und nicht nur, dass diese finale Begegnung vor Zeug*innen stattfindet (also selbst beobachtet und womöglich interpretiert und bewertet wird); sondern vor allem auch, dass auch die Gegenperspektive mit-inszeniert ist – auch wenn es kein lebendiges Bewusstsein mehr ist, ist auch der Blick der Toten auf die Überlebenden greifbar. Immerhin waren sie Teilnehmer*innen an Alltagspraxis, Inhaber von sozialen Rollen wie Vater, Mutter, Bruder oder Schwester; und auch sie ‚sehen‘ die Reaktion der Besichtigenden, als Antwort auf einen Teil gelebter Lebensgeschichte. Dieser imaginäre, nichthumane Blick ist zumindest formal in der Imagination von Zuschauer*innen gegeben, wird auch durch die Blickmontage unterstützt, die sich des Öffern an die Handlungslinie Tote*r-Betrachter*in anschmiegt.¹⁰

Es ist die Komplexität des Szenarios, die die Reaktion der Angehörigen so bedeutsam macht, über die formale Rolle des *reaction shots* in der Blickmontage hinaus. Ich habe an anderer Stelle (vgl. Wulff 2002, 109–121) deutlich zu machen

wendet, findet sich in *Polizeiruf 110: Das Zeichen* (Bodo Fürneisen 2003, ca. 0:35) – und die überschnelle Abwendung und das fluchtartige Verlassen der Rechtsmedizin sind klare Indizien der Kälte und der emotionalen Ablehnung, die Opfer und Zeugin miteinander verbunden hatten.

10 Ein Beispiel findet sich in dem *Tatort*-Krimi *Schneetreiben* (Tobias Ineichen 2005, 0:11 ff.), in einer Leichenschauzene mit dem Vater einer jungen Frau, die erfroren von einem Förster gefunden worden war. Der Vater Ludwig Thaller (Michael Brandner) erstarrt, als das Tuch vom Gesicht der jungen Frau hochgeschlagen wird; Schweigen; erst dann die Bitte, die Tochter berühren zu dürfen; während er das Gesicht streichelt, erzählt er in aller Kürze, dass er sie nach dem Tod seiner Frau erzogen habe; erneutes Schweigen, dann die Frage, ob er gehen könne. Mit dem auch sichtbaren Erschrecken des Mannes springt die Kamera bis zur Großaufnahme an sein Gesicht heran, aus einer Kameraperspektive, die der Blickachse zwischen ihm und der Toten angenähert ist. Der namenlose Rechtsmediziner (gespielt von Wolfgang Czechor) hatte kurz vorher (0:06) die entscheidenden Hinweise darauf gegeben, dass die junge Frau Opfer eines Mordes gewesen war. Derartige Montagen sind natürlich nicht TV-Krimis vorbehalten. Wie ein visueller Schock ist in der Finalszenen von *Maigret et l’Affaire Saint-Fiacre* (dt.: *Maigret kennt kein Erbarmen*; Jean Delannoy, 1959) eine Einstellung aus der Perspektive der inzwischen aufgebahrten Mutter eines Mörders eingeschnitten, als Maigret den überführten Täter dazu zwingt, der Toten ins Gesicht zu sehen und sie um Verzeihung zu bitten – mit Rückschnitt auf die Großaufnahme des entsetzten Sohnes.

versucht, dass das empathisierende Eindringen von Filmzuschauer*innen nicht auf die Einfühlung in einzelne Figuren beschränkt ist, sondern dass es auch die Konstruktion von Konterempathien umfasst, von Modellen auch von anderen an der Handlung Beteiligten, Partner*innen wie aber auch Gegner*innen; ich habe diese Tatsache im Konzept eines ‚empathischen Feldes‘ zu fassen versucht. Sicherlich ist der*die Tote Objekt des Blicks der Betrachter*innen, die ihn*sie in der Leichenschauzene fixieren. Er ist ‚letzte Begegnung‘, damit auch ein Wiederaufruf der vergangenen Person. In der Szene wird zudem ein zweites Bedeutungsmoment aufgerufen, weil im Ausdrucksverhalten der Betrachtenden vergangene Beziehungsdefinitionen sichtbar werden, die auch einen Schatten auf die Person des*der Toten werfen – als Rest einer dyadischen Interaktion. Aber die Reaktion der Betrachter*innen findet in einem eigenen sozialen Raum statt, ist selbst Objekt des Blicks der teilnehmenden Ermittler*innen. Die visuelle Auflösung der Szene akzentuiert oft die Tatsache, dass die Reaktion der Betrachtenden selbst Objekt eines zweiten Blicks der Kommissar*innen ist, für die (ebenso wie für die Zuschauer*innen des Films) das Ausdrucksverhalten Indikator vergangener sozialer Beziehungen ist, zudem Hinweise auf die Persönlichkeit der Betrachter*innen enthält. Es ist ein szenisches Arrangement von zwei Blicken, die verschiedenen Blick-Objekten gelten – der erste Blick ist Objekt des zweiten. Der Aufmerksamkeit des*der Kommissar*in unterläuft gewissermaßen die primäre Raumordnung der Szene.

Schon ein kurzer Blick auf eine Reihe derartiger Szenen offenbart eklatante Unterschiede zwischen männlichem und weiblichem Ausdrucksverhalten. Sicherlich: Witwer, Witwen, Kinder oder andere Verwandte sind nur eine Teilgruppe der Akteur*innen des Szenarios. Dazu gehört der*die Rechtsmediziner*in, meist der*die ermittelnde Kommissar*in, manchmal auch Freund*innen des*der Toten. Die Unterschiede sind eklatant – die Ungerührtheit der Profis kontrastiert scharf mit dem Verhalten der Angehörigen. Ungehemmtes Ausleben der Emotion im Angesicht des Leichnams ist den Frauen vorbehalten; doch auch sie sind erkennbar um Fassung und Kontrolle bemüht, immerhin ist es eine institutionelle Situation und findet in partieller Öffentlichkeit statt.

In einer institutionellen Definition der Szene geht es um die Bezeugung der Identität des*der Toten, das ist aber nur der formale Akt. Sie ist aber auch Teil einer privaten und möglicherweise intimen sozialen Beziehung, eine Begegnung am Rande oder am Ende einer privaten Bindung, eine Art ‚letzte Begegnung‘.

Ausdrucksverhalten wird in diesem Doppel der Situationsdefinition vielschichtig. Private Anrührung und Kontrolle stehen in Konflikt. Natürlich ist die Szene eine ‚Schauspieler*innenszene‘, in der es darum geht, die Ambivalenz der Gefühle zu zeigen. Manchmal wird darum gebeten, mit dem*der Toten einen Augenblick allein verbringen zu dürfen (und wir mögen den Ausschluss der emo-

tional Unbeteiligten als Privatisierung der Begegnung lesen). Vor allem für die männlichen Zeugen ist der öffentliche Teil der Veranstaltung erkennbar durch das Bemühen um Kontrolle gekennzeichnet; die Frauen geben der Trauer, dem Schrecken, der Betroffenheit viel deutlicher Ausdruck. Erst im zweiten (privaten) Abschnitt gehen auch die Männer offener mit ihrer inneren Anrührung um; erst nun kommt es manchmal auch zur Berührung des*der Toten, als Streicheln, manchmal als eine Art Abschiedskuss.

5 Zeit, Empathie, filmische Auflösung

Filmisch wird die Intimität der Situation meist durch deutliche Verkürzung der Kameradistanz markiert.¹¹ Im Zentrum steht immer die Figur des*der Zeug*in. Das Leichentuch wird nur so zurückgeschlagen, dass das Gesicht der Leiche sichtbar wird.¹² Und die Leichenantlitze sind gereinigt, für die Besichtigung durch die Zeug*innen aufbereitet worden. Oft genug wird gewarnt, wenn jemand um das Ansehen der Leiche bittet, sich diesem Blick nicht auszusetzen (was sicherlich eine Vertiefung des Trauerschmerzes verursacht und auf jeden Fall den*die Film-Zuschauer*in auf ein nicht-gezeigtes Schock- oder Schreckensbild hinweist).

Empathische Teilnahme verlangt Zeit, weil sie den so unerbittlichen Gang der Zeit unterbricht, als werde mit der empathischen Szene die Zeit angehalten. Für den*die Dramaturg*in gilt es, dem*der Zuschauer*in Gelegenheit und Zeit zu bieten, in das Feld der subjektiven Beteiligungen, vor allem der inneren Prozesse, die das Geschehen ausgelöst hat, einzudringen. Darum auch ist eine kleine Szene am Ende von *Fangschuss* (Buddy Giovinazzo 2017, 1:08 ff) so bedeutsam für die fatalen und tragischen Implikationen der Geschichte, die der Film erzählt: Eine junge Frau, die nach Münster gereist war, um ihren nie gesehenen Vater kennenzulernen, der inzwischen umgekommen war, bittet den Kommissar (den sie irr-

11 Der Standard der Kameradistanz in der Abbildung von Leichen ist seit den 1970ern deutlich verringert worden (vgl. Völlmicke 2013, 198–200); ob wir allein aus dieser Tatsache darauf schließen können, dass die Darstellung sensationalisiert werde (vgl. Völlmicke 2013, 114 und 208–210), sei allerdings klar in Frage gestellt.

12 Erinnert sei an Bilder des amerikanischen Fotografen Weegee (= Arthur „Weegee“ Fellig); eines zeigt ein Identifikationsszenario, auf dem wir aber nur das angehobene Leichentuch sehen, nicht den aufgebahrten Körper. Es ist deutlich, dass das thematische Zentrum das des*der Betrachter*in ist, der*die die Leichen identifizieren soll; die Leiche selbst wird von dem*der Bildbetrachter*in abgeschirmt (ob es sich um einen bildethischen Akt des Respekts handelt, der zur Komposition des Bildes geführt hat, oder darum, durch das Verbergen des Leichnams eine Leerstelle für die ergänzende Fantasie des*der Bildbetrachter*in zu installieren, sei dahingestellt).

tümlicherweise selbst für den Vater gehalten hatte), den Toten noch einmal zu sehen; sie darf es – und der Film zeigt in einer sanften Heranfahrt ihr Gesicht (bis zur Großaufnahme); wir sehen, dass der Blick auf die Leiche nur kurz und flüchtig ist; Fassungslosigkeit, dann Tränen zeigen, dass sie bei sich selbst ist, noch kaum begreifend, was geschah.

Manchmal ist das Szenario über den institutionellen Kontext der Identifizierung der Leiche hinaus Anlass zu einer stillen, dramatisch aber zentralen melodramatischen Szene. In dem Schimanski-Tatort *Sehnsucht* (Hajo Gies, 1999) wird Mammut Schulz (Veit Stübner) verdächtigt, einen Mord begangen zu haben. Seine Freundin, die aus Frankreich nach Deutschland gebracht wird und die ein Ex-Porno-Modell sein soll, wird kurz nach ihrer Ankunft in Deutschland ermordet. Der Mann bricht nachts in die Rechtsmedizin ein, er hat den Wächter niedergeschlagen, sitzt trauernd am toten Körper der Frau – obwohl er festgestellt hat, dass es die falsche Frau ist, die hier aufgebahrt liegt. Die obsessive Bindung des Mannes an die Frau, über den Tod hinaus: Hier, in seiner Resignation und der Bereitschaft, die nur gefundene andere symbolisch an Stelle der Geliebten zu nehmen und zu betrauern, ist sie große und stumme Szene geworden, der nichts mehr hinzuzutreten braucht.¹³

Doch diese Ruhe ist der Szene nur vorbehalten, wenn sie empathiewürdig ist. Ist sie es nicht, wird auch die Modulation der Zeit nicht gewährt. Eine abgemagerte Variante der Szene spielt ebenfalls im Sektionssaal der Pathologie. Sie zeigt auch hier die Leiche nach der Obduktion, rücklings auf dem Sektionstisch liegend, mit einem Tuch teilweise abgedeckt. Anwesend sind nur der*die Rechtsmediziner*in und das Ermittlungsteam (manchmal auch nur vertreten durch eine*n der Kommissar*innen). Das Thema der Situation ist radikal verschoben: Hier geht es um den Bericht des*der Patholog*in, über Verletzungen, Blutergüsse und ähnliches. Die Option, dass der Leichnam, der auch hier die visuelle Untermauerung des mündlich vorgetragenen Obduktionsberichts ist, vor seinem Tod eine Person gewesen ist, wird grundlegend abgelöst durch seine Rolle als Objekt, als Träger der Spuren der Tat. Er liefert Material für die Ermittlung, mehr nicht. Die Szene im Sektionssaal ist sozusagen außerhalb der Außenwelt, in der der Mord geschah (fast immer geht es um Morde), bildet ein eigenes Residuum, das nur der Ermittlung vorbehalten ist und in dem der Leichnam das einzige Thema ist. Das Mortuarium (engl. *mortuary* = Leichenschauhaus, auch Bezeichnung für rechtsmedizinische Abteilungen) ist eine Welt außerhalb der Zeit des Alltags, und es hat in seiner Konzentration auf die Toten sogar die Anmutung eines sakralen Raums.

¹³ Die Szene ist berichtet in Wulff 2007, 4.

Zwar ist der Leichnam hier reines Objekt, kein Gegenstand privater Trauer. Der Bericht, den die Rechtsmediziner*innen abstatten, ist für die Erzählung von Bedeutung, weil wichtige Informationen benannt werden, die für die Ermittlung bedeutsam werden können. Aber selbst dann, wenn die Angehörigen der Opfer nicht anwesend sind, zeigen manche Filme, dass auch für die Ermittlenden die Begegnung mit dem Toten zum Moment des *Memento mori* werden kann, über alle professionelle Bindung an die Aufklärung des Falles hinaus. Für Momente geht dann manchmal die Begegnung mit Tod in einen existentiellen und spirituellen Modus der Selbstreflexion über.

Ein Beispiel findet sich in *Hydra* (Nicole Weegmann, 2015), in dem der Rechtsmediziner Jonas Zander (Thomas Arnold) der Kommissarin Martina Bönisch (Anna Schudt) anhand des offen daliegenden Leichnams die Todesursache zur Kenntnis nimmt, aber auch ein halb-privates Gesprächsthema anspricht (ca. 0:27f). Es ist die einzige Szene des Films, die in der Rechtsmedizin spielt – ein Beispiel dafür, dass sie medizinische Indizien der Tat für den*die Zuschauer*in zugänglich macht, eine Leistung, die jeder Film erbringen muss. Oft gehört auch die Bitte, den Bericht so zu formulieren, dass auch der*die Kommissar*in ihn verstehen kann (dass damit mittelbar auch der*die Zuschauer*in als Adressat*in benannt ist, ist klar). Manchmal dient eine derartige Szene auch dazu, die weit über das Berufliche hinausgehende Betroffenheit des*der jeweiligen Ermittler*in zu dokumentieren. Ein Beispiel findet sich in *Déjà-vu* (Dustin Loose, 2018) mit dem Pathologen Falko Lammert (Peter Trabner) und der Ermittlerin Henni Sieland (Alwara Höfels), die – nach einem kurzen Disput über Höflichkeit – auf das Opfer und seine Todesumstände (es handelt sich um einen 9-jährigen Jungen) zu sprechen kommen; als Lammert schon wieder an seinen Schreibtisch gegangen ist, verharnt Sieland noch einen Augenblick bei der Leiche und sucht wieder zu Atem zu kommen, bevor sie den Kopf des toten Kindes wieder abdeckt (0:17ff). Sie ist selbst in den Fall verstrickt, und sie braucht es nicht einmal auszusprechen.¹⁴

All diese Szenen belegen, eine wie zentrale Rolle die zunächst so unscheinbar anmutende Szene in der textsemantischen Ausfaltung des Figurengefüges spielt. Genrekonventionen, Traditionen der Inszenierung von Toten und ein ungemein

¹⁴ Eine ähnliche Szene findet sich in *Kollaps* (Dror Zahavi 2015, 0:16ff): Die fest dem Dortmunder Ermittler*innenteam zugeordnete Dr. Greta Leitner (Sybille J. Schedwill) stellt fest, dass der Tod der 6-jährigen Emma nach der versehentlichen Einnahme von Kokain auf einen Kreislaufkollaps mit Herzversagen zurückgeht; sie fragt die offenbar ungerührte Ermittlerin Martina Bönisch (Anna Schudt), ob sie Kinder habe; diese bestätigt, Leitner wird ans Telefon gerufen, Bönisch verharnt länger bei der Leiche des Kindes, deckt das Leichentuch wieder über das Gesicht des Kindes, beginnt zu weinen – sie findet offenbar erst jetzt eigene Betroffenheit (vielleicht auch erschreckt über ihre nur schützende emotionale Kälte angesichts des toten Kindes).

komplexes szenisch-situatives Szenario treten zusammen, erschließen Sinnhorizonte nicht nur der Szene, sondern der Geschichte in einem umfassenderen Sinne. Getragen ist die Szene von einem ganzen Bündel von Empathien und Konterempathien, die sich schnell als Teil der textuellen Bedeutungen erweisen.

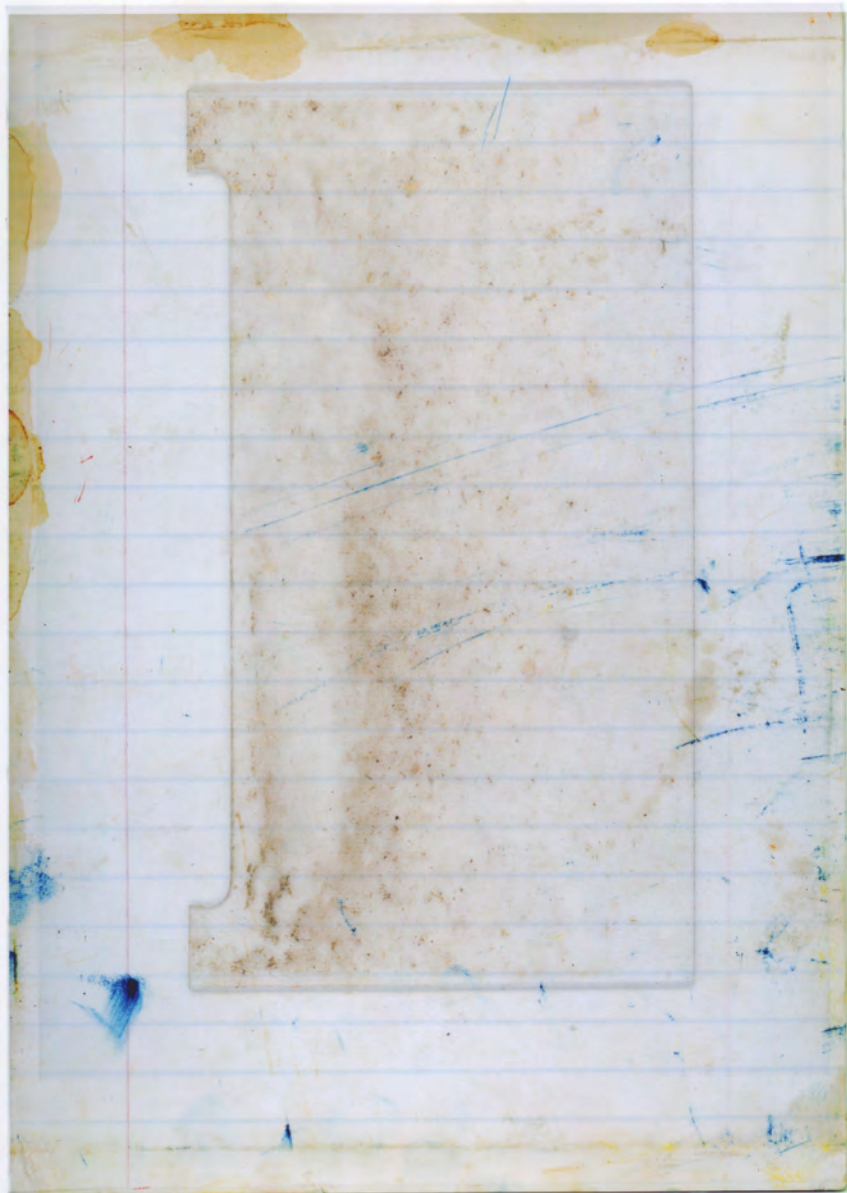
Literaturverzeichnis

- Die Rosenheim-Cops*. Prod. Michael Hild, Klaus Laudi und Alexander Ollig. ZDF, 2002–.
- Gangloff, Tilmann P. „TV-Irrtümer in der Leichenhalle“. *RedaktionsNetzwerk Deutschland*, 27. November 2016. <https://www.rnd.de/panorama/tv-irrtuer-in-der-leichenhalle-2OJRS33PIU6DX24OEXVVLDAAZA.html> (22. April 2022).
- Hertl, Michael. *Totenmasken: Was vom Leben und Sterben bleibt*. Stuttgart: Thorbecke, 2002.
- Hubert ohne Staller*. Prod. Oliver Mielke und Herbert Kloiber. ARD, 2019–.
- Hubert und Staller*. Prod. Oliver Mielke und Herbert Kloiber. ARD, 2011–2019.
- Kathan, Bernhard. „Totenmaske und Fotografie: Zur Verhäuslichung des Todes“. *Fotogeschichte* 78 (2000): 15–26.
- Maigret et l’Affaire Saint-Fiacre*. Reg. Jean Delannoy. Cinédis, 1959.
- Midsomer Murders*. Kr. Anthony Horowitz und Douglas Watkinson. ITV, 1997–.
- Obduktion – Echte Fälle mit Tsokos und Liefers*. RTL, 2021.
- Phillips, David: „In Search of an Unknown Woman: *L’Inconnue de la Seine*“. *Neophilologus* 66 (1982): 321–327.
- Plantinga, Carl. „The Scene of Empathy and the Human Face on Film“. *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Hg. Greg M. Smith und Carl Plantinga. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. 239–256.
- Polizeiuf 110: Das Zeichen*. Reg. Bodo Fürneisen. ARD, 2004.
- Saliot, Anne-Gaëlle. *The Drowned Muse: Casting the Unknown Woman of the Seine across the Tides of Modernity*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Tatort: Déjà-vu*. Reg. Dustin Loose. ARD, 2018.
- Tatort: Der dunkle Fleck*. Reg. Peter F. Bringmann. WDR, 2002.
- Tatort: Fangschuss*. Reg. Buddy Giovinazzo. ARD, 2017.
- Tatort: Hydra*. Reg. Nicole Weegmann. ARD, 2015.
- Tatort: Kollaps*. Reg. Dror Zahavi. ARD, 2015.
- Tatort: Schneetreiben*. Reg. Tobias Ineichen. ARD, 2005.
- Tatort: Sehnsucht*. Reg. Hajo Giess. ARD, 1999.
- The Body Farm*. Kr. Declan Croghan. BBC, 2011.
- Tsokos, Michael: „Rock’n’Roll im Sektionssaal“. *Der Tagesspiegel*, 3. Dezember 2008.
- Tsokos, Michael. *Sind Tote immer leichenblass? Die größten Irrtümer über die Rechtsmedizin*. München: Droemer, 2016.
- Völlmicke, Stephan. *40 Jahre Leichenschau – Leichenschau: Die Veränderung der audiovisuellen Darstellung des Todes im Fernsehkrimi „Tatort“ vor dem Hintergrund des gesellschaftlichen Wandels im Umgang mit Sterben und Tod*. Frankfurt/M.: PL Academic Research, 2013.
- Wenzel, Manfred. „Leichenhäuser“. *Enzyklopädie Medizingeschichte*. Hg. Werner E. Gerabek, Bernhard D. Haage, Gundolf Keil und Wolfgang Wegner. Berlin: De Gruyter, 2005. 836–837.

Wulff, Hans J. „Das empathische Feld“. *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Hg. Jan Sellmer und Hans J. Wulff. Marburg: Schüren, 2002. 109–121.

Wulff, Hans J. *Quincy und die anderen oder Im Angesicht des Todes: Die Figur des Rechtsmediziners in den fiktionalen Formen des Films und des Fernsehens*. Unveröffentlichtes Manuskript. Kiel, 2007. <http://www.derwulff.de/10-9>.

Zahn um Zahn. Reg. Hajo Gies. WDR, 1985.



Berenike C. Jung

Über die (Un)Lesbarkeit von Bildern

Abu Ghraib im Film

[I]nnerhalb der begrenzten Bildfläche [können wir] ganz eigene Welten mit anscheinend unendlichen Ausdrucksmöglichkeiten konstituieren [...], die sich zu den mimetischen Aspekten mitunter derart konträr verhalten, dass ihre Interpretation ebenso wenig mühelos wie die der Bücher ist. [...] Bilder sind also keineswegs immer Abbilder, ihr ikonisches Moment kann unter anderem zugunsten der Ausdrucksqualitäten, die sie exemplifizieren, zurücktreten. Schließlich ist darauf hinzuweisen, dass viele Funktionen, die Bilder übernehmen können, ohne sprachliche Erläuterungen oder einen entsprechenden Kontext oft vieldeutig bleiben. (Sachs-Hombach 2021, 41)

Meine Annäherung an bildphilosophische Fragen begann, als die Folteraufnahmen aus Abu Ghraib 2004 um die Welt gingen. Die Existenz dieser Fotografien, und der Ungeheuerlichkeit, die sie bezeugten, schien viele Konzepte auf den Kopf zu stellen – vom verbreiteten relativistischen Verständnis postmoderner Ideen als Auflösung der Realität in fotografische Bilder¹; Bilder als semantisch reduzierendes Medienspektakel; Bilder als ablenkende, trügerische Oberflächen, die eine tiefere Wahrheit in sich verheimlichen. Letzterer von Apparatustheorien geprägter Ansatz der Ideologiekritik wurde von Paul Ricœur zu Recht als Hermeneutik des Misstrauens kritisiert. Zwar lenkt und begrenzt ein Bildausschnitt unseren Blick, und die ästhetische Kodierungen des Bildes suggerieren bestimmte Lese-/Wahrnehmungsformen, die weiter von Verteilungs- und Rezeptionskontexten geleitet oder beschränkt werden. Dennoch behalten Bilder grundsätzlich ihre polysemische Vielschichtigkeit; sie lassen sich mit Stuart Hall ‚gegen den Strich‘ lesen; und sie nehmen immer einen Benjamin’schen Exzess an Informationen mit auf. Dieses ‚optical unconsciousness‘ wird heute durch die Existenz von Metadaten noch um ein ‚digital unconsciousness‘ ergänzt.

Da die Bilder aus Abu Ghraib mit Digitalkameras aufgenommen wurden, stellte sich die Frage, inwiefern diese digitale Beschaffenheit eine Rolle spielt. Die digitale Wende führte innerhalb der Filmwissenschaften dazu, die Stellung von Indexikalität als ontologisches Kriterium neu zu überdenken, eröffnete aber auch neue Debatten (wie beispielsweise die Hinterfragung des visuellen und anthropozentrischen Primats in Anbetracht des posthumanen Zeitalters ‚sehender‘ Maschinen [Paglen 2016] und der Rekonzeptualisierung digitaler Bilder als

¹ In diesem Text ist von Bildern im Sinne fotografischer Abbildungen die Rede.

„Informationen, die Bilder haben“ [Rothöhler 2018, 89]). Es sind also nicht mehr nur bestimmte Bilder und Blickweisen, die ideologisch geformt sind, sondern auch der*die wahrnehmende Akteur*in qua seiner*ihrer physisch-energetischen Grenzen, ob im *meatsuit* und mit dem „ideologischen Organ“ (Bryan-Wilson et al. 2016, 19) Auge ausgestattet oder in Abhängigkeit von und Begrenzung durch Algorithmus, Prozessor, Energieinfrastruktur.

Im Zusammenhang mit Abu Ghraib lassen sich diese Debatten zunächst ausklammern. Zum einen ahmen auch digitale Bilder zumeist analoge Sehgewohnheiten nach, wofür Philip Rosen (2001) den Begriff ‚digital mimicry‘ prägte. Zum anderen wird argumentiert, dass im mittlerweile ‚postdigitalen‘ Zeitalter keine klar definierte Grenze mehr zwischen on- und offline besteht (vgl. Jung et al. 2021, 10). Trotz unseres Wissens um die Leichtigkeit, mit der digitale Imaging-Technologien es ermöglichen, Fotografien zu manipulieren, meint dagegen David Rodowick, dass unser Glaube an die dokumentarische Kraft der digitalen Erfassung ungebrochen bleibt (Rodowick 2007, 146), auch wenn dieser Glaube zunehmend mit neuen Möglichkeiten wie *deepfakes* auf die Probe gestellt werden mag. Obwohl es also kein objektives Bild gibt – im Sinne einer wertfreien Konstruktion – und trotz der Existenz manipulierter und manipulierbarer Bilder, stehen fotografische Bilder also weiterhin in einem Evidenzzusammenhang. Dies wird besonders augenfällig, wenn es um die Verwendung bzw. Referenz solcher Bilder im Film geht, die selbst im Falle von Spielfilmen unter dokumentarischer Verantwortung im Sinne von Nichols’ (1991) ‚discourse of sobriety‘ zu stehen scheinen. Im Folgenden möchte ich zunächst die Rezeption der Bilder aus Abu Ghraib besprechen, die sich insbesondere auch mit deren ‚Weiterverwendung‘ auseinandergesetzt hat, um im Anschluss eben diesen Bezug auf die Bilder im Film allgemein und anhand zweier Beispiele im Detail zu diskutieren.

1 Die Bilder aus Abu Ghraib

Im Falle Abu Ghraibs erwies sich die scheinbar klare Lesbarkeit der Bilder als problematisch. Einerseits kam den Bildern selbst eine Schlüsselrolle darin zu, das bereits seit 2002 berichtete Wissen um die Misshandlung von Gefangenen zu einem nationalen Skandal zu erheben, andererseits führte die vermeintliche Eindeutigkeit der Bildaussagen oft zu einer verkürzten Darstellung. Bei den auf den Bildern anwesenden Täter*innen handelte es sich um relativ niederrangige Gefängniswärter*innen, die von anderen Vernehmungsbeamt*innen beauftragt worden waren, die Gefangenen gefügig zu machen. Diese anderen Agent*innen erscheinen nicht auf den berüchtigten Bildern und wurden nicht angeklagt.

Spätere Untersuchungen zeigten wie uneindeutig selbst die scheinbar bildlich belegte Täter*innenschaft ist.²

Hunderte Bilder und Videos wurden von dem Untersuchungsausschuss der Armee in freiwilliger Abgabe eingesammelt; nur ein Bruchteil davon wurde öffentlich zugänglich und von Medien weltweit veröffentlicht; dazu gehören der ‚Hooded Man‘ (ein verummter Gefangener auf einer Kiste mit Stromdrähten an Händen und Penis); eine ‚menschliche Pyramide‘ aus aufeinandergetürmten nackten Häftlingen; ein Mann auf Händen und Füßen, an einer Hundeleine geführt; Zähne fletschende Hunde, die einen kauern den Häftling aggressiv anbellten; grinsende Soldaten mit hochgezeigten Daumen neben verummten, nackten, aufgetürmten Gefangenen. Vieles andere Material, das auch sexuelle Misshandlungen miteinschloss, wurde nicht veröffentlicht (vgl. Mirzoeff 2006; Rodowick 2007) oder auch nicht bildlich dokumentiert.

In den an die Veröffentlichung anschließenden politischen und öffentlichen Debatten kritisierten viele die vermeintliche Eindeutigkeit der Bildaussagen als kontraproduktiv. Die Bilder wurden zu einer Art „Camouflage“ (McClintock 2009, 58), einem „redacted and redacting spectacle“ (Walsh 2011, 154–155), welches ein tieferes Verständnis der Situation verhinderte. Statt die Verantwortung bei der militärischen und politischen Führung, der internationalen Gesellschaft und spezifischer US-Politik zu suchen, wurden individuelle Soldat*innen als schwarze Schafen („bad apples“) verortet, oder allgemein der Konsum von Gewalt und Pornografie als Ursache ausgemacht.

Entgegen solcher medialen Spins enthüllten sechs Untersuchungen den systematischen Missbrauch in Haftanhalten der US-Armee, kulminierend im sogenannten Folterreport („Torture Report“) eines Untersuchungsausschusses im US Senat, der eindeutig belegte, dass sowohl die Systematik als auch spezifische Methoden von der Spitze sanktioniert worden waren (Mayer 2007). Lediglich die Zusammenfassung des Reports wurde 2014 (nach langem Streit zwischen der CIA und Senatorin Dianne Feinstein, der Vorsitzenden jenes Untersuchungsausschusses) mit geschwärzten Stellen freigegeben, aber nach der Wahl Donald Trumps 2016 zum US-Präsidenten wieder zurückgerufen. Auch seitens der Administration von Präsident Joe Biden wird sich gegen die Freigabe von Informationen mit Verweis auf die nationale Sicherheit gewehrt.

Da die Bilder aus Abu Ghraib eine*n den Täter*innen gegenüber wohlwollenden Betrachter*in zu antizipieren scheinen, drängt sich der Vergleich mit

² Beispielsweise war die Soldatin Sabrina Harman, die mehrfach lächelnd und mit hochgezeigtem Daumen abgebildet wurde, sich sehr wohl des moralischen Versagens der Situation bewusst und wollte Beweise sammeln, wie zeitgenössische Briefe bezeugen.

bestimmten Vorgängern auf, insbesondere Lynchmord-Postkarten (vgl. Carby 2014; Faludi 2008) und den wenigen, von Wärter*innen getätigten Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern. Marianne Hirsch (2001) argumentiert, diese Fotografien enthalten bildinterne Strukturen, die einen Blick verunmöglichen, der von dem*der Täter*in zu trennen ist; ähnlich meint Dora Apel: „Looking and seeing seem to implicate the viewer, however distanced and sympathetic, in the acts [...] as if viewing itself were a form of aggression“ (Apel in Guerin und Hallas 2007, 207).

Ebenso argumentieren mehrere Autor*innen, dass die Bilder aus Abu Ghraib grundsätzlich eine suprematistische Machtdynamik repräsentieren und reproduzieren, und zwar eben jene imperialen, rassistischen, homophoben und misogynen Haltungen, die diese Handlungen überhaupt erst möglich gemacht hätten. Liz Philipose meint, dass die Verbreitung der Bilder, unabhängig von den Gründen dafür, eben jene ideologische und suprematistische Positionen fortsetzt und multipliziert (vgl. Philipose 2007, 1050). Ähnlich argumentiert Rebecca Adelman, dass auch bei besten Absichten die Körper der Gefolterten weiterhin als Werkzeuge, nun mit dem Ziel „politischer Erleuchtung“ (Adelman 2012, 362) benutzt werden. Als wenig haltbar hat sich dagegen die Behauptung erwiesen, die in Seymour Hershs (2004) ursprünglichen Reportagen genannt und weit aufgegriffen wurde (vgl. Dauphinée 2007, 59; Grajeda 2006, 229; Mitchell 2011), Videoaufnahmen seien Teil einer Strategie gewesen, vermeintlich kulturell spezifische Tabus der lokalen Bevölkerung auszunutzen, indem mit der Veröffentlichung der Bilder gedroht worden sei. Dagegen kontextualisiert Judith Butler (2010) die spezifischen Folterformen als Verschiebung homophoben Verhaltens innerhalb des US-Militärs (vgl. auch Mirzoeff 2006). Darius Rejali (2012) argumentiert, die Foltermethoden seien sehr viel weniger strategisch entwickelt worden, auch wenn ethnografische Vorurteile oder Vorstellungen eine Rolle gespielt haben mögen; und die Kulturanthropologin Laura McNamara findet keinerlei Beweise dafür, dass die Bilder selbst als Druckmittel benutzt worden seien (vgl. McNamara 2007, 4–5).

Fast zwanzig Jahre später bleibt offen, ob und wann die Bilder gezeigt werden sollen oder dürfen. Jedoch lässt sich die Frage nun in gewisser Weise historisieren bzw. aktualisieren und in einen Zusammenhang mit heutigen, möglicherweise veränderten ‚Sichtverhältnissen‘ stellen, jenem Spektrum von ‚Sichtbarkeit als Repräsentanz‘ zu ‚Sichtbarkeit als Falle‘ (vgl. Anthamatten 2015). Entgegen einem vergleichsweise klaren Machtgefälle zwischen Staat und Bürger*in fällt zwar heute die Freiheit *von* und *zu* der eigenen (Un-)Sichtbarkeit in unterschiedlichen Gemeinschaften immer noch unterschiedlich aus, was beispielsweise Überwachungsproblematiken betrifft. Aber die veränderten Modi und Verbreitungsmöglichkeiten im heutigen Medioumfeld gehen in Richtung permanenter, performativer Selbstdokumentation. So argumentieren Zygmunt Bauman und

David Lyon (2013), dass soziale Ängste heute weniger darin bestehen, die eigene Privatsphäre im Panoptikon zu verlieren, sondern umgekehrt die Menschen eher befürchten, digital abgetrennt und damit unsichtbar und aus der Konversation ausgeschlossen zu werden.

Damit wurden die Bilder immer noch nicht in Einvernehmen produziert, doch der Status von Bildern, und die Wahrnehmung von Privatsphäre und Öffentlichkeit haben sich mit diesen Veränderungen in der Mediennutzung und -rezeption dramatisch verschoben. Susan Sontags Satz „the photographs are us“ (2004, o.S.) artikuliert, wie sehr die Ikonografie, die in den Abu-Ghraib-Bildern am Werk ist, sich klar in westlicher Imagination verorten lässt, von der Anmutung einer Kreuzigung und des Ku-Klux-Klans im Bild des ‚Hooded Man‘, hin zu Echos einer besonders US-amerikanisch geprägten Pornografiekultur. Aber wer sind ‚wir‘? Sind ‚wir‘ heutige oder ‚historische‘ Betrachter*innen? Zumindest implizit scheint bei dem Vorwurf der determinierenden Blickführung von einem*einer westlichen Betrachter*in ausgegangen zu werden, der*die diese Haltungen erkennt und durch Wiederholung verfestigt.

Des Weiteren waren die Folterbilder auf den beschlagnahmten Kameras mit anderen privaten digitalen Souvenirs vermischt, insbesondere pornografischer Amateuraufnahmen der Wärter*innen und ihren Partner*innen (vgl. Neroni 2009). Diese Tatsache wurde häufig kulturkritisch bzw. psychoanalytisch ausgelegt (vgl. McClintock 2009, 62–63), sollte aber vor allem auch in den Zusammenhang mit der damals beginnenden sozialen Nutzung digitaler Technologien gestellt werden: „Digital photographs have become more social than personal“ (Rodowick 2007, 149). Die Soldat*innen grinsen oder lächeln uns an, sie teilen ihren Alltag, ihre Spiele, ihren Galgenhumor. Richard Grusin wies zu Recht darauf hin, dass diese Art der Selbstproduktion und -darstellung mittels digitaler Bilder uns vertraut erscheint und in dieser Vertrautheit zutiefst schockierend: „We use digital photos in the same way, [namely] to distribute our affective responses“ (Grusin 2010, 89). Auch wenn die Bilder aus Abu Ghraib weiterhin im Internet existieren, ist doch die Zeitspanne, in der sie tatsächlich Aufmerksamkeit erregten, längst vergangen. Die Wahrnehmung der Bilder ist mittlerweile verwoben mit den darauffolgenden Diskussionen um ihre Freigabe und der Legitimität von Folter, vor allem innerhalb der USA. Hinzu kommen mittlerweile einige, wenige juristische Folgen und immer wieder Spielfilme, in denen auf die Bilder angespielt wird oder diese nachgestellt werden. Entsprechend verorten mehrere Autor*innen das Erbe und Nachwirken der Bilder („resilient afterlife“; Bronfen 2012, 2) bzw. ihre transformative Erinnerungskraft („memorative potency“; Mitchell 2011, 148–149) in diesen Rekonfigurationen.

Im Folgenden werde ich einige solcher filmischen Verarbeitungen diskutieren, und zwar mit Schwerpunkt auf jene, die explizit Bezug auf die Bilder aus Abu

Ghraib nehmen und sich auch mit der ikonografischen Problematik auseinandersetzen, welche, je deutlicher sie referiert wird, einen Einbruch des Realen in die fiktive Filmwelt darstellt.³ Nach dem frühesten und weit diskutierten Film *Zero Dark Thirty* (2012) erschienen in jüngster Zeit gleich drei Filme, die sich mit konkreten historischen Fakten auseinandersetzen: *The Report* (2019), *The Mauritanian* (2021) und *The Card Counter* (2021).

The Report berichtet von dem Kampf um die Veröffentlichung des sogenannten Folterreports, bringt jedoch kaum neues Verständnis oder Zugänge zu dem bekannten Material. Im Mittelpunkt steht das persönliche Opfer des Protagonisten, einem tapferen Bürokraten namens Daniel Jones, verkörpert von Adam Driver. Am Ende des atmosphärisch klaustrophobischen Films wird der Bericht veröffentlicht. Die Abwesenheit eines kathartischen Happy Endings und der Versuch, letztlich bürokratische und damit nicht fotogene *Verfahren* darzustellen, stellt den Film in eine interessante Symmetrie mit *Zero Dark Thirty*, welcher ebenfalls letztlich ein Ermittler*innendrama ist. Am Ende von *Zero Dark Thirty* sitzt Protagonistin Maya (Jessica Chastain), jene Chiffre einer der Foltermaßnahmen überwachenden CIA-Agentin, alleine im Militärflugzeug, welches sie in die USA bringen wird. Tränen laufen über ihr Gesicht. Weint sie für sich, für uns, für die Opfer (vgl. Jung 2020)?

Auch in *The Mauritanian* (2021), welcher auf dem realen Fall eines vierzehn Jahre lang in Guantanamo inhaftierten und letztlich nicht angeklagten Häftlings basiert, liegt die Identifikationseinladung für das Publikum eindeutig auf dem amerikanischen Part, auch wenn dem charismatischen Schauspieler Tahar Rahim, der den titelgebenden Mauretanier darstellt, vergleichsweise viel Raum gegeben wird, ein relativ komplexes Gegenüber zu schaffen. Die grundsätzliche Spannung besteht darin, dass die Zuschauer*innen und die US-Protagonist*innen über lange Zeit im Unklaren darüber bleiben, ob der Gefangene tatsächlich ein Terrorist ist. Damit verschiebt sich der Fokus des Filmes auf die Frage nach der Schuld oder Unschuld des Gefangenen, statt eine moralische Thematik oder den mangelnden Erfolg von Folter als Verhörmethode zu beleuchten. Die Besetzung mit Jodie Foster tut ihr eigenes, um die Idee zu evozieren, dass Foster, für deren *Star Image* ihre Rolle als Clarice Starling in *Das Schweigen der Lämmer* (Jonathan Demme, 1991) zentral ist, hier einem Hannibal Lecter des einundzwanzigsten Jahrhunderts begegnet. Mit dieser Identifikationseinladung scheint der Film die Frage zu stellen: „Wäre ich in dieser Situation, würde ich foltern?“ und nicht „Was, wenn ich gefoltert werden würde?“.

³ Beispielsweise wird abseits des Titels in *Boys of Abu Ghraib* (Luke Moran, 2014) kaum Bezug auf die Bilder genommen.

Im Anschluss werde ich zwei Filme im Detail besprechen, die sich auf eine tiefgreifende Art und Weise auch mit den *Bildern* aus Abu Ghraib auseinandergesetzt haben, nämlich Paul Schraders *The Card Counter* (2021) sowie Errol Morris' Dokumentarfilm *Standard Operating Procedure* (2008). Auch wenn Dokumentarfilme generell anderen Anforderungen unterliegen,⁴ liefert *Standard* sowohl eine theoretische Auseinandersetzung mit der Ontologie und Aussagekraft digitaler Fotografien als auch Nachstellungen der Fotografien, die fiktionale Elemente einbinden, und bietet sich damit für die Analyse an.

2 *The Card Counter*

Die Themen ‚Erlösung‘ und ‚Rache‘ bilden eine Konstante im Oeuvre des Regisseurs und Drehbuchautors Paul Schrader und seiner Charakterstudien einsamer, entfremdeter junger Männer. In *The Card Counter* ist dieser Protagonist William Tell (Oscar Isaac), einer der Gefängniswärter in Abu Ghraib, dessen Gesicht auf den Fotografien erschien, der dafür acht Jahre im Gefängnis war und nun als Blackjack- und Poker-Spieler ein streng reglementiertes Leben führt.

Dieser Protagonist versucht nicht, sich als unschuldig darzustellen oder Verantwortung abzuweisen. Die Kernfrage in diesem Film ist nicht, „Würde ich es wieder tun?“ und nur bedingt „Wie konnte ich nur so etwas tun?“, sondern „Was nun? Wie kann ich Erlösung und Vergebung für meine Taten finden?“. Insbesondere durch den Einsatz von spannungsgeladener Musik und eines oft klaustrophobischen Settings beschränkt uns der Film ästhetisch auf die Gefühlswelt des Protagonisten. Diegetische Geräusche dringen gedämpft zu uns, die Farbpalette bleibt dunkel, Schauplätze sind durchweg karg oder unpersönlich. Casinos als Setting erzeugen die Atmosphäre eines Fegefeuers, eines betäubenden, abstumpfenden Dämmerzustands (Brzeski 2021). Es scheint kein ‚draußen‘ zu geben; in den wenigen Momenten, die nicht in seelenlosen Casinos und kargen Motels stattfinden, bleibt der Himmel abgeschnitten und grau (siehe Abb. 1).

Eines Tages wird Tell von einem jungen Mann angesprochen: Cirk ist Sohn eines anderen Abu-Ghraib-Wärter, der ebenso ins Gefängnis musste, häuslich gewalttätig wurde und schließlich Selbstmord beging. Cirk weiht Tell in seinen Plan ein, sich an John Gordo, dem Militärvorgesetzten, der nie belangt wurde, zu rächen. Tell glaubt Cirk zu verstehen und scheint in ihm eine Chance zu sehen –

⁴ Als Vergleich seien die auch sehr guten Dokumentarfilme *Ghosts of Abu Ghraib* (Rory Kennedy, 2007) und *Taxi to the Dark Side* (Alex Gibney, 2007) genannt, in dem die Bilder zwar vorkommen, jedoch nicht nachgestellt oder ästhetisch behandelt werden.



Abb. 1: Bedrückende Umgebung in *The Card Counter* (2021).

die Möglichkeit, jemandem zu helfen, etwas Gutes zu tun, eine Spirale zu verhindern, sich selbst zu vergeben. Mit dieser Dynamik beginnt die Handlung des Filmes.

Tells Vergangenheit wird auf verschiedene Art und Weise evoziert. Bereits innerhalb der ersten zehn Minuten des Films hören wir schwere Atmung auf dem Soundtrack, ein wiederkehrendes Motiv. Tell ist meist allein im Frame, in Hotelkorridoren, in Motelzimmern, deren Möbel er mit weißem Stoff abdeckt. Ein hochprozentiges Getränk neben sich, sehen wir Tell schreiben, während ein Voice-Over seine Versuche berichtet, zu sortieren und zu erklären. Nach knapp zwanzig Minuten wird Abu Ghraib in Form eines gut einminütigen Alptraum-Flashbacks gezeigt. Ein Superweitwinkelobjektiv, mittig gespiegelt, erzielt eine extreme Verzerrung, die Abu Ghraib als gequälte Traumerinnerung repräsentiert. Wir hören plötzlich einsetzende, laute Heavy Metal Musik, Schreie, Hundegebell und brüllende Wärter. Die Kamera gleitet durch Verliesen ähnelnde Räume in braun bis senfgelblichen Fäkalfarben, in denen nackte und mit Exkrementen beschmierte Gefangene in Stress-Positionen kauern, geschlagen oder von Hunden bedroht werden (siehe Abb. 2).

In einem Interview bezieht sich Schrader im Zusammenhang mit dieser Szene nicht nur auf die Originalbilder, sondern auch auf deren realistische Nachstellung in *Zero Dark Thirty*, ein weiteres Argument dafür, wie sehr die Originalbilder mittlerweile auch mit und durch ihre Verarbeitungen gelesen werden.

[Schrader:] Yeah, it's certainly not realistic. We've all seen what those barracks looked like, and they didn't look like that. We are presenting the tortured dream memory version. That really took me off the hook financially [...]. I could've spent my whole budget trying for one minute of Abu Grab realism a la Kathryn Bigelow. (Brzeski 2021)



Abb. 2: Abu Ghraib Alptraum in *The Card Counter* (2021).

Die zweite ‚Abu Ghraib‘-Szene hypnotisiert aufgrund der schauspielerischen Leistung Oscar Isaacs. Tell sitzt mit seinem Protégé Cirk in einer Cafeteria und sagt „You want to know what it was like? You are dying to know“. Und er beginnt zu erzählen – in Bruchstücken, sinnlichen Eindrücken wie Gerüchen und Geräuschen, während die Kamera langsam auf Isaacs Gesicht zoomt.

The noise. ... the smell.... feces. Urine. Oil. Explosives, bleach, sweat, smoke, all day. Every day. [...] The heat. The fear, the adrenaline jack, the mortars, the sheer noise of it. Blood. And the only way to survive is rise above, rise and laugh. Surf the craziness. [...] The noise, the fucking noise [...] We were all just trapped in there, in the same sh ... sh ... shithole. ... [...] Am I tryin' to justify what we did? ... No. Nothing. Nothing can justify what we did [...] nothing can justify what we did – if you were there, you could understand. Otherwise there's no ... understanding.

Ähnlich wie Maya in *Zero Dark Thirty* lässt sich Tell als Verkörperung und Chiffre Amerikas lesen: schön, grausam, versündigt im Rausch von Frustration und Macht, wie Tell zu erklären versucht: „Intoxicated with frustration and power – any man can tilt“. Die Entleerung des amerikanischen Traumes wird auch an anderer Stelle evoziert. Einer der (nicht in Amerika geborenen) Pokerspieler wird von Anhänger*innen begleitet, die im Sprechchor „U.S.A.!“ skandieren: Amerika ist nur noch eine Marketing-Strategie. Tell hat wenig Interesse an seinen Gewinnen, Geld ist für ihn kein Fetisch, nur Zweckmittel. Weitere Chiffren Amerikas: Auch wenn wir während der Dauer der Filme in derselben Welt eingeschlossen sind, aus der diese Protagonist*innen – Maya, Tell – nicht entkommen können, wissen wir so gut wie nichts von ihnen: wo kommen sie her, wo wollen sie hin? Ebenso wie in *Zero Dark Thirty* wird dies besonders augenfällig gegen Ende des Filmes. Tell bringt Cirk in sein Hotelzimmer und wendet sich plötzlich bedrohlich und aggressiv gegen ihn. Wir wissen so wenig von diesem Protagonisten – außer eben seiner Vergangenheit als Folterer und seiner dunklen Gefühlswelt – dass für den*die Zuschauer*in völlig

offen ist, was passieren wird. Die Ästhetik – Schlagschatten, angespannte Musik – trägt ihr Übriges zur Spannung bei. Tells Ziel in dieser Szene scheint ein Positives – er will, dass Cirk sich mit seiner Mutter versöhnt, dass er seine Rachepläne aufgibt, und er will ihm sehr viel Geld geben, um Schulden abzahlend und aufs College zu gehen – doch seine Methoden sind die eines Folterers. Tells Plan misslingt; Cirk führt seinen Angriff auf Gordo durch und wird dabei von diesem erschossen. Tell liefert sich daraufhin mit Gordo eine Art Folterduell. Das Duell findet im *offscreen* statt, durch Geräusche und Schmerzensschreie vermittelt; schließlich erscheint ein blutbeschmierter Tell im Frame und meldet telefonisch einen Mord. Diese vorletzte Sequenz des Filmes offeriert damit die letzte Deklinationsstufe der Repräsentation von Folter, nach auditiven und verbalen Referenzen, der verzerrenden Traumsequenz und der Androhung von Folter, findet sie nun live statt, doch außerhalb des visuellen Darstellungsraumes des Films.

3 *Standard Operating Procedure*

In seinen Filmen und seinem Blog zeigt sich Errol Morris besessen davon, wie leicht es ist, ein Bild falsch zu interpretieren: „Photography can make us think we know more than we really know [...]. [W]hat we see is determined by our beliefs. We see not what is there, but rather what we want to see or expect to see“ (Morris 2007). In *Standard Operating Procedure* (2008) widmet sich Morris dementsprechend nicht nur der Aufarbeitung der Foltervorfälle in Abu Ghraib um die scheinbar klar zugeordnete Täter*innenschaft und eindeutigen Aussagen der Fotografien aus Abu Ghraib zu hinterfragen, sondern diskutiert insbesondere auch die ontologischen und epistemologischen Konflikte, die sich aus ihrer Existenz ergeben. Die Untersuchung dieser spezifischen Bilder und ihrer Bedeutung wird hier also auf eine Analyse der Aussagefähigkeit und der Natur digitaler Bilder an sich ausgedehnt (Benson-Allott 2009; Fallon 2013).

Beginnend mit der Titelsequenz und wiederholt in anderen Momenten des Films, verwendet Morris visuelle Annäherungen, um solche abstrakte Ideen und Prozesse zu konzeptualisieren. Die Bilder verschiedener Kameras gleiten horizontal über den Bildschirm, bis eine Doublette gefunden wird: ein Bild vom gleichen Ereignis, aber von einer anderen Kamera aufgenommen. Wie in einem Computerspiel bestätigt ein Klickgeräusch den erfolgreichen Fund, der Bilderfluss steht still, und die Metadaten beider Bilder werden eingeblendet. Diese Visualisierung durch räumlich-dynamische, kombinatorische Strukturen betont den fragmentarischen Charakter der Bilder. Hier jedoch werden die Bilder nicht in Code aufgelöst, sondern dieser digitaler Fußabdruck wird zur Rekonstruktion

der Geschehnisse verwendet. Die große Bildanzahl ermöglicht eine Gegenüberstellung der Fotografien mehrerer Kameras, und durch Entschlüsselung der Metadaten lässt sich eine selektive Medienerzählung korrigieren. Wer war sonst noch in der Szene anwesend, wer hat fotografiert, wer wurde herausgeschnitten?

Morris interviewt seine Proband*innen normalerweise mit Hilfe einer speziellen Konstruktion (dem „Interrotron“ bzw. seinem Nachfolger, dem „Megatron“, vgl. Ebert 2001), die es ihm erlaubt zu filmen und gleichzeitig Blickkontakt zu halten. Diese Position der virtuellen Nähe fühlt sich bisweilen für den Zuschauer unangenehm an. Doch der Eindruck eines Blickkontakts ermutigt nicht nur, sich mit den emotionalen Reaktionen, die durch diese direkte Ansprache erzeugt werden, auseinanderzusetzen, sondern auch, wie Benson-Allott herausarbeitet, die Gleichsetzung von direktem Blickkontakt mit Zugang zur Wahrheit zu hinterfragen (Benson-Allott 2009, 41). Auch in den Abu-Ghraib-Bildern lächeln uns die US-Soldat*innen an und sie blicken direkt in die Kamera. Elisabeth Bronfen liest diese Gesten als eine Form der verkörperten Zeug*innenaufnahme: „this happened. I was there to witness what we did“ (Bronfen 2012, 166). Diese besondere Geste ist (oder war) aber auch eine typische ‚Bildgeste‘ für Fotografierte, die bezeugt: ‚Dies ist ein Foto‘. Harman erklärt diese Geste und ihr eigenes Lächeln im Film als schützenden Automatismus, als Performance für die Kamera. Im Gegensatz zum körperlosen panoptischen Blick moderner Kriegsführung und der mittlerweile naturalisierten Präsenz von Überwachung kann sich der*die angelächelte Betrachter*in der Abu-Ghraib-Bilder nicht einer Illusion der eigenen Unsichtbarkeit hingeben und sich dahinter verstecken.

Standard Operating Procedure wurde auch für seinen Fokus auf die amerikanischen Soldat*innen kritisiert (z. B. Kahana 2010; Leimbacher 2009). Morris hört sich die Rechtfertigungen und Selbstentlastungen der Soldat*innen ernsthaft an und fordert sein Publikum auf, dasselbe zu tun. Alle Interviews verwenden komplexe Beleuchtung und Make-up und einen unaufdringlichen Hintergrund. In diesem stark kontrollierten Umfeld stehen die Befragten ganz im Mittelpunkt: ihre Worte, ihre Sprechweise, ihre Mimik. Die Fragen sind in der Regel nicht zu hören. Oft verweilt der Film in einer Aufnahme des Gesichts, lange nachdem das Gegenüber aufgehört hat zu sprechen. Dieses Markenzeichen des Regisseurs ist eine bewusste Strategie, welche oft entlarvende Momente der Mimik und Gestik liefert. Solche normalerweise geschnittenen Momente verweisen auch auf das, was im öffentlichen Diskurs unbeachtet bleibt.

Manche der Soldat*innen offenbaren einen schockierenden Mangel an Realitätssinn und Empathie. Offensichtlich nicht Mitglieder des Geheimdienstes haben manche sichtbar Mühe zu verstehen, was mit ihnen passiert. Gerade dieser Mangel an Weitsicht und Überblick bekräftigt die implizite Anklage an eine

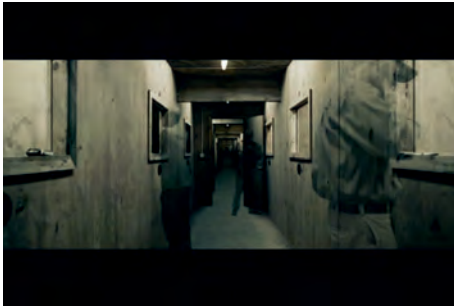


Abb. 3: Als imaginiert gekennzeichnete Nachstellung der *Other Government Agencies* in *Standard Operating Procedure* (2008).

Befehlskette, die diese Soldat*innen mit Aufgaben betraute, für die sie weder ausgebildet noch qualifiziert waren.

Die konkreten Nachstellungen des Films entspringen jeweils einem Bild oder Satz aus den Interviews, sind aber eindeutig als imaginiert gekennzeichnet. Sie konzentrieren sich auf einprägsame Aspekte der verbalen Erzählung, manchmal unterstützend, bisweilen untergrabend. Verfremdete und phantasmagorische Elemente kommunizieren eindeutig ihren subjektiven Charakter als Manifestation von Morris' Versuchen zu verstehen. Die ästhetisierten Re-Inszenierungen erinnern daran, dass wir eben *nicht* dabei waren (vgl. Bronfen 2012, 165). Ihre künstliche Ästhetik verweist auch auf die Elastizität von Erinnerung, auf das Fiktionale im Prozess des wiedererschaffenden Erinnerns (vgl. Orgeron und Orgeron 2007, 247). Damit markieren die Nachstellungen sich selbst eindeutig als *eine* Variante, *eine* Wahrnehmung der Situation, und eben diese Verfremdung hinterfragt die übervertraute Autonomie, die die Bilder entwickelt haben (vgl. Andrews 2010).

Morris (2008) argumentiert, dass solche ihren medialen Charakter betonende Nachstellungen dazu geeignet sein können, verborgene Wahrheiten unter der Oberfläche der Realität aufzuspüren. Besonders eine Szene veranschaulicht diesen Ansatz. Hier scheinen die in den Interviews mehrfach erwähnten Agent*innen anderer Regierungsbehörden („Other Government Agencies“) wie durchsichtige Geister auf den Bildern zu erscheinen. Diese Agent*innen führten laut Morris' Interviewpartner*innen die eigentlichen Verhöre und Folterungen durch, tauchten aber weder auf den Fotos auf, noch wurden sie je strafrechtlich verfolgt. Statt mimetischem Realismus zeigen diese Nachbildungen in transparenten Überlagerungen sichtbar gemachte Phantomfiguren und bieten damit einen konzeptionellen und emotionalen Zugang zu den beschriebenen Geschehnissen und Erinnerungen (siehe Abb. 3).

Eine weitere Sequenz stellt visuell die Perspektive eines mit *waterboarding* Gefolterten nach. Wie bei der Visualisierung von Metadaten ist die Sequenz auch ein Beispiel dafür, wie der Film danach strebt, ein Format zu finden, um eine per Definition unsichtbare Perspektive sichtbar zu machen: „The scene literalises a purely empathic point of view to demonstrate what we imagine or what we think we can surmise about one particular torture the U.S. military inflicts on its detainees“ (Benson-Allott 2009, 43).

4 Abschluss

Die Abu-Ghraib-Bilder ähneln einem Palimpsest, welches sich in medialen Darstellungen rekonfiguriert oder als Abwesenheit imaginiert wird (vgl. Jung 2020), wie in der jüngsten Permutation *The Card Counter* offensichtlich wird. *Standard Operating Procedure* zeigt die Grenzen fotografischer Evidenz auf und reflektiert verschiedene mediale Rahmungen. Beide Filme stellen Fragen bezüglich Mitschuld und Wahrheit in dem, was Linda Williams (2010) treffend als „Cluster-Fuck“ bezeichnete.

Dieser Aspekt führt zu meiner abschließenden Überlegung, nämlich die Bilder aus Abu Ghraib als eine Variante von Hito Steyerls Begriff des *poor image* zu begreifen. Der immer höheren Auflösung digitaler Bilder und dem einhergehenden technologischen Erlösungsdiskurs steht dieses oft als ‚ärmliches Bild‘ übersetzte Konzept eines Bildes gegenüber, welches sich der Wahrnehmung verschließt, die eigene Lesbarkeit erschwert:

A poor image is an image that remains unresolved – puzzling and inconclusive because of neglect or political denial, because of a lack of technology or funding, [...] It cannot give a comprehensive account of the situation it is supposed to represent. But if whatever it tries to show is obscured, the conditions of its own visibility are plainly visible: it is a subaltern and indeterminate *object*, excluded from legitimate discourse, form becoming fact, subject to disavowal, indifference, and repression. (Steyerl 2012)

Es geht also beim *poor image* nicht nur um das Material oder seine Qualität, sondern auch um die Rezeption bzw. Bedingungen der Wahrnehmbarkeit des Bildes, welche eben auch mit dem gesellschaftlichen Wunsch nach und politischen Willen zur Betrachtung zu tun haben. Ähnlich dem berühmten Gedankenexperiment in der Quantenphysik könnte der Akt der Beobachtung einen unbestimmten Zustand beeinflussen und verändern. Solange Straffreiheit weiter besteht und politischer Wille zu Haftung und Verantwortung fehlt, bleiben auch die in den Bildern bezeugten Verbrechen unabgeschlossen.

Literaturverzeichnis

- Adelman, Rebecca A. „Tangled Complicities: Extracting Knowledge from Images of Abu Ghraib“. *Knowledge and Pain*. Hg. Esther Cohen, Leona Toker, Manuela Consonni und Otniel E. Dror. Amsterdam: Rodopi/Brill Press, 2012. 353–379.
- Andrews, David. „Conference Report: Reframing *Standard Operating Procedure*: Errol Morris and the Creative Treatment of Abu Ghraib“. *Jump Cut* 52 (2010): o.S.
- Anthamatten, Eric. „Visibility Is a Trap: Body Cameras and the Panopticon of Police Power“. *The Mantle*, 23. März 2015. <https://www.themantle.com/philosophy/visibility-trap-body-cameras-and-panopticon-police-power> (3. Januar 2022).
- Bauman, Zygmunt, und David Lyon. *Liquid Surveillance: A Conversation*. Malden, MA: Polity Press, 2013.
- Benson-Allott, Caetlin. „Standard Operating Procedure: Mediating Torture“. *Film Quarterly* 62 (2009): 39–44.
- Boys of Abu Ghraib*. Reg. Luke Moran. Vertical Entertainment, 2014.
- Bronfen, Elisabeth. *Specters of War: Hollywood's Engagement with Military Conflict*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2012.
- Bryan-Wilson, Julia, Jennifer González und Dominic Willsdon. „Editors' Introduction: Themed Issue on Visual Activism“. *Journal of Visual Culture* 15.1 (2016): 5–23.
- Brzeski, Patrick. „Venice: Paul Schrader on Shooting ‚The Card Counter‘ with Oscar Isaac Amid the Pandemic“. *The Hollywood Reporter*, 31. August 2021. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/venice-2021-paul-schrader-the-card-counter-oscar-isaac-pandemic-1235000385/> (3. Januar 2022).
- Butler, Judith. *Frames of War: When Is Life Grievable?* London: Verso, 2010.
- Carby, Hazel. „A Strange and Bitter Crop: The Spectacle of Torture“. *openDemocracy*, 10. November 2014. https://www.opendemocracy.net/en/article_2149jsp/ (3. Januar 2022).
- The Card Counter*. Reg. Paul Schrader. Focus Features, 2021.
- Dauphinée, Elizabeth. „Politics of the Body in Pain“. *Security Dialogue* 38.2 (2007): 139–155.
- Ebert, Roger. „Errol Morris: Megatron, Son of Interrotron“. *RogerEbert.com*, 30. Januar 2001. <http://www.rogerebert.com/festivals-and-awards/errol-morris-megatron-son-of-interrotron> (16. März 2016).
- Fallon, Kris. „Archives Analog and Digital: Errol Morris and Documentary Film in the Digital Age“. *Screen* 54.1 (2013): 20–43.
- Faludi, Susan. *The Terror Dream: Myth and Misogyny in an Insecure America*. New York: Picador, 2008.
- Ghosts of Abu Ghraib*. Reg. Rory Kennedy. HBO, 2007.
- Grajeda, Tony. „Picturing Torture: Gulf Wars Past and Present“. *Rethinking Global Security: Media, Popular Culture, and the ‚War on Terror‘*. Hg. Andrew Martin und Patrice Petro. New Brunswick: Rutgers University Press, 2006. 206–235.
- Grusin, Richard. *Premediation: Affect and Mediality after 9/11*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Guerin, Frances, und Roger Hallas. *The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture*. London: Wallflower, 2007.
- Hersh, Seymour. „Torture at Abu Ghraib: American Soldiers Brutalized Iraqis: How Far Up Does the Responsibility Go?“. *The New Yorker*, 10. Mai 2004. <https://www.newyorker.com/magazine/2004/05/10/torture-at-abu-ghraib> (8. Juli 2018).

- Hirsch, Marianne. „Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory“. *The Yale Journal of Criticism* 14 (2001): 5–37.
- Jung, Berenike. *Invisibilities of Torture: The Presence of Absence in US and Chilean Cinema and Television*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020.
- Jung, Berenike, Klaus Sachs-Hombach und Lukas Wilde. *Agency postdigital: Verteilte Handlungsmächte in medienwissenschaftlichen Forschungsfeldern*. Köln: Herbert von Halem, 2021.
- Kahana, Jonathan. „Speech Images: Standard Operating Procedure and the Staging of Interrogation“. *Jump Cut* 52 (2010): o.S.
- Kleinhans, Chuck. „Imagining Torture“. *Jump Cut* 51 (2009): o.S.
- Leimbacher, Irina. „Facetime“. *Film Comment* XLV (2009): o.S.
- The Mauritanian*. Reg. Kevin MacDonald. STX, 2021.
- Mayer, Jane. „The Black Sites: A Rare Look inside the C.I.A.’s Secret Interrogation Program“. *The New Yorker*, 13. August 2007. <https://www.newyorker.com/magazine/2007/08/13/the-black-sites> (8. Juli 2018).
- McClintock, Anne. „Paranoid Empire: Specters from Guantánamo and Abu Ghraib“. *Small Axe* 13 (2009): 50–74.
- McNamara, Laura A. „Notes on an Ethnographic Scandal: Seymour Hersh, Abu Ghraib and the Arab Mind“. *Anthropology News* 48 (2007): 4–5.
- Mirzoeff, Nicholas. „Invisible Empire: Visual Culture, Embodied Spectacle, and Abu Ghraib“. *Radical History Review* (2006): 21–44.
- Mitchell, W.J.T. *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- Morris, Errol. „Will the Real Hooded Man Please Stand Up“. *The New York Times*, 15. August 2007. <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2007/08/15/will-the-real-hooded-man-please-stand-up/> (3. Januar 2021).
- Morris, Errol. „Play It Again, Sam (Re-Enactments)“. *The New York Times*, 3. April 2008. <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2008/04/03/play-it-again-sam-re-enactments-part-one/> (3. Januar 2021).
- Neroni, Hilary. „The Nonsensical Smile of the Torturer: Documentary Form and the Logic of Enjoyment“. *Studies in Documentary Film* 3 (2009): 245–257.
- Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Orgeron, Devin, und Marsha Orgeron. „Megatronic Memories: Errol Morris and the Politics of Witnessing“. *The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture*. Hg. Frances Guerin und Roger Hallas. London: Wallflower, 2007. 238–252.
- Paglen, Trevor. „Invisible Images: Your Pictures Are Looking at You“. *The New Inquiry*, 8. Dezember 2016. <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/> (3. Januar 2021).
- Philipose, Liz. „The Politics of Pain and the Uses of Torture“. *Signs: Journal of Women in Culture & Society* 32 (2007): 1047–1071.
- Rejali, Darius. „Movies of Modern Torture as Convenient Truths“. *Screening Torture: Media Representations of State Terror and Political Domination*. Hg. Michael Flynn und Fabiola F. Salek. New York: Columbia University Press, 2012. 219–237.
- The Report*. Reg. Scott Z. Burns. Amazon Studios, 2019.
- Ricœur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

- Rosen, Paul. *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. University of Minnesota Press, 2001.
- Rodowick, David Norman. *The Virtual Life of Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007.
- Rothöhler, Simon. „Informationen, die Bilder haben: Zur Moderierbarkeit von visuellem Content“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 10.2 (2018): 85–94.
- Sachs-Hombach, Klaus. *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. 4. Auflage. Köln: Herbert von Halem, 2021.
- Das Schweigen der Lämmer*. Reg. Jonathan Demme. Orion Pictures, 1991.
- Sontag, Susan. „Regarding the Torture of Others“. *The New York Times*, 23. Mai 2004. <https://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html> (3. Januar 2021).
- Standard Operating Procedure*. Reg. Errol Morris. Sony Pictures, 2008.
- Steyerl, Hito. „Missing People: Entanglement, Superposition, and Exhumation as Sites of Indeterminacy“. *efflux Journal* 38 (2012): o.S.
- Taxi to the Dark Side*. Reg. Alex Gibney. Discovery Channel/Jigsaw Productions, 2007.
- The Unknown Knowns*. Reg. Errol Morris. TWC, 2013.
- Walsh, Rachel. „What Stories We Tell When We Talk about Torture: Mapping the Geopolitics of Compassion and the Post-Abu-Ghraib National Family in 24: *Redemption and Rendition*“. *Environment and Planning D-Society & Space* 29 (2011): 150–168.
- Williams, Linda. „Cluster Fuck: The Forcible Frame in Errol Morris’s *Standard Operating Procedure*“. *Camera Obscura* 25 (2010): 29–67.
- Zero Dark Thirty*. Reg. Kathryn Bigelow. Sony Pictures, 2012.



Thomas Wilke

Ich hab' Dich gedisst, Du Opfer!

Deutscher Rap und visuelle (Anti-)Mobbing-Strategien in Musikvideos

Und selbst wenn Wunden heilen (mhh)
Diese Narbe ist für die Ewigkeit
Lumaraa & Der Asiate: *Für die Ewigkeit*, 2019

1 Einleitung

Recherchieren wir aktuell zu Mobbing und Cybermobbing, dann wird deutlich, dass sich gerade in den großen Aktionsbereichen Schule und Arbeitswelt die Auseinandersetzung mit Mobbing im Wesentlichen darauf konzentriert, Symptome bei Mobbing-Opfern zu erkennen, Gewaltprävention zu etablieren und für so etwas wie eine kollektive Verantwortung zu sensibilisieren, um präventiv agieren oder gar intervenieren zu können. Das geschieht unter anderem mit der Motivation, Mobbing als Ausgrenzungshandlung nicht nur moralisch zu verurteilen, sondern zugleich Anti-Mobbingstrategien als verantwortungsbewusstes Handeln im Bewusstsein der jeweiligen Gruppe zu verankern (vgl. Kindler 2020). Konzentrieren wir uns auf die Frage, in welcher Weise gemobbt wird und woher diese ‚Handlungsanleitungen‘ kommen, stoßen wir auf einen eher defizitären Antwortkomplex, wobei es nicht um eine motivationspsychologische Beantwortung der Frage nach dem ‚Warum?‘ geht.

Der Ausgangspunkt für den folgenden Beitrag liegt in der grundlegenden Frage, woher Blaupausen, Handlungsanleitungen oder Vorbilder für Mobbing kommen. Vorbilder meint in diesem Zusammenhang explizit die visuelle Ebene. Die Diskussionen über Mobbing in der Schule sowie der inflationäre Gebrauch des Begriffs durch Kinder und Jugendliche selbst legen die Vermutung nahe, dass es einen starken Zusammenhang zwischen Jugendkultur, medialer Sozialisation und Aneignung wie auch Mobbing gibt. Denn die vor- und außerschulische Mediensozialisation ist nicht einfach aus Schulkontexten auszuschließen. Zugangsbeschränkungen zu erregungsintensiven medialen Inhalten sind nur schwer zu generalisieren und technisch zumeist von einer versierten Jugend recht leicht zu umgehen. In der Orientierung Jugendlicher an medialen Vorbildern, erstrebenswerten Werten und visuellen, sprachlichen wie habituellen Abgrenzungsmöglichkeiten ist dabei der deutsche Rap als umsatzstärkste

Jugendkultur nicht zu ignorieren. Als mittlerweile stark ausdifferenziertes Genre mit wechselseitigen Ausschlussmechanismen findet sich dabei deutscher Rap über die Musik hinaus in anderen pop(ulär)kulturellen Gesellschaftsbereichen wieder. Die Spannbreite von textlichem Anspruch ist enorm groß: Sprachexperimente, die eher an den Dadaismus erinnern, komplexes Storytelling, Gesellschaftskritik mit heterogenen Zielvorstellungen, Battle-Rap, Gangsta-Rap mit Lokalkolorit und vieles mehr existieren nebeneinander, nehmen sich wechselseitig zur Kenntnis, beleidigen sich, ignorieren sich oder kollaborieren miteinander. Hinzu kommt eine diachrone Perspektive, die einen zeitlichen Bogen von fast 40 Jahren spannt und so Generationenfragen einer gewachsenen (Jugend-)Kultur aufwirft. Das spiegelt sich ebenso auf der Ebene der visuellen Repräsentation wider.

Musikvideos sind als viral geteilte und digital problemlos einbindbare Kommunikate wichtiger Bestandteil sozialer Medienkommunikation. Die Hürden für mediale Produktionen, insbesondere auch für Musikvideos, sowie deren Distribution sind dabei als sehr niedrigschwellig zu bezeichnen: ein Handyvideo ist schnell produziert, Bilddatenbanken mit frei verfügbaren Bildern ermöglichen eine recht schnelle Montage und ein Video auf YouTube oder TikTok hochzuladen, gehört mittlerweile zum Selbstverständnis alltäglichen medialen Handelns. Über die Rolle von Influencer*innen auf sozialen Medien ist zudem eine kommunikative Dynamik zu beobachten, die vermuten lässt, dass sich auch hier Geschmacksbildungsprozesse über visuelle Kodierungen befeuern.

2 Zur Problematisierung und Einordnung

Rapmusikvideos zeichnen sich in ihrer Grundcharakteristik dadurch aus, dass sie hochgradig performativ sind, indem sich die Akteur*innen in ihrer Performanz selbst zur Kamera verhalten, sich zur Kamera positionieren, popkulturelle Gesten und Posen wiederholen und zitieren, in die Kamera rappen und durchaus miteinander über das Kamerabild interagieren. Angesprochen wird entweder ein*e imaginäre*r Gegner*in, ein*e Kontrahent*in oder das imaginierte Publikum. Die folgenden Überlegungen gehen davon aus, dass das direkte Ansprechen der Zuschauer*innen gerade in Musikvideos nicht nur als spezifische Ansprechhaltung identifiziert werden kann, sondern im Prozess der Aneignung und der Identifikation mit dem*der Rapper*in diese Ansprechhaltung als Haltung potenziell übernommen wird bzw. werden kann. Schließlich geht es in der medialen Selbstinszenierung zentral um eine selbst kreierte, individuelle Haltung, um die eigens zur Schau gestellte Härte und die vertretenen Werte, um letztlich Individualität,

Selbstermächtigung, Erfolg, Stil und Kreditibilität glaubhaft verkörpern zu können. Und das sowohl auf Textebene als auch auf Bildebene.

Gangsta-, Battle- und Straßenrap erfuhren als jugendkulturelle Phänomene im wissenschaftlichen Diskurs der letzten Jahre enorme Aufmerksamkeit (vgl. v. a. Busch und Süß 2021; Höllein et al. 2020; Seeliger 2021; Süß 2022). Nicht nur in der sprachlichen Auseinandersetzung, sondern auch in der Einzelfallanalyse und insbesondere in der Konzentration auf spezifische Protagonist*innen wie beispielsweise Kollegah, Bushido u.v.a. wurde sich aus soziologischer und medienwissenschaftlicher Perspektive umfangreich am Phänomen abgearbeitet. Wesentlich war dabei die Beobachtung permanenter Grenzüberschreitungen und Tabubrüche, die sich auf Rassismus, Homophobie und Misogynie sowie Antisemitismus bezogen. Jens Balzer (2021) sieht übergeordnet eine popkulturelle Verschiebung, indem sich diese Thematiken eben auch bei Popakteur*innen finden, die eigentlich von der Mehrheitsgesellschaft inkludiert werden sollen:

Dass paläolithischer Maskulinismus und Misogynie, roher Sexismus, Homophobie, Rassismus, Hate Speech und – in pophistorisch bislang unbekanntem Ausmaß – auch antisemitische Stereotype und Verschwörungstheorien in den Charts anzutreffen sind: Das haben wir keinen AfD- oder FPÖ-nahen Patrioten zu verdanken, sondern gerade Künstlern aus jener Bevölkerungsgruppe, die die deutschen Rechtspopulisten am liebsten irgendwohin »abschieben« möchten – die ihnen weltanschaulich aber in Wahrheit viel näher stehen, als man es sich in den offiziellen Verlautbarungen eingesteht. (Balzer 2021,4)

In ihrer im Juni 2021 veröffentlichten Studie zur „Suszeptibilität von Jugendlichen für Antisemitismus im Gangsta Rap“ stellen Marc Grimm und Jakob Bayer fest, dass die in den Liedern beschriebenen „sozioökonomischen Aufstiegsaspirationen“ (Grimm und Bayer 2021, 5, vgl. ZPI 2021) von Jugendlichen positiv bewertet werden, auch wenn sie von Gewaltdarstellungen, Delinquenz, sozialer Randständigkeit und Prekarisierung begleitet werden. Bemerkenswerterweise liegt der Fokus der Studie auf der Wahrnehmung der Texte, das Textverständnis sowie die Reflexion und Kontextualisierung des Gehörten in der eigenen Lebenswelt, des Vorwissens und der Peer Group. Die visuelle Ebene, insbesondere in Musikvideos, spielt nur eine nachgeordnete Rolle:

Der Gangsta-Rap lässt sich weniger musikalisch, vielmehr über die in den Texten verhandelten Erzählungen von anderen Spielarten des Rap abgrenzen. Im Gangsta-Rap lässt sich seit längerer Zeit beobachten, dass ein männlichkeitsfokussierter Körperkult und autoritäre Machtfantasien zentrale Motive der Selbstinszenierung der hauptsächlich männlichen Künstler bilden. (Grimm und Baier 2021, 5)

Schauen wir uns andere Einzelfallstudien – auch mit Blick auf publizierte Musik(video)analysen – an, so problematisieren sie zwar durchaus zu Recht

Inhalte, die als Grenzüberschreitung im ethisch-moralischen wie auch im politischen Sinne wahrgenommen werden, es fehlt jedoch an Studien wie der von Grimm und Baier, die einen Zusammenhang zwischen musikalisch vertretenen Werten, deren medialer Inszenierung und Begleitung sowie deren Wirkung im Prozess der medialen Aneignung und Sozialisation ergründen. Ohne einen unterkomplexen kausalen Medienwirkungszusammenhang zu unterstellen, erscheint es gleichwohl sinnvoll, Musikvideos auf unterschiedliche Inszenierungsformen hin zu analysieren, um zeigen zu können, inwieweit Bildstrategien zu Verstärkereffekten einer konvergierenden Text-Bild-Wahrnehmung führen. Das wäre programmatisch etwas, was als Bildungsangebot für eine Sensibilisierung und Reflektion von Medienangeboten spräche und zu einer kritischen Haltung führen würde (vgl. Hamdi 2018). So lässt sich auch das bildungspolitische Plädoyer von Christoph Höppner, Generalsekretär des Deutschen Musikkongresses und erneuter Präsident des Deutschen Kulturrates, verstehen:

Die gesellschaftliche Ächtung dieser oftmals menschenverachtenden und gewalt-verherrlichenden Texte ist in Zeiten der Blasenkultur und angesichts der Tatsache, dass diese Raps millionenfach runtergeladen werden, ein eher stumpfes Schwert. [...] Bleibt die frühzeitige Befähigung junger Menschen, durch eine humanistisch geprägte Bildung ihre Urteilskraft und das Erkennen von Zusammenhängen zu stärken. Dieser präventive Ansatz gegen die Verrohung gesellschaftlichen Zusammenlebens wird, angesichts des desaströsen Zustands der kulturellen Bildung in der allgemeinbildenden Schule, sträflich vernachlässigt. (Höppner 2021, 5)

Folgen wir Höppner, dann kann es nicht darum gehen, normativ-moralisierend Disstracks zu verurteilen, sondern diese in einem entsprechenden Kontext einordnen und sich dazu ethisch wie argumentativ verhalten zu können. Erst so kann aus einem*einer Zuschauer*in ein*e Helfer*in werden. Wie schwierig das sein kann, zeigt sich an den heterogenen Inszenierungsformen der Rapperin Shirin David und den sich daran anschließenden Diskussionen um Frauenbild, Emanzipation und Re-Appropriation des Begriffs ‚Bitch‘ (vgl. Albert 2021; Braune 2022; David 2021; Süß 2022).

3 Diss-Tracks im Rap und Mobbing

Nun ist das Angeben und Austricksen auf sprachlicher Ebene dem Rap seit Anbeginn immanent, wie bereits Michael Rappe (2010) umfassend und systematisch mit kulturgeschichtlicher Herleitung für den afroamerikanischen Raum aufzeigen konnte. Die Form der intelligenten sprachlichen Beleidigung des*der Gegner*in in einem regelgeleiteten gewaltfreien Wettkampf, um den*die Beste*n zu küren,

um Herausforderungen zu formulieren, um Revierkämpfe auszutragen, gehört zu den Urmythen des Raps. Mit der flächendeckenden Ausbreitung von Rap ließ sich diese situative Praxis jedoch nicht mehr in der direkten Begegnung und lokal ausstragen; das Veröffentlichen von sogenannten Diss-Tracks sorgte für eine mediale Aufmerksamkeit, deren trauriger Höhepunkt die nach wie vor unaufgeklärten Morde an Tupac Shakur 1996 und Notorious B.I.G. 1997 darstellen. Die amerikanischen Vorbilder konnten in Deutschland jedoch nicht so einfach inhaltlich wie sprachlich übertragen werden.¹ Als der erste auf einem Album erschienene Diss-Track in Deutschland zählt „Ich diss Dich“ des Frankfurter Trios Konkret Finn aus dem Jahr 1994. Als Blaupause für spätere Diss-Tracks wird über eine Selbsterhöhung ein imaginärer Kontrahent in einem vulgären Straßenslang verbal vernichtet, erniedrigt, herabgewürdigt:

Du bist nur eine von vielen weichen
Gesichtsleichen die sich mit mir vergleichen
Die sich selbst als talentiert bezeichnen
Aber nicht mal in Jahren meine Klasse erreichen
Dein Stil ist lästig
Ich fress' und vergess' dich
Du glaubst mir nicht dann komm her Fotzenlocker
Komm' und teste mich
Mess dich mit mir
Guck nicht so traurig
Ich hoffe du begreifst
Ich zerbeiße schluck und verdau dich
Denn ich diss dich [Halt dein Maul und verpiss dich].

Songs wie dieser blieben aber bis Ende der 1990er Jahre eher die Ausnahme und vergleichsweise marginal. Erst mit dem Aufkommen von *Aggro Berlin* im Gefolge von *Royal Bunker* und *King Kool Savas* Anfang der 2000er Jahre zog ein neuer Ton im deutschen Rap ein, der diese Form des Dissens kultivierte und sich in der Folge erfolgreich steigerte (vgl. Wehn und Bortot 2019). Und das mediale Aushandeln von Streitigkeiten, das Herausfordern und Beleidigen, das Aktion-Reaktionsschema erfuhren durch die dynamische Entwicklung des Internets und der neuen Beteiligungsmöglichkeiten eine enorme Schubkraft. Ein Wettrüsten der

¹ Vgl. die (keineswegs vollständige) chronologische Entwicklung amerikanischer Diss-Tracks zwischen 1986 und 2018 auf YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=8qNE-XC2_g4; ebenso eine Zusammenstellung, die als Top 100 stärker auf die Popularität des jeweiligen Diss-Tracks setzt, ohne diese zu begründen: <https://www.youtube.com/watch?v=xLKKhtJ3Dt8&t=195s> (31. Dezember 2021).

Beleidigungen, medial getriggerte Erregungsspiralen, ein gegenseitiges Überbieten schlecht gereimter Niveaulosigkeiten hielt neben durchaus anspruchsvollen Reimkaskaden Einzug (vgl. Mr. Rap und Mr. Beatz 2020).

Dabei haben nicht alle Diss-Tracks ein Video und es ist wichtig, hier zwischen Songs zu unterscheiden, die explizit als Diss-Tracks kategorisierbar sind und Songs, die eine Diss-Haltung insinuieren, und zwar über die audiovisuelle Inszenierung, die Formensprache und ihre Ästhetik sowie über ihre symbolische Dimension von Ungleichheit in Form von Statussymbolen. Diss-Tracks adressieren im Text direkt oder indirekt eine*n Kontrahent*in, nehmen Bezug auf Songs, Geschehnisse, Aussagen, um sich darüber zu profilieren, Aufmerksamkeit herzustellen oder als Antwort sich selbst zu positionieren. Es gehört zum (Battle-)Rap-Game, sich den Herausforderungen zu stellen. Die Beleidigungen verbleiben im Battle und sind nur dort zu erwidern; weder sollen sie dazu verleiten, sich zu Tätlichkeiten hinreißen zu lassen, noch sie persönlich zu nehmen, um sie außerhalb des Games lösen zu wollen. Hier beginnen die Verschiebungen, denn die Grenze zwischen Künstler*in und Bürger*in löst sich tendenziell auf, die Beleidigungen werden in der medialen Begleitung zu etwas, was sie eigentlich nicht sind: zu einer faktischen Verhandlung. Diese funktioniert in der Folge einerseits nach einer musikindustriellen Logik der Aufmerksamkeitssteigerung, indem Gerüchte notwendigerweise zu einer Folgeberichterstattung führen, die sich um eine Bestätigung oder einer Auflösung desselben bemühen, um daraufhin das Faktische der Bestätigung, der Auflösung oder der Reaktionen weiterzuführen. Andererseits treten gesellschaftliche Diskurspositionen hinzu, die die Verantwortlichkeit der Sagenden und somit ethisch-moralische Dimensionen anführen. Diese schließen von vornherein einen Konsens aus, da ‚Rap-Game‘, Musikindustrie und ethische Werte nicht so einfach zu synchronisieren sind.

Tracks hingegen, die nicht zwangsläufig eine*n Gegner*in ‚verbal vernichten‘ wollen, können in ihrer audiovisuellen Repräsentation über ihre ‚Attitude‘ gleichwohl eine Diss-Haltung vermitteln, indem sie sich gegen ‚die Gesellschaft‘ stellen und beispielsweise bürgerlich-liberale oder konservative Werte wie Arbeit, Ehe, Moral, Heteronormativität, Ordnung, Bescheidenheit, Verantwortung etc. verstärkt ablehnen oder negieren. Notwendigerweise ist in diesem Sinne die positive Konnotation von Empowerment differenziert zu betrachten, denn Selbstwirksamkeit aus einer sozialen Randständigkeit heraus, bedeutet mitunter auch unkonventionelle Wege zu gehen und andere Werte zu fokussieren. Jemand, der*die prekär aufgewachsen ist, dessen*deren Jugenderfahrungen Kriminalität und Perspektivlosigkeit aufweisen, wird stärker persönlichen Wohlstand und Anerkennung als Differenzperspektive in den Blick nehmen, als sich kapitalismuskritisch für Nachhaltigkeit und Klimaschutz einzusetzen. Das Feld ist entsprechend groß, eine systematisch-analytische Erfassung steht noch aus.

Das Erkennen und Vorgehen gegen Mobbing, mithin Cybermobbing, bei Kindern und Jugendlichen im Bereich Schule ist aus psychologischer, pädagogischer, sozialpädagogischer wie auch handlungspraktischer Perspektive empirisch gut erforscht (vgl. Erkert 2021; Laude 2021; Lehner und Vervoort 2020). Dabei geht es oft um sprachliche oder körperliche Gewalt, wie wir diese erkennen, ihr begegnen und welche Fehler dabei auftreten können (vgl. Kindler 2020). Der Begriff selbst ist definitorisch alles andere als eindeutig, ebenso wenig die Frage, wann Mobbing eigentlich beginnt. So entsteht in der Einschätzung ein Graubereich, da nicht jede Situation beobachtbar oder rekonstruierbar ist. Mobbing Situationen sind in der Klärung meist sprachlich angelegt, nonverbale Körpersprache entsprechend schwierig zu verbalisieren. Nicht nur im wissenschaftlichen Diskurs, sondern gleichermaßen in der lebensweltlichen Begleitung sind Prävention und Interventionsmöglichkeiten umfassender Bestandteil von Aufklärungsarbeit, Strukturveränderungen und Handlungsempfehlungen (vgl. Günther 2020; Wolf 2021). Mit Blick auf den gegenwärtigen Entwicklungsstand und dem Vergleich zu anderen Ländern sieht Jochen Schnack jedoch einen „Fortschritt im Bildungswesen“ (2021, 3).

4 Exemplarische Feldanalyse

Die folgenden Beispiele stehen pars pro toto für einen typisierten Einsatz von audiovisuellen Gestaltungsmitteln, die in der Folge ihrer Verwendung zu Stereotypen werden. Das ermöglicht unter anderem Orientierung und Wiedererkennbarkeit. Eine zentrale Herausforderung besteht gegenwärtig darin, in der Entwicklung analytischer Perspektiven auf audiovisuelles Material entsprechend sensibel gender- und identitätspolitische wie auch rassismuskritische Diskurspositionen mitzudenken. Das bedeutet zudem, Komplexität vorzusetzen, Widersprüchlichkeiten zuzulassen, Eindeutigkeiten zu hinterfragen und Kontextualisierungen vorzunehmen. Es geht keinesfalls um eine detaillierte Einzel- oder Kontextanalyse, auch nicht um eine linguistische Betrachtung hinsichtlich des Sprachgebrauchs (vgl. Wolbring 2015), sondern pointiert um die visuelle Ebene der Selbstdarstellung von Rapper*innen in Musikvideos. Wie werden Zuschauer*innen angesprochen, welches visuelles Beziehungsverhältnis wird in Szene gesetzt? Da es nicht um eine entwicklungsgeschichtliche Darstellung geht, werden online gestreamte Einzelbeispiele aus dem Jahr 2021 gewählt. Auswahlkriterien sind die Zugriffszahlen, die Nutzer*innenkommentare, die Machart des Videos und die Ansprechhaltung der Akteur*innen. Angenommen wird, dass in den Nutzer*innenkommentaren die sprachliche Aus-

einandersetzung im Vordergrund steht und die visuelle Ebene dabei weniger reflektiert wird.

Der stets maskierte Rapper *Raportagen* veröffentlichte ‚unterhalb des Radars musikalischer Labelproduktionen‘ auf seinem YouTube-Kanal² bislang 42 Videos und erzielte 2019 mit seinem *Germany Disstrack* mehr als fünf Millionen Klicks. Der Track fällt durch seine Länge von 14:17 Minuten auf, fast die gleiche Länge hat der im Februar 2021 veröffentlichte *Germany Disstrack 2*, der als Comeback gewertet wurde. Der Song ist alles andere als gemütlich, *Raportagen* bleibt den gesamten Track über druckvoll in stimmlich düsterem Angriffsmodus, ohne dabei Gangsterklischees aufzurufen: Es geht nicht um Geld, Drogen, Statussymbole, Frauen, Homophobie oder dergleichen. Er disst in vier Strophen, die jeweils unterschiedliche Beats von *Black Rose Beatz* haben, YouTube-Phänomene, mediale Hypes und Influencer*innen: *Raportagen* selbst bleibt im Video durch seine Ski-Maske, Sonnenbrille und Cap anonym und inszeniert sich in der Ansprechhaltung und Körpersprache visuell distanzierend-aggressiv. Dabei ist die Bildausleuchtung insgesamt dunkel, das Video wirkt in der Parkhausatmosphäre kühl und durch die maskierte Unkenntlichkeit kann die synchrone Wahrnehmung zwischen Rap und Bild nur angenommen werden, die Körpersprache kompensiert das. Die Bildsprache zeichnet sich durch schnelle Schnitte, JumpCuts, Wechsel zwischen Farb- und Schwarzweiß-Bildern, Bildverzerrungen und Bildstörungen aus. Die Bilder wechseln zwischen ihm als alleinigen Protagonisten und dazwischen geschnittenen Screenshots von YouTube bzw. Comicbildern von Marv Rosario.³

Der Track verzeichnet 1,15 Millionen Klicks (Stand 4. Mai 2022), knapp zehn Prozent liken ihn, knapp 7000 Kommentare äußern sich teilweise euphorisch hinsichtlich der von *Raportagen* in seinem Text ‚vertretenen Wahrheiten‘, der Qualität einzelner Punchlines und Beats, wie auch der fehlenden Aufmerksamkeit.

Die extreme Untersicht auf den Rapper stereotypisiert nicht nur eine visuelle Selbsterhöhung, die in der Wahrnehmung seine Position größer werden lässt, sondern führt zugleich eine visuelle Hierarchie zwischen Rapper und Publikum

² Vgl. https://www.youtube.com/results?search_query=raportagen (30. Dezember 2021).

³ Videos auf YouTube sind nicht mehr nur Begleiterscheinungen eines weiteren Distributionswegs, sondern in der Tat als eigenständiges Produkt zu markieren, indem alle Referenzen, weitere Streamingangebote und das Equipment wie auch das Outfit als sogenannte ‚affiliate links‘ verlinkt sind: „Bei allen Links zu Amazon handelt es sich um Affiliate Links. Das bedeutet: Solltest du diesen Link benutzen und anschließend ein Produkt kaufen, werden wir gegebenenfalls durch eine Provision am Umsatz beteiligt. Für dich fallen dadurch keine zusätzlichen Kosten an“ (https://www.youtube.com/results?search_query=raportagen; 30. Dezember 2021).



Abb. 1: Screenshot aus *Germany Disstrack* von *Raportagen* (2021, 01:45).

ein (siehe Abb. 1). Die in diesem Video wiederkehrende Untersicht und die Kadrierung, das heißt der Bildausschnitt, produzieren eine Präsenz, die die textlichen Aussagen verstärken. In der Überzeichnung dieser Wahrnehmung ließe sich konstatieren, dass die Kameranähe eine reflektierende Distanz verunmöglicht und eine überstarke visuelle Präsenz die Textaussage zurücktreten lässt. Diese Perspektive lässt sich ebenfalls als eine Position zur Welt wahrnehmen, indem in der Selbstdarstellung gegenüber der Welt eine visuelle Selbsterhöhung stattfindet. Was auch immer dazu geführt hat, die Möglichkeit der medialen Artikulation und Repräsentation stellen eine intendierte Wahrnehmungsabsicht dar: ‚So möchte ich gesehen werden, so sehe ich meine Position als Sprecher‘. Die Maske dient dabei nicht nur der Anonymisierung von *Raportagen*, sondern ermöglicht, wie bei vielen anderen zumeist männlichen Rappern auch, einerseits eine Trennung zwischen Künstlerperson und Bürger, andererseits eine leichtere Identifikation mit dem Sprecher aus Sicht des Auditoriums: Wenn der Sprecher nicht identifizierbar ist, kann ich mich als Hörer*in leichter mit der Aussage identifizieren und die Sprecherposition annehmen. Wenn das der Fall ist, liegt die Vermutung nahe, dass dies gleichsam auf der visuellen Ebene passiert und die Bilder eine Haltung inkorporieren, die übernommen wird.

Ein zweites Beispiel setzt dagegen als Diss-Track auf die ‚Zerstörung‘ des (männlichen) Deutschraps. Bözemann, dem Eigenclaim auf TikTok nach nicht nur „Lebende Legende“, sondern „der bözezte Anti-Rapper aller Zeiten“ hatte nach mehr als zehn Jahren 2021 sein Comeback mit der Single-Auskopplung *Alarmstufe Rot*. Das Video wurde im Juli auf YouTube veröffentlicht und verzeichnet 306375

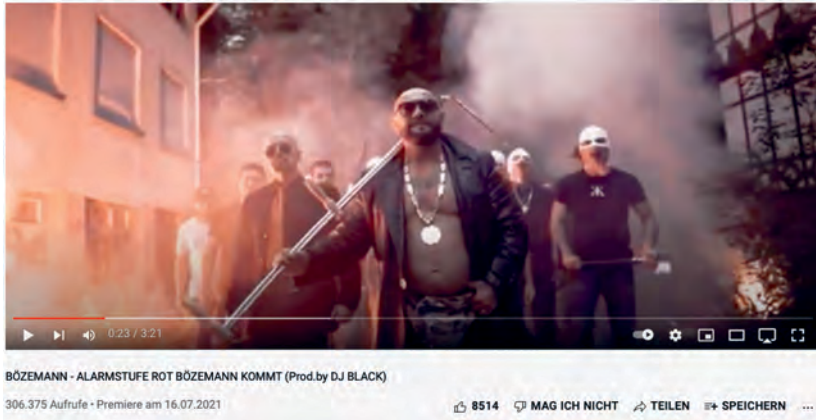


Abb. 2: Screenshot aus *Alarmstufe Rot* von Bözemann (2021, 00:23).

Aufrufe, 8500 Likes und 2049 Kommentare.⁴ Der Name Bözemann ist Programm, martialisch tritt er im Video mit seiner Anhängerschaft blutverschmiert und bis an die Zähne bewaffnet auf. Masken spielen nur bei seiner Gang eine Rolle, eventuell als Indiz, dass bis auf einige wenige alle gleich sind, die Masken einen egalisierenden Effekt haben und die gewollte Identifikation sich auf Bözemann konzentriert. Anders als ‚Rapperkollegen‘ wie Kollegah oder Farid Bang, die auf eine optimierte Körperästhetik setzen, geht es bei Bözemann vielmehr um rohe Physis, eine ästhetische Inszenierung des Körpers steht nicht im Vordergrund. Schusswaffen, Äxte und eine Sense werden eingesetzt, es ist nicht nur ein Töten auf Distanz, sondern ein intendiertes distanzloses Blutbad, das zeigen soll, dass alle anderen Rapper Bözemann in Sachen Gangster, unmittelbarer Konfrontation und diesbezüglicher ‚Realness‘ nicht das Wasser reichen können. Deutschraper werden direkt verbal angegriffen und symbolisch hingerichtet. Die Bildsprache ist eindeutig, sie ist aggressiv, das Rappen in die Kamera wechselt sich ab mit illustrativen Settings, die die Textaussagen visualisieren. Es sind ins Bild gesetzte Gewaltausbrüche, Überfallszenen, Hinrichtungsszenarien und Feuer, die den Hintergrund als Höllenraum markieren. Zudem unterstreichen Zeitlupeneffekte die detailreichen Vernichtungsfantasien, Selbstermächtigung und Selbsterhöhung auf der Grundlage von kompromissloser vernichtender physischer Gewalt. Weil keiner so böse ist wie Bözemann, müssen alle anderen vernichtet werden. Korrespondierend dazu ist die auditive Ebene nicht auf Wohlklang ausgelegt, die Aggressivität der Stimme resultiert allerdings nicht aus einer widerständigen

⁴ Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=HxKsy_vwB1Y (30. Dezember 2021).

Gesellschaftskritik, sondern entspricht einer identifizierenden Grundcharakteristik. Das erhöht die Glaubwürdigkeit, wie sie in den Nutzerkommentaren, die ihn feiern, dann ablesbar ist: „Bözemann ist Keine Show, sondern Echt“ (439er) oder „Geil alter da erinner ich mich direkt an meine schulezeit zurück. Der man ist ECHT! Wünsche dir viel Erfolg und das du diese Szene einfach weg bläst“ (Luca Denio, Zitat ohne Korrektur).

Bemerkenswerterweise versuchen einige Nutzer diesem audiovisuellen Gewaltausbruch mit Ironie zu begegnen: „Perfekter sound für den Familien Grillabend 5/5*“ (Halb Mensch Halb Nase) oder „Bei dem Song haben sich meine Eltern kennengelernt 😊😍“ (Michael Scofield). Bildästhetisch finden sich neben klassischen Filmvorlagen des Hollywood-Kinos à la *Die glorreichen Sieben* (Sturges 1960) ebenfalls extreme Untersichten, die die visuelle Überlegenheit von Bözemann und seinem Gefolge markieren (siehe Abb. 2).

Das Video kann als Überwältigungsstrategie betrachtet werden, die letztlich nur einen (Macht-)Anspruch vertritt, ohne dass die Ansagen auch zu Aussagen führen, die über eine spezifische Selbstreferenzialität hinausweisen. Der selbsternannte ‚Anti-Rapper‘ nutzt damit Rap als Mittel zum Zweck.

5 Schlussbemerkungen

Im Sinne eines Aktion-Reaktionsschemas bietet Rap ganz positiv und produktiv die Möglichkeiten von Selbstermächtigung und Selbstwirksamkeit: In einem Text eigene Erfahrungen zum Ausdruck und in eine Form zu bringen, dies zu präsentieren und damit zugleich etwas zu repräsentieren, lässt sich als Gegenstrategie zum Diss-Track und zu einer Diss-Haltung verstehen, verbal und (audio-)visuell. Erfolgt das dann noch live vor Publikum oder dialogisch angelegt in einem Battle, einer Cypher, erhöht sich der Effekt spürbar. Erfolgreiche Positivbeispiele, gerade auch mit engem Bezug zu Mobbing und Dissen, finden sich: Denn Rappende sind immer auch Rap-Hörende, haben Hör- und Seherfahrungen, Vorstellungen eines Flows, eines Sounds und eines Habitus, die in ihrer medialen Repräsentation entsprechend zu reflektieren sind und auch reflektiert werden.

Gerade Rap als sprachlicher Selbstausdruck im Selbstfindungsprozess ist relativ voraussetzungsarm, es braucht ‚lediglich‘ einen bewussten und reflektierten Umgang mit Sprache, verknüpft mit einer Haltung. Sprachförderung at its best. Nun besteht die Schwierigkeit darin, dass dies genau auch bei Diss-Tracks vorhanden ist, eine rein positive Konnotation kann nicht selbstverständlich sein.

Die hier vorgestellten Überlegungen sind als eine vorläufige Programmatik zu verstehen, die eher ein Desiderat schraffiert, als dass sie bereits fixe Ergebnispräsentationen darstellt. Der Notwendigkeit einer interdisziplinären Herangehensweise soll nicht nur einfach das Wort geredet werden. Vielmehr erscheint es notwendig, aus dem Material und dem komplexen wie heterogenen Zusammenspiel von Medienästhetik, Medienaneignung, Mediensozialisation, Mediengebrauch, Medienproduktion, Medienethik, Medienpsychologie und Medienpädagogik entsprechende Perspektiven zu entwickeln. Wie ich hoffentlich anhand der beiden Beispiele deutlich machen konnte, zeigt sich hier ein Arbeitsbereich, der das Primat des Visuellen entsprechend in den Vordergrund stellt, um eine hinreichende Diskussion über die Problemausrichtungen zu ermöglichen. Ohne dass es hier theoretisch wie methodisch umfassend spezifiziert wurde, sollte ebenso deutlich werden, dass ein ausschließlicher Fokus auf den Bereich der Schule und damit von Kindern und Jugendlichen der Vernachlässigung einer gesamtgesellschaftlichen Perspektive gleichkommt. Selbst wenn die Weichenstellung für ethische Werte und Einstellungen zu Fragen des Lebens bereits in Jugendjahren gelegt wird, bedeutet das nicht, dass diese Aspekte im weiteren Verlauf keine Rolle mehr spielen und Aushandlungsprozesse abgeschlossen wären. Im Gegenteil, gegenwärtige identitätspolitische Diskurse erlauben den vorläufigen Schluss, dass diese Prozesse durchaus offen angelegt sein können.

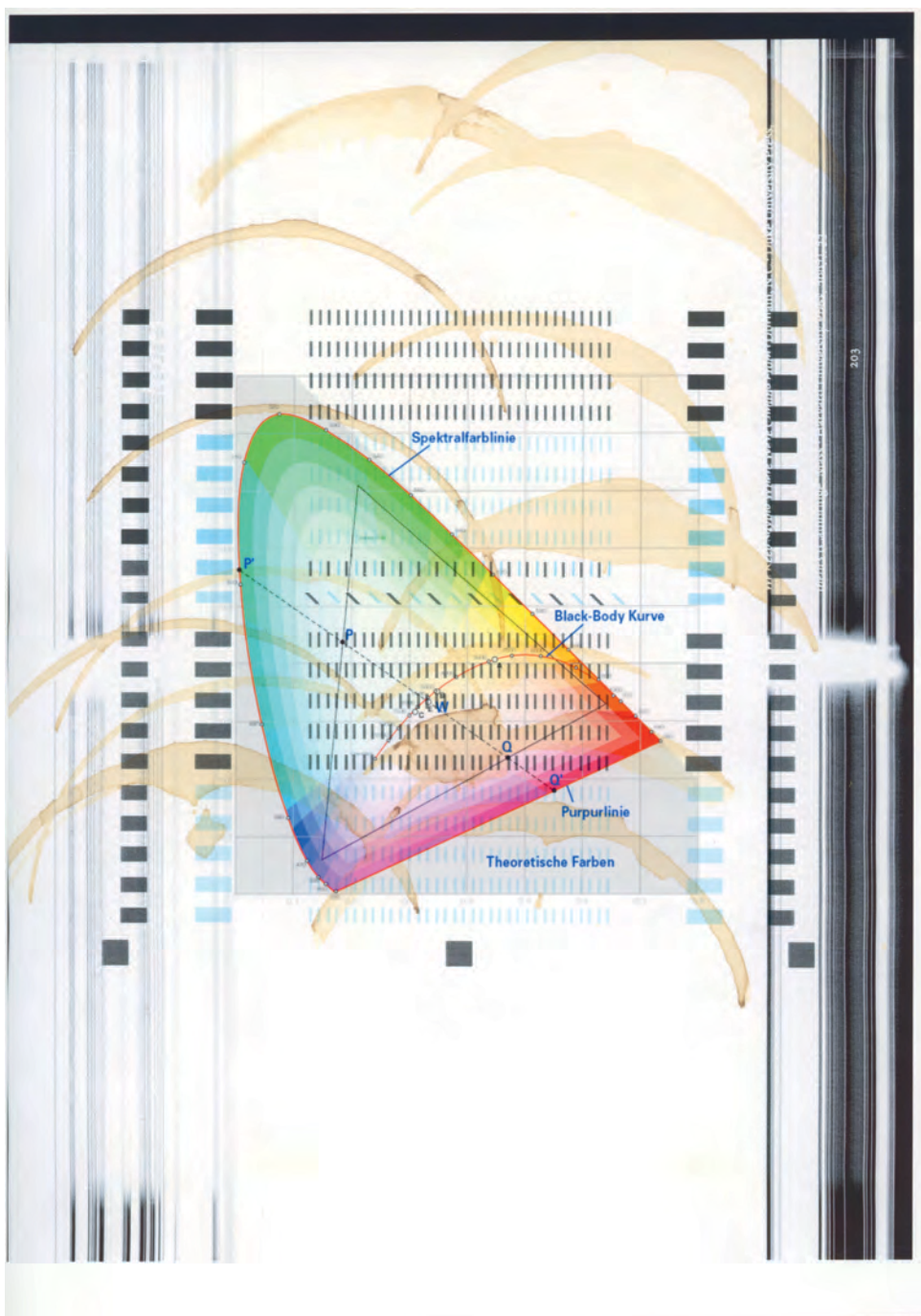
Literaturverzeichnis

- Albert, Maxim. „Shirin David rappt aus der Perspektive eines Fans über sich selbst – ‚Schlechtes Vorbild‘“. *musikexpress*, 12. November 2021. <https://www.musikexpress.de/shirin-david-rappt-aus-der-perspektive-eines-fans-ueber-sich-selbst-schlechtes-vorbild-2082285/> (12. Dezember 2021).
- Balzer, Jens. „Politischer Populismus in der Popmusik: Heilige Heimat und neue Weltordnung“. *Politik & Kultur: Zeitung des Deutschen Kulturrates* 12/2021–01/2022: 4.
- Bortot, Davide, und Jan Wehn. *Könnt ihr uns hören? Eine Oral History des deutschen Rap*. Berlin: Ullstein, 2019.
- Bözemann. „Alarmstufe Rot: Bözemann kommt“. *YouTube*, 16. Juli 2021. https://www.youtube.com/watch?v=HxKsy_vwB1Y (30. Dezember 2021).
- Braune, Penelope. „Wen von uns nennt ihr hier Bitch?‘: Strategien der Weiblichkeitsperformance: Zur Pussytionierung postmigrantischer Rapperinnen im deutschsprachigen Rap“. *HipHop im 21. Jahrhundert: Medialität, Tradierung, Gesellschaftskritik und Bildungsaspekte einer (Jugend-)Kultur*. Hg. Michael Rappe und Thomas Wilke. Wiesbaden: VS Springer, 2022 (im Druck).
- Busch, Nikolai, und Heidi Süß (Hg.). *Rap: Politisch: Rechts: Ästhetische Konservatismen im Deutschrapp*. Weinheim: Belz, 2021.

- David, Shirin. „Bitches brauchen Rap: Das Track-by-Track Album Snippet“. *YouTube*, 7. November 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=wFym01K1a2M&t=688s> (30. Dezember 2021).
- Erkert, Andrea. *Mobbing fängt klein an: Kinder an das Thema „Mobbing“ heranführen und für ihr eigenes Handeln sensibilisieren*. Dortmund: verlag modernes lernen, 2021.
- Die Glorreichen Sieben* [Originaltitel: *The Magnificent Seven*]. Reg. John Sturges. Mirisch Corporation/United Artists, 1960.
- Die Glorreichen Sieben* [Originaltitel: *The Magnificent Seven*]. Reg. Antoine Fuqua. Metro-Goldwyn-Mayer/Sony Pictures 2016.
- Grimm, Marc, und Jakob Baier. „Antisemitismus im deutschsprachigen Hip-Hop“. *Politik & Kultur: Zeitung des Deutschen Kulturrates*. 12/2021–01/2022: 5.
- Günther, Manfred. *Gewalt an Schulen – Prävention: Erprobte Programme, Positionen und Praxis-Projekte*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2020.
- Hamdi, S. Sami. „From Zero to Hero: Hip-Hop als kritische Bildung und erschaffende Praxis“. *Das Argument: Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften* 327 (2018): 377–389.
- Höllein, Dagobert, Nils Lehnert und Felix Woitkowski (Hg.). *Rap – Text – Analyse: Deutschsprachiger Rap seit 2000: 20 Einzeltextanalysen*. Bielefeld: transcript, 2020.
- Kindler, Wolfgang. *Mobbing – Fehler vermeiden, gute Lösungen finden*. Weinheim: Beltz, 2020.
- Konkret Finn. „Ich diss Dich“. Produziert von DJ Feedback, No Mercy Rec., Deutschland, 1994; Erstveröffentlichung auf *Frankfurt Trax Volume 4*, unter Iz & Tone, 1993.
- Laude, Christine. *Mobbing und Cybermobbing in der Schule: Gewalt erkennen und wirksam beenden mit dem NO BLAME APPROACH*. Frankfurt/M.: Info 3 Verlag, 2021.
- Lehner, Horst, und Denise Vervoort. *Interventionsleitfaden Bedrohungslagen an Schulen: Richtig handeln bei Drohungen und Gewalt*. Weinheim: Beltz, 2020.
- Lumaraa & Der Asiate. „Für die Ewigkeit: #ZeichengegenMobbing (prod. by Markus Sebastian Harbauer)“. *YouTube*, 26. April 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=2Dbgjhueox8> (30. Dezember 2021).
- Mr. Rap und Mr. Beatz. *Rap Beef: Von Freestyle Battle bis Attentat – Deutschrap von Bushido bis 187*. München: Yes Publishing, 2020.
- o.A. „„Provokation gehört zur DNA des Gangsta-Rap“: Interview mit Christoph Höppner.“ *Politik & Kultur: Zeitung des Deutschen Kulturrates*. 12/2021–01/2022, 5.
- Raportagen. „YouTube Germany Disstrack 2“. *YouTube*, 28. Februar 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=boHnO55YfZM> (12. Dezember 2021).
- Rappe, Michael. *Under Construction: Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik*. Köln: Dohr Verlag, 2010.
- Rappe, Michael, und Thomas Wilke (Hg.). *HipHop im 21. Jahrhundert: Medialität, Tradierung, Gesellschaftskritik und Bildungsaspekte einer (Jugend-)Kultur*. Wiesbaden: VS Springer, 2022 (im Druck).
- Schnack, Joachim. „Editorial“. *Pädagogik* 1 (2021): 3.
- Seeliger, Martin. *Soziologie des Gangstarap: Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte*. Weinheim: Beltz, 2021.
- Süß, Heidi. „Hoes Up, G's Down? Transformationsprozesse im Geschlechterverhältnis am Beispiel der deutschsprachigen Rap-Szene“. *HipHop im 21. Jahrhundert: Medialität, Tradierung, Gesellschaftskritik und Bildungsaspekte einer (Jugend-)Kultur*. Hg. Michael Rappe und Thomas Wilke. Wiesbaden: VS Springer, 2022 (im Druck).
- Wolbring, Fabian. *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2015.

Wolf, Norman. *Wenn die Pause zur Hölle wird: Wie du dich gegen Mobbing stärkst und Selbstvertrauen gewinnst*. München: mvg Verlag, 2021.

Zentrum für Prävention und Intervention im Kindes- und Jugendalter (ZPI). *Antisemitismus im Gangsta Rap*. 2021. <https://www.uni-bielefeld.de/fakultaeten/erziehungswissenschaft/zpi/projekte/antisemitismus-gangsta-rap/> (30. Dezember 2021).



Anne Ulrich

„Du lebst und thust mir nichts“

Digitale Bildlichkeit zwischen Stillstand, Bewegung und Beseelung

Dieser Beitrag nimmt Formen von digitaler Bildlichkeit in den Blick, die das Bildliche insofern transzendieren, als sie nicht mehr durch Stillstand gekennzeichnet sind, sondern ihre Bildobjekte in Bewegung versetzen, ohne dabei selbst zum Film oder Video zu werden. Diese „Möglichkeit zur Animation“ (Sachs-Hombach 2003, 239) erweitert das Feld des Bildlichen und scheint in unserer alltäglichen Bildpraxis zunehmend an Bedeutung zu gewinnen. So konstatiert Lorenzo Marmo: „Everything has to move in the online environment, as if single still images were no longer able to capture our attention“ (2016, 80). Bei diesen neuen Formen des – wie wir in Ermangelung eines etablierten Fachterminus sagen könnten – ‚in sich bewegten Bildes‘ ist vor allem an das Graphics Interchange Format (GIF) zu denken, das 1987 entwickelt wurde, als ‚Zappel-GIF‘ in den 1990er Jahren die frühe Webseitengestaltung prägte und mit dem Aufstieg sozialer Medien in den 2000er Jahren eine Renaissance erlebte, die bis heute andauert. Zur Gruppe der GIFs lassen sich auch Cinemagramme zählen, also fotografische GIFs, bei denen nur wenige Elemente in Bewegung versetzt werden, oder animierte Sticker und Emojis. Eine weitere neue Form des ‚in sich bewegten Bildes‘ ist das vom US-amerikanischen Technologieunternehmen Apple Inc. 2015 eingeführte ‚Live Photo‘. Ist diese Fotofunktion an einem Smartphone oder Tablet aktiviert, nimmt die Kamera nicht nur den Augenblick auf, in dem der Auslöser betätigt wird, sondern auch die anderthalb Sekunden davor und danach. In der Bildergalerie erscheint zunächst eine statische Fotografie, die sich durch Antippen jedoch ‚belebt‘, indem die insgesamt drei Sekunden gewissermaßen als Minifilm abgespielt werden.

Alle diese Formen des ‚in sich bewegten Bildes‘ zeichnen sich im Vergleich zu den bewegten Bildern des Films oder Videos durch relative Kürze, Schlichkeit und Begrenztheit aus und führen je spezifische bildliche Bewegungsqualitäten vor. Mein Anliegen besteht nun darin, einen Beitrag zur Genealogie dieser neuen digitalen Bewegtbildlichkeit zu leisten, um ihren Status zwischen Stillstand und Bewegung und die eigentümliche Bewegungsenergie, die in ihnen zum Ausdruck kommt, historisch einordnen zu können und theoretisch beschreibbar zu machen. Damit verorten sich die vorliegenden Überlegungen zum einen im Feld der *Still/Moving Studies* (vgl. etwa Beckman und Ma 2008; Hölzl 2010; Guido und Lugon 2012), die sich der Erforschung all jener bildlichen Formen verschrieben haben, welche die Unterscheidungen statisch/bewegt und Fotografie/

Film herausfordern. Zum anderen stellen sie sich in die Warburg-Tradition – hat der Hamburger Bild- und Kulturwissenschaftler Aby M. Warburg doch mit dem ‚bewegten Beiwerk‘ ein erhellendes Konzept vorgelegt, das sich, so die These, sehr gut eignet, den Zwischenstatus des ‚in sich bewegten Bildes‘ auszuleuchten. Wie die Benennung der Live-Photo-Funktion bereits deutlich macht, wird Bewegung nicht nur mit Augenkitzel und Aufmerksamkeit in Verbindung gebracht, sondern auch mit der Idee des Lebens bzw. der Lebendigkeit (sowie der ausgedehnten Intensität des Augenblicks, der *liveness*). Diese enge Verwandtschaft von Bewegung und Belebung lässt sich mit Warburgs Renaissancestudien nachzeichnen und für die digitale Gegenwart fruchtbar machen. Eine Geschichte des ‚in sich bewegten Bildes‘ kann hier nicht vorgelegt werden, wohl aber der Versuch, mit dem Diorama eine bisher übersehene genealogische Spur der *still/moving pictures* in der protokinematografischen Ära aufzuzeigen und die eigentümliche Spannung des pseudobewegten statischen Bilds mit Warburg zu umreißen, um das so gewonnene Beschreibungsvokabular an exemplarischen Beispielen aus der digitalen Gegenwart zu erproben.

1 Die „wandelbaren Gemälde“ der protokinematografischen Ära

Die protokinematografische Ära gilt neben der Ära des digitalen Bildes als zentrale Phase für das Studium in sich bewegter Bilder (vgl. Guido und Lugon 2012, 3). Entsprechend wird mit dem Diorama eine historische Form der Bildlichkeit herausgegriffen, die, wie Wolfgang Schivelbusch (1983, 202–209) neben vielen anderen zu Recht deutlich gemacht hat, als Vorläuferin des Kinos anzusehen ist. Soweit ich sehe, ist sie jedoch noch nicht als Vorläuferin von ‚in sich bewegten‘ Digitalbildern diskutiert worden. Zur Erinnerung: Erfunden wurde das Diorama von Louis Daguerre und Charles Bouton im Jahr 1822. Der Begriff kommt aus dem Griechischen und kann als ‚Durchschaubild‘ übersetzt werden (vgl. Gall 2016, 17). Er bezeichnete sowohl das Gebäude als auch die Darbietung in seinem Inneren. Das Gebäude verfügte über mehrere Bühnen und einen in der Mitte liegenden, rotierbaren Zuschauer*innenraum, der abgedunkelt wurde, um den Blick ganz auf ein 22 mal 14 Meter großes Gemälde zu lenken, das durch Beleuchtungseffekte scheinbar in Bewegung versetzt wurde. Mit Hilfe von Jalousien, Blenden und farbigen Filtern (vgl. Oettermann 1980, 63) wurde das von oben einfallende Tageslicht so geschickt gelenkt, dass Sonnenauf- und -untergänge, aber auch die Lichtstimmung eines aufziehenden Gewitters oder anderer Wetterphänomene simuliert werden konnten, und zwar so stufenlos, dass sich

die Betrachter*innen quasi in das Bild selbst versetzt fühlten (vgl. Schivelbusch 1983, 202 und 206). Ab 1834 erlaubte eine neue Technik namens Doppeleffekt, Gegenstände, Tiere und Personen erst allmählich sichtbar zu machen. In seiner Patentschrift zur Fotografie behandelte Louis Daguerre, der französische Pionier der optischen Medien, auch diese Doppeleffekt-Technik des Dioramas, die durch einen „Wechsel von Tag- und Nachtbeleuchtungen“ (Daguerre 1839, 60) einem an sich unbewegten Gemälde zu einer eindrucksvollen optischen Bewegungswirkung verhalf. Diese Erfahrung des Bewegungssehens wird in einer Fußnote des deutschen Übersetzers anschaulich beschrieben und sei daher ausführlich zitiert:

Der Zuschauer sitzt in einem kleinen Amphitheater; die Scene scheint ihm mit einem noch in Dunkel gehüllten Vorhang bedeckt. Nach und nach aber weicht dieses Dunkel einem Dämmerlichte und die Scene beginnt auf dem Vorhang selbst: eine Landschaft oder ein Prospect tritt immer deutlicher auf demselben hervor, der Morgen dämmert, *die Scene belebt sich*, Bäume treten aus dem Schatten heraus, die Conturen der Berge, der Häuser *werden sichtbar*, menschliche und Thierfiguren *erscheinen* auf dem immer mehr wie von der aufgehenden Sonne beleuchteten Vordergrunde; der Tag ist angebrochen. Die Sonne *steigt immer höher*; in einem Hause sieht man durch ein offenes Fenster ein Küchenfeuer *allmählig emporlodern*; in einem Winkel der Landschaft sitzt eine Gruppe Bivouakirender um einen Feldkessel herum, unter welchem sich das Feuer *nach und nach steigert*; eine Schmiedeesse *wird sichtbar*, und das Glühfeuer derselben *scheint durch einen unsichtbaren Blasbalg immer mehr angefacht zu werden*. Nach einiger Zeit, und das Interesse des Beschauers hat keinen Maßstab für die Kürze derselben, *nimmt die Tageshelle ab*, während der rothe Schein des künstlichen Feuers *an Stärke gewinnt*; es folgt wieder die anfängliche Dämmerung und endlich die Nacht. Bald aber *tritt das Mondenlicht in seine Rechte ein*, die Gegend *wird auf's Neue sichtbar* in den sanften Tinten der erhellten Nacht, eine Schiffslaterne *entzündet sich* im Schiffe, das im Vordergrund eines Hafens ankert; die Kerzen am Altar im Hintergrunde einer vortrefflichen Kirchenperspective *entzünden sich*, die zuvor *unsichtbare Gemeinde wird von den Strahlen beleuchtet*, die vom Altar ausgehen; oder jammernde Menschen stehen am Rande des Bergsturzes, dessen Verwüstungen der Mond an derselben Stelle beleuchtet, wo zuvor der Ruffiberg den Hintergrund der lieblichen Schweizerlandschaft von Goldau gebildet hatte. — Dieß sind die magischen Effecte der mit ebensoviel Scharfsinn als Geschmack ausgeführten, wandelbaren Gemälde des zu Paris aufgestellten Daguerre'schen Diorama. (Daguerre 1839, 59–60, Herv. A.U.)

Zahlreiche Verben und Temporaladverbien suggerieren eine Bewegung der jeweiligen Bildmotive auf dem unscheinbaren „Vorhang“. Das Lichtspiel erzeugt etwas scheinbar Paradoxes und damit umso Faszinierenderes: ein „wandelbare[s] Gemälde“ eben, dessen Motive durch raffinierte Beleuchtungs- und Farbauftragstechniken in Bewegung geraten, obwohl sich die Leinwand selbst nicht bewegt. Der Eindruck eines zeitlichen Verlaufs wird durch die Veränderung der Beleuchtung hervorgerufen – so belebt sich etwa eine Szenerie mit Tagesanbruch,

flackern Kerzen oder lodern Feuer, die von unsichtbaren Blasebälgen angefacht zu werden scheinen. Der patentierte Doppeleffekt – bei dem nicht nur die Vorderseite der Leinwand, sondern auch die Rückseite bemalt wurde – erlaubt zudem das Zeigen von nächtlichen Szenerien und das Einblenden von vorher unsichtbaren Bildelementen, etwa den Verwüstungen eines Bergsturzes oder einer Gruppe von Kirchgänger*innen einer Mitternachtsmesse. Heinz Buddemeier verweist auf die Mühen des zeitgenössischen Diskurses, das neue optische Medium mit einer derart gesteigerten Illusionskraft terminologisch überhaupt zu fassen: „Die Schwierigkeiten sind insofern verständlich, als tatsächlich zum erstenmal ein Bild seine Identität verliert, und auf ein und derselben Bildfläche verschiedene Darstellungen ohne sichtbare äußere Einwirkung erscheinen“ (Buddemeier 1970, 38). Mit der Doppeleffekt-Technik sei schließlich „endgültig der Schritt von der *Ausstellung* eines Bildes zur *Vorführung* verschiedener Bilder auf derselben Bildfläche“ getan worden, womit sich das Diorama zu „einem Medium eigener Art entwickelt“ (Buddemeier 1970, 38, Herv. im Original) habe, das sich von der Malerei grundsätzlich unterscheide.

Dies gilt es nun genauer zu ergründen: Das im Diorama gezeigte Bild ist kein Gemälde mehr, aber auch noch kein Film, der auf derselben Bild-, oder genauer: Projektionsfläche beliebige Bilder aneinanderzureihen vermag. Es ist ein in sich bewegtes Bild, das ein Motiv bis zu einem gewissen Grad zu animieren versteht. Die Bemalungs- und Beleuchtungstechnik kann einzelne Bildelemente erscheinen oder verschwinden lassen wie auch die Bewegungen des Windes, des Wassers, der Sonne oder des Feuers simulieren. Es kann das Gesamtmotiv, die Komposition und Perspektive jedoch nicht ändern. Somit enthält es sowohl gleichbleibende als auch veränderliche Elemente, die es als in sich bewegtes Bild wesentlich charakterisieren.

Die Vorführung erstreckte sich über einen Zeitraum von 15 Minuten – lange genug, um die Lichtveränderungen scheinbar unmerklich vorzunehmen, und doch erstaunlich komprimiert für die Darstellung eines gesamten Tages- oder gar noch Nachtverlaufs. Nach diesen 15 Minuten drehte sich der Raum und zeigte ein zweites Diorama. Aufgrund des regen Besucher*innenandrangs war täglich zwischen 11 und 16 Uhr (wenn am meisten Tageslicht zu erwarten war) jede halbe Stunde eine Vorführung angesetzt, die immer wieder denselben Verlauf nahm (vgl. Oettermann 1980, 63). Das Diorama der Mitternachtsmesse in der Pariser Kirche Saint-Étienne-du-Mont war so erfolgreich, dass es drei Jahre lang ununterbrochen im Programm war – obwohl die spätgotische Pfarrkirche ganz in der Nähe lag und kostenlos selbst hätte besucht werden können. Es war die Freude an der perfekten Illusion gepaart mit dem Vergnügen, auch weiter entfernte Orte oder ungemütliche Sujets bequem und sicher genießen zu können, die das Publikum immer wieder ins Diorama strömen ließ.



Abb. 1: Eadweard Muybridge: *Dancing (fancy)*. Tafel 187 aus *Human and Animal Locomotion* (1887). <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/dancing-fancy> (24. April 2022).

Die „frappierende Lebendigkeit“ (Gall 2016, 32) des Dioramas war nicht die einzige bewegte Bildlichkeit, die die protokinematografische Ära prägte. Aus dem Bereich der ‚optischen Spielzeuge‘ werden häufig Zootrop und Phenakistiskop genannt, die mit der Erfindung der Chronofotografie neue Nahrung bekamen (vgl. Gutiérrez de Angelis 2016; Hölzl 2010, 100; Marmo 2016, 79; Strauven 2019, 60–61). Jetzt war es möglich, Bewegungen in Einzel fotografien zu zerlegen und sie auf diese Weise fragmentiert und verlangsamt zu studieren. Gleichzeitig konnten die Einzelbilder im Auge des*der Betrachter*in zu animierten Sequenzen wieder zusammengesetzt werden. Diese oft zirkulären Bewegtbildsequenzen weisen große Ähnlichkeiten zu denjenigen von GIFs auf, weswegen es nicht verwundert, dass viele der Bildfolgen aus Eadweard Muybridges 1887 veröffentlichtem Opus Magnum *Human and Animal Locomotion* mittlerweile auch in die Form des GIF übersetzt worden sind. Tafel 187 dieses Werks etwa zeigt unter dem Titel *Dancing (fancy)* zwölf aufeinander folgende Fotografien einer jungen Frau, welche die lange Schleppe ihres weißen Kleides in die linke Hand genommen hat und sich anmutig tanzend einmal um die eigene Achse dreht (siehe Abb. 1). Die Schleppe wirkt dabei wie ein Schleier, der die fließende Drehbewegung besonders in der Mitte der Sequenz für die Betrachter*innen veranschaulicht. Alle anderen Bewegungen – etwa die Neigung des Kopfes, das leichte Heben der Arme, die Schrittfolge beim Drehen – können von den Betrachter*innen nur durch einen aufmerksamen Vergleich der Einzelbilder erschlossen und imaginiert werden. Die Vorführung im Zootrop oder Phenakistiskop (oder eben: im Format des GIF; vgl. Muybridge 2013) lässt die Bewegung als solche dann vor Augen treten und ‚belebt‘ die statischen Einzelbilder. Auf diese Weise werden unterschiedlichste

Körperbewegungen von Menschen und Tieren (es sei an die berühmte Pferdegalopp-Sequenz erinnert) über die Form eines in sich bewegten Bildes erfahrbar.

2 „Das Haar der Venus flattert [...] im Winde“ – Beiwerk als Bewegungsmarkierung bei Aby Warburg

Es ist der durch die Drehung der jungen Tänzerin bei Muybridge so anmutig flatternde Schleier, von dem aus sich der Bogen nun zu Aby M. Warburg spannen lässt, der sich zeit seines Lebens mit einer besonderen Bewegungs- und Intensitätsformel in der Kunst beschäftigte. Firmierte sie in seiner Dissertation zu Sandro Botticellis Gemälden *Geburt der Venus* und *Frühling* (Warburg 1979a [1893]) noch unter dem Begriff des ‚bewegten Beiwerks‘, betrat sie später als Pathosformel bei seinen Arbeiten zum *Bilderatlas Mnemosyne* (Warburg 2012) die Haupttribüne. Beide Male ist eine besondere und untrennbare Verbindung von Form und Inhalt (vgl. Agamben 1999, 90) in Bezug auf eine bestimmte seelische Ausdrucksbewegung gemeint – zunächst begrifflich mit größerer Aufmerksamkeit auf der Darstellung von Bewegung, bevor Warburg den Blick mit der Pathosformel noch stärker auf die im Bild eingehegten Affektenergien lenkte. Warburg war in erster Linie dem Nachleben der Antike in Kunstwerken der Renaissance auf der Spur, stellte jedoch auch außereuropäische ethnologische Studien an und zog Querverbindungen bis zu den (Gebrauchs-)Bildern seiner Zeit. Die Forschung beginnt die Fruchtbarkeit der Warburg’schen Ideen für das Verständnis digitaler Bildlichkeiten und der damit verbundenen alltäglichen Bildpraktiken unserer Gegenwart erst allmählich zu entdecken (vgl. Felixmüller 2017, 2019; Gutiérrez de Angelis 2016; am Rande auch Wentz 2020; Ullrich 2015). Auch seine Bedeutung für die *Still/Moving Studies* zählt – wie es scheint – noch zu den Geheimtipps der Forschung (eine erfreuliche Ausnahme stellt Köhler 2016 dar).

Bleiben wir zunächst beim ‚bewegten Beiwerk‘, das Warburg als zentrales Indiz für das Nachleben antiker Ausdrucksenergien in den Gemälden der Renaissance anführt. Über die genaue Lektüre der homerischen Hymnen zu Aphrodite sowie eines Versepos Angelo Polizianos und die aufmerksame Betrachtung der Botticelli’schen *Venus* (siehe Abb. 2) gelangte Warburg zu der Gewissheit, dass sich die Bezugnahme der Renaissancekünstler auf die Antike besonders in der Dynamisierung nicht der Körper selbst, sondern ihrer Umhüllung und Ausschmückung manifestierte. Botticellis Gemälde beschreibt er, Poliziano zitierend, wie folgt:

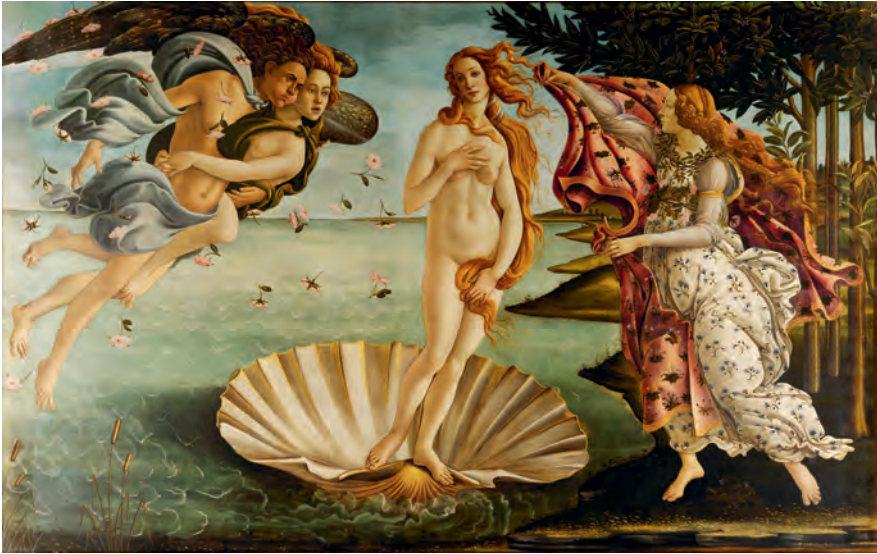


Abb. 2: Sandro Botticelli: *La nascita di Venere* (*Die Geburt der Venus*), um 1484/1485. Uffizien, Florenz (Wikimedia Commons 2012).

Da sind auf dem Bilde nicht nur die zwei pausbackigen ‚Zefiri‘, ‚deren Blasen man sieht‘, sondern auch die Gewandung und das Haar der am Ufer stehenden Göttin weht im Winde, und auch das Haar der Venus flattert, wie der Mantel, mit dem sie bekleidet werden soll, im Winde. (Warburg 1979a, 18–19)

Es handle sich bei dieser „Bestrebung, die transitorischen Bewegungen in Haar und Gewand festzuhalten“ (Warburg 1979a, 19), um *die* künstlerische Strömung der Renaissance, die in Leon Battista Albertis kunsthistorischer Gründungsschrift *Della pittura* (1435/36) als rhetorische Affektwirkung beschrieben worden sei. Dort ist einiges zu den Bewegungen des Körpers nachzulesen, mit deren Hilfe die „Bewegungen der Seele, die ‚Affekte‘ genannt werden“ (Alberti 2002, 135), darzustellen seien und sich dann auch auf die Betrachtenden übertragen sollten (vgl. Alberti 2002, 131). Die Körperbewegungen könnten sieben Richtungen einschlagen (etwa nach oben, unten, links, rechts etc., vgl. Alberti 2002, 135). Zentraler für Warburg ist jedoch Albertis Überlegung zur malerischen Animation der unbelebten Dinge:

Es bereitet Vergnügen, in Haaren, Mähnen, Zweigen, Laubwerk und Kleidern irgendwelche Bewegung zu sehen. Mir gefällt es gewiss besonders, in den Haaren die von mir erwähnten sieben Bewegungen zu sehen: sie sollen sich mit einer Drehung wenden, als wollten sie einander umschlingen, und ähnlich den Flammen in der Luft wehen; teils sollen sie sich

verknöten wie Schlangen, teils nach hierhin und dorthin aufstreben; ebenso sollen sich Strähnen da nach oben, hier nach unten, da nach außen, hier nach innen winden, teilweise sollen sie sich verwickeln wie Seile. Den gleichen Bewegungen folge der Faltenwurf, der entstehen soll wie die Äste aus einem Baumstamm. Darin soll man also allen Bewegungen nachfahren, damit kein Teil des Stoffes unbewegt bleibe. (Alberti 2002, 139)

Alberti ist mit seiner Freude an der Bewegtheit von Haaren, Geäst oder den Falten der Kleidung also selbst ganz dem Geist der Antike verpflichtet, der das Beiwerk in Bewegung versetzt. Gleichwohl mahnt er im Sinne des antiken rhetorischen Angemessenheitspostulats zur Mäßigung:

Doch wenn wir Bewegungen bei Stoffen verlangen, obwohl diese von Natur aus schwer sind und ständig nach unten fallen, wird man gut daran tun, im Gemälde das Gesicht des West- oder des Ostwindes [*la faccia del vento zeffiro o austro*] anzubringen, der inmitten der Wolken bläst und die Stoffe zum Flattern bringt. Dadurch wird jene Anmut bewirkt, die darin besteht, dass die Körper auf der Seite, wo der Wind auftrifft, unter den Tüchern einen großen Teil ihrer Nacktheit enthüllen und auf der anderen Seite die vom Wind verwehten Tücher sanft in der Luft fliegen. (Alberti 2002, 139)

In den beiden Gemälden, die die Grundlage für Warburgs These bilden, stellte Botticelli diesem Rat entsprechend den Windgott Zephyr mit geplusterten Wangen dar. In *Geburt der Venus* ist die Bewegungsrichtung der Luft durch feine weiße vektorartige Pinselstriche angedeutet, die sich diagonal von Zephyrs Lippen ausgehend nach rechts unten zur Venus hin erstrecken. Auch Zephyrs Gefährtin Chloris wird in diesem Sinne – wenn auch weniger intensiv – als ‚Bewegende‘ gezeigt. Im *Frühling* bläst Zephyr zwar die Backen auf, es fehlt jedoch der Vektor. Die Windrichtung wird allerdings durch die räumliche Anordnung von Zephyr und Chloris und den Faltenwurf und -flug der Gewänder deutlich. Botticelli hat die bewegende Ursache somit in beide Bilder integriert und als Maß für die Bewegtheit des Beiwerks angelegt.

Georges Didi-Huberman zufolge nimmt Alberti in diesen Abschnitten eine Bestimmung der malerischen Animation vor, mehr noch, eine quasi-animistische Theorie des gemalten Objekts: „Everything in painting is dead, nothing really moves; yet, everything is *invoked* there under the quasi-magical aspect of things and beings that move in order to form a *historia* and to move (*movere*) the viewer in turn“ (Didi-Huberman 2003, 281, Herv. im Original). Das Paradox bewegter Bildlichkeit ist hier also bereits in seinen Grundzügen etabliert. Obwohl das Gemälde seine Objekte zum Stillstehen verdonnert, vermag der Schöpfer ihre Bewegtheit etwa über die formelhafte Kombination von blasendem Zephyr und flatterndem Beiwerk zu suggerieren. Diese Bewegtheit wird von den Betrachter*innen dann als Ausdruck einer Seelenbewegung gleichzeitig erkannt und als solche emp-

funden. Aus diesem Zusammenspiel heraus ‚animiert‘ sich das gemalte Objekt und veranlasst die Affektübertragung, ganz im Sinne der antiken rhetorischen Wirkungsfunktion des Pathos bzw. *movere*.

In diesen „*Bewegungsformeln*“ des Botticelli erkenne Warburg, so Didi-Huberman an anderer Stelle, „das *grundsätzliche Pathos* des Bildes“ (2005, 331, Herv. im Original). Die Verschiebung des Blicks (bzw. der malerischen Bewegungsenergie) vom Haupt- zum Beiwerk ist das eigentlich Faszinierende – schließlich werde hier nur unbelebten Dingen wie Tüchern oder Haaren eine seelische Bewegung eingehaucht, während die Körper selbst eher regungslos verharren. Didi-Huberman beschreibt Botticellis *Frühling* daher treffend als „*freies und festes* Gemälde in einem. [...] Botticellis Werk vermittelt den Eindruck einer allumfassenden Starre, [...] und dennoch ist jeder kleinste Raum von Erzitterungen, von Flimmern und Atemstößen durchzogen“ (Didi-Huberman 2005, 334, Herv. im Original). Dieses dialektische Verhältnis von Starrheit und Bewegung ist zentral für das Verständnis des ‚bewegten Beiwerks‘. Das Parergon dient, so Didi-Huberman, „als Übersetzungsinstanz zwischen der ungreifbaren *Luft* und den sichtbaren *Körpern*, so wie [...] zwischen den sichtbaren *Bewegungen* und den *Regungen* der Seele“ (2005, 337, Herv. im Original). Für die bewegte Bildlichkeit ist hier also eine Dialektik oder vielmehr, um einen weiteren Begriff Warburgs auszuborgen, eine Polarität verantwortlich, die im Bild zwischen unbewegtem Haupt- und bewegtem Beiwerk besteht. Sie dynamisiert das Bild auch in dem Sinne, dass sie „im Kunstwerk die Fähigkeit des Lebens zur Bewegung und zum Bewegtwerden sichtbar macht“ (Didi-Huberman 2005, 343). Diese „Seelenfähigkeit“ (Didi-Huberman 2005, 343) ist besonders betonenswert in Bezug auf die affektive Qualität dieser Formel. Obwohl selbst unbelebt, trägt das Gemälde mit der Bewegungsformel eine Potenz oder *dýnamis* zur Belebung in sich, die es jedoch nicht selbst einzulösen vermag, sondern nur im*in der Betrachter*in stimulieren kann. Die Bewegung wird im Bild gerade so ‚angehalten‘, dass sie sich im*in der Betrachter*in mühelos fortsetzen kann. Damit verlängert sich auch die Idee der Lebendigkeit in den*die Betrachter*in hinein – dies meint Didi-Huberman, wenn er die Wirkung der animistischen Bildobjekte als quasi-magisch bezeichnet.

Von Warburg selbst ist zur Beschreibung dieser Bildwirkung die Sentenz „Du lebst und thust mir nichts“ überliefert, die er als Motto seiner unveröffentlichten Schrift *Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde* vorangestellt hat (zitiert nach Zumbusch 2004, 216; siehe auch Fehrenbach 2010, 124). Für ihn verweisen die Zeichen des Lebendigen auf das Lebendige, dieses ist zugleich jedoch auch im Bild präsent. Das Bild zeichnet sich als solches dadurch aus, dass es sich zwischen beidem – Repräsentation und Präsenz – in einer Spannung oder einem Schwebezustand befindet. Frank Fehrenbach fasst dies treffend zusammen: „Als stillgestelltes Leben halten Bilder für Warburg die Reaktion des Betrachters in

der Schweben, markieren sie eine Pause, die ihrerseits den Fluss der Handlungen (des ‚Greifmenschen‘) unterbrechen“ (Fehrenbach 2010, 136). Wie genau die Energie des Lebens im Bild stillgestellt und dann im*in der Betrachter*in freigesetzt werden kann, hängt nach Warburg vom*von der jeweiligen Künstler*in ab – die einen lassen das Bild mehr „thun“, die anderen weniger. Da Warburg um die potenziell phobische Wirkung von Bildern wusste, versteht Horst Bredekamp die Sentenz „Du lebst und thust mir nichts“ eher als „eine Beschwörung denn eine Gewißheit“ (Bredekamp 2015, 31), die dem Bild ein Eigenleben und auch eine potenzielle Handlungsmächtigkeit zugesteht. Diese führt er auf die aristotelische *energeia* zurück, also das anschauliche und lebendige ‚Vor-Augen-Stellen‘, das in der Renaissance aus der Rhetorik in die Malerei übernommen worden sei. Zusammen mit der Affektübertragung (*movere*) lassen sich hier also einige rhetorische Elemente beobachten, die sich zu einer neuen, spezifisch bildlichen Lebendigkeit formieren. Ihre Wirkungskraft bezieht diese – anders als Bredekamp (2015, 59–66) annimmt – jedoch nicht aus dem Bild allein, sondern aus der spezifischen Konstellation von Künstler*in, stillgestellter Bewegung und einem*einer Betrachter*in, der*die sich für die Aufnahme der Bewegung, für die potenzielle Affizierung offen zeigt.

All dies verdichtet sich im Begriff der Pathosformel, der gesteigerte Formen der Gebärdensprache und Mimik im Kunstwerk bezeichnet, die über eine „dramatische Wucht ihres Ausdrucks“ (Warburg 1979b [1912/1922], 173) verfügen. Hier geht es also nicht mehr ‚nur‘ um die gesteigerte Beweglichkeit von Gewandung und Frisur, sondern auch um einen gesteigerten mimischen und gestischen Ausdruck, der sich im Bild als für einen Augenblick stillgestellte Bewegung manifestiert. Das Pathos wird in der Darstellung formelhaft eingehegt, ohne jedoch zu einem bloßen Ausdrucksschema zu verhärten (vgl. Fehrenbach 2010, 128). Gleichwohl trägt es mit der dramatischen Wucht das Potenzial in sich, den*die Betrachter*in zu affizieren. Da in den Pathosformeln der Renaissance nach Warburgs Auffassung „Urworte der Gebärdensprache“ (Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg V, 33, Eintrag Wbg. 3 V 928, zitiert nach van Huisstede 1995, 147) aus der Antike nachleben, ist das Konzept nicht nur als kunsttheoretisches anzusehen, sondern auch als ethnologisch-ausdruckspsychologisches. Stellvertretend sei hier auf die exzellente Theoretisierung wie Historisierung der Pathosformel Warburgs durch Didi-Huberman (2019, 131–298) verwiesen, die deutlich macht, wie die Pathosformel universale Affektenergien und historische Prägungskräfte vereint, Zeiten und Räume zu durchschreiten vermag und damit auch über das Nachleben der Antike in der Renaissance hinaus Erklärungskraft zu entfalten vermag.

Mit Warburg lässt sich als Spezifik des Bildlichen festhalten, das Gezeigte in einer Spannung zwischen Stillstand und Bewegung zu halten und damit den*die

Betrachter*in affektiv zu bewegen. Der Bildträger selbst bleibt statisch, und das heißt: tot, während sein Inhalt „lebt und [mir nichts] thut“. Die Bewegtheit kann jedoch nur markiert, enkodiert und im Beiwerk oder der Mimik und den Gebärden angedeutet werden – und auch wenn der Bildträger selbst mobil sein sollte, lassen sich die Bildobjekte nicht bewegen. Die Bewegtheit vollzieht sich im*in der Betrachter*in selbst. Diese kann sich als Eindruck einer besonderen Lebendigkeit (*energeia*) des Gezeigten oder in der emotionalen Affizierung des*der Betrachter*in manifestieren. Sie realisiert sich jedoch nie im Bild selbst – auch wenn es dem*der Betrachter*in so vorkommen mag, dass das Bild seine eigene Medialität transzendiert. Doch was passiert, wenn sich die Bildobjekte *tatsächlich* in Bewegung setzen? Wie lässt sich das Warburg'sche Konzept auf die in sich bewegten Bilder der proto- und postkinematografischen Ära anwenden?

3 Die Übersetzung der warburgianischen Intensitätsformel ins Filmische

Mit der *tatsächlichen* Bewegung kommt eine hochinteressante Variable ins Spiel, welche die Frage nach der Dialektik von Stillstand und Bewegung reformuliert. Es sei im Folgenden untersucht, wie sich die warburgianische Bewegungs-, Intensitäts- und Pathosformel in die Medialität der *still/moving pictures* übersetzen und theoretisch weiterentwickeln lässt. Kristina Köhler (2016) hat hier einen Vorschlag vorgelegt, der sich – Bezug nehmend auf Didi-Hubermans Interpretation von Warburg – mit Nymphendarstellungen in Kinofilmen um 1910 befasst. Ihre Überlegungen sind äußerst anschlussfähig, da sie Warburgs Konzept als „möglichen Ausgangspunkt für eine erweiterte Geschichte der Bildbewegung“ (Köhler 2016, 49) versteht. Sie zeichnet nach, wie die Bewegung des Beiwerks, also etwa des Schleiers, mit dem getanzt, oder des Wassers, in dem gebadet wird, filmisch umgesetzt und film- wie wahrnehmungstheoretisch aufgefasst wird. Das filmische Bild mache zunächst einmal Bewegung an sich sichtbar, womit ein Wahrnehmungswandel von Materie und Stofflichkeit hin zum Bewegungssehen einhergehe (vgl. Köhler 2016, 24). In manchen Filmen werde der energetische Gehalt der Bewegung potenziert oder übersteigert, indem etwa der Schleier den gesamten Bildraum einnehme und somit nicht nur die Bewegung markiere, sondern als solche in ihrer Qualität erfahrbar mache (vgl. Köhler 2016, 31). Im Vordergrund stehe hier das nahtlose Fließen der Bewegung, die nicht als Abfolge von Einzelbildern wahrgenommen werde. Wie im Gemälde mache der Schleier die „Textur selbst der Bewegung erfahrbar“ (Didi-Huberman 2005, 337), durch filmspezifische Feinheiten wie die Zeitlupe werde dies noch verstärkt (vgl. Köhler 2016, 33). Im Ver-

gleich zum Gemälde intensiviert sich in diesen Filmen also die Bewegungsenergie und wird möglicherweise übersteigert zur Darstellung gebracht. Dem Filmischen entsprechend verlagert sich die Aufmerksamkeit auf die Darstellung der ruckel-freien, fließenden, vielleicht verlangsamten oder beschleunigten Bewegungs-qualität.

In anderen Filmen findet Köhler eine kinospezifische Entsprechung zur Warburg'schen Polarität von Stillstand und Bewegung, wenn „unterschiedliche Bewegungsqualitäten zueinander in Bezug gesetzt sind“ (Köhler 2016, 39). So werde etwa einem ruhigen Pol ein „vibrierender Umraum“ (Köhler 2016, 39) gegenübergestellt. Auch hier handle es sich um eine Intensivierung der Bewegungsenergie – eine jedoch, die dialektisch eingespannt ist und somit ganz wie bei Warburg den „launischen Blick“ (Köhler 2016, 41) vom vermeintlichen Bildzentrum auf den Umraum und das scheinbar Nebensächliche lenkt. Das filmische Bild verfüge über Ruhe *und* Bewegung, zeige diese nicht nur des Bewegungssehens wegen, sondern um der Seelenbewegungen der Natur willen. Dies führt Köhler auf den Filmtheoretiker Hermann Häfker zurück, der fordert, die „innere Schönheit“ (Häfker 1913, 39) der natürlichen Bewegung im Film zum Ausdruck zu bringen. Er nennt dies „Bewegung an sich“ (Häfker 1913, 35); Köhler macht daraus den Begriff der „in sich bewegten Bilder“ (Köhler 2016, 47), an den hier angeschlossen werden soll. Der Filmtheoretiker versteht darunter etwa das „regelmäßige Anschlagen der Meereswellen an das Ufer“ oder das „Nebelstaubsprühen großer und kleiner Wasserfälle“ (Häfker 1913, 34) – alles erhabene Bewegungen, in denen „nichts Willkürliches“ sei und die den „Ketten kosmischer Ursachen“ (Häfker 1913, 35) folgten. Ganz ähnlich wie der Humanist Alberti sieht er dieses „Sichregen der Dinge“ als „unmittelbaren Ausdruck“ (Häfker 1913, 35) von seelischen Bewegungen. Bei zappeligen und unübersichtlichen Bewegungen bekomme das Auge nicht genügend Gelegenheit, die seelischen Regungen auch wirklich wahrzunehmen. Natürlich muss auch hier eine dramatische Wucht entfaltet werden, indem etwa unterschiedliche Bewegungsqualitäten in der Montage kontrastiert und somit eine angemessene Spannung erzeugt werde (vgl. Häfker 1913, 40–41).

Diese am Filmischen entwickelte Vorstellung, unterschiedliche Bewegungen im Bild zu koordinieren und zu kontrastieren, damit sich eine dialektische Spannung ergibt, stellt in meinen Augen eine überzeugende Übersetzung des Warburg'schen Beiwerks und der Pathosformel dar – geht es doch auch bei Warburg nie um die Bewegung allein, sondern um ihre mehr oder weniger ausbalancierte Darstellung als Ausdruck tieferliegender Seelenbewegungen. Die Idee der ‚Stillstellung‘ der Bewegung lässt sich also im Filmbild etwa als relativer Ruhepol verstehen, der von einem zitternden, pulsierenden, wellenförmig fließenden oder sonstwie in Bewegung versetzten Umraum umgeben ist. Nach Häfker muss die

Darstellung lang genug gehen, damit das Auge die innere Schönheit und damit auch den seelischen Ausdruck der dargestellten Bewegung erfasst – und dann abgelöst werden durch ein anderes in sich bewegtes Bild (vgl. Häfker 1913, 39). Diese Erkenntnis lässt sich – obwohl Häfker selbst dies nicht im Sinn hatte – auch auf das eingangs beschriebene Diorama anwenden: Auch hier ist ein Ruhepol zu sehen (etwa die Umrisse der Landschaft oder eines Innenraums) und ein atmosphärischer Umraum, der in Bewegung versetzt wird (Flackern von Kerzen, Lodern von Flammen, Wetterveränderungen, Eintreten der Dämmerung etc.). Dem*der Betrachter*in wird ebenfalls genügend Zeit gegeben, sich ins Bild hineinzusetzen und von den darin zum Ausdruck kommenden Seelenbewegungen der Natur anrühren zu lassen. Leider ist keines der Original-Dioramen erhalten – anhand eines überlieferten kleineren Dioramas von Daguerre lässt sich der Effekt jedoch in stark verkürzter und verkleinerter Form zumindest ein wenig nachvollziehen (vgl. Judith Benhamou-Huet Reports 2019, 00:26–00:37). Hier ist deutlich zu erkennen, wie die Dämmerung hereinbricht und bestimmte Bildelemente, die zuvor kaum oder nicht sichtbar waren, plötzlich den Blick auf sich lenken (so etwa eine Nachtwächtergestalt im linken Teil des Kreuzgangs oder Turmumrisse im Bildhintergrund in der rechten Bildhälfte). Die Atmosphäre belebt sich deutlich, von einem Zittern oder Vibrieren kann jedoch nicht die Rede sein – können Bildobjekte bei diesem protokinetografischen Dispositiv zwar ein- und ausgeblendet, auf der Leinwand jedoch nicht hin- und herbewegt werden.

Die Darstellung körperlicher Bewegungen des Menschen – darunter auch Mimik und Gebärden – sind für Hermann Häfker wiederum nicht ohne Weiteres von der inneren Schönheit geprägt, die er den Bewegungen der Natur zuschreibt, sondern nur dann angemessen, wenn den Dargestellten nicht bewusst sei, dass sie gefilmt würden (vgl. Häfker 1913, 41). Bei dem von ihm dezidiert so genannten „gestellten“, nicht-dokumentarischen Bildern empfiehlt er die Orientierung am Kunst- und Ausdruckstanz, damit Gebärden und Mimik nicht übertrieben und damit „illusionszerstörend“ (Häfker 1913, 48) wirken. Nicht nur mit dem Stichwort ‚Tanz‘ eröffnet sich nun eine weitere Verbindungslinie zu Warburg wie zur digitalen Bildlichkeit der Gegenwart, insbesondere zum GIF, das – wie Daniela Wentz (2020) mit kursorischem Verweis auf Warburg konstatiert – aus dem Geist des Tanzes geboren worden sei.

4 Endlose Wiederholung: Der eigentümliche Stillstand im GIF und Live Photo

GIFs und Live Photos sind genuin digitale Bildformate, die eine animierte Sequenz vorzuführen vermögen, die sich aus vielen Einzelbildern zusammensetzt. Das GIF kann diese Einzelbilder in derselben Datei abspeichern – ursprünglich war dies dazu gedacht, die Dateigröße von Farbbildern zu verkleinern (vgl. Baumgärtel 2020, 15), bevor sich das Format im Internet zur Gestaltung kleiner ornamentaler Animationen durchzusetzen begann. Zunächst konnte nur ein Durchlauf einer Bewegung angezeigt werden; erst der Netscape Navigator 2.0 ermöglichte die Darstellung von endlosen Loops (vgl. Eppink 2014, 299). Die „potentiell unendliche Bewegung“ (Wentz 2020, 43) gilt als eines der Spezifika des GIF, nichtsdestotrotz bewahrt es sich eine relative Stille: „Located on a somewhat paradoxical threshold between still and moving pictures, the animated GIF defies any clear-cut distinction between them“ (Marmo 2016, 78–79).

Die frühen GIFs zeigten einfache, repetitive und zirkuläre Bewegungen in grober Auflösung wie etwa das *Dancing Girl* von Chuck Poynter, das es in den 1990er Jahren zu einer gewissen Berühmtheit brachte (siehe Abb. 3) (vgl. Wentz 2020, 44–46). GIFs wie dieses dominierten „die Erscheinungsweise von zahllosen Internetseiten“, so „bevölkerten hüpfende, winkende Smileys, blinkende, glitzernde Schriftzüge, flackernde Flammen, wehende Fahnen und das notorische Under-Construction-Zeichen vor allem die persönlichen Websites von Millionen von Internet-User_innen“ (Wentz 2020, 43; zum Under-Construction-GIF siehe auch Baumgärtel 2020, 29–40). Sie dienten zwar auch der Navigation, bildeten, so Baumgärtel, jedoch vor allem „als bewegtes Dekor ein wichtiges Gestaltungselement der ersten Generation von privaten Web-Präsenzen“ (Baumgärtel 2020, 40). Die Wortwahl Baumgärtels lässt aufhorchen – auch wenn er an dieser Stelle nicht explizit auf Warburg verweist (dies geschieht an anderer Stelle mit Blick auf die noch bevorstehende Aufgabe der Erstellung eines GIF-Bilderatlas; vgl. Baumgärtel 2020, 28), ist der Ausdruck sicherlich nicht zufällig gewählt. Wie an Poynters *Dancing Girl* deutlich wird, hatte das bewegte Motiv einen weißen oder wahlweise auch transparenten Hintergrund, der mit der Webseite verschmelzen konnte. Die bewegte Tänzerin konnte somit als ‚bewegtes Beiwerk‘ der gesamten Webseite verstanden werden, das die Aufmerksamkeit auf sich zog und die Seite belebte. Die von Warburg beschriebene Polarität erstreckte sich dann allerdings über semiotisch unterschiedliche Elemente einer Webseite und wäre nicht allein auf die Bildlichkeit des GIF bezogen. Insofern ist es dem ‚Zappel-GIF‘ höchstens durch die Temporalität des Loops gegeben, eine Spannung zwischen Stillstand und Bewegung herzustellen. Viel



Abb. 3: Einzelbilder des Dancing-Girl-GIFs von Chuck Poynter (1996; Wentz 2020, 45).

eher kommt es in ihm zur Intensivierung oder Übersteigerung von Bewegung, oder genauer: eines herausgelösten und auf Dauer gestellten Bewegungsfragments, dem die Ausdrucksenergie mit jedem weiteren Ablauf nach und nach abhandenkommt. Was bleibt, ist die Vorführung einer tänzerischen Geste, die „von ihrem Etwas-bedeuten-Müssen“ (Wentz 2020, 48) befreit ist, wie Wentz in Anlehnung an Giorgio Agambens Überlegungen in „Notes on Gesture“ (2000 [1992]) vermutet.

Die Warburg'sche Polarität von Stillstand und Bewegung kommt weit eher in einer speziellen Form des GIF zum Ausdruck: dem Cinemagramm (engl. *cinemagraph*). Alessandra Chiarini bestimmt es folgendermaßen: „Definable as a ‚living photograph‘, the cinemagraph is an almost completely still GIF image in which, nonetheless, one or more animated details are present, repeating themselves indefinitely in a ‚subtle‘, sometimes almost imperceptible, circular movement“ (Chiarini 2016, 88). Es hat sich um 2010 als eigenes Format ausdifferenziert und wird oft auf der Basis von Modelfotografien oder Film-Stills erstellt. Eine für den vorliegenden Beitrag interessante Auswahl von „animated movie stills“ findet sich auf der Tumblr-Seite *If We Don't, Remember Me* von Gustaf Mantel (<https://iwdrm.tumblr.com/>; 24. April 2022). In ihnen wird die Polarität erzeugt, indem nur bestimmte Elemente animiert werden, während der Rest des Bildes fotografisch starr und unbewegt bleibt. Zentrale Szenen bekannter Filme werden so auf einen ausgedehnten Augenblick reduziert, der für sich allein eine neue affektive Energie entfaltet. Roland Barthes wird in den *Still/Moving Studies* gerne herangezogen, weil er bei der ontologischen Bestimmung des Films vor allem auf das Film-Still eingeht (vgl. Baker 2008, 179) – an diesen Cinemagrammen hätte er sicherlich seine wahre Freude gehabt. Noch mehr aber hätte Warburg sich von der dortigen Animation unterschiedlichsten ‚bewegten Beiwerks‘ faszinieren lassen. Wie in der Renaissance werden dort Gewänder und Haare in Bewegung versetzt, um Dynamik ins Bild zu bringen, aber auch Vorhänge, lodernde Feuer oder Was-

seroberflächen im Hintergrund. Etwas seltener wird auch der Körper selbst subtil in Gang gesetzt – etwa indem die Augen geöffnet und wieder geschlossen oder repetitive Bewegungen der Arme (Streicheln, Winken, etwas Werfen) oder des gesamten Körpers (Liegestützen, Tanzen) in den Mittelpunkt gerückt werden. Die Bewegung kann sich also im Hintergrund oder Vordergrund vollziehen und eher subtil atmosphärisch erscheinen oder als auf Dauer gestellter Loop einer distinkten Handlung (vgl. Strauven 2019, 59). Der *background loop* (Poulaki 2015, 92) entspricht einer GIF-adäquaten Übersetzung des ‚bewegten Beiwerks‘ – insbesondere dann, wenn die Hintergrundbewegung eher von einer fließenden Qualität ist, wie sie Köhler ja auch anhand der Nymphendarstellungen im Wasser beschrieben hat. Hier entspricht die tatsächliche Bewegung also einer Intensivierung der Polarität. Die Ausdrucksenergie des *foreground loop* (Poulaki 2015, 93) hingegen wird durch die sichtbare Zirkularität eher geschwächt, wird die Bewegung mit jeder Wiederholung doch mehr ihres Sinnes beraubt und in Tom Gunnings Worten nur noch als „the astonishing moment of movement“ (zitiert nach Chiarini 2016, 91) wahrgenommen. Damit bringe die digitale Ära uns wieder zurück zur Seherfahrung der optischen Spielzeuge des neunzehnten Jahrhunderts (vgl. Chiarini 2016, 91).

Bei den Live Photos schließlich liegt die Sache noch ein wenig anders. Hier wird das Haptische mit dem Blick verknüpft, da sie in der Bildergalerie durch Antippen ‚aufgeweckt‘ und animiert werden können. Sie seien dazu da, die Atmosphäre einzufangen, in der ein Foto aufgenommen wurde; „they also add a new dynamic look to an image collection“ (Frohlich 2020, 549), heißt es im *Handbook of Photography Studies*. Die Dynamik ist von vornherein als Loop eingestellt, kann jedoch auch abgewandelt werden zu einem ‚Abpraller‘, bei dem die Bewegung abwechselnd vorwärts und rückwärts wiedergegeben wird, oder zu einer ‚Langzeitbelichtung‘, die den Bewegungsablauf weichzeichnet. Die Dynamik zwischen Stillstand und Bewegung ergibt sich vor allem beim ‚In-Bewegung-Setzen‘ der Sequenz. Die Art der Bewegung selbst ist nicht vorgegeben, daher kann diese prinzipiell auch durch Kameraschwenk oder -zoom entstehen. Bei Porträtaufnahmen ergeben sich jedoch ähnliche Effekte wie bei den Cinemagrammen: so kann ein Blinzeln, mimische oder gestische Bewegungen bis hin zum Wehen der Haare oder der Kleidung festgehalten und im Endlosloop abgespielt werden. Und bei Naturaufnahmen kann – wie von Häfker bereits empfohlen – die innere Schönheit ihrer Regungen herausgestellt werden. Diese elastischen Augenblicke verdeutlichen die Sehnsucht gegenwärtiger digitaler Bildproduktion nach spezifischen Formen von Bewegtheit, die aus der unüberschaubaren Menge an Fotografien herausstechen, mit denen Apple-Nutzer*innen ihr Leben dokumentieren, und dem flüchtigen Augenblick zumindest drei Sekunden lang zur Dauer verhelfen. Damit kann unterschiedlichen Seelenbewegungen Ausdruck verliehen

werden: von der stillen Kontemplation im Angesicht der erhabenen Natur bis hin zum Superlativ der Gebärdensprache.

5 Ein „Versprechen, dessen Einlösung unerträglich wäre“?

Unter der Überschrift *Living Stills – Famous Paintings* findet sich auf der Homepage der Modefotografin Shavonne Wong ein GIF, das die Botticelli'sche *Geburt der Venus* tatsächlich in Bewegung versetzt (siehe Abb. 4). Ganz im Sinne Albertis und Warburgs setzt die Künstlerin auf subtile Bewegungen des Beiwerks, lässt die Locken der Venus und der sie empfangenden Göttin Hora sanft im Wind flattern, den unteren Zipfel des Mantels nach oben wehen und die Blüten im Vordergrund wie Schneeflocken in der Luft tanzen. Zusätzlich fängt das gesamte Bild an zu ‚atmen‘, indem die Szene insgesamt langsam näher und ferner rückt und sich Zephyr und Chloris der Venus annähern und wieder entfernen. Einhundert Frames mit winzigen Veränderungen hat Wong für dieses GIF verwendet, die sich etwa alle zehn Sekunden wiederholen. Ist das nun die Ausagierung der von Botticelli stillgestellten Bewegung, die Behauchung des Gemäldes mit dem Geist der Antike, angefacht mit den Instrumenten digitaler Bildbearbeitung?

Frank Fehrenbach verweist in seiner Geschichte der Lebendigkeit darauf, dass diese „eine der ältesten und dauerhaftesten Formeln des Kunstdiskurses“ (Fehrenbach 2010, 124, siehe auch 2021) sei. Gleichwohl enthielten lebendige Bilder „ein Versprechen, dessen Einlösung unerträglich wäre“ (Fehrenbach 2010, 127), da mit einer tatsächlichen Beseelung die Grenze zwischen Bewegtem und Unbewegtem, Beseeltem und Unbeseeltem, ja, zwischen Leben und Tod überschritten würde. Die Lebendigkeit kann daher immer nur eine simulierte, künstlich erzeugte, also: *mediale Pseudolebendigkeit* sein. In diesem Sinne ist auch die Animation der *Venus* von Botticelli zu verstehen: Sie fügt dem Gemälde mit der Temporalität des ausgedehnten Augenblicks und der Endlosigkeit des Loops eine neue mediale Dimension hinzu, welche die im Bild angelegte Polarität zwischen Stillstand und Bewegung neu vor Augen führt – ohne das tote Gemälde ‚wirklich‘ zum Leben zu erwecken. Nun bilden unterschiedliche Bewegungsqualitäten die Pole, zwischen denen sich die Seelenregung entfaltet und auf den*die Betrachter*in zu übertragen vermag. Wong ist beileibe nicht die einzige Künstlerin, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, den „Lufthauch, der Venus' goldenes Haar oder die diaphanen Schleier der drei Grazien bewegt“ im GIF darzustellen, der laut Didi-Huberman auch ein „*Zeithauch*, eine Art fossiler oder gespenstischer Wind“ ist, „der zwanzig Jahrhunderte später gemalten Dingen von der Antike aus Leben

einhaucht“ (2005, 346, Herv. im Original). Wohl aber ist Wong eine der wenigen, der es gelingt, die warburgianische Polarität ins Medium des GIF zu übersetzen. Davon kann sich jede*r bei einer Internetsuche nach GIFs zu Botticellis *Venus* leicht selbst vergewissern. Die vorliegenden Überlegungen mögen daher sicherlich nicht auf alle in sich bewegten Digitalbilder zutreffen, die das Internetuniversum bereithält. Sie sind jedoch hilfreich, die verschiedenen neuen Bewegungsdimensionen des Bildlichen zueinander in Bezug zu setzen, sie als eine untrennbare Verbindung zwischen Form und Inhalt, also zwischen Bewegungsqualität und -richtung und seelischer Regung zu verstehen und ikonografisch zu historisieren. Die gestische und mimische Bewegung – das haben nicht zuletzt Wentz (2020) und Gutiérrez de Angelis (2016) herausgestellt – spielt dabei eine besondere Rolle, weil sie als ‚konversationelles Bild‘ (Gunthert 2014) stärker in ihren Verwendungskontexten betrachtet werden muss als die Kunstwerke der Renaissance, die für Warburgs ‚bewegtes Beiwerk‘ und die Pathosformel im Mittelpunkt standen. Diese gestischen Bewegungsenergien näher zu untersuchen, führte im vorliegenden Rahmen zu weit. Es steht jetzt jedoch ein Beschreibungsvokabular für ihre spezifische affektive Energie und ihre temporalen Bewegungsqualitäten bereit, das dabei hilft, die gegenwärtigen Veränderungen des Bildlichen, und das heißt, der „wahrnehmungsbasierten Zeichenverhältnisse“ (Sachs-Hombach 2003, 98) unseres Selbst- und Weltbezugs zu verstehen.



Abb. 4: Subtile Animation: Vier Einzelframes des GIFs *Birth of Venus* – Sandro Botticelli von Shavonne Wong (Wong o. J.).

Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio. „Aby Warburg and the Nameless Science“. *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Hg. Giorgio Agamben. Stanford: Stanford University Press, 1999. 89–103.
- Agamben, Giorgio. „Notes on Gesture (1992)“. *Means without End: Notes on Politics*. Übers. v. Vincenzo Binetti und Cesare Casarino. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. 49–57.
- Alberti, Leon Battista. *Über die Malkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002.
- Baker, George. „Photography’s Expanded Field“. *Still Moving: Between Cinema and Photography*. Hg. Karen Redrobe Beckman und Jean Ma. Durham, NC: Duke University Press, 2008. 175–188.
- Baumgärtel, Tilman. *GIFs: Evergreen aus Versehen*. Berlin: Wagenbach, 2020.
- Beckman, Karen Redrobe, und Jean Ma. *Still Moving: Between Cinema and Photography*. Durham, NC: Duke University Press, 2008.
- Bredenkamp, Horst. *Der Bildakt: Frankfurter Adorno-Vorlesungen*. Berlin: Wagenbach, 2015.
- Buddemeier, Heinz. *Panorama – Diorama – Photographie: Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink, 1970.
- Chiarini, Alessandra. „The Multiplicity of the Loop: The Dialectics of Stillness and Movement in the Cinemagraph“. *Comunicazioni sociali* 38.1 (2016): 87–92.
- Daguerre, Louis Jacques Mandé. *Das Daguerrotyp und das Diorama*. Stuttgart: Metzler, 1839.
- Didi-Huberman, Georges. „The Imaginary Breeze: Remarks on the Air of the Quattrocento“. *Journal of Visual Culture* 2.3 (2003): 275–289.
- Didi-Huberman, Georges. „Bewegende Bewegungen: Die Schleier der Ninfa nach Aby Warburg“. *Ikonologie des Zwischenraums: der Schleier als Medium und Metapher*. Hg. Johannes Endres, Barbara Wittmann und Gerhard Wolf. Paderborn: Wilhelm Fink, 2005. 331–360.
- Didi-Huberman, Georges. *Das Nachleben der Bilder: Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Berlin: Suhrkamp, 2019.
- Eppink, Jason. „A Brief History of the GIF (So Far)“. *Journal of Visual Culture* 13.3 (2014): 298–306.
- Fehrenbach, Frank. „„Du lebst und thust mir nichts‘: Aby Warburg und die Lebendigkeit der Kunst“. *Der Code der Leidenschaften: Fetischismus in den Künsten*. Hg. Hartmut Böhme und Johannes Endres. München: Wilhelm Fink, 2010. 124–145.
- Fehrenbach, Frank. *Quasi vivo: Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*. Berlin: De Gruyter, 2021.
- Felixmüller, Maria L. „Warburg’s Cultural Psychology as a Tool for Understanding Internet Memes“. *Philosophy of Photography* 8.1 (2017): 211–220.
- Felixmüller, Maria L. „Social Media Mai: Zum Nachleben der Kunstgeschichte in Internetmemen“. *Pop-Zeitschrift* (Blog), 31. Mai 2019. <https://pop-zeitschrift.de/2019/06/01/social-media-maivon-maria-l-felixmueller31-5-2019/> (9. Januar 2022).
- Frohlich, David. „Future Technology in Photography: From Capture to Use of Images“. *The Handbook of Photography Studies*. Hg. Gil Pasternak. London: Routledge, 2020. 548–565.
- Gall, Alexander. „Auf dem langen Weg ins Museum: Dioramen als kommerzielle Spektakel und Medien der Wissensvermittlung im langen 19. Jahrhundert“. *Szenarien und Illusion:*

- Geschichte, Varianten und Potenziale von Museumsdioramen*. Hg. Alexander Gall und Helmuth Trischler. Göttingen: Wallstein Verlag, 2016. 27–106.
- Guido, Laurent, und Olivier Lugon. „Introduction“. *Between Still and Moving Images*. Hg. Laurent Guido und Olivier Lugon. New Barnet: Libbey, 2012. 1–6.
- Gunthert, André. „The Conversational Image: New Uses for Digital Photography“. *Études photographiques* 31 (2014): 1–10.
- Gutiérrez de Angelis, Marina. „Del Atlas mnemosyne a GIPHY: La supervivencia de las imágenes en la era del GIF“. *e-imagen Revista 2.0* 3 (2016): o.S.
- Häfker, Hermann. *Kino und Kunst*. Mönchengladbach: Lichtbilderei Volksverein-Verlag, 1913.
- Hölzl, Ingrid. „Moving Stills: Images That Are No Longer Immobile“. *Photographies* 3.1 (2010): 99–108.
- Huisstede, Peter van. „Der Mnemosyne-Atlas: Ein Laboratorium der Bildgeschichte“. *Ekstatische Nympe ... trauernder Flußgott: Portrait eines Gelehrten*. Hg. Robert Galitz und Brita Reimers. Hamburg: Dölling und Galitz, 1995. 130–171.
- Judith Benhamou-Huet Reports. „Diorama by Daguerre et Bouton: Philippe Perrin antiquaire“. *YouTube*, 13. März 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=1y60AN-pSyY> (9. Januar 2022).
- Köhler, Kristina. „Nympe und bewegtes Beiwerk: Bildbewegungen des Kinos um 1910 zwischen Geste und Vibration“. *Film Bild Kunst: Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms*. Hg. Jörg Schweinitz und Daniel Wiegand. Marburg: Schüren, 2016. 21–52.
- Marmo, Lorenzo. „Looping, Laughing and Longing: The Animated GIF in the Contemporary Online Environment“. *Comunicazioni sociali* 38.1 (2016): 78–86.
- Muybridge, Eadweard. „Woman Dancing (fancy), 1887, plate 187, Animal Locomotion“. *Wikimedia Commons*, 27. Januar 2013. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eadweard_Muybridge,_Animal_Locomotion,_Woman_Dancing_\(fancy\),_1887,_plate_187.gif](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eadweard_Muybridge,_Animal_Locomotion,_Woman_Dancing_(fancy),_1887,_plate_187.gif) (9. Januar 2022).
- Oettermann, Stephan. *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt/M.: Syndikat, 1980.
- Poulaki, Maria. „Featuring Shortness in Online Loop Cultures“. *Empedocles: European Journal for the Philosophy of Communication* 5.1 (2015): 91–96.
- Sachs-Hombach, Klaus. *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: Herbert von Halem, 2003.
- Schivelbusch, Wolfgang. *Lichtblicke: Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*. München: C. Hanser, 1983.
- Strauven, Wanda. „Let’s Dance: GIF 1.0 versus GIF 2.0“. *Format Matters: Standards, Practices, and Politics in Media Cultures*. Hg. Marek Jancovic, Axel Volmar und Alexandra Schneider. Lüneburg: meson press, 2019. 47–63.
- Ullrich, Wolfgang. „Social Media Oktober: Inverse Pathosformeln: Über Internet-Meme“. *Pop-Zeitschrift* (Blog), 15. Oktober 2015. <https://pop-zeitschrift.de/2015/10/15/social-media-oktobervon-wolfgang-ullrich15-10-2015/> (9. Januar 2022).
- Warburg, Aby Moritz. „Sandro Botticellis ‚Geburt der Venus‘ und ‚Frühling‘ (1893)“. *Aby M. Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Hg. Dieter Wuttke. Baden-Baden: Valentin Koerner, 1979a. 11–64.
- Warburg, Aby Moritz. „Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara“ (1912/1922). *Aby M. Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Hg. Dieter Wuttke. Baden-Baden: Valentin Koerner, 1979b. 173–198.

- Warburg, Aby Moritz. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Hg. Martin Warnke. Berlin: Akademie Verlag, 2012.
- Wentz, Daniela. „Das GIF: Geschichte und Geltung eines Formats aus dem Geist des Tanzes“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 12.1 (2020): 42–52.
- Wikimedia Commons. „The Birth of Venus“. *Wikimedia Commons*, 2. November 2012. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg (20. November 2022).
- Wong, Shavonne. o. J. „Birth of Venus – Sandro Botticelli“. *Shavonnewong.com*, ohne Datum. <https://www.shavonnewong.com/living-stills-famous-paintings/z0mgso83rztur8s2lv5cn4ruz4x485> (9. Januar 2022)
- Zumbusch, Cornelia. *Wissenschaft in Bildern: Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*. Berlin: Akademie Verlag, 2004.



Lars C. Grabbe

Die Prozeduralität technischer Bilder

Immersive Bildmedien als dynamische Erlebnisräume

1 Einleitung

Es ist ein historisches Wesensmerkmal in der gestalterischen Entwicklung von technischen Bildern, dass sie den Bildraum zunächst über Bewegungs- und Zeitphasen visuell dynamisieren und zugänglich machen. Bereits die zahlreichen und teils experimentellen Versuche in der Herstellung von optischen Spielzeugen, vom Daumenkino über das Thaumatrope bis hin zu Zoetrop, Praxinoskop, Zoopraxiskop oder Kinetoskop sowie den kinematografischen Konventionen des analogen und später auch des digitalen Films, verweisen auf diese komplexe gestalterische Bandbreite technischer Bilderfahrungen.

Für die spezifische Bildästhetik konnte die Mechanisierung damit zu einem produktiven Maßstab werden, die sich in jeder Rezeptionssituation unmittelbar auf die instantane Bilderfahrung beziehen lässt: Das Repertoire des Apparats bedingt auf Basis indexikalischer Prozeduren die Bildverwendung und Bildwahrnehmung. Ein Daumenkino auf der Basis einer Vielzahl übereinander gelegter Einzelbilder gibt als apparatives Konstrukt somit explizit vor, wie die Bilderfahrung technisch hervorgebracht werden muss, nämlich durch das kontrollierte und zügige Abblättern bei gleichzeitiger Wahrnehmung der sequenziellen Bildfolge. Das Zoetrop hingegen wird seinem Namen dadurch gerecht, dass ein Bildstreifen mit Einzelbildern auf der Innenseite einer sich bewegenden Trommel durch Sehschlitze von außen betrachtet wird, damit der Bewegungseindruck in Abhängigkeit von der mechanischen Drehung entstehen kann. Die kinematographischen Apparate perfektionierten dann die mechanische Bildabfolge auf Basis einer Filmrolle, die mittels Malteserkreuz- oder Spezialgetrieben intermittierend vor der Linse vorbeigeführt wird, wobei eine rotierende Blende zusätzlich die Belichtung unterbricht, um den Bewegungsbildeffekt über die visuelle Wahrnehmung zu realisieren.

Die Prozeduralität von technischen Bildern umfasst zwar die mechanische Innovation als strukturellen Ausgangspunkt, allerdings ist die spezifische Bildästhetik erst vollständig in der rezeptiven Aneignung und Bewertung des Gesehenen realisiert. Die Aneignung oder Performanz technischer Bilder, als sequenzielle Figurationen von Bewegung und Zeitlichkeit, impliziert ebenfalls einen rezeptiven Handlungsakt der Steuerung oder des Auslösens von appa-

rativen Prozeduren. Selbst wenn der*die Rezipierende nicht aktiv daran beteiligt ist, wie beim Besuch einer Kinovorstellung, ist der apparative Moment – als generischer und phänomenaler Ursprung des Leinwandbildes – jedoch jedem*jeder Zuschauer*in klar. Die bildästhetische Form technischer Bilder lässt sich weiterhin in der Differenz zu statischen Bildmedien kennzeichnen, denn die Wahrnehmung von Bewegung als solcher, die dynamischen Interaktionen von sich bewegendenden Akteur*innen im Computerspiel, die sprachlichen Dialoge und Ebenen der Tongestaltung oder des musikalischen Einsatzes im Film manifestieren eine mediale Form der Realitätswahrnehmung, deren Apriori einzig in der prozeduralen Technizität der technischen Bilder zu suchen ist: Das technische Bild, so die These, generiert dynamische Erlebnisräume in Abhängigkeit der je eigenen Prozeduralität. Historisches Schlaglicht bildet zweifellos die Prozeduralität des dynamischen Bewegtbildes als der ästhetischen Form einer zweiten Realität (vgl. Grau 2006), wobei der Akzent hier bereits auf der polysensuellen „Suggestionmacht als ein Hauptziel und Motivationskern der Entwicklung neuer Illusionsmedien liegt“ (Grau 2006, 17), welche die Medienkultur seit jeher auf eine *Consumer Culture* ausübte.

Neuere Medienentwicklungen zeigen bereits deutlich, dass sich die Dynamisierung von technischen Bildern als technologisch abhängig von Innovationen erweist und sich die Logik des Bewegtbildes nun in anderen technologischen Konstellationen manifestiert, wobei eine zunehmende Dynamisierung stets auch eine zunehmende Prozeduralität des Bildlichen evoziert. Es sind hier vor allem interaktive Dynamiken, welche neue mediale Konstellationen und erweiterte prozedurale Bildpraktiken und -rezeptionen prägen, deren phänomenale oder zeichenbasierte Strukturen noch nicht zufriedenstellend systematisiert wurden.

Die folgenden Analysen möchten ausgehend vom dynamisierenden Moment der Prozeduralität die spezifisch immersiven Bildformen in den Blick nehmen, die durch virtuelle (VR), augmentierte (AR) und holografische Medientechnologien strukturiert und ermöglicht werden, wobei auch die Beziehung der medialen Vermischung von Bild- und Realitätsebenen im Kontext der *Mixed Reality* (MR) betrachtet wird. Durch den Fokus auf diese immersiven Erweiterungen und Dynamisierungen der Prozeduralität sollen die veränderten Bilderfahrungen in den Blick genommen werden, die von den veränderten immersiven Bildwirkungen abhängig sind.

2 Technische Bilder

Was sind technische Bilder? – Sie sind etwas anderes als alle vorangegangenen Bilder, und zwar nicht nur (wie wir zu sagen verleitet sind), weil sie von technischen Apparaten hergestellt werden. Sondern im Gegenteil: Sie werden von Apparaten hergestellt (und können nur von Apparaten hergestellt werden), weil sie einer anderen – und abstrakteren – Bewusstseinsebene entspringen als die vorangegangenen Bilder. (Flusser 2000, 182)

Die dynamische Mechanik technischer Bilder wurde in vielen medialen Anwendungen um computerbasierte Aspekte der Steuerung oder Umwandlung ergänzt oder völlig durch algorithmische Prozeduren ausgetauscht. Diese spezifische Wandlung hin zum digitalen Bild verweist auf den Computer als mathematisch-technische Bedingung und das Display als Bedingung der Repräsentation (vgl. Schröter 2004, 339). Es lässt sich auch beim digitalen Display-Bild von einer doppelten Codierung ausgehen, eine der technischen Hervorbringung auf Basis logischer Datenwerte und Prozeduren, die dann wiederum visuell zur Darstellung gebracht werden müssen (vgl. Thielmann 2018, 563).

Das digitale Bild hingegen ist im Vergleich zu den mechanischen (Bewegtbild-)Apparaturen in einer anderen Techniktradition verortet. Während sich die erstere Kategorie über experimentelle optische Spielzeuge einem sich bewegenden Bild näherte, um dieses als ästhetischen Reiz zu gestalten, lässt sich das Display dem historischen Entwicklungskontext des Radars zuordnen. Dem Radar ist bereits eine faktische und ereignisorientierte Dimension zu eigen, die als prozessuale Bildpraxis stets auf reale Ereignisse bezogen ist, um diese raum-zeitlich im Kontext spezifischer Koordinaten wiederzugeben (vgl. Thielmann 2018, 533). Das Display zeigt sich damit medienhistorisch als explizit indexikalisches Bildzeichen und weniger als rein figurativ-ikonische Repräsentation, wobei die zeitgenössischen Displaytechnologien den Charakter des dynamischen Interface unterstreichen, im Modus des synchronen *Mappings* von User-Aktionen und digitaler Bildrepräsentation (vgl. Thielmann 2018, 563). Das digitale Displaybild zeigt sich indexikalisch auf Basis kausaler Prozeduren und einer erweiterten Handlungsreichweite im Vergleich zu einer Skizze auf einem Blatt Papier, einer Show im TV oder einem Kinofilm und es steht in einem technischen Innovationskontext mit Monitoren, Computerbildschirmen oder berührungsempfindlichen Bildschirmen.

Das digitale Bild ist also technisch ein Displaybild, welches dann in unterschiedlichen apparativen Repertoires eingesetzt wird bzw. zur Anwendung kommt, sei es in der Funktion als *Handheld-Display*, als *Head-Mounted Display* (*closed-view* oder *see-through*) oder *Head-Up Display* (*see-through*) sowie *Helmet-Mounted Sight* (HMS; *see-through*) (vgl. Azuma 1997). Das *Handheld-Display* hat einen weiten Anwendungshorizont, da es als Flachbildschirm konstituiert ist

und in diversen mobilen oder stationären Medien zur Anwendung kommt, von tragbaren Spielekonsolen über das klassische Mobiltelefon bis hin zu modernen Smartphones, Tablets, Laptops oder Flüssigkristallbildschirmen (LCD) in Fotoapparaten, Thermostaten oder technischen Messanzeigegeräten. Das *Head-Mounted Display* hingegen wird als solches direkt am Kopf getragen und beschränkt im Vergleich zu *Handhelds* oftmals die Mobilität der Anwendung, obwohl Outdoor-Nutzung möglich ist. *Head-Up Displays* oder *Helmet-Mounted Sights* operieren mittels Flächenprojektion auf Glasfelder, die sich beispielsweise im Cockpit von Pilot*innen oder an den Helmen von Soldat*innen befinden können. Im Kontext von Virtual Reality befindet sich jeweils ein Display direkt vor den Augen des*der Rezipierenden (*closed-view*), wobei die *Augmented Reality* häufig ein digitales Bild auf die Glas- oder Brillenträgerfläche vor den Augen projiziert (*see-through*). Neuere Entwicklungen im Kontext von *Retina Displays* ermöglichen bei VR und AR die Projektion von Infrarotstrahlen direkt auf die Retina der Rezipierenden.

Die Qualität des digitalen Bildes und dessen funktionaler und handlungstheoretischer Prozeduralität sind direkt abhängig von den technischen Leistungs- und Betriebsmerkmalen der jeweiligen Basisapparatur. In diesem Kontext ist die mathematische Bedingung des technischen Bildes eine Relation von Datenwerten, welche die horizontale und vertikale Verteilung von Pixeln im Sinne eines Rasters dynamisch strukturieren (vgl. Flückiger 2004, 408). Demnach ist das digitale Bild bildtheoretisch ein zweidimensionales Feld von Pixeln, organisiert innerhalb der Koordinaten x und y und damit in Beziehung stehenden Datenwerten. Zudem ist das Feld abhängig von der Größe des Datenrasters, der Auflösung sowie der Farbtiefe. Die quantitative Bestimmung der Größe des Rasters bezieht sich auf die Gesamtanzahl von Spalten und Zeilen, die Auflösung orientiert sich an der Gesamtanzahl der Pixel und der Größenstruktur der Matrix und die Farbtiefe basiert auf den zugeordneten Farbanteilen je Pixel (vgl. Lyra 2011, 481):

Resolution is the spatial scale of the image pixels. For example, an image of 3300x2550 pixels with a resolution of 300 pixels per inch (ppi) would be a real world image size of 11' x 8.5'. To clarify resolution terms, ppi is pixels per inch and dpi is dots per inch. Ppi refers to pixel arrays, while dpi refers to printer resolution. In reality these two resolution terms are used interchangeably. Another resolution term you may encounter is lpi, for lines per inch, which describes halftone resolution and is used in magazine and newspaper printing. Many image editing applications default the resolution to 72 ppi. This is true for saving JPG images in ImageJ as well. (Sheets 2013, o.S.)

Für eine Einordnung der genannten Datenwerte und Relationen bietet sich ein Vergleich mit spezifischen und aktuellen *Head-Mounted Displays* an: Die *Vive Cosmos* hat beispielsweise eine technologische Struktur von 2880 × 1700 Pixeln (1440 × 1700 für das einzelne Auge) mit einem spezifischen RGB-Display, dass

über drei Sub-Pixel für jedes Pixel (rot, grün und blau) verfügt, um den Fliegengitter-Effekt zu reduzieren. Die *Vive Cosmos* nutzt zusätzlich eine Aktualisierungsrate von 90 Hz. Die *Oculus Quest 2* hingegen verfügt über 3664×1920 Pixel (1.832×1.920 für das einzelne Auge) mit einem RGB-Display, das ebenfalls über drei Sub-Pixel verfügt. Hier beträgt die Aktualisierungsrate ebenfalls 90 Hz.

Die Farbanteile basieren darauf, wie die Intensitätswerte und die Leuchtkraft konkret beschaffen ist, wobei sich diese wiederum aus Graustufen (schwarz und weiß) sowie Farbstufen (rot, grün und blau; RGB) zusammensetzen:

Black and white images only have intensity from the darkest gray (black) to lightest gray (white). Color images, on the other hand, have intensity from the darkest and lightest of three different colors, Red, Green, and Blue. The various mixtures of these color intensities produces a color image. (Sheets 2013, o.S.).

Die Intensität wird konkret über die binäre Angabe von Bits definiert, welche ihrerseits die Werte 0 oder 1 repräsentieren können. Ein Bild mit dem Wert 1-bit hat demgemäß zwei mögliche Werte mit 2^1 , im Vergleich zu einem digitalen Foto mit einem Standard-Wert von 8-bit und den entsprechenden 256 Werten (basierend auf 2^8). Ein Farbbild (RGB) verfügt standardisiert ebenfalls über 8-bit, wobei die dreistufige Wertzuschreibung mit 3 (rot, grün und blau) $\times$ 8 einen Wert von 24-bit und 16.777.216 möglichen Farbmisch-Werten ergibt (basierend auf 2^{24}).

3 Virtuelle Bilder

Virtuelle Bilder werden im Regelfall durch *closed-view Head-Mounted Displays* (HMD) technisch realisiert, wobei die vor den Augen angebrachten Bildschirme ein stereoskopisches Bild für den*die Rezipierende*n erzeugen. Das HMD wird zusätzlich meist über einen Computer betrieben, wenn die Hardware nicht bereits im HMD verbaut ist, um die Funktion der graphischen Verarbeitungseinheit zu nutzen und die spezifischen Anwendungsprogramme bereitzustellen. Sobald das aktivierte HMD durch den*die Nutzende*n getragen wird, realisiert sich das dreidimensionale VR-Bild als ein räumliches Echtzeitszenario und der*die Rezipierende kann die digitalen Bildinformationen als Aspekte einer virtuellen und leiblich erfahr- und begehbaren Umgebung wahrnehmen (totale Immersion): Konsolidiert sich die virtuelle Bildpräsenz des digitalen VR-Zeichenraums vollständig für den*die Nutzende*n, so werden hingegen technisch-prozedurale Bildgenerierung und die Oberflächen der einzelnen Displays phänomenologisch absent.

Trotz des totalen immersiven Einschlusses des*der Rezipierenden in die visuelle VR-Umgebung und der damit verbundenen ikonischen Dominanz, zeigt

sich das VR-Bild als indexikalisches Artefakt mit Bezug auf die Logik der Lokalisierung durch ein Radar. Ein Radarsystem lokalisiert ein faktisches Ereignis (oder mehrere in ihrer raum-zeitlichen Interaktion), welches Außerhalb des Displays raum-zeitlich verortet werden kann, und repräsentiert dieses als Moment der Ko-Lokalisierung innerhalb des Radar-Displays. Mit Hilfe des HMD wird hingegen die faktische körperliche – und auch mentale Präsenz – eines*einer Nutzenden, welche Teil einer konkreten physikalischen Realität ist, als Moment der Ko-Lokalisierung innerhalb des dreidimensionalen VR-Bilds repräsentiert. Dieser indexikalische Aspekt von virtuellen Realitäten verweist jedoch auf ein zusätzliches Potenzial, welches über die Ko-Lokalisierung hinausreicht und die Rezeption als solche verstärkt, denn er ermöglicht eine vollständige Verkörperung im Kontext einer sogenannten *Body Ownership Illusion* (BOI), die sich beschreiben lässt als „the feeling of owning an artificial body, which substitutes the real body as the origin of perceptual sensations“ (Maselli und Slater 2013, 2). Die *Body Ownership Illusion* kennzeichnet sich als ein wahrnehmungstheoretisches Phänomen und bildbasiertes Artefakt zugleich, denn ihre Realisierung hängt in hohem Maß von der gelungenen gestalterischen Umsetzung einer Erste-Person-Perspektive ab: „Seeing the virtual body from the first person perspective is already a cue to the brain that it is the person’s actual body, thus providing an illusion towards this effect. The illusion is enhanced if further multisensory feedback is applied“ (Slater 2017, 21). Der indexikalische Status der virtuellen Bildlichkeit lässt sich als echtzeitbasierter und simulativ-interaktiver Panorama-Bildraum (360°) auffassen, der in hohem Maße eine leibliche Ko-Lokalisierung im Kontext einer *Body Ownership Illusion* adressiert.

4 Augmentierte Bilder

Augmentierte Bilder werden entweder durch *Head-Mounted Displays* (*see-through*), *Head-Up Displays* und *Helmet-Mounted Sights* (*see-through*) oder aber durch *Handheld-Displays* erzeugt und sie sind damit in einen erweiterten Anwendungshorizont mobiler Bild-Prozessualität eingebunden. Augmentierte Bilder benötigen eine technische Hardware, um die Funktionen graphischer Verarbeitungseinheiten zu nutzen und die Anwendungsprogramme bereitzustellen. Sobald AR aktiviert ist, realisiert sich das zwei- oder dreidimensionale AR-Bild (in Abhängigkeit von der jeweils verwendeten Hardware) als ein räumliches oder flächiges Echtzeitszenario. Der*die Rezipierende kann diese Bildinformationen als Aspekte einer augmentierten und leiblich erfahrbaren Bildpraxis wahrnehmen, die ihrerseits jedoch der physikalischen Erfahrung untergeordnet ist (vgl. Milgram

1994): Konsolidiert sich die augmentierte Bildpräsenz des digitalen Zeichens für den*die Nutzende*n, so bleiben die technisch-prozedurale Bildgenerierung und die Oberflächen der einzelnen Displays phänomenologisch präsent.

Auf Basis der teil-immersiven Adressierung des*der Rezipierenden im Kontext der Überlagerung von visuellen AR-Artefakten und phänomenal realen Bezugskontexten, kennzeichnet sich das AR-Bild als ikonisches Bildzeichen mit ausgeprägt indexikalischer und mobiler Nutzenrealisierung. AR zeichnet sich durch ein hohes Moment der Ko-Lokalisierung aus, da zunächst faktische Aspekte einer konkreten Realität innerhalb des Displays visualisiert werden müssen. Weiterhin muss es zusätzlich einen kausalen Bezug von AR-Bildartefakt und Realität geben, wobei die spezifischen AR-Bildebenen einen spezifisch kausalen und oftmals räumlichen Bezug zu einem konkreten Bildpunkt oder -areal einnehmen müssen. Diese situative Bild-Medien-Relation muss gleichzeitig auf die eigene leibliche und raum-zeitliche Präsenz übertragen werden, so dass eine konkrete und plausible Handlungsrealisierung zwischen medialer Mobilität und mobiler Medialität entstehen kann (vgl. Gotto 2018).

Der indexikalische Status der augmentierten Bildlichkeit lässt sich als echtzeitbasierte und simulativ-interaktive Bildüberlagerung auffassen, die eine leibliche Ko-Lokalisierung im Kontext von Display, Mobilität, Realität und AR-Bildartefakt adressiert.

5 Gemischte und kontagierte Bilder

Die gemischten und kontagierten Bilder sind in ihrer theoretischen Bestimmung uneindeutig, insofern sie in der „grey area‘ in the centre of the virtuality continuum“ (Milgram 1994, 1322) zu verorten sind. Mit technologischer Referenz werden diese teilweise virtuellen und augmentierten Bildformen als *Mixed Reality* (MR) gekennzeichnet, um die unterschiedlichen Vermischungen, Überlagerungen oder Kontaktintensitäten zwischen physikalischer Realität und digitaler Bildlichkeit zu markieren. Der Fokus liegt folglich auf den hybriden Konstellationen digitaler Bildlichkeit: „Mixed reality is also called as hybrid reality which is the combination of augmented reality, augmented virtual reality and other mixed configurations“ (Maruthi 2021, 207). Gemischte Bilder treten dann konkret auf, wenn beispielhaft im apparativen Kontext der AR eine Bildüberlagerung zwischen physikalischer Realität und digitalem AR-Bildartefakt stattfindet, die AR ließe sich demnach der *Mixed Reality* zuordnen. Betrachten wir hingegen die virtuelle Realität als reinen panoramatischen Bildraum (360°), so ist diese Ausprägung der VR nicht in eine *Mixed Reality* einzugliedern. Würde hingegen eine

zusätzliche Physikalität in der VR eingebunden und auch visuell zugänglich sein, wie beispielsweise die digitale Darstellung von Händen des*der Nutzenden, die sich synchron zu den realen Handbewegungen verhalten, dann würde die VR als Modus einer augmentierten Virtualität ebenfalls in die *Mixed Reality* eingebunden werden können. Zusätzlich zu dem Aspekt der visuellen Vermischung von Physikalität und Digitalität kommt in aktuellen Medienentwicklungen der Aspekt der physischen Bildkopplung zum Tragen, wenn die Physikalität nicht nur visuell eingebunden wird, sondern diese durch eine multisensorische Adressierung auch als realer Wahrnehmungseffekt und -anker fungiert. Gemischte Bilder werden in diesem multimodalen Sinn zu kontagierten Bildern erweitert. Sie werden dann zu teilphysikalischen Bild-Prozeduren, die sich in Relation von physikalischer Handlung und augmentierter oder virtueller Visualisierung ereignen. So kann der *Controller* in einer VR-Anwendung als phänomenal real gespürt werden und dessen Bewegungen werden innerhalb der Anwendung semantisch als Bewegungen z. B. eines Lichtschwerts wahrgenommen. Auch andere Objekte lassen sich in den Ereignishorizont von kontagierten Bild-Anwendungen einbinden, wenn z. B. reale Holzbalken innerhalb einer virtuellen Höhen- und Balancesimulation den Effekt auf den Gleichgewichtssinn erhöhen oder reale OP-Instrumente mit den gewünschten Handlungserfolgen in Echtzeit abgeglichen werden, im Kontext von *AR Surgeries* oder *Computer Assisted Surgery*, um dem*der Operateur*in die Effekte seines*ihres Handelns instantan grafisch zu visualisieren und damit Fehler zu vermeiden oder einen idealeren OP-Verlauf zu erreichen.

Wandeln sich demnach gemischte Bilder in kontagierte Bilder, so realisiert sich das dreidimensionale kontagierte Bild als ein räumliches Echtzeitszenario und der*die Rezipierende kann diese Bildinformation als Aspekte einer kontagierten und leiblich erfahrbaren Bildpraxis wahrnehmen, die ihrerseits der physikalischen Erfahrung gleichrangig ist: Konsolidiert sich die kontagierte Bildpräsenz des digitalen Zeichens für den*die Nutzende*n im Kontext von AR, so bleiben die technisch-prozedurale Bildgenerierung, das Display und das eingebettete multisensorische Objekt phänomenologisch präsent. Im Fall einer augmentierten Virtualität würde die kontagierte Bildpräsenz realisiert werden, jedoch würde die technisch-prozedurale Bildgenerierung und die Oberflächen der Displays phänomenologisch absent sein, wohingegen das eingebettete multisensorische Objekt in der Handlung als phänomenologisch präsent gekennzeichnet wäre.

Der indexikalische Status der gemischten oder kontagierten Bildlichkeit lässt sich als echtzeitbasierte und simulativ-interaktive sowie teilphysikalische Bildkopplung auffassen, die eine leibliche Ko-Lokalisierung im Kontext von Display, Mobilität, Realität, AR-Bildartefakt und multisensorischem Objekt ermöglicht.

6 Holografische Bilder

Hologramme lassen sich als mediale Bildtypen nicht der Differenzierung von VR, AR und MR oder kontagierten Bildern zuordnen, da sie auf sehr unterschiedliche Funktionsprozeduren zurückgehen. Zentral für die bildtheoretische Bestimmung von Hologrammen ist es, dass sie das Resultat einer Wellenfeld-Interaktion darstellen (vgl. Schröter 2014). Stark vereinfacht ausgedrückt geht es darum, dass spezifisch beleuchtete Objekte eine Objektwelle ausstrahlen, die ihrerseits auf eine Referenzwelle treffen. Durch die Interferenz beider Wellen lassen sich die ausgebildeten Muster erfassen und beispielsweise durch Belichtung einer fotosensitiven Schicht *speichern* oder festhalten. Um das Hologramm jedoch aktiv zu visualisieren, bedarf es der medialen Rekonstruktion, indem das belichtete Speicherartefakt im Modus der Referenzwelle beleuchtet wird und durch Lichtbeugung die exakte Objektwelle wiedergegeben werden kann. Technische Rekonstruktionen finden im medialen Kontext der Fotografie, des Bewegtbildes, holografischer Installationen, Interferenzdiagrammen, Multiplexhologrammen oder interaktiven Hologrammen statt und machen es damit für eine Bildtheorie der Holografie explizit erforderlich, dass jeweilige Hologramme stets auf das technische Dispositiv analytisch bezogen werden müssen.

Sobald das aktivierte Hologramm durch den*die Nutzende*n als 3D-Artefakt wahrgenommen wird, realisiert sich die Medialität der Holografie als ein räumliches Echtzeitszenario und der*die Rezipierende kann die räumlichen Informationen der Lichtwelleninteraktion als Aspekte einer leiblich erfahr- und teilweise begehbaren Umgebung wahrnehmen (partielle Immersion): Konsolidiert sich die holografische Bildpräsenz des Lichtwellen-Zeichenraums vollständig für den*die Nutzende*n, so werden hingegen die technisch-prozedurale Generierung und die Oberflächen der einzelnen apparativen Elemente (Spiegel, Linse, Laser etc.) phänomenologisch absent.

Auf Basis der teil-immersiven Adressierung des*der Rezipierenden im Kontext der Überlagerung von Objekt- und Referenzwelle, kennzeichnet sich das Lichtwellenprojektionsbild (Hologramm) als ikonisches Bildzeichen mit ausgeprägt indexikalischer Funktionsrealisierung. Das Hologramm zeichnet sich durch ein räumliches und optisches Moment der Ko-Lokalisierung aus, da zunächst faktische Lichtwellen einer konkreten apparativen Anordnung innerhalb der Rekonstruktion visualisiert werden müssen und sich der*die Rezipierende wiederum zum Hologramm als Bildartefakt leiblich ausrichten muss, denn „it represents something between image and object“ (Schröter 2014, 339).

Der indexikalische Status der Holografie lässt sich als echtzeitbasiertes, simulatives sowie schwach-interaktives Lichtwellenprojektionsbild kennzeichnen,

bei dem die leibliche Ko-Lokalisierung auf die optische Welleninterferenz wie auch auf die gleichzeitige räumliche Verortung des Hologramms verweist.

7 Fazit

Das hier realisierte Vorhaben, Bilder in ihren prozeduralen Konstellationen zu beschreiben, zeigt deutlich eine veränderte Logik der Ästhetik technischer Bilder, denn diese konstituieren sich „weniger als Bilder denn als Prozesse“ (Engell 2000, 197). Das prozedurale Moment der VR konnte als echtzeitbasierter und simulativ-interaktiver Panorama-Bildraum (360°) beschrieben werden, wobei die leibliche Ko-Lokalisierung durch eine *Body Ownership Illusion* gestalterisch möglich wird. Die augmentierte Bildlichkeit konnte hingegen als echtzeitbasierte und simulativ-interaktive Bildüberlagerung gekennzeichnet werden, die eine leibliche Ko-Lokalisierung im Kontext von Display, Mobilität, Realität und AR-Bildartefakt adressiert. Das komplexe Feld gemischter oder kontagierter Bildlichkeit kennzeichnet sich grundlegend als echtzeitbasierte, simulativ-interaktive sowie teilphysikalische Bildkopplung, die eine leibliche Ko-Lokalisierung im Kontext von Display, Mobilität, Realität, AR-Bildartefakt und multisensorischem Objekt ermöglicht. Abschließend konnte gezeigt werden, dass die Holografie als Effekt eines echtzeitbasierten, simulativen sowie schwach-interaktiven Lichtwellenprojektionsbildes verstanden werden kann, bei dem die leibliche Ko-Lokalisierung auf die optische Welleninterferenz wie auch auf die gleichzeitige räumliche Verortung des Hologramms verweist.

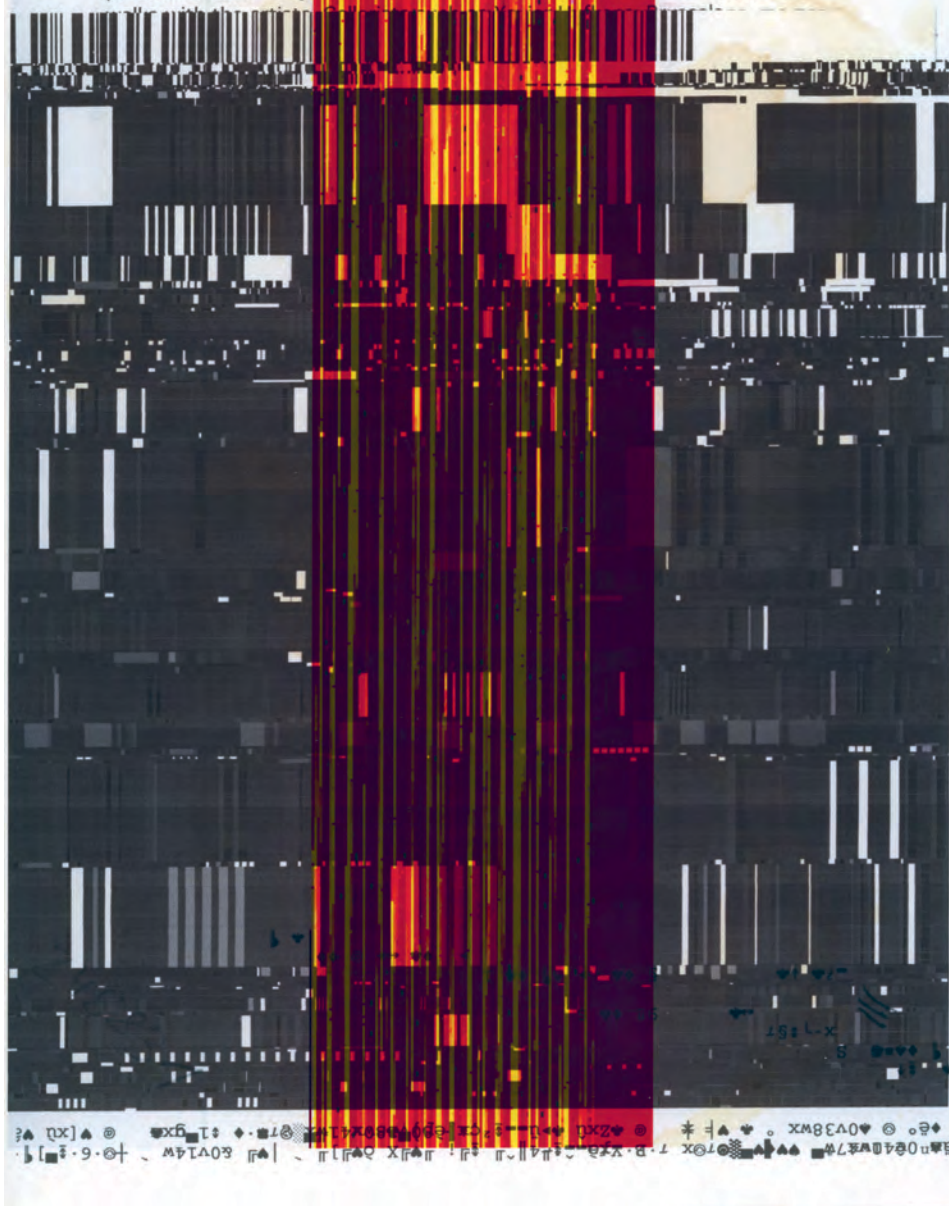
Die hier vorgenommene prozedurale Einordnung kann als kartografische (Bild-)Perspektivierung begriffen werden, wobei der zukünftige Maßstab technischer Bildprozeduren von den kommenden technologischen Innovationen und Funktionen abhängig erscheint, deren Impulse stetig neue bildtheoretische Analysen erfordern werden: Die Zukunft der Bilder liegt in der technischen Progression.

Literaturverzeichnis

- Azuma, Ronald T. „A Survey of Augmented Reality“. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments* 6.4 (1997): 355–385.
- Engell, Lorenz. „Die Liquidation des Intervalls: Zur Entstehung des digitalen Bildes aus Zwischenraum und Zwischenzeit“. *Ausfahrt nach Babylon: Essays und Vorträge zur Kritik der Medienkultur*. Hg. Claus Pias, Joseph Vogel und Lorenz Engell. Weimar: VDG, 2000. 183–205.

- Flusser, Vilém. *Ins Universum der technischen Bilder*. 6. Auflage. Göttingen: European Photography, 2000.
- Flückiger, Barbara. „Zur Konjunktur der analogen Störung im Digitalen Bild“. *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*. Hg. Jens Schröter und Alexander Böhnke. Bielefeld: transcript, 2004. 407–428.
- Gotto, Lisa. „Beweglich werden: Wie das Smartphone die Bilder zum Laufen bringt“. *Smartphone Ästhetik: Zur Philosophie und Gestaltung mobiler Medien*. Hg. Oliver Ruf. Bielefeld: transcript, 2018. 227–242.
- Grau, Oliver. „Immersion & Emotion: Zwei bildwissenschaftliche Schlüsselbegriffe“. *e-Journal Philosophie der Psychologie* (2006): 1–21. <http://www.phps.at/texte/GrauO1.pdf> (14. Oktober 2021).
- Lyra, Maria, Agapi Ploussi und Antonios Georgantzoglou. „MATLAB as a Tool in Nuclear Medicine Image Processing“. *MATLAB – A Ubiquitous Tool for the Practical Engineer*. Hg. Clara Ionescu. London: Intech Open, 2011. 477–500.
- Maruthi, Puvvadi B. „The Gamification in Education, Healthcare, and Industry“. *Multimedia and Sensory Input for Augmented, Mixed, and Virtual Reality*. Hg. Amit Kumar Tyagi. Hershey, PA: IGI Global, 2021. 206–232.
- Maselli, Antonella, und Mel Slater. „The Building Blocks of the Full Body Ownership“. *Frontiers in Human Neuroscience* 7 (2013): 1–15.
- Milgram, Paul, und Fumio Kishino. „A Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays“. *IEICE Transaction on Information Systems* 77.12 (1994): 1321–1329.
- Schröter, Jens. „Das Ende der Welt: Analoge vs. Digitale Bilder – mehr und weniger ‚Realität‘“. *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*. Hg. Jens Schröter und Alexander Böhnke. Bielefeld: transcript, 2004. 335–354.
- Schröter, Jens. „Since 1948: Holography“. *3D: History, Theory and Aesthetics of the Transplane Image*. New York: Bloomsbury Academic, 2014. 277–373.
- Sheets, Christopher. „What Is a Digital Image?“. *LearnImageJ* (2013): o.S. <https://sites.google.com/site/learnimagej/image-processing/what-is-a-digital-image> (17. Oktober 2021).
- Slater, Mel. „Implicit Learning through Embodiment in Immersive Virtual Reality“. *Virtual, Augmented, and Mixed Realities in Education*. Hg. Dejian Liu, Chris Hede, Ronghuai Huang und John Richards. Singapore: Springer Nature, 2017. 19–34.
- Thielmann, Tristan. „Der einleuchtende Grund digitaler Bilder: Die Mediengeschichte und Medienpraxistheorie des Displays“. *Display/Dispositiv: Ästhetische Ordnungen*. Hg. Ursula Frohne, Lilian Haberer und Annette Urban. Paderborn: Wilhelm Fink, 2018. 525–575.

artworks in the fresh air, corona-conform, and view them from the street. Exhibitions in real space, on the other hand, were often closed for long periods of time. They were substituted by virtual tours or video talks and



Patrick Rupert-Kruse

Eine Theorie propriozeptiver Bilder

1 Step into ...

Das weite Feld der *digitalen interaktiven Bilder* ist bereits ausführlich im Kontext der Game Studies bildwissenschaftlich diskutiert worden. Hierbei wurde ebenfalls das zentrale Verhältnis von Körper und (Avatar-)Bild zwischen Reflexion und Immersion, Semiotik und Verkörperung analysiert (vgl. Beil 2012; Krämer 2000; Wiemer 2006). Diese Körper-Bild-Relation soll nun allerdings im vorliegenden Artikel bezogen auf die neuartigen Darstellungs- und vor allem Interaktionsmöglichkeiten aktueller Virtual Reality-Technologien im Kontext der Multimodalitätsforschung theoretisch reflektiert werden, da die Bild- und Interfacetechnologien der Virtual Reality zum ersten Mal in der Geschichte elektronischer Medien wie Radio, Kino, Fernsehen oder Computer- und Videospiel den *rezipierend-partizipierenden Leibkörper*¹ der Nutzer*innen als Ganzes inszenieren.

Diese immersiven Ensembles affizieren unser Leib-Sein bzw. unser Verkörpert-Sein und evozieren damit spezifische *Körpertechniken*, d. h. jene „Techniken, die aus körperlicher Verrichtung bestehen und dabei den Körper als primäres Objekt und als primäres Mittel der technischen Verrichtung behandeln“ (Schüttelpeitz 2010, 108). Dies gilt insbesondere für Technologien der Virtual Reality, da deren Interaktions- und Darstellungsweisen bereits in Abhängigkeit von unserer Körperlichkeit und Sinnlichkeit her konstruiert werden (vgl. Biocca 1997; Steuer 1995). Und da interaktive Bilder grundsätzlich „ein Handeln mit dem Bild, am Bild oder ‚im‘ Bild voraussetzen“ (Wiemer 2017, 147), steht vor allem bei den immersiven Bildern der Virtual Reality die Erzeugung und Modifikation von Bildern aus der körperlichen Performanz im Vordergrund: „[Immersive] media have to address the body by enabling kinesthetic action“ (Woletz 2018, 108), indem sie diese Kinästhesien bzw. Propriozeptionen sowohl fordern als auch zuallererst ermöglichen.

Im vorliegenden Artikel soll folglich die perzeptuelle Dimension des Bildlichen (vgl. Sachs-Hombach et al. 2018) um den Modus der Propriozeption, die sich aus der besonderen Körper-Bild-Relation innerhalb des Dispositivs der Virtual Reality ergibt, erweitert werden. Damit soll ein neuer Impuls für eine bild-

¹ Der Begriff des *Leibkörpers* verbindet das leibliche und damit phänomenologische Moment der (Eigen-)Empfindung mit dem eher semiotischen Moment des Körpers als von außen wahrgenommener – gesehener bzw. repräsentierter – Körper.

wissenschaftliche Multimodalitätsforschung digitaler Bildlichkeit jenseits synästhetischer Dimensionen gesetzt werden.

2 Interaktive Bilder: Handlung und Körper

Virtuelle Umgebungen können wie Videospiele grundsätzlich als *interaktive Bilder* charakterisiert werden, da sie eine Manipulation der Bildobjekte durch die Nutzer*innen gewähren (vgl. Günzel 2008, 170). Dieser Bildtypus setzt sich aus einer sichtbaren Bildoberfläche sowie einer manipulierbaren codebasierten Unterfläche zusammen (vgl. Manovich 2001, 289) – die Oberfläche fungiert dabei als wahrnehmbare Schnittstelle zu den Nutzer*innen, während die Unterfläche als Interface zur Maschine² dient.

Ein weiteres Element der spezifischen Medialität interaktiver Bilder findet sich in der Tatsache, dass interaktive Bilder als „Raumbilder“ (Günzel 2008, 171) zu verstehen sind, deren Schlüsselement der Erfahrung die Möglichkeit der aktiven Navigation durch den Raum des Bildes ist. Sie sind folglich elektronische Bilder, die „ein Handeln mit dem Bild, am Bild oder ‚im‘ Bild voraussetzen“ (Wiemer 2017, 147). Ein grundlegender Bestandteil ihrer Funktionsweise und Ästhetik ist dabei die „Verschränkung von Wahrnehmungsprozessen mit der handelnden Aktivität des Körpers“ im Prozessualen des Bildes, welche auch – etwas pointierter – als „Verschränkung von Körper und Bild“ (Wiemer 2011, 14) beschrieben werden kann:

Process, it seems, is one of the central questions of interactivity and digital aesthetic [... We] can see that, in any interaction with digital systems, it is the movement of the participant and the detection of this by the system that causes the software processes that provide the condition for digitally generated forms to emerge. (Barker 2012, 35)

Eine solche Charakterisierung erlaubt – oder verlangt geradezu – die Anwendung von Henri Bergons lebensphilosophischer Bildtheorie, die er 1886 in *Materie und Gedächtnis* ausgearbeitet hat, auf interaktive Bilder (vgl. Wiemer 2011):

Meine Gegenwart ist [...] zugleich Empfindung und Bewegung; und da meine Gegenwart ein unteilbares Ganzes bildet, muß diese Bewegung sich dieser Empfindung anschließen und

² Ebenso wie Computer können die immersiven, technologischen Ensembles der VR als „ontologisch relativ wenig fixierte Maschinen“ (Schröter 2013, 95) angesehen werden, da diese stets als variable *assemblages* oder *Ensembles* unterschiedlicher Rechnerkonfigurationen, Plattformen, Displays und Interfaces vorliegen.

sie als Handlung fortführen. Woraus ich schließe, daß meine Gegenwart aus einem kombinierten System von Empfindungen und Bewegungen besteht. Meine Gegenwart ist ihrem Wesen nach *senso-motorisch*. (Bergson 1991, 132, Herv. P.R.-K.)

Wenn nun die subjektive, erlebte Gegenwart „ihrem Wesen nach senso-motorisch“ ist und „aus einem kombinierten System von Empfindungen und Bewegungen besteht“, als deren Ursache Bergson sowohl Erinnerungen als auch Wahrnehmungen identifiziert (die er wiederum als Bilder bezeichnet), finden wir uns analytisch auf der Ebene der einzelnen Input-/Output-Loops wieder, also der „Schleife aus Eingabe der Spieler/innen [...] und Ausgabe des Spielprogramms zusammenfassen“ (Klimmt 2006, 71), durch die sich die konstitutiven Aspekte der Prozessualität und Intentionalität analysieren lassen. Schließlich ist der Körper als handelndes Zentrum im Universum der Bilder anzusehen und somit „der *Durchgangsort* der empfangenen und zurückgegebenen Bewegungen“ (Bergson 1991, 147, Herv. im Original).

Eben diese spezifische Argumentation aufgreifend, beschreibt Mark B. N. Hansen das digitale Bild allgemein als einen Bildtypus, dessen prozessuale und interaktive Form grundlegend von unserer Körperlichkeit und damit von der Verschränkung von Handlung und Bild abhängig ist, was er als „the collapse of the sensorimotor logic of the *image*“ (Hansen 2004, 226, Herv. im Original) beschreibt. Denn während das filmische Bild noch eine interne lineare zeit-logische Bewegungsstruktur aufweist – nämlich als *Bewegungs-Bild* (vgl. Deleuze 1989) – wird eben diese interne Strukturierung im digitalen *Interaktions-Bild* aufgebrochen, da dessen sensomotorische Logik von den Handlungen der Nutzer*innen *in dem* oder *mit dem* Bild abhängig sind (vgl. Hansen 2004, 226). Folglich muss dem Körper im Zeitalter der digitalen Bilder eine neue Funktion zugeschrieben werden:

[The] body, in conjunction with the various apparatuses for rendering information perceptible, gives form to or *in-forms* information. [...] Correlated with the advent of digitization, then, the body undergoes a certain empowerment, since it deploys its own constitutive singularity (affection and memory) not to filter a universe of preconstituted images, but actually to *enframe* something (digital information) that is originally formless. (Hansen 2004, 10–11)

Diese gegenseitige Koppelung von Körper und Bild sowie deren kybernetisch anmutende gegenseitige Rahmung ist bereits bei Bergson zu finden, wenn er sowohl den Leib als auch dessen Empfindungen – und damit die ihn umgebende Welt – als Bilder bezeichnet, die sich gegenseitig beeinflussen. Der Leib ist dabei als ein Bild zu beschreiben, „das sich wie die anderen Bilder betätigt: Bewegung aufnimmt und abgibt“ (Bergson 1991, 3).

Eben dieses Verhältnis von Körper und Bild scheint für Hansen nicht nur konstitutiv für digitale Bilder im Allgemeinen, sondern für die Bilder der Virtual Reality im Besonderen zu sein, da deren Bildwahrnehmung und -Handlung *allein in dem und durch den Körper* stattfinden kann (vgl. Hansen 2004, 163).

3 Körper-Bilder und Bild-Körper

Um nun mit den besonderen Raum-Bildern der Virtual Reality interagieren – oder durch sie hindurch navigieren – zu können, benötigen die Nutzer*innen sowohl einen ‚Point of View‘ (Wahrnehmungsperspektive) als auch einen ‚Point of Action‘ (Handlungsperspektive) (Neitzel 2007), von dem aus sie die Bilder wahrnehmen und manipulieren können. Diese zwei Formen der Perspektive kommen in den propriozeptiven Bildern der Virtual Reality vor allem als *Bilder der Ersten-Person-Perspektive* des Avatars gekoppelt vor, wodurch der – wenn auch nur fragmentarisch repräsentierte – Avatar-Körper gleichsam als Ursprung *und* unhintergebar Bestandteil des Bildes etabliert wird.

Der Avatar selbst kann dabei als körper-bildliche Repräsentation der Nutzer*innen (vgl. McMahan 2003, 74) bzw. als Übersetzung des eigenen Körpers ins Bild verstanden werden und ist als ein Bild aufzufassen, das hauptsächlich avatarbasierte Handlungsperspektiven inkorporiert (vgl. Beil 2012, 9). Als eine Art Vehikel transportiert der Avatar die Nutzer*innen in das Bild der Virtual Reality hinein und dient als sensomotorische Repräsentation und Handlungsinstanz bzw. als „a suite of characteristics or equipment utilised and embodied by the controlling player“ (Newman 2002, o.S.). Es geht hier folglich nicht um einen Charakter bzw. eine Figur, die durch den Avatar repräsentiert oder verkörpert wird, sondern eher um eine Verortung der Nutzer*innen innerhalb des Raum-Bildes und der daraus resultierenden möglichen Handlungen.

Wenn im vorliegenden Artikel also vom Avatar die Rede ist, soll dieser als Strukturelement eines situierten (Handlungs-)Bewusstseins verstanden werden, das in ein interaktives Bild – ein Netzwerk von Intentionen und Affordanzen – eingebettet ist. Folglich soll das Konzept des Avatars zur Beschreibung körperlicher und vor allem sensomotorischer Repräsentationen genutzt werden. Unsere je spezifische Verkörperung innerhalb eines interaktiven Bildes bestimmt schließlich unsere *Wahrnehmung von* und unser *Handeln in* der virtuellen Welt. Dies ist bereits bei Maurice Merleau-Ponty zu lesen ist, wenn er schreibt, dass sich mir erst „durch den Körper [...] eine Welt“ (Merleau-Ponty 1966, 115–116) öffnet, da dieser „das Vehikel des Zur-Welt-seins“ (Merleau-Ponty 1966, 106) ist (was im Übrigen auch für synthetische Welten gilt). Aus diesem Grund ist Wahrnehmung, da sie

immer mit Handlung verbunden ist, abhängig von der sensomotorischen Struktur – also der Weise der Verkörperung – der Wahrnehmenden (vgl. Varela et al. 2013, 319).

In der Nutzung virtueller Umgebungen kommt es nun über das integrierte Echtzeit-Tracking von Headset und Controllern zu einer notwendigen Synchronisierung von Avatarkörper und Leibkörper, was einen „tactile motor/kinaesthetic link“ (Wilhelmsson 2006, 67) zwischen den Nutzer*innen und dem Bild der Virtuellen Realität etabliert. An diesem Punkt artikuliert sich das Konzept des propriozeptiven Bildes als grundlegende Bildform der Virtual Reality: Das mir gegebene Raumbild hält eine spezifische Perspektive, Position und Agency für mich bereit, die sich aus der Konstitution des jeweiligen Avatarbildes ergibt und mit der Frage „Wie werde ich repräsentiert?“ erfasst werden kann.

So kommt es durch die Überlagerung von Avatar-Fragmenten – denn hauptsächlich erfolgt eine Repräsentation des Selbst lediglich durch eine positionierte Perspektive und die Darstellung von Händen oder Controllern – zu einer Aktualisierung und Transformation unseres Körperschemas.³ Dies wiederum modifiziert die motorische Ausrichtung unseres (Avatar-)Körpers auf die virtuelle Umgebung und deren Objekte und ist noch weiter zu spezifizieren, wenn wir das Körperschema als „a flexible, plastic, systemic form of *distributed agency* encompassing what takes place within the boundaries of the body proper (the skin) as well as the entirety of the spatiality of embodied motility“ (Hansen 2006, 38, Herv. P.R.-K.) verstehen. Schließlich bezieht sich jede Bewegung auf ein bestimmtes Ereignis oder Objekt und wird sowohl von der jeweiligen leiblichen Gestalt des Subjekts als auch dessen Relation zu seiner Umgebung determiniert. Diese „*entworfene Geste*“ (Merleau-Ponty 1966, 167, Herv. im Original), wie Merleau-Ponty sie nennt, geht in dem Konzept der „motorische[n] Intentionalität“ (Merleau-Ponty 1966, 167) bzw. der „Bewegungsintentionalität“ (Merleau-Ponty 1966, 125) auf, welche in einer Intentionalität des Leibes ufert, da der Leib „auf seine Aufgabe hin polarisiert ist, auf diese *hin existiert* und auf sich selbst sich zusammennimmt, um ein Ziel zu erreichen“ (Merleau-Ponty 1966, 126, Herv. im Original). Dies wiederum lässt uns die Motorik „unzweideutig als eine ursprüngliche Intentionalität verstehen. Das Bewußtsein ist ursprünglich nicht ein ‚Ich denke zu ...‘, sondern ein ‚Ich kann‘“ (Merleau-Ponty 1966, 166).

³ Das Körperschema ist ein „System von Haltungs- und Bewegungsinformationen“ (Gallagher und Cole 2013, 177), dessen wesentliches Element eben der kinästhetische Sinn bzw. die propriozeptive Wahrnehmung ist, durch welche uns eine tiefensensible Verortung unseres Leibes im ihm umgebenden Raum erst möglich wird (vgl. Blakeslee und Blakeslee 2008, 9).

Das propriozeptive Bild – als Avatar-Bild – verändert somit die Art und Weise, wie ich mich wahrnehmend und handelnd zu der (virtuellen) Welt verhalte: Es kanalisiert meine Bewegungen und wirkt gleichzeitig als Steuerungsmechanismus meines leiblichen Körpers. Die Grundlage hierfür bildet eben jenes Körperschema, welches durch Technologien und spezifische ästhetische Strategien mediatisiert und damit gleichsam modifiziert wird. Die propriozeptiven Bilder der Virtual Reality sind folglich als maschinell erzeugte Raumzustände zu verstehen, die ihre Ansichten „in Koordination mit den leiblichen Bewegungen“ (Seel 2003, 287) der Betrachter*innen verändern.

4 Propriozeptive Bilder I

Ein Wesensmerkmal der Bilder der Virtual Reality liegt – wie gezeigt werden konnte – in der Beschaffenheit der spezifischen Körper-Bild-Relation, die durch die Darstellungs- und Interaktionsmöglichkeiten von Virtual Reality-Technologien auf neuartige Art und Weise *re-figuriert* wird. Dabei ist von einer ‚Inszenierung‘ des rezipierend-partizipierenden Körpers durch die Bilder auszugehen, die sich in den evozierten Bewegungen bzw. Handlungen der Nutzer*innen offenbart und der damit zusammenhängenden intentionalen Ausrichtung des Leibkörpers. Daher soll im Folgenden von den Bildern der Virtual Reality als *propriozeptive Bilder* gesprochen werden.

Propriozeption bezeichnet diesbezüglich diejenigen Sinneseindrücke, „die durch Reizung von Muskeln, Sehnen- und Gelenkmechanorezeptoren zustande kommen“ (Handwerker 2001, 239) und dient der Wahrnehmung von Bewegungen und Lageänderungen der Körperglieder:

Als propriozeptiv werden die somatosensorischen Wahrnehmungen bezeichnet, die uns über Lage und Haltung unseres Körpers unterrichten. Sie erhalten ihre Information aus Sinnesrezeptoren in den Skelettmuskeln, den Sehnen und Gelenken – was als Tiefensensibilität bezeichnet wird (im Gegensatz zu der Oberflächensensibilität der Hautsinne) – sowie den Gleichgewichtsorganen. Hierher gehören die Haltungssinne, der Gleichgewichtssinn und der Kraftsinn, die uns Information über die Lage und Bewegung des Körpers oder einzelner Körperteile (Arm, Kopf) sowie über das Körperschema und die Kraftaufwendung bei Bewegungen (Kraftsinn) liefern. (Becker-Carus und Wendt 2017, 181–182)

Propriozeptive Bilder können somit definiert werden als *Leiblichkeit affizierende Bilder, die durch eine spezifische Adressierung der Körper der Nutzer*innen Bewegungs-, Stellungs- und Lageänderungen der jeweiligen Körperglieder forcieren, modifizieren, kontrollieren, diese ‚wahrnehmen‘ und darauf ‚reagieren‘.*

Das Propriozeptive muss folglich als *inhärenter nicht-synästhetischer Modus der Bildlichkeit der Virtual Reality* angesehen werden und erweitert somit das Verständnis technologisch erzeugter (digitaler) Bilder als grundlegend audiovisuelle Bilder. Der Modus der Propriozeption ergänzt somit die „perzeptuelle Dimension von Multimodalität“, welche dann vorliegt, „wenn ein Reiz oder eine Reizkonstellation durch mindestens zwei Wahrnehmungsmodi verarbeitet wird“ (Sachs-Hombach et al. 2018, 12) und liegt in der Verschränkung von Bildbewegung und Körperbewegung begründet. Diese soll – anknüpfend an die Überlegungen von John Michael Krois – als Modalität *sine qua non* der Bilder der Virtual Reality verstanden werden, da vor allem interaktive Bilder eben nicht allein durch Sichtbarkeit (geschweige denn Hörbarkeit) definiert werden können (vgl. Krois 2011, 149).

5 Propriozeptive Bilder II

Im Folgenden soll nun exemplarisch – wenn auch weitgehend kursorisch – aufgezeigt werden, inwiefern die interaktiven immersiven Bilder der Virtual Reality den Leibkörper über die bildinhärente Modalität der Propriozeption adressieren. Dies lässt sich am ehesten anhand rhythmusbasierter VR-Spiele wie *Beat Saber*, *Pistol Whip*, *AUDICA*, *Drums of War*, *OhShape* oder *Supernatural* belegen, da diese einen hohen Grad an kinästhetischer Immersion aufweisen (vgl. Damiani 2020). Und da es im Kontext propriozeptiver Bilder hauptsächlich um die kinästhetische Synchronisierung zwischen Körper und Bild geht, die sich als raumzeitliche Überlagerung von Avatar(körper) und Leibkörper vollzieht, scheint diese Spielekategorie mit ihrer besonders intensiven kinästhetischen Leibadressierung adäquate Beispiele zu liefern.

Am Beispiel des *Gangnam Style*-Levels des erfolgreichen VR-Games *Beat Saber*⁴ kann die in der Einleitung von Julie Woletz zitierte Aussage „immersive media have to address the body by enabling kinesthetic action“ (Woletz 2018, 108), die zudem als Leitidee dieses Artikels dient, mehr als deutlich herausgearbeitet werden: „*Beat Saber* lets you learn how to dance by hitting various directional blocks via light sabers“ (Garun 2019, o.S.). Hier lässt sich das propriozeptive Bild deutlich als *handlungsbezoogenes Bild* ausweisen, das erst in Verbindung mit den Handlungen der Nutzer*innen die emergierenden digitalen Bilder in einem kausalen prozessualen Zusammenhang hervorbringt.

⁴ *Beat Saber* (2018) ist ein Musikspiel des tschechischen Entwicklerstudios Beat Games und gilt als eines der besten VR-Spiele der vergangenen Jahre (vgl. Damiani 2020; Garun 2019).

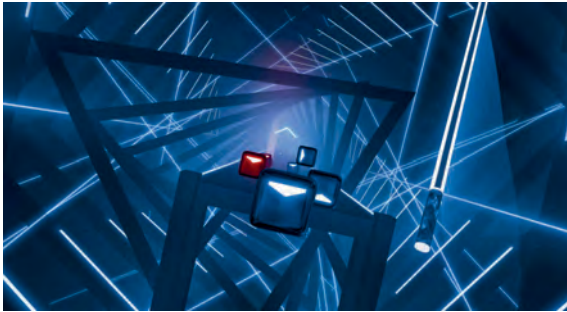


Abb. 1: Die Konstruktion des handlungssevozierenden Bildes in *Beat Saber* (eigener Screenshot).

Durch die Konstruktion des Avatarbildes (eine Repräsentation der Hände als Lichtschwerter) und der Objekte (stilisierte Blöcke mit Pfeilen texturiert, die die korrekte Schlagrichtung aufzeigen) (siehe Abb. 1) innerhalb der virtuellen Umgebung wird im Takt des Songs *Gangnam Style* des koreanischen Künstlers Psy durch die Bilder und deren Einwirken auf den Körper bzw. deren *intentionale Evokation* der bekannte *Gangnam Style* inszeniert und gleichsam durch die Spieler*innen performativ im Tanz verkörpert. Aufgrund der Semiotisierung des leiblichen Körpers durch die Lichtschwerter als Repräsentanz der Hände entsteht eine Bewegung und damit folglich eine temporale kinästhetische Figur (vgl. Grabbe und Rupert-Kruse 2018). Dieser Tanz, der sich im gewählten Beispiel aus der Wechselwirkung zwischen Bild und Körper ergibt, ist schließlich das, was *Beat Saber* ausmacht. Als Anschauungs- und Vergleichsmaterial sind über die untenstehenden QR-Codes (siehe Abb. 2) entsprechende Youtube-Videos zu erreichen, die einen Vergleich zwischen originalem Tanz und bildevoziertem Tanz zulassen.

Eine Abhängigkeit von Bild und Körper – mit besonderer Akzentuierung der temporalen Dimension – lässt sich sehr anschaulich anhand von *Superhot VR*



Abb. 2: Die QR-Codes führen zum Musikvideo zu *Gangnam Style* (links) und zu einer Aufzeichnung des *Gangnam Style*-Levels aus *Beat Saber* (rechts).



Abb. 3: Der QR-Code führt zu einem Gamplay-Video von *Superhot VR*.

(2016) vom Entwicklerstudio Superhot Team zeigen, einem Ego-Shooter, bei dem die Zeit im Spiel nur dann fortschreitet, wenn sich der*die Spieler*in bewegt – Bewegung und Zeit sind damit als elementarer Teil des Gameplays anzusehen. In einem Video des VR-Influencers Nathie können wir nun beobachten, wie Nathie sich dem Spiel in einem Wechsel von Posen und Bewegungen hingibt, um so die jeweiligen Situationen zu überstehen (siehe Abb. 3).

Neben dem Eliminieren der signalfarbigem Low-Poly-Gegner ist es genau dieses leibliche Moment des Posierens und Bewegens in einer emergierenden Choreografie, welches das Spiel ausmacht:

Superhot is a time-bending and stylish shooter; when you stop moving, so too does the world around you. The gameplay and feedback loop is quite addictive. [...] Players must use their wits, fists, guns, swords, and any other objects (items like coffee mugs and water bottles are fair game) to stun, and ultimately obliterate attackers. (Moore 2020, o.S.)

6 Schluss

In eine potentielle Ästhetik immersiver Bilder formuliert, lässt sich behaupten, dass durch das Bild der Virtual Reality als *handlungsevozierendes Bild* und *propriozeptives Bild*, das erst in Verbindung mit den Handlungen der Partizipierenden die digitalen Bilder in einem prozessualen Zusammenhang hervorbringt, eine *intermodale Dynamik* zwischen Somatisierung und Signifikation zustande kommt (vgl. Rupert-Kruse 2021). Dies eben vollzieht sich in der konstitutiven gegenseitigen kinästhetischen Koppelung von Leibkörper und Avatarbild innerhalb immersiver Ensembles.

Für Henri Bergson, Mark N. B. Hansen – aber auch in der bildanthropologischen Perspektive von Hans Belting ist daher der *Körper als Ort der Bilder* (2001) zu verstehen: Er bildet das Zentrum bzw. den Konvergenzpunkt, der die einzelnen Bild-Frames des digitalen Prozessbildes in der Gleichzeitigkeit von Wahrnehmung

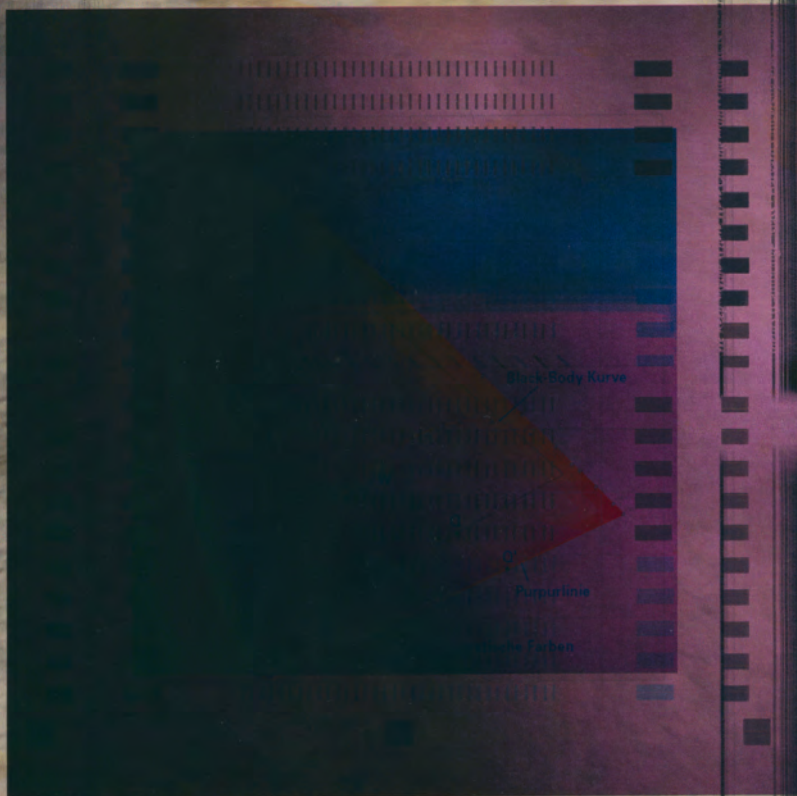
und Handlung miteinander verknüpft. Und da innerhalb des vorliegenden Artikels diese propriozeptive Dimension als etwas dem Bild immanentes propagiert werden soll, erscheint sinnvoll, das Propriozeptive als Modalität des interaktiven immersiven Bildes der Virtual Reality zu begreifen und in weitere Untersuchungen zu integrieren.

Literaturverzeichnis

- AUDICA. Harmonix, 2019. (PlayStation 4.)
- Barker, Timothy Scott. *Time and the Digital: Connecting Technology, Aesthetics, and a Process Philosophy of Time*. Hannover, NH: Dartmouth College Press, 2012.
- Beat Saber. Beat Games, 2018. (Oculus Quest.)
- Becker-Carus, Christian, und Mike Wendt. *Allgemein Psychologie: Eine Einführung*. Berlin: Springer, 2017.
- Beil, Benjamin. *Avatarbilder: Zur Bildlichkeit des zeitgenössischen Computerspiels*. Bielefeld: transcript, 2012.
- Belting, Hans. *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink, 2001.
- Bergson, Henri. *Materie und Gedächtnis: Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg: Meiner, 1991.
- Biocca, Frank. „The Cyborg’s Dilemma: Progressive Embodiment in Virtual Environments“. *Journal of Computer-Mediated Communication* 3.2 (1997): o.S. <https://doi.org/10.1111/j.1083-6101.1997.tb00070.x> (28. April 2022).
- Blakeslee, Sandra, und Matthew Blakeslee. *The Body Has a Mind of Its Own*. New York: Random House, 2008.
- Damiani, Jesse. „The Top 50 VR Games Of 2019“. *Forbes*, 15. Januar 2020. <https://www.forbes.com/sites/jessedamiani/2020/01/15/the-top-50-vr-games-of-2019/?sh=acb46d4322df> (10. Januar 2022).
- Deleuze, Gilles. *Das Bewegungsbild*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989.
- Drums of War*. Grind Core Games, 2019. (Windows.)
- Gallagher, Shaun und Jonathan Cole. „Körperbild und Körperschema bei einem deafferenten Patienten“. *Philosophie der Verkörperung: Grundlagentexte zu einer aktuellen Debatte*. Hg. Joerg Fingerhut, Rebekka Hufendiek und Markus Wild. Berlin: Suhrkamp, 2013. 174–204.
- Garun, Natt. „The 14 Best Games to Download for Your New VR Gaming Headset“. *The Verge*, 27. Dezember 2019. <https://www.theverge.com/2019/12/27/21035681/vr-games-best-top-oculus-quest-rift-vive-cosmos-nintendo-labo-simulator-beat-saber-vader-immortal> (10. Januar 2022).
- Grabbe Lars, C., und Patrick Rupert-Kruse. „Gedächtnis und Figuration: Temporale Immersion und ludische Erlebnisfiguration im Computer- und Videospiel“. *Bildverstehen: Spielarten und Ausprägungen der Verarbeitung multimodaler Bildmedien*. Hg. Lars C. Grabbe, Patrick Rupert-Kruse und Norbert M. Schmitz. Marburg: Büchner, 2018. 162–188.
- Günzel, Stephan. „The Space-Image: Interactivity and Spatiality of Computer Games“. *Computer Conference Proceedings of the Philosophy of Computer Games*. Hg. Stephan Günzel,

- Michael Liebe, Dieter Mersch und Sebastian Möhring. Potsdam: Potsdam University Press, 2008. 170–189.
- Handwerker, Hermann O. „Somatosensorik“. *Neuro- und Sinnesphysiologie*. Hg. Robert F. Schmidt und Hans-Georg Schaible. Berlin: Springer, 2001. 227–256.
- Hansen, Mark B. N. *New Philosophy for New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.
- Hansen, Mark B. N. *Bodies in Code: Interfaces with Digital Media*. New York: Routledge, 2006.
- Klimmt, Christoph. *Computerspielen als Handlung: Dimensionen und Determinanten des Erlebens interaktiver Unterhaltungsangebote*. Köln: Herbert von Halem, 2006.
- Krämer, Sybille. „‘Performativität’ und ‚Verkörperung‘: Über zwei Leitlinien für eine Reflexion der Medien“. *Neue Vorträge zur Medienkultur*. Hg. Claus Pias. Weimar: VDG, 2000. 185–197.
- Krois, John Michael. „Image Science and Embodiment, or: Peirce as Image Scientist“. *John M. Krois: Bildkörper und Körperschema*. Hg. Horst Bredekamp und Marion Lauschke. Berlin: De Gruyter, 2011. 194–209.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001.
- McMahan, Alison. „Immersion, Engagement and Presence: A Method for Analyzing 3-D Video Games“. *The Video Game Theory Reader*. Hg. Mark Wolf und Bernard Perron. London: Routledge, 2003. 67–86.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: De Gruyter, 1966.
- Moore, Ben. „The Best VR Games for 2020“. *PCMag UK*, 5. August 2020. <https://uk.pcmag.com/games/116085/the-best-vr-games-for-2020?p=1> (10. Januar 2022).
- Neitzel, Britta. „Point of View and Point of Action: Eine Perspektive auf die Perspektive in Computerspielen“. *Computer/Spiel/Räume: Materialien zur Einführung in die Computer Game Studies*. Hg. Klaus Bartels und Jan-Noël Thon. Hamburg: IMK, 2007. 8–28.
- Newman, James. „The Myth of the Ergodic Video Game“. *Game Studies: The International Journal of Computer Game Research* 2.1 (2002): o.S. <http://www.gamestudies.org/0102/newman/> (10. Januar 2022)
- Pistol Whip*. Cloudhead Games, 2019. (PlayStation 4.)
- OhShape*. Odders Lab, 2020. (Windows.)
- Rupert-Kruse, Patrick. „Propriozeptive Bilder: Das Medium der Virtual Reality zwischen Somatisierung und Signifikation“. *Bildmodi: Der Multimodalitätsbegriff aus bildwissenschaftlicher Perspektive*. Hg. Lars C. Grabbe, Patrick Rupert-Kruse und Norbert M. Schmitz. Marburg: Büchner, 2021. 187–222.
- Sachs-Hombach, Klaus, John Bateman, Robin Curtis, Beate Ochsner und Sebastian Thies. „Medienwissenschaftliche Multimodalitätsforschung“. *MEDIENwissenschaft: Rezensionen / Reviews* 35.1 (2018): 8–26.
- Schröter, Jens. „Medienästhetik, Simulation und ‚Neue Medien‘“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 8.1 (2013): 88–100.
- Schüttelpelz, Erhard. „Körpertechniken“. *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 1.1 (2010): 101–120.
- Seel, Martin. *Ästhetik des Erscheinens*. Berlin: Suhrkamp, 2003.
- Steuer, Jonathan. „Defining Virtual Reality: Dimensions Determining Telepresence“. *Communication in the Age of Virtual Reality*. Hg. Frank Biocca und Mark R. Levy. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1995. 33–56.
- Superhot VR*. Superhot Team, 2016. (PlayStation 4.)
- Supernatural*. Within Unlimited, 2020. (Oculus Quest.)

- Taylor, T. L. „Living Digitally: Embodiment in Virtual World“. *The Social Life of Avatars: Presence and Interaction in Shared Virtual Environments*. Hg. Ralph Schroeder. London: Springer, 2002. 40–62.
- Varela, Francisco, Evan Thompson und Eleanor Rosch. „Enaktivismus – verkörperte Kognition“. *Philosophie der Verkörperung: Grundlagentexte zu einer aktuellen Debatte*. Hg. Joerg Fingerhut, Rebekka Hufendiek und Markus Wild. Berlin: Suhrkamp, 2013. 293–327.
- Wiemer, Serjoscha. „Körpergrenzen: Zum Verhältnis von Spieler und Bild in Videospielen“. *Das Spiel mit dem Medium: Partizipation, Immersion, Interaktion*. Hg. Britta Neitzel und Rolf F. Nohr. Marburg: Schüren, 2006. 244–260.
- Wiemer, Serjoscha. *Das geöffnete Intervall: Medientheorie und Ästhetik des Videospiele*. München: Wilhelm Fink, 2011.
- Wiemer, Serjoscha. „Videospiele als Zeitkristallisationsmaschinen: Aspekte einer temporalen Bildtheorie“. *Bildverstehen: Spielarten und Ausprägungen der Verarbeitung multimodaler Bildmedien*. Hg. Lars C. Grabbe, Patrick Rupert-Kruse und Norbert Schmitz. Darmstadt: Büchner, 2017. 136–161.
- Wilhelmsson, Ulf. „Computer Games as Playground and Stage“. *Proceedings of the 2006 International Conference on Game Research and Development*. Perth, Australia: Murdoch University, 2006. 62–68.
- Woletz, Julie. „Interfaces of Immersive Media“. *Interface Critique Journal* 1 (2018): 97–110.



Jan-Noël Thon

Bildmedium Computerspiel?

Zur ästhetischen Komplexität aktueller Indie Games

Die für den vorliegenden Band programmatische Frage nach der Materialität, Semiotik und Ästhetik von Bildmedien verweist einerseits auf einen integrativen Medienbegriff, der sich nicht auf technische ‚Trägermedien‘ beschränken lässt, sondern vielmehr die historische wie gegenwärtige Diversität medialer Formen in ihrer materiell-technischen, semiotisch-kommunikativen und kulturell-institutionellen Verfasstheit zu verstehen sucht.¹ Andererseits ist mit ihr aber auch ein Bildbegriff aufgerufen, der sich weniger an Bildern ‚an und für sich‘ als vielmehr an den vielfältigen Formen und Funktionen interessiert zeigt, die Bilder in verschiedenen medialen und multimodalen² Kontexten realisieren können. Auf den folgenden Seiten geht es mir vor diesem Hintergrund um die spezifischere Frage, wie sich das digitale Bildmedium des Computerspiels³ in seiner ästhetischen

1 Eine solche Perspektive auf Bildmedien als komplexe kulturelle Konstrukte, die im Anschluss etwa an Gitelman 2006 weniger auf Medientechnologien als auf die mit Medientechnologien verbundenen Protokolle zielt, erlaubt es dabei nicht zuletzt, verschiedene je als konventionell distinkt *und* historisch wandelbar zu denkende Medienformen im Rahmen spezifischer Fallstudien genauer zu untersuchen. Vgl. auch Wolf 1999 bzw. Rajewsky 2002 zur Konzeptualisierung von Medien als konventionell distinkte bzw. als konventionell distinkt wahrgenommene Kommunikationsformen; sowie Ryan 2006; Schmidt 2008; Thon 2014 für ausführlichere Überlegungen zur hier nur angerissenen Unterscheidung zwischen der materiell-technischen, semiotisch-kommunikativen und kulturell-institutionellen Verfasstheit medialer Formen.

2 Der Ausgangspunkt des zunächst vor allem in der linguistischen Diskursanalyse bzw. der Soziolinguistik entwickelten, zunehmend aber auch in den Literatur- und Medienwissenschaften verbreiteten Begriffs der ‚Multimodalität‘ ist dabei die Beobachtung, dass eine kommunikationstheoretische Fokussierung auf gesprochene oder geschriebene Sprache zu kurz greift, da kommunikative Prozesse grundsätzlich eine Vielzahl unterschiedlicher semiotischer Ressourcen verwenden, die alle zumindest das Potential haben, bedeutungstragend zu sein (vgl. etwa Gibbons 2012; Kress 2010; Wildfeuer et al. 2020). Vice versa lässt sich aber mit W.J.T. Mitchell (2005) durchaus auch feststellen, dass es keine ‚rein‘ visuellen Medien gibt, insofern auch *Bildmedien* meist multimodal konfiguriert sind oder doch mindestens in multimodalen Kontexten rezipiert werden. Vgl. auch Sachs-Hombach et al. 2018; Thon 2019b für weitere Ausdifferenzierungen des Multimodalitätsbegriffs jenseits der gängigen Unterscheidung von perzeptueller und semiotischer Multimodalität.

3 Dass es sich beim Computerspiel um ein Bildmedium (bzw. bei den allermeisten Computerspielen um *Bildmedien*) handelt, ist dabei weitgehend unstrittig, und Computerspielanalysen, die nicht auf die Bildlichkeit der zu analysierenden Computerspiele eingehen, entsprechen sicher-

Komplexität analysieren lässt, wobei ich meine Überlegungen insbesondere auf sogenannte Indie Games fokussieren möchte – auf Computerspiele also, die unabhängig von großen Publishern und mit verhältnismäßig kleinen Budgets und Teams entwickelt wurden.⁴ Bei Indie Games handelt es sich um ein besonders produktives Analyseobjekt, weil die Entwickler*innen dieser Computerspiele sich häufig darum bemühen, als ‚ästhetisch unabhängig‘ zu erscheinen und sich also in ihrer Gestaltung von in traditionellen industriellen Arrangements produzierten AAA-Computerspielen abzusetzen versuchen – wenngleich Indie Games aufgrund rezenter Entwicklungen im Bereich der digitalen Distribution auch regelmäßig nicht nur kritisch sondern ebenso kommerziell äußerst erfolgreich sind.

Der vorliegende Beitrag gibt dabei einen notwendigerweise knappen Einblick in ein umfassenderes Forschungsprojekt,⁵ in dessen Rahmen ich zwei zentrale Anliegen verfolge: Zum einen zielen ich auf eine umfassende Theoretisierung der ästhetischen Komplexität von Computerspielen im Allgemeinen und Indie Games im Besonderen, die nicht zuletzt analyseleitende Begriffe für den genauen Blick auf je spezifische Indie Games zur Verfügung stellen soll. Zum anderen geht es mir aber auch um die Sichtbarmachung der ästhetischen *Diversität* von im Indie-

lich nicht mehr dem aktuellen Forschungsstand. Allerdings lassen sich sowohl die Frage nach den genauen Konturen der Bildlichkeit, Raumbildlichkeit und/oder Tonbildlichkeit historischer wie gegenwärtiger Computerspiele als auch die Frage nach dem Verhältnis der visuellen bzw. audiovisuellen Elemente des Computerspiels zu seinen ludischen, immersiven, interaktiven und/oder narrativen Artefakt- und Erfahrungsqualitäten recht unterschiedlich beantworten, so dass hier nach wie vor Forschungsbedarf zu bestehen scheint. Vgl. neben dem programmatischen Überblick in Hensel 2011 etwa auch die umfassenderen theoretischen Entwürfe in Beil 2012; Günzel 2012; Hinterwaldner 2017; Schwingeler 2014; sowie die multiperspektivischen Beiträge in Beil et al. 2014.

⁴ Während der 2010er Jahre hat sich auch das interdisziplinäre Feld der Game Studies zunehmend für die Produktion, Ästhetik und Rezeption von Indie Games zu interessieren begonnen, obwohl der Begriff selbst nach wie vor umstritten ist. Dennoch lässt sich etwa mit Garda und Grabarczyk 2016 oder Juul 2019 nicht nur feststellen, dass Computerspiele mehr oder weniger unabhängig entwickelt, finanziert und veröffentlicht worden sein können, sondern auch, dass der Begriff des ‚Indie Games‘ regelmäßig mit zusätzlichen Erwartungen wie einem vergleichsweise kleinen Entwickler*innenteam, einem Fokus auf digitale Distribution und einem für AAA-Computerspiele ungewöhnlichen (bzw. als ungewöhnlich wahrgenommenen) visuellen Stil sowie weiteren auf ästhetische Distinktion zielenden Design-Entscheidungen verbunden ist (vgl. neben Juul 2019 z. B. auch Lipkin 2013 zur Kooptierung derartiger Design-Entscheidungen durch die Mainstream-Industrie).

⁵ Die Arbeiten an diesem hier nur angerissenen umfassenderen Forschungsprojekt zur ästhetischen Komplexität gegenwärtiger Indie Games dauern noch an, aber erste Ergebnisse finden sich etwa in Backe und Thon 2019; Bódi und Thon 2020; Krampe et al. 2022/im Druck; Thon 2019a, 2019b, 2020.

Kontext produzierten und rezipierten Computerspielen, die sich kaum auf einen gemeinsamen Nenner bringen lässt und daher ausführliche Fallstudien von auf interessante Weise *unterschiedlichen* Indie Games notwendig macht. Zwar fehlt mir im Rahmen dieses bewusst kurz gehaltenen Beitrags der Raum, um die begriffsgeschichtliche Begründung des von mir vorgeschlagenen Analysemodells weiter zu entfalten und ich werde hier offenkundig auch keine detaillierten Fallstudien konkreter Indie Games vorstellen können, aber ich möchte doch zumindest die zentralen Dimensionen meiner Konzeptualisierung von *Computerspielästhetik* skizzieren und an ausgewählten Indie Games beispielhaft illustrieren. Zu diesem Ende unterscheide ich zunächst systematisch zwischen der audiovisuellen Gestaltung von Computerspielen, die ihre audiovisuelle Ästhetik bestimmt; der Spielmechanik und den Spielzielen, die das Spielgeschehen und die ludische Ästhetik von Computerspielen bestimmen, und erst dann den durch Computerspiele eingesetzten Strategien narrativer Darstellung, die ihre narrative Ästhetik bestimmen (vgl. auch Thon 2019a, 2020 zur Unterscheidung zwischen audiovisueller, ludischer und narrativer Ästhetik; sowie die allgemeineren Überlegungen zur Ästhetik des Computerspiels in Feige 2015; Kirkpatrick 2011; Niedenthal 2009).

Die audiovisuelle Ästhetik schließt durchaus Elemente sowohl gesprochener als auch geschriebener Sprache ein, deren kommunikative und ästhetische Funktionen regelmäßig aber erst im multimodalen Zusammenspiel mit sowohl transmedialen als auch computerspielspezifischen visuellen und auditiven Gestaltungsmitteln wie beispielsweise bestimmten konventionalisierten Formen der Perspektive (vgl. etwa Beil 2012; Neitzel 2007; Thon 2009), etablierten visuellen Stilen (vgl. etwa Järvinen 2002; Juul 2019, 31–56; Masuch und Röber 2005) und mindestens teilweise prozeduraler Sound-Gestaltung und Musikkomposition (vgl. etwa Collins 2013; Fritsch 2018; Jørgensen 2009) in Erscheinung treten. Gerade mit Blick auf Indie Games lassen sich dabei freilich nicht selten auch noch einmal prononciertere intermediale Bezüge⁶ ausmachen, die etwa deutlich

⁶ Dabei geht es mir insbesondere um intermediale Bezüge im Sinne der Remedialisierung (vgl. Bolter und Grusin 1999) bzw. der Transmaterialisierung (vgl. Schröter 2013) der Ästhetik nicht-digitaler Medien innerhalb aktueller Indie Games, die beispielsweise Jesper Juul als ein zentrales Element einer diskursiv konstruierten ‚Indie-Ästhetik‘ markiert: „*Independent style* is a representation of a representation. It uses contemporary technology to emulate low-tech and usually cheap graphical materials and visual styles, signaling that a game with this style is more immediate, authentic, and honest than are big-budget titles with high-end, three-dimensional graphics“ (Juul 2019, 38, Herv. im Original). Für weiterführende Überlegungen zu einer solchen dann vielleicht in einem spezifischen Sinne als *postdigital* zu verstehenden Ästhetik vgl. auch Schmidt 2014; Thibault 2016; Westecott 2013.

über die auch im AAA-Bereich zu findenden filmischen Cut-Scenes hinausgehen. So bezieht sich beispielsweise die visuelle Gestaltung von Infinitap Games' Horror-Computerspiel *Neverending Nightmares* (2014) in auffällig spezifischer Weise auf den Zeichenstil des britischen Künstlers und Autors Edward Gorey (siehe Abb. 1; vgl. auch Gilgenbach 2020); so bestehen die Schauplätze in State of Plays' Puzzle-Adventure *Lumino City* (2014) aus aufwendig modellierten und digital fotografierten Papp- und Papierskulpturen (siehe Abb. 2; vgl. auch State of Play 2014); und so remediert StudioMDHRs Run-and-Gun-Computerspiel *Cuphead* (2017) die audiovisuelle Ästhetik der in den 1920er und 1930er Jahren in den Vereinigten Staaten verbreiteten Rubberhose-Animation mitsamt eines eigens komponierten Silly-Symphonie-Jazz-Soundtracks (siehe Abb. 3; vgl. auch GameSpot 2017). Nicht weniger vielfältig sind die zu findenden Formen der diegetischen Integration von alteritären Medienobjekten in die Schauplätze selbst, was etwa in GiantSparrows sogenanntem Walking Simulator *What Remains of Edith Finch* (2017) besonders deutlich wird, insofern die Spieler*innen hier nicht nur auf verschiedene schriftbasierte Medienformen wie Tagebücher oder Briefe, sondern auch auf piktoriale und multimodale Medienformen wie Zeichnungen, Fotografien, ein Daumenkino und ein Horror-Comic stoßen (siehe Abb. 4, Abb. 5 und Abb. 6; vgl. auch gamer_152 2018). Bereits auf der Ebene der audiovisuellen Gestaltung bieten Indie Games also ein nicht zu unterschätzendes Potential für ästhetische Komplexität.

Über ihre nicht selten bereits recht komplexe Bildlichkeit bzw. Tonbildlichkeit hinaus handelt es sich bei Computerspielen aber auch um ästhetische Objekte, welche die häufig mit digitalen Medien im Allgemeinen verbundenen interaktiven Potentiale in spezifisch ludische Formen überführen. Die je konkrete ludische Ästhetik von Computerspielen lässt sich etwa mit Blick auf die gebotenen Interaktionsmöglichkeiten, die zur Generierung des Spielgeschehens verwendeten Spielmechaniken und möglichen Spielhandlungen, die die ludische Interaktion orientierenden Spielziele (vgl. etwa Aarseth et al. 2003; Järvinen 2003; Juul 2005, 55–120), sowie die mit Begriffen wie (ludischer) Immersion, Involvement oder auch Flow (vgl. etwa Calleja 2011; Soderman 2021; Thon 2008) beschreibbare Erfahrungsqualität des Spielgeschehens analysieren. Zu unterstreichen wäre hier freilich auch, dass die Spielmechaniken und Spielregeln von Computerspielen als Teil dessen, was Gonzalo Frasca und Ian Bogost als ‚spielerische‘ bzw. ‚prozedurale Rhetorik‘ verstanden wissen wollen (vgl. etwa Bogost 2007; Frasca 2007; Schrape 2012), in durchaus grundlegender Weise bedeutungstragend sein können. Die entsprechende Forschung fokussiert in diesem Zusammenhang häufig auf explizit politisch-persuasive Computerspiele wie Frascas den sogenannten ‚War on Terror‘ hinterfragendes *September 12th* (2003; siehe Abb. 7), Lucas Popes immigrationsbürokratiekritisches *Papers, Please* (2013; siehe Abb. 8), oder

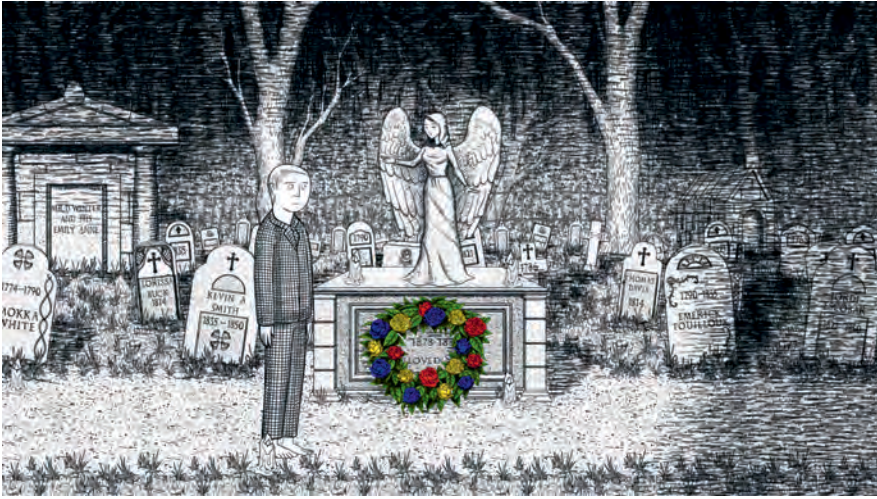


Abb. 1: Intermediale Bezüge in *Neverending Nightmares* (2014).



Abb. 2: Intermediale Bezüge in *Lumino City* (2014).



Abb. 3: Intermediale Bezüge in *Cuphead* (2017).



Abb. 4: Die remediatisierten Fotografien in *What Remains of Edith Finch* (2017).



Abb. 5: Das remediatisierte Horror-Comic in *What Remains of Edith Finch* (2017).



Abb. 6: Das remediatisierte Daumenkino in *What Remains of Edith Finch* (2017).

R.Mangumporys die Brexit-Politik der Tories kommentierendes *Maybot Run* (2017; siehe Abb. 9), die allesamt als Bestandteil der noch einmal deutlich breiteren Kategorie der *serious games* verstanden werden können (vgl. etwa Dörner et al. 2016; Egenfeldt-Nielsen et al. 2011; Ritterfeld et al. 2009). Das politische oder anderweitig bedeutungstragende Potential von Spielmechaniken und Spielzielen lässt sich freilich auch an weniger explizit politisch-persuasiv orientierten Computerspielen wie den Bauernhof-und-Leben-auf-dem-Dorf-Simulationen *Stardew Valley* (2016; siehe Abb. 10), *My Time at Portia* (2018; siehe Abb. 11), oder *World's Dawn* (2016; siehe Abb. 12) zeigen, die quantifizierende ‚Zuneigungssysteme‘ einsetzen, innerhalb derer die spieler*innengesteuerten Figuren anderen Figuren Gefallen tun oder Geschenke machen und bei entsprechend erhöhtem Zuneigungswert romantische Beziehungen mit ihnen eingehen und sie schließlich heiraten können. Während derartige ‚Zuneigungssysteme‘ zwischenmenschliche Beziehungen also auf ihre transaktionalen Aspekte zu reduzieren scheinen, wäre im Rahmen einer ausführlicheren Analyse beispielsweise auch herauszuarbeiten, dass ‚Zuneigungssysteme‘ in neueren Computerspielen häufig nicht (mehr) mit Blick auf das Geschlecht von Figuren differenziert sind und daher beispielsweise gleichgeschlechtliche romantische Beziehungen und/oder Eheschließungen als ‚unmarkierten Fall‘ behandeln.

Während es nun sicherlich möglich ist, die genannten politisch-persuasiven Computerspiele und Bauernhof-und-Leben-auf-dem-Dorf-Simulationen ‚narrativ zu lesen‘, lässt sich auch feststellen, dass insbesondere Indie Games inzwischen nachgerade zu Laboratorien narrativer Komplexität unter den Bedingungen digitaler Medialität geworden sind und dass eine Analyse ihrer narrativen Ästhetik insofern nicht nur nach der Gestaltung der Figuren (vgl. etwa Blom 2020; Schröter 2021; Schröter und Thon 2014) und der häufig auch in Form nicht-interaktiver Cut-Scenes dargestellten Storyworld sowie der Integration zwischen letzterer und dem regelbasiert-simulierten Spielgeschehen (vgl. etwa Domsch 2013; Engelns 2014; Thon 2015, 2016, 104–122) fragen, sondern die Aufmerksamkeit zudem auf den Einsatz von Erzähler*innenfiguren (vgl. etwa Backe und Thon 2019; Froschauer 2017; Thon 2015, 2016, 207–220), die Darstellung von Figurensubjektivität (vgl. etwa Arjoranta 2017; Beil 2010; Thon 2016, 305–326, 2019a) und die narrative Handlungsmacht der Spieler*innen innerhalb von mehr oder weniger nonlinear angelegten narrativen Strukturen (vgl. etwa Bódi und Thon 2020; Herte 2021; Thon 2016, 104–122) richten sollte. So ist etwa der bereits eingangs erwähnte Walking Simulator *What Remains of Edith Finch* nicht nur durch eine ungewöhnliche audiovisuelle Ästhetik geprägt, sondern erzählt zudem die miteinander verschränkten Geschichten von sieben Generationen der fiktiven Finch-Familie (siehe Abb. 13). Dazu bedient sich *What Remains of Edith Finch* wie bereits erwähnt einer selbst für traditionelle narrative Medien ungewöhnlich komplexen



Abb. 7: Politisch-persuasive Rhetorik in *September 12th* (2003).



Abb. 8: Politisch-persuasive Rhetorik in *Papers, Please* (2013).



Abb. 9: Politisch-persuasive Rhetorik in *Maybot Run* (2017).



Abb. 10: ‚Zuneigungssystem‘ in *Stardew Valley* (2016).



Abb. 11: ‚Zuneigungssystem‘ in *My Time at Portia* (2018).



Abb. 12: ‚Zuneigungssystem‘ in *World's Dawn* (2016).

Konfiguration von rahmenden Erzähler*innenfiguren und narrativen Medienobjekten, die in wiederholten diegetischen Ebenensprüngen zwischen der diegetischen Storyworld erster Ordnung, der hypodiegetischen Storyworld zweiter Ordnung und einer ganzen Reihe von hypo-hypodiegetischen Storyworlds dritter Ordnung resultiert.⁷ Entsprechend bleibt es den Spieler*innen überlassen, aus diesen vielfältigen und teils stark subjektivierten und metaphorsierten narrativen Fragmenten Schlussfolgerungen auf die tatsächliche Familiengeschichte der Finchs zu ziehen, welche darüber hinaus vielfältige Potentiale zur Reflexion über Gender-Rollen, Familienstrukturen, Trauer- und Identitätsarbeit bietet (vgl. auch Bozog und Galloway 2020; sowie allgemeiner zum Genre des Walking Simulators z. B. Kagen 2018; Marak 2017; Ruberg 2019).

Die Anordnung der narrativen Medienobjekte und der durch diese evozierten Geschichten bleibt dabei in *What Remains of Edith Finch* von Spieldurchgang zu Spieldurchgang im Wesentlichen stabil, aber gerade neuere Computerspiele operieren häufig auch mit komplexen nonlinearen narrativen Strukturen, die dann von Spieldurchgang zu Spieldurchgang jeweils unterschiedlich realisiert werden können. Ein gutes Beispiel für die daraus im Indie-Kontext resultierende narrative Komplexität wäre Galactic Cafes auf einem *Half-Life*-Mod basierender Walking Simulator *The Stanley Parable* (2013; siehe Abb. 14), der nicht nur mit einer hochgradig nonlinearen narrativen Struktur sowie mit verschiedenen auf die audiovisuelle Ästhetik anderer Computerspiele verweisenden intermedialen Bezügen operiert, sondern zudem zwei in hohem Maße unzuverlässige sowie metafiktionale, metareferentielle bzw. metaleptische Erzähler*innenfiguren einsetzt, um eben diese nonlineare narrative Struktur sowie weitere etablierte Gestaltungskonventionen narrativ komplexer Computerspiele durchaus auch im Bereich der ludischen Ästhetik in hochgradig reflektierter Weise zu kommentieren (vgl. auch Backe und Thon 2019; Fest 2016; Herte 2016). Freilich finden

7 Wie etwa Gérard Genette gezeigt hat, weisen narrative Texte nicht selten mehrere Ebenen auf. Dabei gilt grundsätzlich, dass „[j]edes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, [...] auf der nächsthöheren diegetischen Ebene zu der [liegt], auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist“ (Genette 1998, 163). Die entsprechend unterschiedenen diegetischen Ebenen und die diesen zugeordneten Erzähler*innen lassen sich im Anschluss an Genette und andere als extradiegetisch, intradiegetisch und metadiegetisch bzw. hypodiegetisch bezeichnen. Ich verwende hier das von Bal (1981) und Rimmon-Kenan (1983) geprägte ‚hypodiegetisch‘ statt des von Genette vorgeschlagenen ‚metadiegetisch‘, da es sich bei den von Bal und Rimmon-Kenan als ‚Hypodiegesen‘ und von Genette als ‚Metadiegesen‘ bezeichneten Storyworlds zweiter Ordnung um der ‚Diegese‘ als Storyworld erster Ordnung kausal- bzw. darstellungsmäßig untergeordnete Ebenen handelt. Für ausführlichere Überlegungen zur Unterscheidung diegetischer Ebenen vgl. auch Thon 2015, 2016, 46–56.

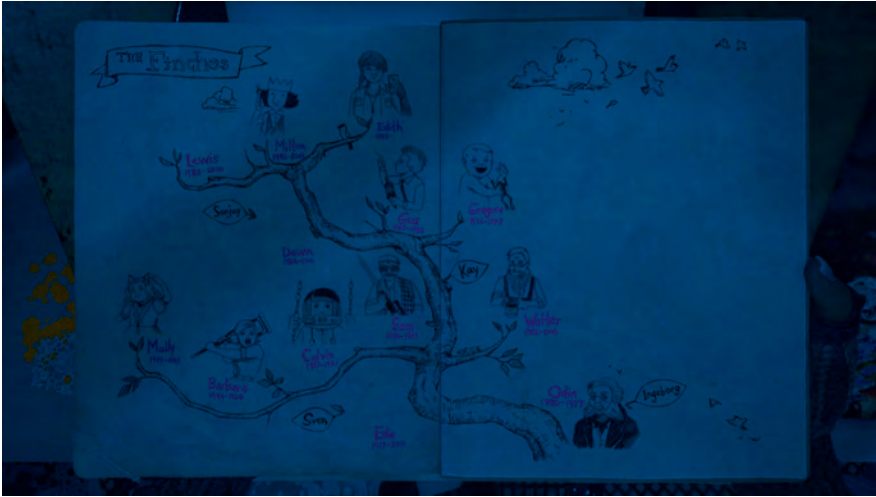


Abb. 13: Der Stammbaum der Finch-Familie in *What Remains of Edith Finch* (2017).

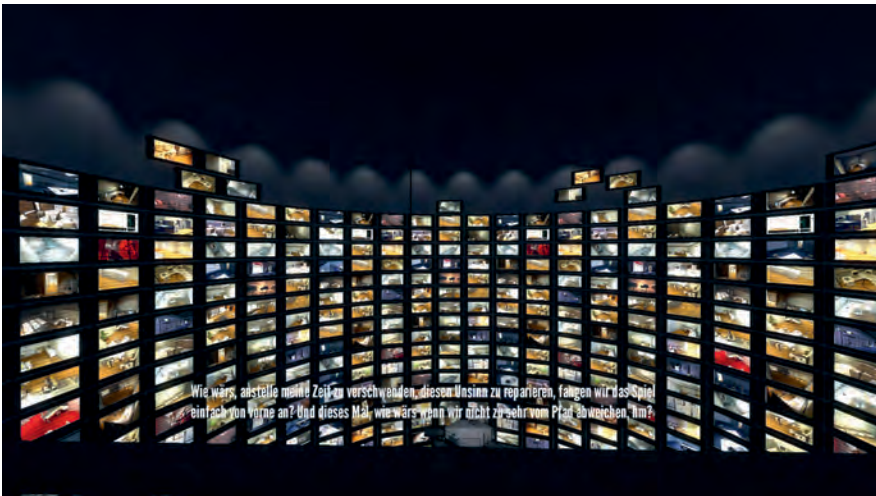


Abb. 14: Narratorialisierte Nonlinearität in *The Stanley Parable* (2013).



Abb. 15: Dialogisierte Nonlinearität in *Disco Elysium* (2019).

sich etwa in Indie-Rollenspielen⁸ wie *Disco Elysium* (2019; siehe Abb. 15) auch Beispiele für noch einmal deutlich komplexere nonlineare narrative Strukturen, deren sich häufig insbesondere im Rahmen von Dialogsequenzen angelegte ‚Entscheidungsbäume‘ – anders als in *The Stanley Parable* – selbst im Rahmen einer umfangreicheren Computerspielanalyse kaum mehr im Detail nachgezeichnet werden können, was nicht zuletzt auch noch einmal die immer mit zu berücksichtigende enge Interrelation zwischen den im vorliegenden Beitrag analytisch unterschiedenen audiovisuellen, ludischen und narrativen Dimensionen computerspielspezifischer Ästhetik in den Vordergrund rückt (vgl. neben Bódi und Thon 2020 auch die in Apperley und Ozimek 2021 versammelten Perspektiven).

Zwar ließe sich zur multidimensionalen Ästhetik jedes der genannten Indie Games ohne Frage noch deutlich mehr sagen, aber das bisher Gesagte sollte doch

⁸ Tatsächlich handelt es sich bei der Nonlinearität narrativer Strukturen um eine auch unabhängig von der Frage ihres ‚Indie-Status‘ für das Computerspielgenre des Rollenspiels zentrale Erwartungserwartung, was freilich nicht bedeutet, dass alle Genvertreter komplexe nonlineare narrative Strukturen (oder überhaupt nonlineare narrative Strukturen) realisieren. Indie-Rollenspiele wie *Disco Elysium* mögen sich zwar über ihre audiovisuelle, ludische und narrative Ästhetik von AAA-Rollenspielen abzusetzen versuchen, aber die daraus resultierenden Unterschiede zwischen Indie-Rollenspielen und AAA-Rollenspielen dürften insgesamt meist geringer zu gewichten sein als ihre mit verschiedenen genrespezifischen Design-Entscheidungen verbundenen Gemeinsamkeiten. Vgl. auch Apperley 2006; Arsénault 2009; Rauscher 2012 zur allgemeinen Relevanz der Kategorie des ‚Genres‘ für die Computerspielanalyse.

mindestens einen ersten Eindruck von der audiovisuellen, ludischen und narrativen Komplexität gegenwärtiger Indie Games vermittelt und zudem plausibel gemacht haben, dass wir auch im Rahmen einer Auseinandersetzung mit der Bildlichkeit bzw. Tonbildlichkeit von Computerspielen im Allgemeinen und Indie Games im Besonderen gut daran tun, die Interrelation aller drei auf den vorangegangenen Seiten skizzierten ästhetischen Dimensionen zu berücksichtigen. Hinzufügen möchte ich abschließend nur noch, dass einerseits das hier vorgestellte Analysemodell in der Tat nicht nur mit Gewinn auf Indie Games, sondern auch auf das digitale Bildmedium des Computerspiels insgesamt angewendet werden kann, und dass andererseits eine wie auch immer konturierte ‚Indie-Ästhetik‘ ohnehin nicht etwa als bestimmten Computerspielen intrinsische Qualität, sondern als diskursives Konstrukt und Ergebnis von Zuschreibungsprozessen zu verstehen wäre, die sich auf audiovisuelle, ludische und narrative Ästhetik(en) in ihren unterschiedlichen Ausprägungen beziehen (vgl. auch noch einmal Garda und Grabarczyk 2016; Juul 2019; Thon 2020). Die im Zentrum des hier nur angerissenen umfassenderen Forschungsprojekts zur ästhetischen Komplexität von Indie Games stehende einzelfallbasierte Analyse zielt daher auch auf eine umfassende Rekonstruktion von Produktions- sowie Rezeptionsdiskursen und damit auf eine Beantwortung der Frage, wie bestimmte Computerspiele innerhalb dieser Diskurse als *indie* positioniert und wahrgenommen werden – was wiederum eine Verbindung von ästhetischer Detailanalyse mit der kontextualisierenden Analyse von Paratexten und einschlägigen Aneignungspraktiken wie Streaming (vgl. etwa Anderson 2017; Brandis und Bozkurt 2021; Taylor 2018) oder Modding (vgl. etwa Abend und Beil 2017; Sotamaa 2010; Unger 2012) nahelegt.⁹ Auch wenn es sich beim Computerspiel inzwischen kaum mehr um ein ‚neues‘ Bildmedium handelt, bleibt mit Blick auf die theoretische und analytische Erfassung seiner Medialität und ästhetischen Komplexität also ohne Frage noch einiges zu tun.

⁹ Der Begriff des ‚Paratexts‘ wird dabei in den Game Studies tendenziell in einem vergleichsweise umfassenden Sinne verstanden und schließt etwa den Entwicklungsprozess reflektierende Postmortems oder Interviews mit den Entwickler*innen ebenso ein wie professionelle oder nicht-professionelle Reviews (vgl. etwa Consalvo 2007, 2017; sowie die kritische Rekonstruktion und Diskussion verschiedener Konzeptualisierungen in Švelch 2020). Dabei kann häufig erst die Analyse einschlägiger Paratexte Auskunft darüber geben, wie bestimmte Computerspiele innerhalb relevanter Produktions- und Rezeptionsdiskurse als *indie* positioniert und wahrgenommen werden (vgl. auch noch einmal Thon 2019a, 2020; sowie Bódi 2023 für die Integration einer detaillierten formal-ästhetischen Analyse [i.S.v. *textual analysis*] verschiedener Computerspiele mit einer umfassenden paratextuellen Analyse relevanter Produktionsdiskurse).

Literaturverzeichnis

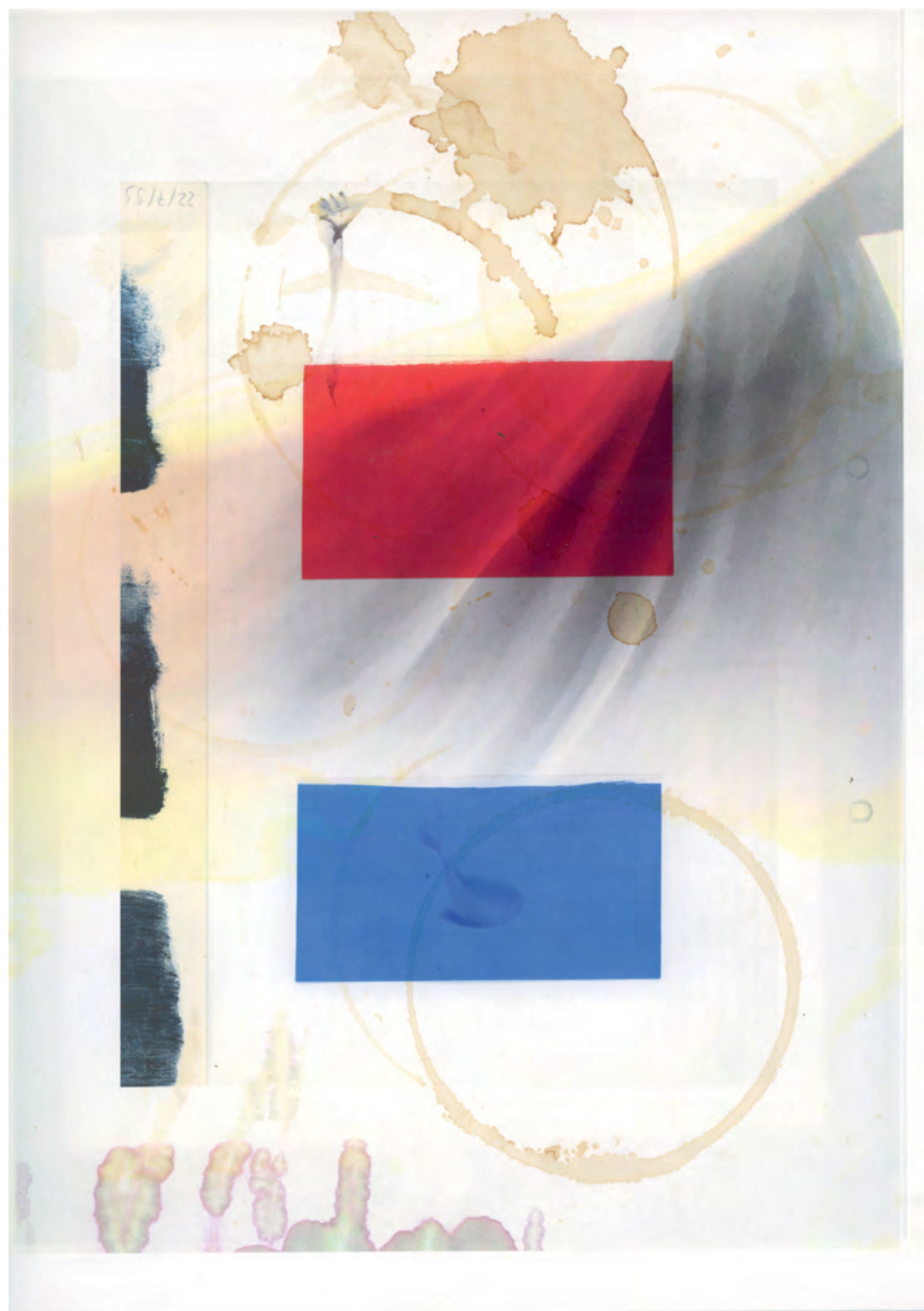
- Aarseth, Espen, Solveig Marie Smedstad und Lise Sunnanå. „A Multi-Dimensional Typology of Games“. *Proceedings of the 2003 DiGRA International Conference: Level Up* (2003): 48–53. <http://www.digra.org/digital-library/publications/a-multidimensional-typology-of-games/> (15. Dezember 2021).
- Abend, Pablo, und Benjamin Beil. „Spielen in mediatisierten Welten: Editor-Games und der Wandel der zeitgenössischen Digitalkulturen“. *Mediatisierung als Metaprozess: Transformationen, Formen der Entwicklung und die Generierung von Neuem*. Hg. Friedrich Krotz, Cathrin Despotović und Merle-Marie Kruse. Wiesbaden: Springer VS, 2017. 303–321.
- Anderson, Sky LaRell. „Watching People Is Not a Game: Interactive Online Corporeality, Twitch, tv and Videogame Streams“. *Game Studies: The International Journal of Computer Game Research* 17.1 (2017): o.S. <http://gamestudies.org/1701/articles/anderson> (15. Dezember 2021).
- Apperley, Tom. „Genre and Game Studies: Toward a Critical Approach to Video Game Genres“. *Simulation and Gaming* 37.1 (2006): 6–23.
- Apperley, Tom, und Anna Ozimek (Hg.). *Disco Elysium*. Special Issue *Baltic Screen Media Review* 9.1 (2021).
- Arjoranta, Jonne. „Narrative Tools for Games: Focalization, Granularity, and the Mode of Narration in Games“. *Games and Culture* 12.7–8 (2017): 696–717.
- Arsenault, Dominic. „Video Game Genre, Evolution and Innovation“. *Eludamos: Journal for Computer Game Culture* 3.2 (2009): 149–176.
- Backe, Hans-Joachim, und Jan-Noël Thon. „Playing with Identity: Authors, Narrators, Avatars, and Players in *The Stanley Parable* and *The Beginner's Guide*“. *DIEGESIS: Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* 8.2 (2019): 1–25.
- Bal, Mieke. „Notes on Narrative Embedding“. *Poetics Today* 2.2 (1981): 41–59.
- Beil, Benjamin. *First Person Perspectives: Point of View und figurrenzentrierte Erzählformen im Film und im Computerspiel*. Münster: LIT, 2010.
- Beil, Benjamin. *Avatarbilder: Zur Bildlichkeit des zeitgenössischen Computerspiels*. Bielefeld: transcript, 2012.
- Beil, Benjamin, Marc Bonner und Thomas Hensel (Hg.). *Computer|Spiel|Bilder*. Glückstadt: vwh, 2014.
- Blom, Joleen. *The Dynamic Game Character: Definition, Construction, and Challenges in a Character Ecology*. Dissertation IT-Universität Kopenhagen, 2020.
- Bódi, Bettina. *Videogames and Agency*. New York: Routledge, 2023.
- Bódi, Bettina, und Jan-Noël Thon. „Playing Stories? Narrative-Dramatic Agency in *Astroneer* (2019) and *Disco Elysium* (2019)“. *Frontiers of Narrative Studies* 6.2 (2020): 157–190.
- Bogost, Ian. 2007. *Persuasive Games: The Expressive Power of Videogames*. Cambridge, MA: MIT Press, 2007.
- Bolter, J. David, und Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- Bozog, Mona, und Dayna Galloway. „Worlds at Our Fingertips: Reading (in) *What Remains of Edith Finch*“. *Games and Culture* 15.7 (2020): 789–808.
- Brandis, Rüdiger, und Can Mert Bozkurt. „Player Agency in Audience Gaming“. *Paratextualizing Games: Investigations on the Paraphernalia and Peripheries of Play*. Hg. Benjamin Beil, Gundolf S. Freyermuth und Hanns Christian Schmidt. Bielefeld: transcript, 2021. 165–180.

- Calleja, Gordon. *In-Game: From Immersion to Incorporation*. Cambridge, MA: MIT Press, 2011.
- Collins, Karen. *Playing with Sound: A Theory of Interacting with Sound and Music in Video Games*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013.
- Consalvo, Mia. *Cheating: Gaining Advantage in Videogames*. Cambridge, MA: MIT Press, 2007.
- Consalvo, Mia. „When Paratexts Become Texts: De-Centering the Game-as-Text“. *Critical Studies in Media Communication* 34.2 (2017): 177–183.
- Cuphead*. StudioMDHR, 2017. (Windows.)
- Disco Elysium*. ZA/UM, 2019. (Windows.)
- Domsch, Sebastian. *Storyplaying: Agency and Narrative in Video Games*. Berlin: De Gruyter, 2013.
- Dörner, Ralf, Stefan Göbel, Wolfgang Effelsberg und Josef Wiemeyer (Hg.). *Serious Games: Foundations, Concepts and Practice*. New York: Springer, 2016.
- Egenfeldt-Nielsen, Simon, Bente Meyer und Birgitte Holm Sørensen (Hg.). *Serious Games in Education: A Global Perspective*. Aarhus: Aarhus University Press, 2011.
- Engelns, Markus. *Spielen und Erzählen: Computerspiele und die Ebenen ihrer Realisierung*. Heidelberg: Synchron, 2014.
- Feige, Daniel Martin. *Computerspiele: Eine Ästhetik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2015.
- Fest, Bradley J. „Metaproceduralism: *The Stanley Parable* and the Legacies of Postmodern Metafiction“. *Wide Screen* 6.1 (2016): o.S. <https://widescreenjournal.files.wordpress.com/2021/06/metaproceduralism-the-stanley-parable-and-the-legacies-of-postmodern-metafiction.pdf> (15. Dezember 2020).
- Frasca, Gonzalo. *Play the Message: Play, Game and Videogame Rhetoric*. Dissertation IT-Universität Kopenhagen, 2007.
- Fritsch, Melanie. *Performing Bytes: Musikperformances der Computerspielkultur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018.
- Froschauer, Adrian. „Sag mal, erzählst du die Geschichte oder ich?: Erzählerstimmen im Computerspiel: Erscheinungsformen und Funktionen“. *Paidia: Zeitschrift für Computerspielforschung*, 27. April 2017. <http://www.paidia.de/sag-mal-erzahlst-du-die-geschichte-oder-ich/> (15. Dezember 2021).
- gamer_152. „Interview: Ian Dallas, Creative Director of *What Remains of Edith Finch*“. *Giant Bomb*, 15. Dezember 2018. https://www.giantbomb.com/profile/gamer_152/blog/interview-ian-dallas-creative-director-of-what-rem/120070/ (15. Dezember 2021).
- Gamespot. „How *Cuphead*’s Devs Gambled On A Dream | The Making of *Cuphead*“. *YouTube*, 11. November 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=ujkFINkXMu4> (15. Dezember 2021).
- Garda, Maria B., und Paweł Grabarczyk. „Is Every Indie Game Independent? Towards the Concept of Independent Game“. *Game Studies: The International Journal of Computer Game Research* 16.1 (2016): o.S. <http://gamestudies.org/1601/articles/gardagrabczyk> (15. Dezember 2021).
- Genette, Gérard. *Die Erzählung*. 2. Auflage. München: Wilhelm Fink, 1998.
- Gibbons, Alison. *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*. New York: Routledge, 2012.
- Gilgenbach, Matt. „Neverending Nightmares Kickstarter Campaign“. *Kickstarter*, 4. September 2020. <https://www.kickstarter.com/projects/infini7ap/neverending-nightmares/description> (15. Dezember 2021).
- Gitelman, Lisa. *Always Already New: Media, History, and the Data of Culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.

- Günzel, Stephan. *Egoshoooter: Das Raumbild des Computerspiels*. Frankfurt/M.: Campus, 2012.
- Hensel, Thomas. „Das Spielen des Bildes: Für einen Iconic Turn der *Game Studies*“. *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews* 28.3 (2011): 282–293.
- Herte, Michelle. „„Come, Stanley, Let’s Find the Story!‘: On the Ludic and the Narrative Mode of Computer Games in *The Stanley Parable*“. *IMAGE: Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 23 (2016): 30–42.
- Herte, Michelle. *Forms and Functions of Endings in Narrative Digital Games*. New York: Routledge, 2021.
- Hinterwaldner, Inge. *The Systemic Image: A New Theory of Interactive Real-Time Simulations*. Cambridge, MA: MIT Press, 2017.
- Järvinen, Aki. „Gran Stilissimo: The Audiovisual Elements and Styles in Computer and Video Games“. *Proceedings of Computer Games and Digital Cultures Conference*. Hg. Frans Mäyrä. Tampere: Tampere University Press, 2002. 113–128.
- Järvinen, Aki. „Making and Breaking Games: A Typology of Rules“. *Proceedings of the 2003 DiGRA International Conference: Level Up* (2003): 68–79. <http://www.digra.org/digital-library/publications/making-and-breaking-games-a-typology-of-rules/> (15. Dezember 2021).
- Jørgensen, Kristine. *A Comprehensive Study of Sound in Computer Games: How Audio Affects Player Action*. Lewiston: Mellen Press, 2009.
- Juul, Jesper. *Half-Real: Video Games between Real Rules and Fictional Worlds*. Cambridge, MA: MIT Press, 2005.
- Juul, Jesper. *Handmade Pixels: Independent Video Games and the Quest for Authenticity*. Cambridge, MA: MIT Press, 2019.
- Kagen, Melissa. „Walking, Talking and Playing with Masculinities in *Firewatch*“. *Game Studies: The International Journal of Computer Game Research* 18.2 (2018): o.S. <http://gamestudies.org/1802/articles/kagen> (15. Dezember 2020).
- Kirkpatrick, Graeme. *Aesthetic Theory and the Video Game*. Manchester: Manchester University Press, 2011.
- Krampe, Theresa, Stephanie Lotzow und Jan-Noël Thon. „Playful Poetics: Metareferential Interfaces in Recent Indie Games“. *Poetics Today* 44.4 (2022/im Druck).
- Kress, Gunther. *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. New York: Routledge, 2010.
- Lipkin, Nadav. „Examining Indie’s Independence: The Meaning of ‚Indie‘ Games, the Politics of Production, and Mainstream Cooptation“. *Loading ...: The Journal of the Canadian Game Studies Association* 7.11 (2013): 8–24.
- Lumino City*. State of Play, 2014. (Windows.)
- Marak, Katarzyna. „Walking through the Past: The Mechanics and Player Experience of Haunting, Obsession and Trauma in *Layers of Fear*“. *Theoria et Historia Scientiarum* 14 (2017): 55–69.
- Masuch, Maic, und Niklas Röber. „Game Graphics beyond Realism: Then, Now, and Tomorrow“. *Proceedings of the 2005 DiGRA International Conference: Changing Views: Worlds in Play* (2005): o.S. <http://www.digra.org/digital-library/publications/game-graphics-beyond-realism-then-now-and-tomorrow/> (15. Dezember 2021).
- Maybot Run*. R.Mangumpory, 2017. (Windows.)
- Mitchell, W.J.T. „There Are No Visual Media“. *Journal of Visual Culture* 4.2 (2005): 257–266.
- My Time at Portia*. Pathea/Team17, 2018. (Windows.)

- Neitzel, Britta. „Point of View und Point of Action: Eine Perspektive auf die Perspektive in Computerspielen“. *Computer/Spiel/Räume: Materialien zur Einführung in die Computer Game Studies*. Hg. Klaus Bartels und Jan-Noël Thon. Hamburg: IKM, 2007. 8–28.
- Neverending Nightmares*. Infinitap Games, 2014. (Windows.)
- Niedenthal, Simon. „What We Talk about When We Talk about Game Aesthetics“. *Proceedings of the 2009 DiGRA International Conference: Breaking New Ground: Innovation in Games, Play, Practice and Theory* (2009): o.S. <http://www.digra.org/digital-library/publications/what-we-talk-about-when-we-talk-about-game-aesthetics/> (15. Dezember 2021).
- Papers, Please*. Lucas Pope, 2013. (Windows.)
- Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen: Francke, 2002.
- Rauscher, Andreas. *Spielerische Fiktionen: Genrekonzepte in Videospielen*. Marburg: Schüren, 2012.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge, 1983.
- Ritterfeld, Ute, Michael Cody und Peter Vorderer (Hg.): *Serious Games: Mechanisms and Effects*. New York: Routledge, 2009.
- Ruberg, Bonnie. „Straight Paths through Queer Walking Simulators: Wandering on Rails and Speedrunning in *Gone Home*“. *Games and Culture* 15.6 (2019): 632–652.
- Ryan, Marie-Laure. *Avatars of Story*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- Sachs-Hombach, Klaus, John Bateman, Robin Curtis, Beate Ochsner und Sebastian Thies. „Medienwissenschaftliche Multimodalitätsforschung“. *MEDIENwissenschaft: Rezensionen / Reviews* 35.1 (2018): 8–26.
- Schmidt, Hanns Christian. „Do You Like Hurting Other People? Retro-Reflexivität in *Hotline Miami*“. *Computer/Spiel/Bilder*. Hg. Benjamin Beil, Marc Bonner und Thomas Hensel. Glückstadt: wvh, 2014. 279–302.
- Schmidt, Siegfried J. „Der Medienkompaktbegriff“. *Was ist ein Medium?* Hg. Stefan Münker und Alexander Roesler. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008. 144–157.
- Schrape, Niklas. *Die Rhetorik von Computerspielen: Wie politische Spiele überzeugen*. Frankfurt/M.: Campus, 2012.
- Schröter, Felix. *Spiel / Figur: Theorie und Ästhetik der Computerspielfigur*. Marburg: Schüren, 2021.
- Schröter, Felix, und Jan-Noël Thon. „Video Game Characters: Theory and Analysis“. *DIEGESIS: Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* 3.1 (2014): 40–77.
- Schröter, Jens. „Medienästhetik, Simulation und ‚Neue Medien‘“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 8.1 (2013): 88–100.
- Schwingeler, Stephan. *Kunstwerk Computerspiel: Digitale Spiele als künstlerisches Material: Eine bildwissenschaftliche und medientheoretische Analyse*. Bielefeld: transcript, 2014. September 12th. Gonzalo Frasca, 2003. (Flash.)
- Soderman, Braxton. *Against Flow: Video Games and the Flowing Subject*. Cambridge, MA: MIT Press, 2021.
- Sotamaa, Olli. „When the Game Is Not Enough: Motivations and Practices among Computer Game Modding Culture“. *Games and Culture* 5.3 (2010): 239–255.
- The Stanley Parable*. Galactic Cafe, 2013. (Windows.)
- Stardew Valley*. ConcernedApe/Chucklefish, 2016. (Windows.)
- State of Play. „About“. www.luminocitygame.com/about.html (15. Dezember 2021).

- Švelch, Jan. „Paratextuality in Game Studies: A Theoretical Review and Citation Analysis“. *Game Studies: The International Journal of Computer Game Research* 20.2 (2020): o.S. http://gamestudies.org/2002/articles/jan_svelch (15. Dezember 2021).
- Taylor, T.L. *Watch Me Play: Twitch and the Rise of Game Live Streaming*. Princeton: Princeton University Press, 2018.
- Thibault, Matthia. „Post-Digital Games: The Influence of Nostalgia in Indie Games' Graphic Regimes“. *Gamevironments* 4 (2016): 1–23.
- Thon, Jan-Noël. „Immersion Revisited: On the Value of a Contested Concept“. *Extending Experiences: Structure, Analysis and Design of Computer Game Player Experience*. Hg. Amyris Fernandez, Olli Leino und Hanna Wirman. Rovaniemi: Lapland University Press, 2008. 29–43.
- Thon, Jan-Noël. „Perspective in Contemporary Computer Games“. *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*. Hg. Peter Hühn, Wolf Schmid und Jörg Schönert. Berlin: De Gruyter, 2009. 279–299.
- Thon, Jan-Noël. „Mediality“. *Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Hg. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson und Benjamin J. Robertson. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014. 334–337.
- Thon, Jan-Noël. „Game Studies und Narratologie“. *Game Studies: Aktuelle Ansätze der Computerspielforschung*. Hg. Klaus Sachs-Hombach und Jan-Noël Thon. Köln: Herbert von Halem, 2015. 104–164.
- Thon, Jan-Noël. *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016.
- Thon, Jan-Noël. „Playing with Fear: The Aesthetics of Horror in Recent Indie Games“. *Eludamos: Journal for Computer Game Culture* 10.1 (2019a): 1–36.
- Thon, Jan-Noël. „Post/Documentary: Referential Multimodality in ‚Animated Documentaries‘ and ‚Documentary Games‘“. *Poetics Today* 40.2 (2019b): 269–297.
- Thon, Jan-Noël. „Analyzing Indie Aesthetics“. *Proceedings of the 2020 DiGRA International Conference: Play Everywhere* (2020): o.S. www.digra.org/digital-library/publications/analyzing-indie-aesthetics/ (15. Dezember 2021).
- Unger, Alexander. „Modding as Part of Game Culture“. *Computer Games and New Media Cultures: A Handbook of Digital Games Studies*. Hg. Johannes Fromme und Alexander Unger. New York: Springer, 2012. 509–523.
- Westecott, Emma. „Independent Game Development as Craft“. *Loading ...: The Journal of the Canadian Game Studies Association* 7.11 (2013): 78–91.
- What Remains of Edith Finch*. Giant Sparrow/Annapurna Interactive, 2017. (Windows.)
- Wildfeuer, Janina, John A. Bateman und Tuomo Hiippala. *Multimodalität: Grundlagen, Forschung und Analyse – Eine problemorientierte Einführung*. Berlin: De Gruyter, 2020.
- Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi, 1999.
- World's Dawn*. Wayward Prophet, 2016. (Windows.)



Autor*innen

Frauke Berndt, Prof. Dr., ist Ordinaria für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Zurich in der Schweiz.

Lars Christian Grabbe, Prof. Dr., ist Dekan und Professor für Theorie der Wahrnehmung, Kommunikation und Medien an der MSD – Münster School of Design.

Mark Halawa-Sarholz, Dr., ist wissenschaftlicher Geschäftsführer des College for Social Sciences and Humanities der Research Alliance Ruhr.

Hans Dieter Huber, Prof. Dr., ist Künstler, Wissenschaftler, Filmemacher. Lebt in Berlin.

Berenike Jung, Dr., ist Lecturer für Filmwissenschaften an der University of Southampton im Vereinigten Königreich.

Eva Kimminich, Prof. Dr., ist Professorin für Romanische Kulturen und Kultursemiotik an der Universität Potsdam.

Joachim Knappe, Prof. Dr., ist Seniorprofessor für Allgemeine Rhetorik an der Eberhard Karls Universität Tübingen.

Richard Langston, Prof. Dr., ist Professor of German an der University of North Carolina at Chapel Hill in den Vereinigten Staaten.

Stefan Meier, apl. Prof. Dr., ist außerplanmäßiger Professor für Medienwissenschaft an der Universität Koblenz-Landau, Campus Koblenz.

Dieter Mersch, Prof. em. Dr., war Professor für Philosophische Ästhetik an der Zürcher Hochschule der Künste in der Schweiz.

Catrin Misselhorn, Prof. Dr., ist Professorin für Philosophie an der Georg-August-Universität Göttingen.

Stephan Packard, Prof. Dr., ist Professor für Kulturen und Theorien des Populären an der Universität zu Köln.

Cornelia Pierstorff, Dr., ist Oberassistentin am Deutschen Seminar der Universität Zurich in der Schweiz.

Goda Plaum, Prof. Dr., ist Professorin für Kunst an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg.

Patrick Rupert-Kruse, Prof. Dr., ist Professor für Medientheorie und Immersionsforschung an der Fachhochschule Kiel.

Schamma Schahadat, Prof. Dr., ist Professorin für Slavische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Eberhard Karls Universität Tübingen.

Eva Schürmann, Prof. Dr., ist Professorin für philosophische Anthropologie, Kultur- und Technikphilosophie an der Universität Magdeburg.

Stephan Schwan, Prof. Dr., ist Leiter der Arbeitsgruppe Realitätsnahe Darstellungen am Leibniz-Institut für Wissensmedien (IWM) in Tübingen.

Jakob Steinbrenner, apl. Prof. Dr., ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Philosophie der Universität Stuttgart.

Bernd Stiegler, Prof. Dr., ist Professor für Neuere Deutsche Literatur mit Schwerpunkt 20. Jahrhundert im medialen Kontext an der Universität Konstanz.

Jan-Noël Thon, Prof. Dr., ist Professor für Medienwissenschaft und Mediendidaktik an der Universität Osnabrück.

Anne Ulrich, Dr., ist Akademische Rätin am Institut für Medienwissenschaft der Eberhard Karls Universität Tübingen.

Lambert Wiesing, Prof. Dr., ist Professor für Phänomenologie und Bildtheorie an der Friedrich-Schiller-Universität Jena.

Lukas R.A. Wilde, Dr., ist Associate Professor für Medienwissenschaft an der Technisch-Naturwissenschaftlichen Universität Norwegens (NTNU) in Trondheim, Norwegen.

Thomas Wilke, Prof. Dr., ist Professor für Kulturelle Bildung an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg.

Hans J. Wulff, Prof. i.R. Dr., war Professor für Medienwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.