

Goda Plaum, Klaus Sachs-Hombach u.a. (Hg.)

IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft. Heft 32

2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16336>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Plaum, Goda; Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft. Heft 32*, Jg. 16 (2020), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16336>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

[http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?](http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuitem=miArchive&showIssue=97)

[option=com_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuitem=miArchive&showIssue=97](http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuitem=miArchive&showIssue=97)

Nutzungsbedingungen:

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

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

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

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Ausgabe 32 vom Juli 2020

IMAGE 32: Bildhandeln

Herausgeber: Goda Plaum und Klaus Sachs-Hombach

Inhalt

Goda Plaum und Klaus Sachs-Hombach.....	3
<u>Editorial</u>	
Elena Chiara Treiber	5
<u>Das Bild als Subjekt?</u>	
<u>Eine Zusammenfassung der Kritik an Horst Bredekamps <i>Theorie des Bildakts</i></u>	
Johannes Breuer	16
<u>»Sexy Beine und Po Tag 1«</u>	
<u>Zum Design von Eigenkörpererfahrung in mHealth-Apps</u>	
Inga Tappe	39
<u>Warum Bilder keine Täter sind</u>	
Lukas Sonnemann	
<u>Zwischen-Bildlichkeit</u>	
<u>Zur Frage bildlicher Übergänge und Bildgrenzen</u>	64

Das bildphilosophische Stichwort:

<u>Vorbemerkung</u>	76
Mark Halawa.....	77
<u>Das bildphilosophische Stichwort 34</u>	
<u>Kunstgeschichte als Bildgeschichte</u>	
Jörg R.J. Schirra.....	89
<u>Das bildphilosophische Stichwort 35</u>	
<u>Symbol, Ikon, Index</u>	
Hans Dieter Huber.....	102
<u>Das bildphilosophische Stichwort 36</u>	
<u>Beobachtung</u>	
<u>Impressum</u>	108

Goda Plaum und Klaus Sachs-Hombach

Editorial

Verehrte Leserinnen und Leser,

die 32. Ausgabe der IMAGE ist nun als Themenheft erschienen. Darin sind Beiträge aus dem dritten Tübinger Symposium zur Bildtheorie vom 05.12.2020 enthalten, das zugleich als erstes Nachwuchskolloquium der Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaft (GiB) konzipiert war. Gastgeber dieses Kolloquiums zum Thema »Bildhandeln« waren Goda Plaum und Klaus Sachs-Hombach. Die Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaft (GiB) veranstaltet seit 2019 ein bis zweimal pro Jahr ein interdisziplinäres, bildwissenschaftliches Nachwuchskolloquium und unterstützt die Teilnahme von Doktorand*innen mit einem Reisekostenzuschuss.

Bilder werden zu Bildern, indem Menschen mit ihnen umgehen. Bilder sind also notwendig und immer schon in Handlungszusammenhänge eingebunden. Die Art solcher Zusammenhänge ist sehr unterschiedlich, entsprechend divergent sind auch die Ansätze zu ihrer Beschreibung. Bereits das Herstellen von Bildern kann als Bildhandeln verstanden werden. Gestalterische Entscheidungen werden dabei häufig in Form von bildnerischen Umsetzungen getroffen, beispielsweise als Skizze. Bildhandeln ist in diesem Kontext als gestalterisches Handeln aufzufassen. Unabhängig von ihrem Herstellungsprozess werden Bilder in kommunikativen Kontexten verwendet. Ein Beispiel hierfür ist die Einbettung von Pressefotografien in der journalistischen Berichterstattung. Bildhandeln könnte in diesem Kontext als eine spezielle Form des kommunikativen Handelns beschrieben werden. Auf dem Symposium wurden unterschiedliche Auffassungen des Bildhandelns diskutiert. Die vorliegende IMAGE bietet eine Auswahl der gehaltenen Vorträge.

Der Beitrag von Elena Treiber (»Das Bild als Subjekt?«) behandelt die *Theorie des Bildakts* von Horst Bredekamp und gibt einen strukturierten Überblick über deren kritische Rezeption seit ihrer Formulierung 2010. Johannes Breuer (»Sexy Beine und PoTag 1«) beschäftigt sich mit *mHealth-Apps* und stellt verschiedene Konstruktionen der Eigenkörpererfahrung durch Zahlen, Grafiken und bildhafte Darstellungen einander gegenüber. Der Beitrag von Inga Tappe (»Warum Bilder keine Täter sind«) diskutiert bildanimistische Interpretationen von Bildakt bzw. Bildhandeln und unternimmt eine kritische Prüfung ihrer Argumente. Lukas Sonnemann (»Zwischen-Bildlichkeit«) befasst sich schließlich mit der Relationierung von Bildern beispielsweise in konkreten Ausstellungssituationen und plädiert dafür, sie als performative und mediale Modalisierung der Bilderfahrung aufzufassen.

Unsere Reihe »Das bildphilosophische Stichwort« wird mit drei neuen Stichworten fortgesetzt. Sie wurden dieses Mal von Mark A. Halawa (»Kunstgeschichte als Bildgeschichte«), von Jörg R.J. Schirra (»Symbol, Ikon, Index«) und Hans Dieter Huber (»Beobachtung«) zur Verfügung gestellt.

Wir wünschen Ihnen eine anregende Lektüre der vorliegenden Ausgabe von IMAGE.

Mit besten Grüßen

Goda Plaum

Klaus Sachs-Hombach

Elena Chiara Treiber

**Das Bild als Subjekt?
Eine Zusammenfassung der Kritik
an Horst Bredekamps *Theorie des
Bildakts***

Abstract

The article summarizes the critiques of Horst Bredekamp's *Theory of the Image Act* from 2010 expressed in reviews, essays, and monographs and provides a structured overview of the evaluation of the Image Act by experts. Criticism of animism, anthropomorphism, and the auto-reflexivity of images are addressed along with problems of theory formation, pseudo-scientific rhetoric, the avoidance of contextualization, and the strategy of building a profile.

Der Beitrag fasst die in Rezensionen, Aufsätzen und Monographien geäußerten Kritiken an Horst Bredekamps *Theorie des Bildakts* von 2010 zusammen und gibt einen strukturierten Überblick über die Beurteilung des Bildakts durch die Fachwelt. Dabei werden Kritikpunkte des Animismus, des Anthropomorphismus und der Autoreflexivität von Bildern ebenso behandelt wie Probleme der Theoriebildung, der pseudowissenschaftlichen Rhetorik, dem Verzicht auf Kontexterschließung und der Strategie einer Profilbildung.

Einleitung

Bilder üben seit jeher eine Wirkung auf ihre Betrachter aus. Sie scheinen mit uns zu kommunizieren, wollen uns nicht nur emotional berühren, sondern auch zu Handlungen bewegen. Doch wer oder was wirkt hierbei auf wen ein? Die Rezeptionsästhetik vertritt die Auffassung, dass ein Werk geschaffen wird, um von einem Rezipienten betrachtet zu werden. Die Reaktionen des Betrachters basieren dabei auf vielen Faktoren: seinen Erfahrungen, Gefühlen, Wünschen oder seiner Befindlichkeit. Ausgangspunkt der Wahrnehmung ist dabei der Rezipient (vgl. KEMP 1985: 8).

Horst Bredekamp geht in *Die Theorie des Bildakts* von einer entgegengesetzten Einwirkung aus: Das Bild, dem aufgrund bestimmter Phänomene reflexive Eigenschaften zugeschrieben werden können, wirkt aktiv auf den Betrachter ein. Diese aktive Rolle des Bildes wird mit dem Begriff ›Bildakt‹ beschrieben und als »eine Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln verstanden [...], die aus der Kraft des Bildes und der Wechselwirkung mit dem betrachtenden, berührenden und auch hörenden Gegenüber entsteht« (BREDEKAMP 2015: 60). Der Bildakt ist dabei eine Reflexion über den Einfluss der Bilder auf den Menschen.

Im Folgenden werden zunächst Horst Bredekamps Konzept des Bildakts vorgestellt und verschiedene Kritiken an seiner *Theorie des Bildakts* von 2010 aus Rezensionen, Aufsätzen und Monographien zusammengefasst. Die Kontroverse wird dabei anhand verschiedener Kritikpunkte rekapituliert. Der erste Abschnitt skizziert Bredekamps *Theorie des Bildakts* und seine Systematisierung der Bildwirkung im schematischen, substitutiven und intrinsischen Bildakt. Der zweite Abschnitt befasst sich unter dem Vorwurf des Animismus und Anthropomorphismus von Bildern mit dem Phänomen ihrer Lebendigkeit. Abschnitt drei hinterfragt den Akteurstatus der Bilder anhand ihrer autoreflexiven Eigenschaften, ihrer Verwendungsweise als Mittel eines kommunikativen Systems sowie unter dem Aspekt ihrer ahistorischen Untersuchung in Bredekamps Bildakt. Schließlich thematisiert der vierte Abschnitt den Bezug von Bild und Sprache im Bereich der Theoriebildung und Wissenschaftlichkeit. Abschnitt fünf ordnet die vorgestellten Kritikpunkte hinsichtlich zukünftiger Untersuchungen ein.

1. Der Bildakt

In Anlehnung an die Theorie des Sprechakts nach John L. Austin und John Searle schlüpft das Bild im Bildakt in die Rolle des sprechenden Subjekts und wird zum Ausgangspunkt der Bildhandlung.

Indem dessen Position durch das Bild eingenommen wird, werden nicht die Instrumente, sondern die Akteure vertauscht. [...] In diesem Positionswechsel geht es um die Latenz des Bildes, im Wechselspiel mit dem Betrachter von sich aus eine eigene, aktive Rolle zu spielen (BREDEKAMP 2015: 59).

Die Entscheidung für den Begriff des Bildakts anstelle des gebräuchlicheren Begriffs der Bildwirkung begründet Bredekamp damit, dass der Sinn des Sprechakts nach Austin darin bestehe, »den Effekt der Wörter und Gesten im Außenraum der Sprache zum Wesen ihrer selbst« (BREDEKAMP 2015: 59) zu machen. Der Begriff des Bildakts verlagert dabei die innere Latenz der Bilder, den »Impetus« (BREDEKAMP 2015: 59), in die Außenwelt der Artefakte. Dementsprechend wird der Bildakt folgendermaßen definiert:

Reziprok zum Sprechakt liegt die Problemstellung des Bildakts darin, welche Kraft das Bild dazu befähigt, bei Betrachtung oder Berührung aus der Latenz in die Außenwirkung des Fühlens, Denkens und Handelns zu springen. Im Sinne dieser Frage soll unter dem Bildakt eine Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln verstanden werden, die aus der Kraft des Bildes und der Wechselwirkung mit dem betrachtenden, berührenden und auch hörenden Gegenüber entsteht (BREDEKAMP 2015: 59).¹

Dies klingt wie der Versuch, den Akt als eine Handlung von der Wirkung so zu unterscheiden, dass der Wirkung keine aktiv handelnden Eigenschaften zugesprochen werden. Die Wirkung kann demnach als der Effekt des Aktes und somit als ein einzelnes Element des Bildakts verstanden werden. Ferner ist die Rede von Bildwirkungen eine eher unspezifische Bestimmung der Effekte von Bildern auf ihre Betrachter. Der Bezug auf Bildakte soll zur Systematisierung von Bildwirkungen beitragen, indem zwischen schematischen, substitutiven und intrinsischen Bildakten unterschieden wird.

Der *schematische* Bildakt beschreibt eine Verlebendigung des Bildes. Hierbei simulieren Bilder wie *tableaux vivants*, Automaten oder Biobildwerke Lebendigkeit, um eine nachahmende Wirkung zu erzielen. Die Verlebendigung des Bildes tritt dadurch ein, dass lebende Körper oder Organismen Bilder erzeugen oder Bilder eine Lebendigkeit durch Bewegung oder Sprachfähigkeit vorgeben. Der *substitutive* Bildakt entsteht durch die prinzipielle Austauschbarkeit von Körper und Bild. Dabei werden Bilder wie Körper – beispielsweise in ikonoklastischen Akten – oder Körper wie Bilder – etwa in Folter- oder Tötungsbildern – behandelt. Der *intrinsische* Bildakt wirkt schließlich durch die Form, die sich aus den Bindungszusammenhängen gelöst hat und so als Form eigenständig geworden ist. Sowohl formalen Elementen, wie Punkt, Farbe oder Materialität, als auch der inneren Dynamik des Bildblicks wird hierbei eine besondere Wirkmacht zugeschrieben.

2010 legte Horst Bredekamp *Die Theorie des Bildakts* vor. Die 2015 erschienene Neufassung trägt den verkürzten Titel *Der Bildakt*. Hiermit reagierte der Autor auf die Kritik, dass es sich bei seinen Überlegungen weniger um eine Theorie als um eine Phänomenologie des Bildakts handle. Der Anspruch einer Theorie wurde also revidiert und der Bildakt als »wissenschaftliche[] Hypothese« (BREDEKAMP 2015: 11) deklariert. Der ursprüngliche Text, in dem weiterhin von der »Theorie des Bildakts« die Rede ist, blieb jedoch unverändert.²

¹ Die Betonung der Wirkung des Fühlens, Denkens und Handelns übernimmt Bredekamp dabei von Austin (vgl. AUSTIN 1962: 101).

² Die zweite Veränderung der Neufassung betrifft die Terminologie des Begriffs *enargeia*. Er wurde in der Aristoteles-Rezeption der Renaissance gebraucht, um dessen »Konzept einer semantischen Bestimmung von Darstellungen, die aus dem »Vor-Augen-Führen« eine Verlebendigung entfalten«

Bredekamps *Theorie des Bildakts* sah sich nach seiner Erstveröffentlichung zahlreichen Kritiken ausgesetzt. Die heftigen Reaktionen, die Bilder auslösen können, begegnen ihm nunmehr selbst als Reaktion auf seinen Text. So gesteht der Kunstwissenschaftler Daniel Hornuff ein, dass seiner eigenen Kritik am Bildakt »Unvollständigkeit, verkürzende Selektivität, Neigung zur Tendenz und eine Schwäche für Polemik« (HORNUFF 2012: 32) vorzuhalten sei. In ihren Reaktionen gehen viele Kritiker nicht allein auf Bredekamps Begriff des Bildakts ein, sondern auch auf verwandte Handlungstheorien des Bildes, die letzterem einen Akteurstatus zuschreiben.³ Bredekamp ist somit Vertreter einer bildwissenschaftlichen Strömung, die anhand seiner Veröffentlichung exemplarisch kritisiert wird.

2. Lebende Bilder

Der größte Kritikpunkt am Konzept des Bildakts ist der Vorwurf des Animismus und der Bildmagie. Diese seien in weiten Teilen der Bildwissenschaft zu erkennen. Bildern werde zugeschrieben, zu blicken, zu sprechen oder zu handeln; sie hätten Stimmungen und Gefühle und könnten aus sich selbst heraus eine Bedeutung stiften. Das »Einfluss- und Überwältigungspotenzial« der Bilder reiche bis hin zu ihrer »ikonische[n] Gewaltsamkeit« (beide HORNUFF 2012: 9). Die animistischen Auswüchse dieser Form der Bildwissenschaft seien eine »unter dem Deckmantel der Instrumentenschärfung [vorbereitete] Renaissance des Animismus« (HORNUFF 2012: 114). Bredekamp wird als »Götzendienler [] der Bilder« (HORNUFF 2012: 129), William J.T. Mitchell, Autor des Buchs *What do pictures want? The Lives and Loves of Images* von 2005, sogar als ihr »Tempelpriester« (HORNUFF 2012: 112) bezeichnet, die einem »Kult des Okkultismus« (HORNUFF 2012: 119, vgl. auch BÜCHSEL 2014: 335 u. VOLKENANDT 2013) frönen. Anstatt den Animismus als Phänomen bestimmter Epochen und Haltungen zu historisieren, werde er »methodologisch adaptiert und damit theoretisiert« (HORNUFF 2012: 111). Der Kunstkritiker Hanno Rauterberg ruft in Anlehnung an Boehms *Iconic turn* einen »Mystic turn« (RAUTERBERG 2010: 53)⁴ aus und sieht die Macht der Bilder vor allem in ihrer Beschwörung begründet. Für den Kunsthistoriker Martin Büchsel erscheint ein »Überdruß an der ikonologischen

und somit wirkmächtig werden, zu beschreiben. Die Neufassung tauscht die *enérgeia* mit der antiken Form *energeia* aus (BREDEKAMP 2015: 11).

³ Verwandte Handlungstheorien zu Bredekamps Bildakt sind etwa Mitchells Buch *What do pictures want? The Lives and Loves of Images* (MITCHELL 2005) von 2005, das drei Jahre später unter dem deutschen Titel *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur* herauskam. Der von vielen kritisierte Theorieanspruch Mitchells findet sich nur im deutschen Titel und entspricht m.E. nicht dem Anliegen des Textes. Auch David Freedberg beschreibt in *The Power of Images* (FREEDBERG 1989) eine besondere Wirkmacht von Bildern. Der Mensch schreibt dem Bild bestimmte Eigenschaften zu, wodurch es lebendig zu werden scheint. Die angenommene Lebendigkeit des Bildes ruft wiederum Gefühle und Reaktionen im Betrachter hervor.

⁴ Der Philosoph Justus Wenzel nennt den Ausruf des »Mystic turn« berechtigterweise als »überzeichnet« (WENZEL 2011).

Analyse« (BÜCHSEL 2014: 336) als Grund für die Subjektivierung der Bilder.⁵ Der Literaturwissenschaftler Ingo Meyer kritisiert Bredekamps Rückgriff auf das Handlungsparadigma als »animismusverdächtige Kühnheit« (MEYER 2011: 350)⁶. Schließlich verweist der Bildtheoretiker Lambert Wiesing auf Bredekamps Anmerkung, dass eine Annahme der aktiven Qualität des »in der Regel stumm bleibende[n] Bild[s] [...] als Rückfall in die um 1900 kurrenten Vitalismustheorien erscheinen« (BREDEKAMP 2015: 59) könne. Im Bildakt sei somit ein expliziter Ansatz der Bildbeseelung zu erkennen, der versuche, den aufgeklärten Irrglauben der leb- und seelenlosen Bilder zu korrigieren (WIESING 2013: 85ff, vgl. auch HOGREBE 2010: 381). In der Mystifizierung des Bildes durch Zuschreiben aktiver Qualitäten sieht Wiesing ferner eine Objektmagie, die zu einer »Verkitschung der Bilder« (WIESING 2013: 105) führe.⁷ Hornuff spricht gar von einer »Fetischisierung der Bilder« (HORNUFF 2012: 9).

Bredekamp antizipiert in seiner Darlegung den Vorwurf des Animismus, welcher seit der Aufklärung tabuisiert sei. Dem stellt er Beispiele aus religionspolitischen Bilderkämpfen der letzten Jahrzehnte entgegen, die eine moderne Form der Bildmagie dokumentieren. Vor solchen Phänomenen dürfte die Wissenschaft nicht die Augen verschließen. Der Bildakt argumentiert daher für eine Ethik der Distanz, die einen Bilderglauben nicht diffamiert, sondern ein solches Bildverständnis diskutiert, um eine neue Perspektive auf bestimmte Phänomene zu erhalten (vgl. BREDEKAMP 2015: 12). Die Animierbarkeit des Bildes sollte daher als Voraussetzung und Stärke der menschlichen Einbildungskraft gesehen werden (vgl. SCHULZ 2002: 16).⁸

Mit der Beseelung des Bildes geht jedoch auch ein Anthropomorphismus der Bilder einher. Dem Bild werden menschliche Eigenschaften wie Blicken, Sprechen, Handeln und die Fähigkeit zur Selbstreflexion zugeschrieben.⁹ Wiesing beschreibt dies als »Problem der Zirkularität: Die besondere Kraft und

⁵ Vor allem in Hans Beltings Übertragung des Modells der Seelenwanderung auf das Bild und das Konzept des Körpers als Ort der Bilder sieht Büchsel eine Archaisierung der Bildwissenschaft und eine Nobilitierung des Animismus als wissenschaftliche Methode. »Bilder werden von ihrem Bildträger getrennt und so zu Bildgeistern, die vom materiellen Träger auf den belebten Körper übergehen und diesen nicht anders als die Leinwand oder das Holz als Medium benutzen« (BÜCHSEL 2014: 340).

⁶ Die Definition des handlungsfähigen Bildes ist für Meyer nicht zeitgemäß, da sich seines Erachtens Bild-Kommunikationstheorien als überlegen erwiesen hätten (MEYER 2011: 350). Dabei übersieht er, dass das Sprechen als Kommunikationsform nach Austin und Searle gleichfalls als Handeln verstanden wird.

⁷ Wiesing bezieht sich dabei auf BROCK 2002.

⁸ Auch Mitchell nimmt den Vorwurf des Animismus in seinem Buch vorweg. Um diesen zu entkräften, schreibt er dem Menschen ein doppeltes Bewusstsein zwischen magischem Glauben und skeptischem Zweifel gegenüber Bildern zu. Durch die Ratio des Betrachters wisse dieser, dass Bilder nicht wirklich leben (MITCHELL 2005: 7f). Hierdurch entstehe die unvermeidliche Metapher des lebendigen Bildes als »concept of image-as-organism« (MITCHELL 2005: 10).

⁹ Animation und Anthropomorphisierung von Bildern wirft Wiesing auch Boehm, Mitchell, Figal und Cremonini vor. Dabei vergleicht er den anthropomorphisierten Bildanimismus der Bildwissenschaften mit den Neurowissenschaften, in denen zahlreiche Forschende das Gehirn zum handelnden Subjekt erheben. Die Vermenschlichung des Bildes wie auch des Gehirns, so Wiesing, sage dabei mehr über das menschliche Denken als über die Theorien an sich aus (vgl. WIESING 2013: 78ff). Hornuff kritisiert besonders hart Mitchells Feminisierung von Bildern. Mitchell stelle dabei eine absurde Analogie zwischen der Frage, was Bilder wollen und dem was Frauen wollen, her (vgl. HORNUFF 2012: 118f, siehe MITCHELL 2005: 35).

Macht, welche Bilder für Menschen haben, wird erklärt, indem den Bildern selbst eine menschliche Kraft und Macht zugesprochen wird« (WIESING 2013: 90).¹⁰ Die Vermenschlichung des Bildes besitze dabei das »rhetorische Potenzial [...], einfache Sachverhalte als tiefsinnige, geistige und bedeutsame Phänomene beschreiben zu können« (WIESING 2013: 92). So werde die Sichtbarkeit eines Bildes gleichgesetzt mit einer intentionalen Zeigehaltung. Zeigen sei jedoch eine menschliche Praxis und das bildliche Zeigen die »Beschreibung einer Verwendungsweise von Bildern« (WIESING 2013: 105). Die angebliche Dimension der Bildmacht habe lediglich eine Verkomplizierung und Undifferenziertheit der wissenschaftlichen Sprache zur Folge mit dem Problem »der Entstehung einer Mythologie aus einer Metaphorik« (WIESING 2013: 97). In diesem Zusammenhang stellt Wiesing fest, dass die Autoren bildmythologischer Texte meist einem phänomenologischen und wahrnehmungstheoretischen Ansatz verpflichtet sind. Semiotischen Bildanalysen stehen sie ablehnend gegenüber, da dies der Eigenständigkeit des Bildes nicht gerecht werde (vgl. WIESING 2013: 89).

3. Bilder als ahistorische Akteure

Durch Aussagen der Bilder in Ich-Form wird ihnen ein selbstreflexives Bewusstsein zugeschrieben. Bilder führen dabei eine »Doppelexistenz [...] als geschaffenes Objekt und autonomes Subjekt« (BREDEKAMP 2015: 90).¹¹ Bilder, so Hornuff, seien jedoch nicht aus sich heraus reflexionsfähig, sondern »erst durch die ergänzende ›Aktivität‹ des Betrachters« (HORNUFF 2012: 114). Sie werden fälschlicherweise als mitteilungsfreudige, »kommunikationsfähige Partner« (HORNUFF 2012: 115) aufgefasst. Laut Meyer vertritt der Bildakt »eine operative Bildtheorie als pragmatische Wirkungsästhetik«. Entgegen der Autogenese des Bildes sei das Bildhandeln eine »Spielart der Sinnzuschreibung« (beide MEYER 2011: 350)¹². Aufgrund der autoreflexiven Fähigkeit von Bildern und ihrer durch Bildersturm oder Zensur bedrohten Existenz verlangt Bredekamp für sie ein »genuines ›Lebensrecht‹« (BREDEKAMP 2015: 61):

Dies bedeutet einerseits das Gebot, dieses zu sichern und die Behandlung von Bildern zu einer den Grundrechten vergleichbaren substantiellen Größe zu machen. Dies heißt

¹⁰ Dass der Mensch von einem beseelten Gegenüber mehr fasziniert sei als von einem Gegenstand, verdeutliche ein eigenwilliges Bild vom Menschen, so Wiesing. Gegen das Modell der Bildbeseelung stellt er das Phänomen der weltlichen Partizipationspause: Im Moment der Bildbetrachtung sei der Betrachter kein Teil der gesehenen Welt und müsse nicht leiblich an ihr partizipieren. »Das nicht-immersive Bild nimmt die stets gegebene Immersionskraft der Wahrnehmung zurück« (WIESING 2013: 91, siehe auch RAUTERBERG 2010: 53).

¹¹ Bredekamps prägnantestes Beispiel einer reflexiven Beseelung ist die in Ich-Form kommunizierende Grabkore *Phrasikleia*, die ihm – so Hornuff – als »Theoriezertifikat« diene. Sie nehme dabei den gleichen Stellenwert ein wie das Plakat *Uncle Sam* für Mitchell (HORNUFF 2012: 121).

¹² Ebendiese Sinnzuschreibung lässt sich bei Mitchell erkennen, der die Seelenlosigkeit von Bildern als Mangel deutet. Der Mensch werde aufgefordert, dem Bild Lebendigkeit einzuhauen. Durch die Metapher des Mangelempfindens des Bildes wird dieses laut Hornuff jedoch sentimentalisiert (HORNUFF 2012: 117 u. 122).

jedoch auch, in allen medialen, politischen, juridischen wie ästhetischen Sphären der Bilder auch die Frage von Verfehlungen zu stellen (BREDEKAMP 2015: 61).

Er fordert also nicht nur »eine Ethik für den Umgang von Menschen mit Menschen, sondern eben auch für ihren Umgang mit Bildern« (WIESING 2013: 86). Bilder sollen geschützt, aber auch kritisiert werden können; sie sind »Verbündete oder auch Verräter politischer Macht« (BREDEKAMP 2015: 24). Die ambivalente Doppelrolle des Bildes begünstige eine Angstretorik, so Büchsel. Das Bild beherrsche die menschliche Wahrnehmung, die keine Macht über das Bild habe (vgl. BÜCHSEL 2011: 574; auch BÜCHSEL 2014: 340). Die vermeintliche Ohnmacht des Menschen gegenüber der Macht des Bildes überhöhe dieses zu einem allmächtigen Gegenüber. Der Kunstwissenschaftler Beat Wyss spricht dabei von einer »Dämonisierung« (WYSS 2013: 139) der Bilder.

Ein weiterer Punkt der Kritik ist Bredekamps Verzicht auf Kontexterschließung innerhalb seiner Analyse. Dies verleugne die unterschiedliche Wirkung von Bildern je nach Epoche und Rezipient:

Bei den einen lösen [...] Folterfotos Schmerz-, bei anderen vielleicht Schutzgefühle aus. Warum? Weil es auf die »Eigentätigkeit der Bilder« viel weniger ankommt als auf die Tätigkeit der Betrachter, in denen sich die Bilder erst abbilden müssen, um wirksam zu werden (RAUTERBERG 2010: 53).

Rauterberg sieht daher in der Wirkmacht und Lebendigkeit von Bildern lediglich eine diesbezügliche Zuschreibung (RAUTERBERG 2010: 53). Für Hornuff ist eine »Bildkritik, die auf Kontexterschließung verzichtet, [...] ein irreführendes Label für die Praxis einer Hyperaffirmation der Bilder« (HORNUFF 2012: 93). Er plädiert für die Integration der Rezeptionsästhetik in das bildtheoretische Gefüge Bredekamps, um zur semantischen Wirksamkeit der Bilder zu gelangen (HORNUFF 2012: 93). Bilder seien keine Kulturkonstanten mit überzeitlicher Wirkmacht (HORNUFF 2012: 121). Auch für den Historiker Jens Jäger sind Bilder »Teile eines kommunikativen Handelns und daher aus historischen Abläufen nicht auszuklammern« (JÄGER 2011).

Bezüglich der Bilder als Bestandteile kommunikativer Handlungen definiert Wiesing diese im Zusammenhang des Zeigens nicht als Akteure, sondern als Werkzeuge und Mittel eines kommunikativen Systems: »Akteure sind nicht die Bilder selbst, sondern diejenigen, die Sehen-lassen, und diejenigen, die sich davon beeinflussen lassen« (SAUER 2014). Das Zeigen ist lediglich eine Verwendungsweise von Bildern (vgl. WIESING 2013: 104f.; siehe auch SAUER 2014).

Hornuff verweist zudem darauf, dass Bredekamp in seinem Bildakt das Machtpotenzial der Bilderflut vernachlässige. Bilder erhalten in ihrer Zusammenstellung als Bildgruppe im Vergleich zum einzelnen Bild einen neuen Sinn. Dabei entfalten sie ein besonderes Sinnpotenzial,

das über die »Summe der Bedeutung ihrer Konstituenten« hinausweist. Von Bilderfluten spreche folglich nur, wer nicht begriffen habe, dass erst aus der »Spannung zwischen Vielheit und Einheit« Bedeutungen entstehen, welches die Leistungskraft eines »Bild[es] im Singular« überbieten (HORNUFF 2012: 100).

4. Problematik der Sprache

Ein weiterer Kritikbereich ergibt sich aus dem Verhältnis von Bild und Sprache. Hornuff bemängelt die Parallelstellung des Bildakts zu den Sprachwissenschaften. Um zu zeigen, dass Bilder lebendig seien, greife Bredekamp in zahlreichen Beispielen auf textsprachliche, die Bilder begleitende Hinweise zurück, um in der Stimme der Bilder ihre Verlebendigung zu erkennen (vgl. HORNUFF 2012: 120f.). Wyss wiederum lobt Bredekamp für seinen Umgang mit der Sprache, indem er Parallelen zwischen dieser und dem Bild herstellt (WYSS 2013: 139).¹³ Bereits Austin betont, dass Sprechakte nicht nur verbal vollzogen werden können (AUSTIN 1962: 118; siehe auch SCHOLZ 2004: 161). Die Kunsthistorikerin Jennifer Bleek verweist bezüglich des Sprachgebrauchs »auf das Fehlen eines differenzierten begrifflichen Instrumentariums« (BLEEK 2011) in Bredekamps Bildakt. Beschreibungen wie die »Lebendigkeit des Bildes« (BREDEKAMP 2015: 109) und die »Verlebendigung des Bildes« (BREDEKAMP 2015: 177) werden synonym verwendet, ohne die Begriffe zu differenzieren. Eine von Bredekamp beabsichtigte Stärkung der Sprache in der Auseinandersetzung mit Bildern ist so nicht zu erreichen (WENZEL 2011).

Bei einigen der Rezensenten findet sich die grundsätzliche Kritik an der unberechtigten Erwartung, dass bildwissenschaftlich relevante Forschung immer theoretisch sein müsse. Bezogen auf Bredekamp wird kritisiert, dass er vorgibt, eine Theorie vorzulegen, um seine Forschung aufzuwerten. Für Meyer ist der Bildakt keine Theorie, sondern eine Phänomenologie, da tiefgreifende Erörterungen des Ansatzes ausbleiben (MEYER 2011: 353). Dies mindere jedoch nicht die Ergebnisse der Untersuchung. Die Identitätsfrage des Bildes werde ferner in eine Handlungstheorie ausgelagert. Ein Aufzählen von Beispielen, »apodiktisch« (MEYER 2011: 353) resümierte Kapitelenden sowie »erratisch[e]« (WENZEL 2011) zusammengetragene Thesen machen noch keine Theorie. In seiner Einleitung spricht Bredekamp bereits von einer »bildaktiven Phänomenologie« (BREDEKAMP 2015: 31) als Kern des Bildakts. Hornuff beanstandet, dass der Bildakt nicht Teil der Untersuchung sei, sondern die Untersuchung den Bildakt vollziehe. Bredekamp wende an, was er glaube diagnostiziert zu haben (HORNUFF 2012: 122). Büchsel sieht im Umgang der Materialfülle vielmehr die Objektivierung der Bilder als ihre Anerkennung als autonome Subjekte (BÜCHSEL 2011: 576).

Die Ausweitung des Bildakts auf die Evolution und das Naturreich versuche den Bildakt als »universale Größe« (MEYER 2011: 352; vgl. auch JÄGER 2011) zu bestimmen. Wyss negiert, dass sich »ästhetische Erfahrung des Menschen auf Verhaltensmuster von Zellkulturen« (WYSS 2013: 144) verkürzen lassen. Hornuff unterstellt den Animisten einen Verzicht auf Wissenschaftlichkeit, um eine »Supertheorie« (HORNUFF 2012: 119) zu proklamieren: »Die

¹³ Meyer weist darauf hin, dass bei Bredekamp – obwohl er sich für den performativen Aspekt des Akts interessiert – »Austin's Basisunterscheidung von performativ versus konstativ« keine Rolle spielt. Er vernachlässige somit auch die Frage, ob den Bildern ein propositionaler Status zukommt (MEYER 2011: 350).

vermeintliche Entgrenzungsleistung besonders eindrücklicher Bilder wird so lange affirmiert, bis der Text über die Bilder die eigentliche Entgrenzungsleistung darstellt« (HORNUFF 2012: 9). Dadurch untergrabe die Bildwissenschaft ihre eigene Bedeutung. Der Mangel an Wissenschaftlichkeit ließe sich auch, so Büchsel, an einem »Jargon der Eigentlichkeit« (BÜCHSEL 2014: 341) erkennen, der durch den Evidenzbegriff komplettiert werde. Für den Journalisten Helmut Mayer ist die Sprache, die Bredekamp für seine Bildkommentare verwendet, geprägt von »Unergründlichkeit«, die »von stilistischen Überstürztheiten nicht gerade leicht zu unterscheiden« (beide MAYER 2011) sei. Hornuff spricht gar von einer »Rhetorik der Paradoxie« (HORNUFF 2012: 124), die »zum Selbstvergewisserungsinstrument der vermuteten ikonischen Unbegreiflichkeit« (HORNUFF 2012: 123) aufsteige. Dem Bild werde dabei zuerst die Möglichkeit zum Sprech- bzw. Bildakt zugesprochen, doch vermitteln sich die bedeutendsten Botschaften erst im Topos eines beredten Schweigens. Dadurch steige dieses zu einem handelnden Subjekt auf (HORNUFF 2012: 124).

Der Suche nach immer neuen Theorien schließt sich die Kritik an der Strategie einer Profilbildung an: Bredekamp nennt zahlreiche historische Größen, um sein Plädoyer zu legitimieren, doch dass viele etwas behaupten, mache diese Behauptung noch lange nicht wahr (vgl. HORNUFF 2012: 30; auch WIESING 2013: 86). Dem Bildakt widersprechende Positionen finden sich bei Bredekamp nicht (vgl. BÜCHSEL 2011: 575; auch JÄGER 2011). Zudem stellt sich die Frage nach der Verbindlichkeit der Trichotomie des Bildakts in die Trias des schematischen, substitutiven und intrinsischen Bildakts (WENZEL 2011). In der Anspielung auf die Sprechakttheorie sieht Mayer ein »rhetorisches Arsenal der Bedeutungssteigerung« (MAYER 2011).

5. Schlussbemerkung

Trotz der teilweise überspitzten Urteile gegen den Bildakt ist die Kritik an Animismus, Anthropomorphismus und Mystifizierung von Bildern nachvollziehbar und berechtigt. Der maßlose Gebrauch metaphorischer Sprache verdeckt die intendierten Thesen. Die Erwartung der Theoriebildung in den Bildwissenschaften erschwert die Herausbildung einer Disziplin. Weniger Theorieanspruch, eine präzisere Sprache, Verzicht auf eine Rhetorik der Angst und Paradoxie sowie nachvollziehbare Untersuchungen an Bildbeispielen und ihrer Kontexte können die Ansätze der Disziplin schärfen. Wie bereits erwähnt, zog Bredekamp den Anspruch der Theorie in seiner Neufassung zurück: Der Bildakt sei eine Hypothese zum handlungsstiftenden Bild (BREDEKAMP 2015: 11). Dennoch wird das Bild weiterhin an die Stelle des handelnden Subjekts gestellt. Doch, so Büchsel, hat »Subjektverlagerung ins Kunstwerk [...] mit Wissenschaft nichts mehr zu tun. [...] Bilder leben nicht, sie handeln nicht, sie reflektieren nicht, sie zeigen sich nicht, sie offenbaren sich nicht« (BÜCHSEL 2014: 341f.).

Literatur

- AUSTIN, JOHN L.: *How to do things with words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Cambridge [Oxford UP] 1962
- BLEEK, JENNIFER: Horst Bredekamp: Theorie des Bildakts: Über das Lebensrecht des Bildes. In: *sehepunkte* 11(4), 2011. <http://www.sehepunkte.de/2011/04/19300.html> [letzter Zugriff: 06.04.2020]
- BREDEKAMP, HORST: *Die Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2010
- BREDEKAMP, HORST: *Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Berlin [Wagenbach] 2015
- BROCK, BAZON: Kitsch und Objektmagie (1997). In: BROCK, BAZON (Hrsg.): *Der Barbar als Kulturheld. Gesammelte Schriften 1991–2002*. Köln [DuMont] 2002, S. 578-581
- BÜCHSEL, MARTIN: Platon ohne Sokrates. Rezension der »Theorie des Bildakts« von Horst Bredekamp. In: *Kunstchronik* 64, 2011, S. 574-577
- BÜCHSEL, MARTIN: Das Ende der Bildermythologien. Kritische Stimmen zur deutschen Bildwissenschaft. In: *Kunstchronik* 67, 2014, S. 335-342
- FREEDBERG, DAVID: *The Power of Images. Studies on the History and Theory of Response*. Chicago, London [Chicago UP] 1989
- HOGREBE, WOLFRAM: Protodeixis. Was zeigt sich zuerst? In: BOEHM, GOTTFRIED; SEBASTIAN EGENHOFER; CHRISTIAN SPIES (Hrsg.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. München [Wilhelm Fink] 2010, S. 357-386
- HORNUFF, DANIEL: *Bildwissenschaft im Widerstreit. Belting, Boehm, Bredekamp, Burda*. München [Wilhelm Fink] 2012
- JÄGER, JENS: Jens Jäger über Bredekamp, Horst: Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007. In: *H-Soz-Kult*, 14.07.2011. <https://www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-15877> [letzter Zugriff: 06.04.2020]
- KEMP, WOLFGANG: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. In: KEMP, WOLFGANG (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Köln [DuMont] 1985, S. 7-27
- MAYER, HELMUT: Erkundungen der Bildermacht. Horst Bredekamp: Theorie des Bildakts. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.01.2011. https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/horst-bredekamp-theorie-des-bildakts-erkundungen-der-bildermacht-1581387.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 [letzter Zugriff: 06.04.2020]
- MEYER, INGO: Pikturale Kosmologie. Horst Bredekamps »Theorie des Bildakts«. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 65(743), 2011, S. 349-354
- MITCHELL, WILLIAM J.T.: *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, London [U of Chicago P] 2005

- RAUTERBERG, HANNO: Erkundungen der Bildermacht. In: *Die Zeit*, 9.12.2010, S. 53.
https://www.wisonet.de/document/ZEIT__20101209053088%7CZEIA__20101209053088 [letzter Zugriff: 28.10.2019]
- SAUER, MARTINA: Rezension von: Lambert Wiesing: Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 2013. In: *sehepunkte* 14(3), 2014. <http://www.sehepunkte.de/2014/03/25039.html> [letzter Zugriff: 21.10.2019]
- SCHOLZ, OLIVER R.: *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung*, Frankfurt/M. [Klostermann] 2004
- SCHULZ, MARTIN: Körper sehen – Körper haben? Fragen der bildlichen Repräsentation. Eine Einleitung. In: BELTING, HANS; U.A. (Hrsg.): *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*. München [Wilhelm Fink] 2002, S. 1-25
- VOLKENANDT, CLAUD: Rezension von: Daniel Hornuff: Bildwissenschaft im Widerstreit. Belting, Boehm, Bredekamp, Burda. München: Wilhelm Fink 2012. In: *sehepunkte* 13(10), 2013.
<http://www.sehepunkte.de/2013/10/22703.html> [letzter Zugriff: 01.10.2019]
- WENZEL, JUSTUS: Das Leben der Artefakte. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 15.03.2011. https://www.nzz.ch/das_leben_der_artefakte-1.9897305 [letzter Zugriff: 06.04.2020]
- WIESING, LAMBERT: *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*. Berlin [Suhrkamp] 2013
- WYSS, BEAT: *Renaissance als Kulturtechnik*. Hamburg [Philo Fine Arts] 2013

Johannes Breuer

»Sexy Beine und Po Tag 1« Zum Design von Eigenkörpererfahrung in *mHealth*- Apps*

Abstract

Designers create images, images create meanings. *mHealth*-apps collect and visualize information about the bodies of their users. Thereby, ›personal body experience‹ is designed. An analysis of the state of the art can show that numbers and graphics are used for this. Their unambiguousness contradicts health concepts as individual and negotiable variables. By ›approximating‹ the visualizations to pictorial representations, the generation of meaning could be returned to the users.

Designer*innen schaffen Bilder, Bilder schaffen Bedeutungen. In *mHealth*-Apps werden Informationen über die Körper ihrer Nutzer*innen erhoben und visualisiert. Auf diese Weise werden Eigenkörpererfahrungen ›designed‹. Eine Analyse des State of the Art kann zeigen, dass dafür Zahlen und Grafiken eingesetzt werden. Ihre Eindeutigkeit steht im Widerspruch zu Konzepten von Gesundheit als individuelle und verhandelbare Größe. Durch eine ›Annäherung‹ der Visualisierungen an bildhafte Darstellungen ließe sich die Bedeutungserzeugung wieder an die Nutzer*innen zurückgeben.

* Die Arbeit ist entstanden im PhD Programm »Kunst und Design« der Bauhaus-Universität Weimar im Rahmen der Promotionsarbeit *Vom Vitalzeichen zum Körperbild* betreut durch Prof. Andreas Mühlenberend und Prof. Dr. Jan Willmann und gefördert durch eine »Bauhaus Promotionsstipendium«.

Einleitung

Ein attraktiver Hintern ist eine feine Sache – so tönt es seit jeher aus »Funk und Fernsehen«. Vielerlei Bemühungen sind in den letzten Jahrzehnten unternommen worden, um die *Regio glutea* in Form zu bringen – die Monografie zur Kulturgeschichte der gesäßoptimierenden Leibesertüchtigung, auf die hier zu verweisen wäre, scheint nach einer oberflächlichen Recherche wohl noch nicht geschrieben zu sein.¹ Auch in diesem Beitrag geht es primär nicht um Idealbilder vom Hintern, sondern um Körperbilder allgemein und wie diese durch »Bildhandeln« entstehen. Speziell geht es um die Erfahrung des eigenen Körpers auf der Grundlage von Bildern in Gesundheits- und Fitnessapps. Diese werden – so ein naheliegender Gedanke – durch das *Design* dieser Apps bestimmt.

Bietet eine App die Übung »Sexy Beine und Po« an (**Abbildung 4**), dann erfahren Nutzer*innen bei der Durchführung dieser Übung etwas über ihren Hintern. Auf das Design bezogen bedeutet dies: *design*e ich eine App, in denen Po-Aspekte verhandelt werden, *gestalte* ich eine po-bezogene Körpererfahrung. *mHealth-Design ist das Design von Eigenkörpererfahrung* – so die These. Hier klingt auch bereits an, was das alles mit »Bildhandeln« zu tun hat. Um Bildhandeln geht es in dreifacher Weise: 1. als das Schaffen von bunten Bildchen (der grafischen Nutzeroberfläche, mit der ich die Übung aufrufe), 2. die Gestaltung der Semantik dieser Bilder (welche durch die Bilder entsteht) und 3. die auf Grundlage dieser Bildbedeutungen erfolgende Handlung der Nutzer*innen.

Dies wirft eine Reihe interessanter Fragen auf, die in diesem Beitrag behandelt werden sollen: Was bedeutet die selektierte Sicht auf den Körper für die Gesundheitserfahrung der Nutzer*innen? Lässt sich eine *Eigenkörpererfahrung* »reverse-engineered« aus den Bildern der App generieren? Normiert die App dann folglich eine bestimmte Gesundheitserfahrung, die sich die Nutzer*innen aneignen werden? Wäre es nicht problematisch, wenn das Gesundheitskonzept der Nutzer*innen und die *designte* Gesundheitserfahrung nicht übereinstimmen? Welche Eigenschaft müssten Bilder haben, die dieses verhindern? Was bedeutet diese Erkenntnis für die Designpraxis?

Der folgende Text hangelt sich an den einleitenden Überlegungen und Fragen entlang: Im ersten Teil mit dem Titel »Design als Bildhandeln« soll erläutert werden, inwiefern Design als »Bildhandeln« verstanden werden kann. Dabei wird der »Bildakt« von Horst Bredekamp als Ausgangspunkt genommen und mit der Praxis des Grafik-Designs abgeglichen. Wenn Designer*innen zweckgebundene Bilder schaffen, und Bredekamp Bildern eine Handlungsautonomie zuschreibt, sollte sich in der Praxis des Designs ein solches Phänomen auch beobachten lassen. Dies ist aus design-praktischer Perspektive auch der Fall und lässt sich zudem produktiv mit Theorien des Designdiskurses verbinden. Als Ergebnis steht am Ende eine These zum Interface-Design als

¹ Für eine allgemeine Behandlung des Themas wäre *Der Hintern: Geschichte eines markanten Körperteils* von Jean-Luc Hennig zu empfehlen (HENNIG 1998).

Bildhandeln im dreifachen Sinne (Praxis, Wirkung, Folge). Im zweiten Teil geht es um die Übertragung dieser These auf Gesundheitsapps. Dazu wird eine kurze Kontextualisierung des Phänomens vorgenommen und anschließend anhand eines Praxisbeispiels erläutert, wie die Bilder in Gesundheitsapps entstehen (Bildhandeln), und wie diese wiederum die Nutzer*innen ihre Körper erfahren lassen (handelnde Bilder). Die Ergebnisse beider Teile verbinden sich schließlich zur These, dass *mHealth*-Apps die Kriterien von Gesundheit aktiv schaffen, und die Nutzer*innen ihren Körper nach diesen Kriterien erfahren: »Ich sage Dir, dass Du einen sexy Po haben solltest und nach welchen Aspekten Du die Entwicklung seiner Sexiness beurteilen kannst.«

Im dritten Abschnitt wird die Landschaft der *mHealth*-Apps erkundet: Welche Apps werden besonders häufig genutzt? Die drei am meisten heruntergeladenen Apps der Kategorie »Gesundheit und Fitness« aus dem Apple App Store präsentieren sich als identisch hinsichtlich der von ihnen verhandelten Gesundheitskonzepte: eindeutig, zahlenbasiert und auf Optimierung ausgelegt. Außerdem bestätigt sich die Vermutung, dass die visualisierten Aktivitäten eine Aussage über die allgemeine Gesundheit der Nutzer*innen implizieren. Warum dies problematisch sein kann, wird im vierten Teil erklärt. Dazu wird der Philosoph und Arzt Georges Canguilhem herangezogen. Seine These zu Gesundheit und Krankheit lautet, dass Gesundheit in der Interaktion mit der Umwelt verhandelt wird und folglich nicht nur darin besteht, diesen Normen zu entsprechen, sondern selbst mit seinen individuellen Kriterien normativ wirken zu können (vgl. CANGUILHEM 2017). Da innerhalb der App allerdings keine anderen Kriterien zur Bewertung der Aktivitäten möglich sind, können nach individuellen Gesundheitskonzepten keine Gesundheitserfahrungen gemacht werden. Überspitzt gesagt: die Gesundheitsapp pathologisiert ihre Nutzer*innen künstlich und definiert exklusiv diejenigen Handlungen, wodurch die Nutzer*innen sich als gesund erfahren können. Somit normiert die App ein nicht zu modulierendes Gesundheitskonzept. Wie kommt man da heraus, ohne das Smartphone wegzuschmeißen und in den Wald zu ziehen? Im fünften Abschnitt wird dazu ein Vorschlag unterbreitet. Hier kommen die Bildwissenschaften ins Spiel. Im Gegensatz zur Schrift, zu Zahlen und Zahlenwerte darstellenden Grafiken – welche vor allem semiotische Qualitäten aufweisen – haben Bilder als »wahrnehmungsnahe Zeichen« eine wahrnehmungstheoretische Dimension (vgl. SACHS-HOMBACH 2007). Sie sind somit »näher« an einer ungeformten Wirklichkeit »dran«, und folglich liegt ihre Deutung »stärker« bei den Betrachter*innen. Insofern sind sie semiotisch weniger eindeutig. Dies ist genau dann eine wünschenswerte Eigenschaft, wenn die Interpretation von Körperinformationen durch die Nutzer*innen selbst erfolgen soll. Dieser Text schließt mit einer Empfehlung: Möchten Grafik-Designer*innen eine individuelle Gesundheitserfahrung *designen*, sollten sie die erfassten Informationen über die Körper der Nutzer*innen *bildnäher* als im aktuellen State of the Art gestalten. Auf diese Weise läge die Hoheit in Sachen Po-Erfahrung wieder bei den Nutzer*innen selbst.

1.Design als Bildhandeln

Was hat Design mit Bildhandeln zu tun? Wenn bei den folgenden Überlegungen von Design gesprochen wird, geschieht dies aus der Perspektive der Gestaltung von Bildflächen im Sinne von Grafik-Design, auch bekannt als Kommunikationsdesign und Interface Design – vor allem in Abgrenzung zur Gestaltung von Objekten. Aus der Praxis gesprochen ist Grafik-Design die Rekombination visueller Elemente zum Zweck der Bedeutungserzeugung. Der Zweck, der dabei verfolgt wird, besteht darin, eine bestimmte Aussage zu transportieren wie beispielsweise in der Werbung oder dem Gestalten eines Etiketts. Bilder, die autonom Bedeutungen schaffen? Da ist der ›Bildakt‹ nicht weit. Es lohnt sich daher, Horst Bredekamps Überlegungen aufzunehmen. Er beschreibt, dass Bilder als Agenten durch ihre Abbildung Bedeutung schaffen und somit Fakten in die Welt setzen (vgl. BREDEKAMP 2010). Ein politisches Plakat vermittelt insofern nicht nur eine Botschaft, sondern agiert autonom, formt *aktiv* die wahrgenommene Realität seiner Rezipient*innen. So könnte man sagen, die Bilder ›sprechen‹ mit uns, prägen unsere Geschichte, sind Agenten im politischen Raum und tragen dazu bei, dass eine Bilderzählung konstituiert wird, mit der wir die Wirklichkeit deuten (vgl. STIEGLER 2015: 152). Für die Praxis des Designs ist diese medienkonstruktivistische Perspektive essentiell. Grafik-Design stellt immer den Versuch dar, eine bestimmte Bedeutung durch ein Layout herzustellen oder zu unterstreichen. Dies geschieht durch die Kombination mehrerer Bilder und weiterer Elemente wie Schrift oder Grafiken. Dabei gehen die Designer*innen im Gestaltungsprozess schon immer davon aus, dass das von ihnen gestaltete Ergebnis autonom die gewünschte Bedeutung weiterträgt. Das passt zu der These Horst Bredekamps, zum Bildakt als einer Form des Bildhandels, welches Fakten schafft, indem es Bilder in die Welt setzt.

Allerdings müsste die Theorie an dieser Stelle erweitert werden, indem der Bildakt des Grafikdesigns nicht von Bildern im Singular spricht, sondern von einer Kombination aus einer Vielzahl von Bildern (und weiteren visuellen Elementen). Davon ausgehend, dass diese Bilder jeweils ihre eigene Aussage transportieren, lässt sich Bildhandeln aus der Perspektive des Grafik Designs also als das ›Managen‹ von verschiedenen ›Realitäten‹ verstehen, die durch die einzelnen Bilder konstituiert werden. Diese Realitäten werden durch ihre Kombination so modelliert, dass die gewünschte Aussage entsteht. Auch im designtheoretischen Diskurs wird dieses Phänomen verhandelt. Klaus Krippendorf resümiert in seinem Buch *Die semantische Wende – eine neue Grundlage für das Design* die rezente Praxis des Designs als Erzeugung von Bedeutung. Krippendorf hält fest, dass die gesellschaftlichen und technologischen Entwicklungen der letzten Jahrzehnte, die zumeist als Übergang vom Industriezeitalter zum postindustriellen Zeitalter beschrieben werden, neue Anforderungen an die Tätigkeit der Designer*innen gestellt haben: Wo es im Industriezeitalter noch um die Gestaltung von Produkten bzw. »Formgebung« (KRIPPENDORFF 2013: 29) ging, fördert das sozioökonomische Umfeld und die technologische Infrastruktur der Gegenwart zunehmend das Bewusstsein von Designerinnen

und Designern als Gestalter*innen von Bedeutungen, Images, Kontexten – eben von Semantiken. Dies deckt sich mit der Perspektive von Bredekamp, welcher von Bildwerken als Agenten ihrer Bedeutungen ausgeht.

Es lassen sich also zwei verschiedene Formen des Designs als Bildhandeln identifizieren: Zum einen agieren Designer*innen mit Bildern und stellen auf diese Weise neue Bilder her, zum anderen agieren diese hergestellten Bilder autonom weiter. Auf der Bedeutungsebene lässt sich festhalten, dass Designer*innen neue Bedeutungen herstellen, indem sie Bilder rekonfigurieren, und die Bedeutungserzeugung als Produkt ihrer Designtätigkeit planen. Führt man diesen Gedanken weiter, wird schnell klar, dass Designprodukte durch ihre immanente Bedeutung Einfluss auf ihre Nutzer*innen nehmen. Im Falle des Interfacedesigns – also der Gestaltung von visuellen Mensch-Maschine-Schnittstellen – ist dies im Vergleich zum interaktionslosen Grafik-Design in gesteigerter Weise der Fall: Als Schnittstelle zu einer bestimmten Funktion stellen die gestalteten Oberflächen eine Handlungsaufforderung dar, sie auf eine bestimmte Weise zu benutzen. Die Designtheoretikerin Annette Geiger bringt dies auf den Punkt, wenn sie schreibt, dass die Gestaltung von Software mehr sei als das Herstellen von Hüllen, vielmehr fordert ein Interfacedesign eine bestimmte Tätigkeit und wirkt somit normierend auf das menschliche Handeln (vgl. GEIGER 2018: 109). Die Beschränkung von Design auf die Gestaltung von Bildern – ohne deren Wirkungsmacht zu berücksichtigen – greift zu kurz. Konkret gesagt kann der Prozess der Bedeutungserzeugung für die Nutzer*innen – vermittelt durch die gestalteten Bilder einer App – nur in dieser Gesamtheit als das *Design* der App verstanden werden. Die Frage nach dem Design bei *mHealth*-Apps richtet sich folglich danach, zu *was* am Ende eine Bedeutung geschaffen wird und *welche Handlungspraxis* durch diese Bedeutung modelliert wird. Grafik-Design ist somit Bildhandeln im doppelten Sinne: zum einen schaffen Designer*innen Bilder und gehen dabei mit Bildern um, zum anderen planen Designer*innen die Wirkung von Bildern und somit die Bedeutung, welche das gestaltete Artefakt für die Betrachter*innen hat. Beim Interface-Design kommt noch ein weiterer Aspekt hinzu: die handelnden Nutzer*innen, welche mit der gestalteten Oberfläche, den ›Bildern‹, interagieren. Wenn wir über Interface-Design sprechen, lassen sich also drei Formen des Bildhandelns identifizieren: Bildhandeln als die *Praxis* des Gestaltens, Bildhandeln als die Bedeutungsvermittlung, die *Wirkung* des gestalteten Artefakts und das Bildhandeln als *Folge*, als die Interaktion auf Grundlage der spezifischen Bedeutung der bildlichen Elemente einer Nutzeroberfläche.

2. *mHealth*-Design und Bildhandeln

Bevor die Überlegung des dreifachen Bildhandelns auf *mHealth*-Apps angewendet wird, ist in einem vorherigen Schritt zu klären, was überhaupt der Gegenstand der Betrachtung ist. Dazu soll die Klammer erst einmal weit geöffnet werden: der größere Kontext, in welchen sich Gesundheitsapps eingliedern

lassen, ist die Verhandlung von Körperlichkeit und Gesundheit durch Medien – insbesondere im Zuge der digitalen Informationstechnologien. Dies wird gerne unter dem Sammelbegriff *eHealth* für *electronic Health* diskutiert. *eHealth* steht für eine »Vielzahl von Dynamiken, deren gemeinsamer Bezugspunkt die durch die Digitalisierung angetriebene Neuaushandlung der organisierten Sorge um den Körper ist« (ENGEMANN 2019: 1). Das Phänomen tangiert somit sowohl ökonomische als auch gesundheitspolitische Aspekte und beinhaltet folglich auch die Erbringung medizinischer Leistung wie Diagnose, Therapie und Prävention. Während unter *eHealth* allgemeiner Systeme und Strategien zur medizinischen Leistungs-Distribution und zum Gesundheitsmanagement diskutiert werden, stellt in Abgrenzung dazu *mHealth* vor allem auf Endnutzer*innen zugeschnittene Lösungen dar. Damit sind wir auf der Ebene der Gesundheitsapps angekommen.

Sie sind durch eine große Heterogenität gekennzeichnet, denn es zählen zu ihnen sowohl medizinische Anwendungen (beispielsweise zur Überwachung von chronischen Krankheiten wie Diabetes) als auch Fitness- und Wellness-Apps. Dies lässt sich in einen größeren Trend einordnen: der Vermischung des in Deutschland traditionell getrennten ersten und zweiten Gesundheitsmarktes.² Eine im Diskurs des Gesundheitsmanagements und der Medizin geforderte begriffliche Differenzierung von Fitness, Wellness und Medizin bei Gesundheitsapps (ALBRECHT/VON JAN 2016; HÄNISCH 2016; TRILL 2018) ist de facto auf der Seite der Nutzer*innenerfahrung inexistent: Die Form der Distribution durch die App Stores des Duopols Google und Apple unterscheidet sich nicht von anderen Anwendungen, und auch innerhalb der Organisation des Smartphones existiert keine gesonderte Stellung. Gesundheitsapps – als Verhandlung persönlicher Gesundheit durch digitale Medien – gliedern sich somit in eine prinzipielle Erweiterung des Weltzugangs über hochpersonalisierte Geräte wie das Smartphone und den *Personal Computer* ein. So gilt auch im Bereich der digitalen Gesundheitsanwendungen der allgemeine Trend hin zu individualisierten Angeboten und Erfahrungen. Im Falle von interaktiven Gesundheitsapps geht es dabei meist um die Auseinandersetzung mit dem eigenen Gesundheitszustand beziehungsweise dem eigenen Körper.³ Über Sensoren oder Eingabemasken werden Informationen über den Körper in der App gesammelt. Diese werden derart kombiniert und visuell aufbereitet, dass bestimmte Bedeutungen entstehen, aus denen sich Erkenntnisse über den erfassten Körper ziehen lassen.

² Als »erster Gesundheitsmarkt« wird der Kernbereich der Gesundheitswirtschaft bezeichnet, welcher größtenteils durch die gesetzliche und private Krankenversicherung finanziert wird. Der »zweite Gesundheitsmarkt« hingegen bezeichnet individuelle und privat finanzierten Produkte und Dienstleistungen zur Gesundheitsförderung (BMG 2019).

³ Neben Apps, welche individuelle Daten verhandeln, gibt es auch diejenigen, die reine Informationen liefern oder zur Herstellung eines Kontakts mit medizinischem Personal dienen. Hier interessieren aber nur diejenigen Apps, in denen eine Interaktion auf Grundlage von Informationen über den Körper des Nutzers stattfindet.

Zur Veranschaulichung soll hier die Funktionsweise einer typischen Gesundheitsapp – einer Fitness App – zur Dokumentation von Sport-Läufen erläutert werden: Die Anwendung schreibt, während sie aktiviert wird, über einen Höhenmesser, einen Gyrosensor, einen optischen und einen elektrischen Herzsensoren, einen Beschleunigungssensor und eine GPS Antenne Daten auf und kombiniert diese mit der Uhrzeit und mit Informationen über die Topologie der Landschaft zu einem Datensatz über die jeweilige Aktivität.⁴ Aus der Triangulation der Daten können dann beispielsweise die Durchschnittsgeschwindigkeit oder eine geschätzte Anzahl an verbrauchten Kalorien errechnet werden. Diese werden visuell aufbereitet, beispielsweise durch farbige Darstellung der Geschwindigkeit jedes gelaufenen Kilometers oder die Darstellung der gelaufenen Strecke auf einer virtuellen Karte. Durch die Kombination der Datensätze von mehreren Läufen können weitere Informationen abgeleitet werden, etwa über die Anzahl an Läufen oder die Menge an gelaufenen Kilometern in einer spezifischen Zeitspanne. Dabei können dann auch Fortschritte sichtbar gemacht werden, beispielsweise in Form von Informationsgrafiken.

Schauen wir die Szene nochmal durch die »Design-ist-dreifaches-Bild-handeln-Brille« an: Was wurde hier *designed*? Auf der Bildfläche ist neben dem Navigationsinterface die visuelle Aufbereitung der erfassten Informationen zu sehen. Grafiken bilden die körperliche Aktivität des Laufes ab, die Aktivität wird bildlich mehrdimensional (Geschwindigkeit, Puls, Wegstrecke etc.) visualisiert. Was gezeigt wird, ist folglich der Lauf unter den von der App erfassten Aspekten. Die Nutzer*innen sehen ihre Aktivität, die Bedeutung dieser Bilder ist eine von ihrem Körper ausgegangene Handlung. In der Kontextualisierung mit weiteren Läufen sind Entwicklungen zu erkennen: »ein Lauf war schneller, einer langsamer, letzten Monat waren es insgesamt 30 Kilometer mehr«. So zeichnet die Anwendung die Entwicklung körperlicher Aktivität und somit auch die Entwicklung der körperlichen Fitness nach. Die Nutzer*innen erfahren folglich ihren Körper als Herkunft dieser Entwicklung in der Anwendung. Die Nutzung einer solchen Anwendung stellt zusammengefasst eine Eigenkörpererfahrung dar. Durch Designentscheidungen wiederum wird bestimmt, wie diese ausfallen. Je nachdem, welche Informationen ich erhebe und wie ich diese visualisiere, bestimme ich die Erfahrung bezüglich des eigenen Körpers, welche durch die App stattfindet. Weiter zugespitzt schafft die App Bewertungskriterien des Körpers der Nutzer*innen über den Umweg der Aktivität. Bei der aktuell bestehenden *nicht strikten Trennung* von Fitness und Gesundheit, wie sie die Erfahrung im Umgang mit Gesundheitsapps darstellt, lässt sich also die These aufstellen, dass die Anwendung einen Gesundheitszustands anhand der ihr immanenten Kriterien abbildet und eine Erfahrung des Körpers der Nutzer*innen als Gesundheitserfahrung bestimmt.

Drei Thesen können dann abgeleitet werden. Erstens: *mHealth-App-Design* ist das Design von Eigenkörpererfahrungen. Dieses hat – zweitens –

⁴Die genannten Sensoren sind diejenigen einer »Apple Watch Series 5« von Apple.

Einfluss auf die Eigenwahrnehmung der Nutzer*innen und definiert daher, – drittens – welche Arten der Gesundheitserfahrung überhaupt möglich sind.

3. *mHealth Apps* – State of the Art

Wie im vorangehenden Kapitel ausgeführt, wird durch das Design von Gesundheitsapps die Eigenkörpererfahrung der Nutzer*innen bestimmt. Sie beruht auf dem virtuellen Pendant der Körperaktivität, die durch die Gestaltung der App modelliert wird. Im folgenden Kapitel soll die Sache nun etwas empirischer angegangen und einige Apps genauer angeschaut werden. Die Fragen, die dabei gestellt wurden, sind: Welche Informationen werden erhoben und wie werden diese dargestellt? Gibt es in den verfügbaren Apps Gemeinsamkeiten? Lässt sich aus der Darstellung auf ein bestimmtes Gesundheitskonzept schließen? Überwiegt dabei ein bestimmtes?

Diese Fragen sollen anhand der am häufigsten genutzten *mHealth*-Apps aus der Kategorie »Gesundheit und Fitness« des Apple App Store beantwortet werden. Es soll überprüft werden, ob und in welcher Form die Apps über die Spiegelung der aufgezeichneten Aktivität Einschätzungen über den allgemeinen Gesundheitszustand der Nutzer*innen implizieren. Weiterhin interessiert, in welcher Weise die Übungen abgebildet werden, welche Bilder gewählt werden, um körperliche Aktivität zu visualisieren. Auf dieser Grundlage wird am Ende ein kleines Resümee gezogen.

Aber vorerst ein paar Zahlen: Im Jahr 2017 befanden sich 2,3 Millionen Apps im Apple App Store (STATISTA 2017). Mittlerweile dürfte deren Anzahl deutlich gestiegen sein und bei ähnlicher Wachstumsrate bei den fast drei Millionen liegen, die aktuell der Google Play Store anbietet (STATISTA 2020b). Laut Research2Guidance steigt auch die Anzahl der heruntergeladenen Apps stetig. Sie lag 2017 bei 3,7 Millionen Apps weltweit (RESEARCH2GUIDANCE 2017). Davon fallen nach einer Erhebung in den USA ca. 3% in die Kategorie »Gesundheit und Fitness« (STATISTA 2020a). Bei einer Umfrage aus dem Jahr 2014, in der Entwickler und Anbieter von *mHealth*-Apps nach ihrem Aktivitätsschwerpunkt gefragt wurden, lag der Schwerpunkt »Management von chronischen Krankheiten« praktisch gleichauf mit dem Schwerpunkt »Fitness und Gesundheitsoptimierung« (STATISTA 2014). Das ist insofern bemerkenswert, als medizinisch indizierte digitale Interventionen tatsächlich den gleichen Gesundheitsaspekten unterstehen wie sportliche Gesichtspunkte. Das belegt auch die bereits angesprochene Verschmelzung von Gesundheit und Fitness im Smartphone, die sich natürlich besonders evident im Namen der Kategorie »Gesundheit und Fitness« zeigt.

Angesichts der Tatsache, dass die zehn meistgeladenen Apps in dieser Kategorie – sowohl im Apple App Store⁵ als auch im Google Play Store⁶ – nahezu ausschließlich Anwendungen zur Reduktion von Körpergewicht und Verbesserung der Fitness sind, lässt sich festhalten, dass *mHealth*-Apps aus der Nutzer*innenerfahrung heraus überwiegend Optimierungszwecken dienen. Folglich lässt sich die Hypothese vertreten, dass ein vorherrschendes Konzept von Gesundheit bei *mHealth*-Apps existiert – nämlich dasjenige der Selbstoptimierung – und dass dieses wiederum durch das Design der Apps normiert wird. Um diese Überlegung weiter zu prüfen, soll untersucht werden, in welcher Form Körperinformationen in drei exemplarischen Anwendungen erhoben und distribuiert werden. Das geschieht im Folgenden anhand der ersten drei Plätze in der Rangliste der meistgeladenen gratis Apps aus der Kategorie »Gesundheit und Fitness« aus dem Apple App Store (Stichtag: 26.03.2020). Die erste App heißt »30 Tage Fitness Challenge« und wurde von ABISHKKING LIMITED programmiert, einem Entwickler mit Sitz in Hong-Kong (ABISHKKING 2020a). Diese App beginnt mit einer Einführung, in der Fragen zum User und zur Motivation gestellt werden. Nach der Frage nach dem Geschlecht wird im nächsten Schritt gefragt, welche Körperteile die »meiste Aufmerksamkeit benötigen« (diese unterscheiden sich in Abhängigkeit vom zuvor gewählten Geschlecht: bei Männern stehen zur Auswahl Brust, Arme, Bauchmuskeln, Beine – bei Frauen Brust, Arme, Bauch, Po, Beine). Im zweiten Schritt geht es um die

⁵ Am 26. März 2020 waren die zehn meistgeladenen (gratis) Apps im deutschen Apple App Store in der Kategorie Gesundheit und Fitness: 1. »30 Tage Fitness Challenge« – Eine Trainingsapp zur Verbesserung der Fitness und Reduktion von Gewicht (BENDING SPOONS 2020). 2. »Adidas Runtastic Lauf-App« – Eine Dokumentation von Sportaktivitäten. (RUNTASTIC 2020). 3. »Gymondo: Fitness & Yoga« – Eine App mit verschiedenen Trainings und »Fitness-Rezepten« (GYMONDO 2020). 4. »30 Tage Fitness Challenge« – Eine App mit gezielten Trainingseinheiten für Körperregionen zum Einsatz zu Hause (ABISHKKING 2020a). 5. »Muscle Booster Fitness zu Hause« – Zur Verbesserung der Fitness und des Aussehens (AMAZING APPS 2020). 6. »Workouts Zuhause« – Fitness App zum täglichen Training der wichtigsten Muskelgruppen (ABISHKKING 2020b). 7. »Joggen Laufen Walken Goals GPS« – Eine App, welche den Nutzer durch das Setzen von Zielen beim Training unterstützt (KOGLER 2019). 8. »Freeletics – Training Couch« – zum Abnehmen, Muskeln aufbauen und fitter werden (FREELETICS 2020). 9. »Runkeeper – GPS-Lauf-Tracker« – Eine App zum Tracken der Laufaktivität (RUNKEEPER 2020). 10. »Lifesum: Diät Planer & Tracker« – Zum Dokumentieren von Trainingseinheiten und Nahrungsmitteln, mit Rezepten zur Gewichtsreduktion (LIFESUM 2020).

⁶ Am 27. März 2020 waren die zehn erfolgreichsten Apps im deutschen Google Play Store in der Kategorie Gesundheit und Fitness: 1. »Freeletics – Training Couch« – zum Abnehmen, Muskeln aufbauen und fitter werden (FREELETICS 2020). 2. »YogaEasy: Yoga & Meditation« – Die App enthält Yoga Videos zum Nachmachen (YOGAEASY 2020). 3. »Komoot – Fahrrad, Wander & Mountainbike Navi« – Eine App zum Planen sowie Aufzeichnen von Wanderaktivitäten und Fahrradtouren (KOMOOT 2020). 4. »Asana Rebel: Yoga und Fitness« – Eine App mit Yoga und Fitness Übungen zum Abnehmen und zur Förderung von Gesundheit und Fitness (ASANA REBEL 2020). 5. »7Mind Meditation & Achtsamkeit« – Eine App zur Meditation und der Erhöhung von Achtsamkeit mit dem Ziel besser zu schlafen, Stress abzubauen und die Konzentration zu verbessern (7MIND 2020). 6. »Gymondo: Fitness & Yoga« – Eine App mit verschiedenen Trainings und »Fitness-Rezepten« (GYMONDO 2020). 7. »Tägliches Yoga – Daily Yoga« – Die App bietet Yoga Übungen auf unterschiedlichem Niveau und ermöglicht es, die mit Yoga verbrachte Zeit zu dokumentieren (DAILY YOGA 2020). 8. »YAZIO Kalorienzähler: Abnehmen mit Ernährungsplan« – Die App bietet einen Kalorienzähler und ein Ernährungstagebuch, um Ernährung, Aktivitäten und Körpergewicht zu kontrollieren und zu verbessern (YAZIO 2020). 9. »Pelvina – Beckenbodenkurs« – Die zertifizierte App enthält einen Beckenbodenkurs speziell für Frauen (TEMEDICA 2019). 10. »Lifesum: Diät Planer & Tracker« – Zum Dokumentieren von Trainingseinheiten und Nahrungsmitteln sowie mit Rezepten zur Gewichtsreduktion (LIFESUM 2020).

Ziele (bei Männern sind das: sich selbstbewusst fühlen, auffallen, aktiv sein und der Muskelaufbau, bei Frauen: sich selbstbewusst fühlen, bei einer Veranstaltung großartig aussehen, sich im Badeanzug wohl fühlen, aktiv sein).⁷ Im dritten Schritt fragt die App nach den aktuellen Körpermaßen (Größe, aktuelles Gewicht) und nach dem Alter sowie nach dem Wunschgewicht. Die App erstellt auf Grundlage dieser Angaben einen Trainingsplan aus einem Repertoire von vorhandenen Übungen. Diese werden auf der Startseite jeweils für jeden Tag präsentiert. Die Trainingseinheiten bestehen aus verschiedenen Einzelübungen, welche durch Videos demonstriert und zusätzlich durch eine eingespielte Stimme erläutert werden. Jede Übung besteht wieder aus einem bestimmten Zeitkontingent und einer bestimmten Anzahl von Wiederholungen, welche prominent durch Ziffern angezeigt werden (**Abbildung 1**). Die zusätzlichen Übungen können über den Bereich »Bibliothek« aufgerufen werden. Über den Bereich »Herausforderungen« finden sich Zusammenstellungen dieser Übungen für das Training von übrigen Körperbereichen, die nicht in der initialen Konfiguration der App ausgewählt wurden (**Abbildung 2**). Über das »Profil« lässt sich der persönliche Fortschritt anzeigen. Dieser baut sich über eine persönliche Begrüßung mit dem Namen des Users auf, unter der – in einer Zahl ausgedrückt – die Anzahl der abgeschlossenen Trainingseinheiten, die aufgewendete Trainingszeit, die insgesamt verbrannten Kalorien und die Trainingseinheiten pro Woche angezeigt werden (**Abbildung 3**). Über den Trainingsverlauf lassen sich die bisher abgeschlossenen Trainings mit Datum, Dauer und Anzahl der verbrannten Kalorien einsehen (**Abbildung 4**).

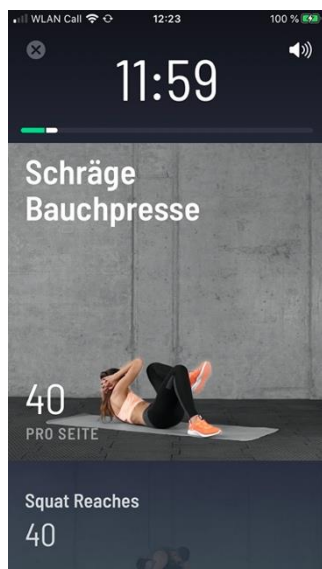


Abb. 1

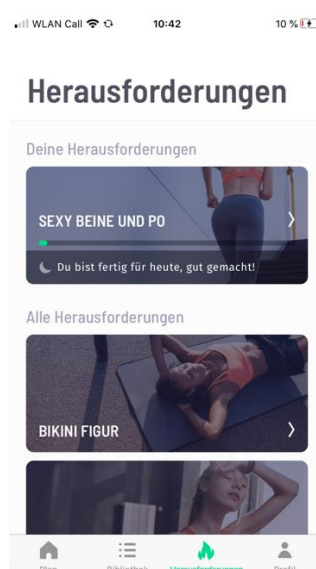


Abb. 2

⁷ Was hier neben Gesundheitskonzepten ganz offensichtlich sonst noch normiert wird, dürfte evident sein.



Abb. 3

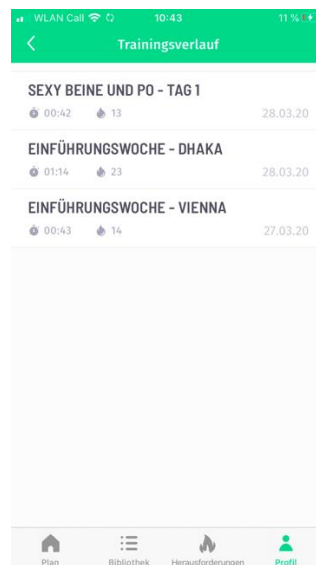


Abb. 4

Die zweite App, die hier vorgestellt wird, ist die »Adidas Runtastic Lauf-App«, welche vom österreichischen Entwickler Runtastic GmbH programmiert wurde und durch den Sportbedarf-Hersteller Adidas gebrandet ist (RUNTASTIC 2020). Auch diese App startet mit der Aufnahme von Körperdaten: dem Gewicht und der Körpergröße. Wenn diese Erhebung abgeschlossen ist, präsentieren sich die fünf Bereiche der App. Im »Newsfeed« werden die Aktivitäten von anderen vernetzten Nutzer*innen angezeigt. Dies erfolgt bei der Aktivität »Laufen« beispielsweise auf Grundlage einer Linie auf einer virtuellen Karte und mit Hilfe von zahlenbasierten Informationen (Dauer des Laufes, Anzahl der Kilometer und durchschnittliche Geschwindigkeit). Außerdem taucht im Newsfeed »Blog-Einträge« der »Adidas Runtastic Blog« mit kurzen redaktionellen Inhalten zum Thema Sport und Fitness auf. Im Bereich »Fortschritt« werden die letzten drei Aktivitäten mit Kilometerzahl, Datum und Dauer angezeigt. Außerdem wird eine Laufstatistik in Form von Balkendiagrammen zu den im Laufe eines Monats zurückgelegten Kilometern in einer Jahresübersicht (**Abbildung 5**) präsentiert. Unter dem Stichwort »Aktivität« lässt sich eine neue Aktivität starten. Während diese Aktivität läuft, wird prominent die Dauer angezeigt und darunter die zurückgelegte Strecke in Kilometern, die Anzahl der verbrauchten Kalorien sowie die Durchschnittsgeschwindigkeit in Minuten pro Kilometer⁸ (**Abbildung 6**). Nach Abschluss der Aktivität fordert die App dazu auf, ein Icon mit unterschiedlicher Mimik auszuwählen, ein Foto sowie eine Notiz zu machen, und ein Icon zur Bodenbeschaffenheit auszuwählen. Nachdem auf »Fertig« gedrückt worden ist, gibt es die Möglichkeit, diese Aktivität zu »Teilen«, also in einem sozialen Netzwerk freizugeben. Am Ende steht schließlich eine

⁸ Die angezeigten Daten lassen sich auch umordnen oder durch andere austauschen (Dauer pro Kilometer, Geschwindigkeit, durchschnittliche Geschwindigkeit, Herzfrequenz, durchschnittliche Herzfrequenz, Kalorien, Höhenmeter, Höhenmeter aufwärts, Höhenmeter abwärts, Maximale Geschwindigkeit, Uhr, Schritte).

Zusammenfassung der Aktivität mit allen erhobenen Daten⁹, dem etwaigen Foto und der Notiz sowie die Wetterinformation zu Zeit und Ort der Aktivität (**Abbildung 7**). Die weiteren Bereiche der App bestehen aus der Kategorie »Plan« – hier lassen sich Trainingspläne in der App kaufen¹⁰ – und der Kategorie »Profil«, wo sich eine Vernetzung mit anderen Nutzer*innen einrichten lässt. Außerdem enthält der Bereich »Profil« eine Balkengrafik mit dem Titel »Creators Club«, die sich durch Aktivität (Übungen in der App oder gelaufene Kilometer) füllen lässt (**Abbildung 8**). Die Menge an Punkten definiert einen Status auf vier Levels (»Challenger, Playmaker, Gamechanger, Icon«), die mit dem Level »Belohnungen« verbunden sind. Als Belohnung gilt etwa der Zugang zu exklusiven Angeboten im »Adidas Online Shop«.

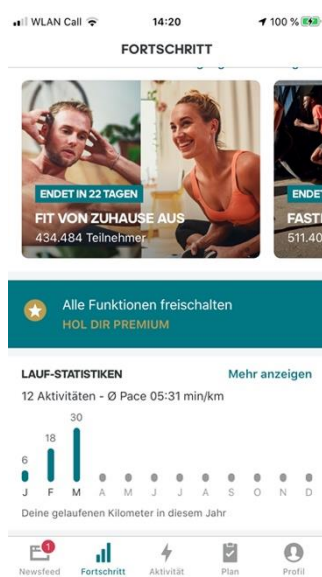


Abb. 5

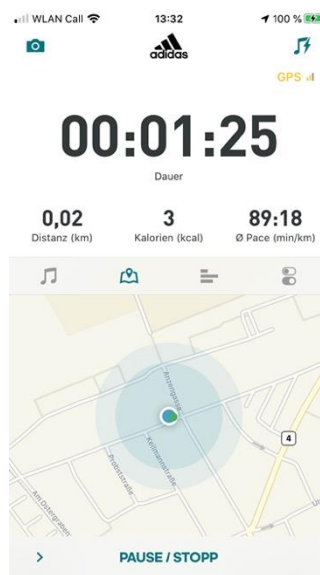


Abb. 6

⁹ Distanz, Dauer, Kalorien, durchschnittliche Dauer pro Kilometer, durchschnittliche Geschwindigkeit, maximale Geschwindigkeit, maximale Höhenmeter, durchschnittliche Herzfrequenz, maximale Herzfrequenz und Flüssigkeitsbedarf.

¹⁰ Dies erfolgt über das Zahlungsmittel, welches im App-Store hinterlegt ist. Die Hinterlegung eines Zahlungsmittels ist wiederum Voraussetzung, um überhaupt Anwendungen herunterladen zu können.

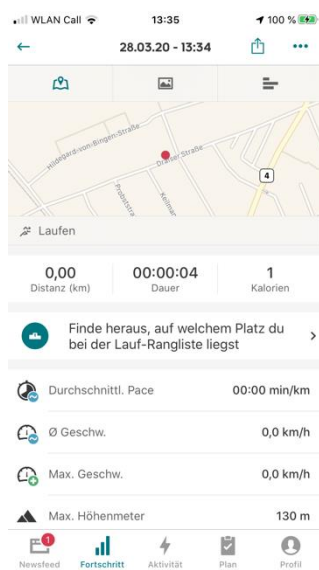


Abb. 7

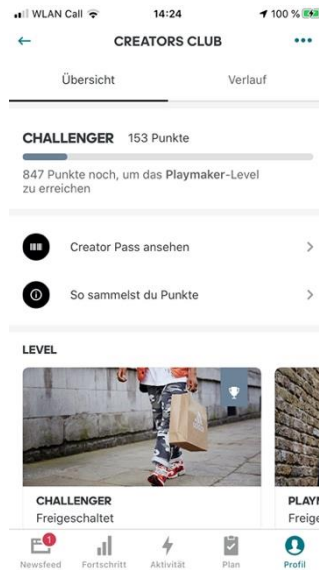


Abb. 8

Das dritte Beispiel ist die App »Gymondo«. Wie bei den ersten beiden Apps erfragt auch diese App beim erstmaligen Öffnen den Namen, das Alter, das Körpergewicht, das Geschlecht und die Trainingsziele des Users.¹¹ Neben diesen allgemeinen Angaben gibt es in der App noch die zusätzliche Funktion, sich durch das Absolvieren von speziellen Tests¹² auf einem von vier Fitness-Levels zu verorten (**Abbildung 9**). Auf Grundlage dieser Daten wird die Anzahl der verbrauchten Kalorien errechnet, die sich aus den Übungen ergeben. Diese werden auf dem Startbildschirm präsentiert und nach Tagen geordnet (**Abbildung 10**). Außerdem wird der User mit seinem Vornamen begrüßt und der Fortschritt innerhalb des Trainingsprogramms sowie die zu verbrennenden Kalorien werden angezeigt (**Abbildung 10**). Die Einheiten bestehen aus Videos, in denen die Übungen vorgemacht und durch die instruierenden Personen erklärt werden. Nach dem Absolvieren der Übungen erscheinen die verbrannten Kalorien in Form von Grafiken, und die Übung wird als absolviert (»geschafft«) markiert.

¹¹ Die Trainingsziele sind bei Auswahl »männlich« und »weiblich« gleich (Abnehmen, Straffen, Muskelaufbau, Beweglichkeit), die Körperregionen, welche durch das Training manipuliert werden sollen, fallen allerdings unterschiedlich aus (bei Auswahl »männlich«: Rücken, Schultern, Brust, Bauch, Arme, Po, Beine. Bei Auswahl »weiblich«: Rücken, Arme, Bauch, Beine, Po).

¹² Dazu stellt die App unterschiedliche Aufgaben wie Ruhepuls zählen, Anzahl Liegestütze und Bauchübungen auf Zeit und eine Dehnübung bereit. Die Ergebnisse (z.B. Anzahl der Liegestützen in 60 Sekunden) werden eingetragen und auf Grundlage einer Triangulation der Daten errechnet die App das »Fitnessprofil«.



Abb. 9

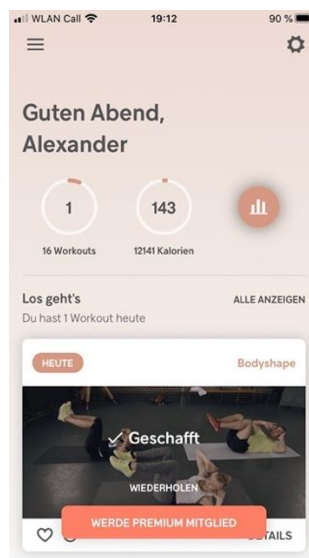


Abb. 10

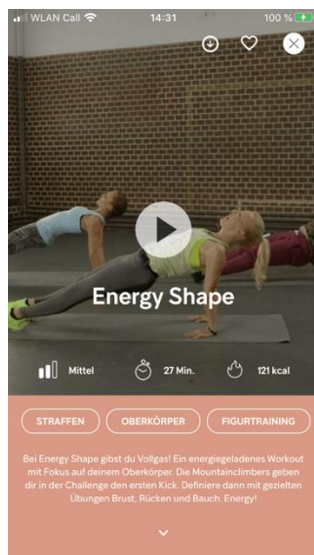


Abb. 11

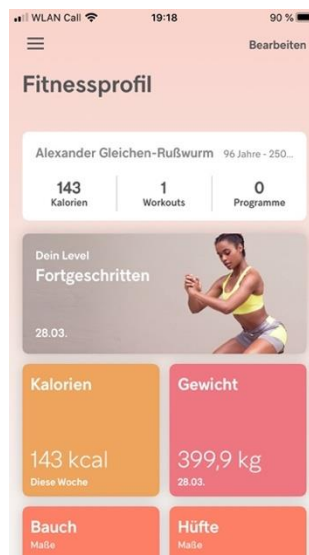


Abb. 12

Im Bereich »Fitnessprofil« lassen sich noch umfangreichere Daten durch die Nutzer*innen eingeben und betrachten. Dazu gehören Bauch-, Hüft- und Beinumfang, errechneter Kalorienverbrauch, Body-Mass-Index, Gewicht, Alter und Größe (**Abbildung 12**). Über die einzelnen Kacheln lässt sich bei wiederholter Eingabe die Entwicklung der Datenpunkte als Graph einsehen. Über ein Menu werden weitere Bereiche der App erreicht¹³.

¹³ Diese bestehen aus 1. »Mein Training«, welches auch den Startbildschirm darstellt, 2. »Programme«, wo sich spezielle Übungszusammenstellungen befinden (z.B. »Schlank in 10 Wochen«, »Abnehmen Beginner« »Bikini Body« »Fatburner Express«, Perfect Shape usw.), 3. »Workouts«, mit einzelne Übungen, 4. »Rezepte«, wo sich zu einem Ernährungsplan passende Rezeptvorschläge aufrufen und organisieren lassen, 5. »Ernährungsplan« mit Tipps zur Ernährung und einem Ernährungsplan, 6. Einkaufsliste, welche sich aus den Rezeptvorschlägen des

Bei allen drei *mHealth*-Apps handelt es sich genau genommen um Fitness Apps, welche die Nutzer*innen dabei unterstützen sollen, sportliche Ziele zu erfüllen. Bei »30 Tage Fitness Challenge« und »Gymondo« lassen sich Übungen auswählen und diese nach dem Absolvieren als abgeschlossen markieren. Die Aktivität wird also ausschließlich hinsichtlich der vergangenen Zeit dokumentiert. Bei »Runtastic« wird neben der Zeit auch die Strecke per GPS und Schrittzähler gemessen. Alle drei Apps präsentieren die abgeschlossenen Aktivitäten durch die erhobenen und errechneten Werte – wie die Anzahl an verbrannten Kalorien – auf die Einser-Stelle genau. Es lässt sich eine starke Dominanz von Zahlen erkennen. Auf jedem Screen sind sie zu sehen, jedes Detail wird in Zahlen ausgedrückt: während der Übung (**Abbildung 1, Abbildung 6**), im Profil (**Abbildung 3, Abbildung 8, Abbildung 12**) oder im Trainingsverlauf (**Abbildung 4, Abbildung 5, Abbildung 10**). Dabei stellen die Zahlen immer einen eindeutigen Bezug zu den Nutzer*innen her: »Guten Abend Alexander, 1 und 143 – Los geht's!«. »Ciao, Holger! 3, 2 50 3.« Besonders deutlich ist dies auf den Startscreens von »Gymondo« und »30 Tage Fitness Challenge« zu erkennen: Ansprache und Namen stehen vom Bildaufbau her in einem logischen Zusammenhang. Beide stellen Werte über die Aktivität der Nutzer*innen dar, implizieren aber über die Aktivität hinaus, den Fitness-Status anzuzeigen. Bei **Abbildung 12** heißt der Bereich sogar explizit »Fitnessprofil«. Hier stehen in der Folge von oben nach unten: weiß gerahmt die aufgezeichneten Aktivitäten, darunter eine »Level«-Einschätzung, gefolgt von den eingegeben Körpermesswerten der Nutzer*innen. Die Anwendung behauptet hier also, zu mehr als nur über aufgezeichnete Aktivitäten des Users Auskunft zu geben, nämlich zum Fitnessprofil der Nutzer*innen, zur Fitness und zum Gesundheit-Status. Dieser wird nach den Kriterien der App modelliert – nach einem perfekt mechanistischen Körperbild durch die angebotenen Übungen: eine kausale Bedingung zwischen Aktivität und Fitnessstatus vermittelt durch Zahlen. Fitness oder Gesundheit wird also als eine quantifizierbare und vor allem zu steigernde Entität präsentiert.

Zusammenfassend lassen sich drei Punkte resümieren: Erstens, dass körperliche Aktivitäten in Zahlen vermittelt wird und diesen damit eindeutige Werte zugeordnet werden. Zweitens, dass ein Bezug zwischen den Nutzer*innen und diesen Zahlenwerten hergestellt wird. Drittens, dass die Apps durch den Bildaufbau und die Verbindung der Elemente, Zahlen und Namen der Nutzer*innen die Abbildung ihres Körperzustandes – und somit eine Aussage über den allgemeinen Gesundheitszustand – suggerieren.

Ernährungsplans ergibt 7. »Das Fitnessprofil«, 8. »Downloads« mit heruntergeladenen Übungsvideos und 9. »Einstellungen«.

4. Gesundheitsapp-Design – Problemstellung

In der Analyse der zehn jeweils am häufigsten heruntergeladenen Apps aus dem Apple App Store und dem Google Play Store aus der Kategorie »Gesundheit und Fitness«, sowie der genaueren Betrachtung dreier Apps im Detail, konnte gezeigt werden, dass die Nutzer*innenerfahrung dominant durch Fitness- und Selbstoptimierungs-Anwendungen geformt wird. Die drei vorgestellten Apps weisen ein Design auf, bei dem eine Eigenkörpererfahrung auf der Grundlage von quantifizierten Werten erfolgt – die Körperinformationen werden durch Zahlen oder Grafiken dargestellt.

Wieso kann man dies als problematisch ansehen? Wie bereits dargestellt, suggerieren diese Apps, Aussagen über den Zustand des Körpers der Nutzer*innen zu machen. Hier wird also eine Gesundheitsinventur auf Grundlage von Zahlenwerten präsentiert. Zahlenwerte wiederum implizieren in ihrer Logik eine Vergleichbarkeit; »wo es eine fünf gibt, gibt es auch eine mögliche vier und sechs«. Das bedeutet für die daraus abgeleitete »Gesundheitslogik«: Der Körperzustand wird fixiert und kann ausschließlich durch die von der App vorgegebenen Aktivität verändert werden. Also: Bin ich eine »fünf«, bleibe ich das so lange, bis ich diejenige Aktivität ausführe, die mich zur »sechs« bringt. Gleichzeitig implizieren Zahlen definierte Zustände und eine objektive und qualitative Hierarchisierung – der Zustand »fünf« reicht nicht aus. Gesundheit wird somit nach einer marktwirtschaftlichen Logik verstanden und tritt damit in einen Gegensatz zu einem subjektbezogenen, holistischen Gesundheitsverständnis.¹⁴ Wenn also die Apps die Aussagen über den Gesundheitszustand übernehmen, schaffen sie eine Bedingung: Eine positive Eigenkörpererfahrung ist nur möglich bei einer Steigerung der Zahlenwerte. Diese ist wiederum nur durch die Nutzung der Anwendung zu erreichen. Auf diese Weise wird nicht nur die Hoheit über die Deutung des eigenen Körperzustandes den Nutzer*innen entzogen, die Gesundheitserfahrung selbst wird monopolisiert und hinsichtlich der der App implizierten Logik normiert. Das ist bereits problematisch, wenn man es nur auf die einzelne App bezieht. Wird das Phänomen allerdings in seiner Gesamtheit betrachtet, verschärft sich die Problematik. In dem Maße, wie die Nutzung dieser Apps zur Norm wird, nehmen sie Einfluss auf ein gesamtgesellschaftliches Bild von Gesundheit. In der Folge könnten diejenigen Körperaspekte, welche durch die App nicht verhandelt werden, marginalisiert werden. Dies sind die nicht-aktivitätsbezogenen und vor allem nicht quantifizierbaren Dimensionen von Gesundheit. Psychisches und soziales

¹⁴ Die WHO definiert Gesundheit beispielsweise im weitesten Sinne aus der Perspektive des Individuums heraus so: »Gesundheit ist ein Zustand des vollständigen körperlichen, geistigen und sozialen Wohlergehens und nicht nur das Fehlen von Krankheit oder Gebrechen« (»Health is a state of complete physical, mental and social well-being and not merely the absence of disease or infirmity«) (WHO 2020). Das gesundheitswissenschaftlich übliche Modell der Salutogenese unterscheidet sich grundsätzlich von dem der Pathogenese: »Pathogenese betrachtet Gesundheit als den Normalfall und Krankheit als davon abweichenden alternativen Zustand. Salutogenese hingegen nimmt Gesundheit und Krankheit als Pole eines gemeinsamen multifaktoriellen Kontinuums an.« (FRANKE 2015).

Wohlergehen lässt sich schwer in Zahlen ausdrücken bzw. Zahlen trivialisieren diese Zustände sogar bis hin zur Bedeutungslosigkeit. Im Versuch der Vereindeutung einer subjektiven Erfahrung durch eine Zahl verliert diese ihre Bedeutsamkeit. Dies bedeutet, dass Nutzer*innen, welche ein auf Leistungssteigerung ausgelegtes Gesundheitskonzept nicht mittragen wollen oder können, in der Konfrontation mit diesen Apps und den ihnen implizierten Normen sich nicht als »gesund« erfahren. Individuelle Gesundheitskonzepte müssen an dem Objektivitätsanspruch der Zahlenwerte scheitern. Zwar könnte man sagen, dass die Problematik einer Normierung und das Scheitern von Individuen daran auch ohne Gesundheitsapps vorkommt und in jeder Gesellschaft sicher auch vorgekommen ist. Zweierlei kommt aber in den Apps zusammen, was diese zu einer Besonderheit machen. Zum einen die Zahlen: Eine gesellschaftliche Norm unterliegt in der Regel einer Interpretation. Letztere sind nur selten fixiert und folglich dynamisch. Was als normal und was als unnormale gilt, steht somit in einem stetigen Diskurs. Bei einer Vereindeutung durch Zahlen ist diese Ambiguität aufgehoben. Eine an Zahlenwerte gebundene Gesundheit definiert körperliche Aktivitäten als logische Operationen. Individualität wird dann zugunsten objektiver Kriterien ausgehebelt. Eine weitere Problematik, welche vor allem Gesundheitsapps betrifft, ist die Geschlossenheit des Systems. Wie im zweiten Kapitel dargestellt, wird durch das Design der App bestimmt, wie die Eigenkörpererfahrung ausfällt – abhängig davon, welche Informationen erhoben und dargestellt werden. Eine Modellierung dieser Kriterien durch die Anwender*innen selbst ist nicht vorgesehen, die Übertragung der eigenen Gesundheitsnorm folglich nicht möglich.¹⁵ Betrachtet man diese Konfiguration aus der Position des Mediziners und Philosophen Georges Canguilhem, speziell seines Werks *Das Normale und das Pathologische*, lässt sich argumentieren, dass sie dem Individuum die Möglichkeit entzieht, gesund zu sein. Er stellt in seiner medizinischen Dissertation dar, wie das Normale – als sozial verhandelt und historisch im Wandel – dynamisch ist. Auf das einzelne Individuum bezogen bedeutet dies, dass Gesundheit darüber hinaus geht, Normen zu entsprechen. Vielmehr besteht sie darin, neue, individuelle Normen in Kraft zu setzen (vgl. CANGUILHEM 2017). Durch die Veränderung von gewohnheitsmäßigen Normen der umgebenden Umwelt erfährt sich das zuvor als krank deklarierte Individuum als gesund. Diese Modellierung der Kriterien ist in einem geschlossenen, technischen System nicht möglich.

Es lässt sich aus den vorangegangenen Überlegungen schließen, dass Gesundheitsapps eine Eigenkörpererfahrung als »gesund« nur durch das Erfüllen vorgegebener Optimierungsziele ermöglichen können. Im Umkehrschluss lassen sich individuelle Gesundheitsnormen nicht in die App einbringen oder aus der Visualisierung herauslesen. Eine Gesundheitserfahrung nach individuellen Maßstäben wird unterbunden – der »Bildakt« macht tendenziell krank.

¹⁵ Zwar besteht eine gewisse Freiheit in der Einstellung von Trainingszielen – wie z.B. bei »Run-tastic« eines individuellen Jahreszieles. Allerdings bleiben die Kriterien der Gesundheitserfahrung doch immer gleich.

5. Vom Zeichen zum Bild in Gesundheitsapps

Wenn in den ersten beiden Argumentationsschritten festgehalten wurde, dass Eigenkörpererfahrung in Gesundheitsapps auf der Grundlage von Bildern erfolgt und diese Bilder wiederum durch Designentscheidungen entstehen, liegt die Verantwortung einer pathologisierenden App bei der Designerin oder dem Designer der Anwendung. Welche Bilder sollten sie also designen? Welches *Bildhandeln* kann hier helfen? In der Problemstellung wurde argumentiert, wie die Eindeutigkeit von quantifizierten Zuständen, durch Zahlen ausgedrückt, eine individuelle Interpretation verhindert. Eine weniger eindeutige Visualisierung könnte also Abhilfe schaffen. An dieser Stelle wäre es sinnvoll, etwas Klarheit in die Begrifflichkeiten zu bekommen. Die in den ersten Abschnitten genutzte Pauschalisierung, jede Bildschirmfläche sei bereits ein Bild, muss aufgelöst werden, wenn im Folgenden spezifischer über die Form der Visualisierung von Körperdaten gesprochen werden soll. Es soll daher nun eine neue Perspektive eingenommen werden, in welcher der Rahmen nicht mehr der Bildschirmrand ist, sondern die Grenzen der Aktivitätsvisualisierung innerhalb der Bildschirmfläche. So wird evident, dass es sich gar nicht um Bilder handelt, sondern um Zahlen und Grafiken. Zusammen mit den anderen Inhalten des Bildschirms mögen sie zwar bildhaft sein, im Singulären kann man aber sagen: Körper werden nicht durch Bilder, sondern durch Zahlen repräsentiert. Das ist hinsichtlich einer Bedeutungserzeugung, welche von diesen Visualisierungen ausgeht, interessant. Als Zeichensystem, zu welchen sich Zahlen zweifelsohne zählen lassen, ist der Raum für individuelle Interpretationen der Aussage minimiert. Im Gegensatz zu Bildern, welche keine Aussage treffen, sondern »zeigen«, weisen Zahlen eine prädikative Logik auf (vgl. STIEGLER 2015: 148). Somit erzeugen Bilder zwar ebenfalls eine Bedeutung, diese wird allerdings durch die Betrachter*innen bestimmt. Dieser Überlegung folgt er*sie (SACHS-HOMBACH 2007), wenn er*sie Bilder als »wahrnehmungsnahе Zeichen« versteht. Er konstatiert, dass Bilder sowohl eine semiotische als auch eine wahrnehmungstheoretische Dimension aufweisen. Bezogen auf das Thema der Körpervisualisierungen könnte man daraus folgern, dass die zu schaffenden Bilder »näher« an die Wahrnehmung gerückt werden sollten, um individuelle Körpererfahrungen herzustellen. Um diese Überlegung zu veranschaulichen, wurde die folgende Informationsgrafik erstellt, um die Operation »näher« – »räumlich« zu visualisieren. Die gegenüberliegenden Pole wären demzufolge das bereits beschriebene Zeichensystem, dessen Aussage durch die ihm immanente Logik bestimmt wird. Die andere Seite als Gegenteiliges Paar ist durchaus schwieriger, da eine nicht kulturgeformte Wahrnehmung schwer vorstellbar und in jedem Fall nicht vermittelbar ist. Hier soll der Begriff des »Absolutismus der Wirklichkeit« eingesetzt werden – geliehen von Hans Blumenberg, welcher ihn im Sinne einer »durch Kultur zu distanzierenden Entität« in *Arbeit am Mythos* etabliert (BLUMENBERG 1996). Um die beiden Pole noch weiter zu erläutern, gilt es, die Gegensätze weiter zu illustrieren. Dabei orientieren sich die Kategorien einem bildwissenschaftlichen Diskurs zur Unterscheidung von Bild und Sprache, den

Bernd Stiegler zusammengefasst hat (STIEGLER 2015: 148). Sie wurden ergänzt durch die eingangs beschriebenen Überlegungen zur ›aktiven Bedeutungs-generierung‹ im Sinne von handelnden Bildern und damit einhergehenden Handlungsaufforderungen. Bilder würden sich – von dieser Logik her gedacht – also in der Mitte positionieren, da sie sowohl wahrnehmungsgeleitete als auch semiotische Aspekte aufweisen.

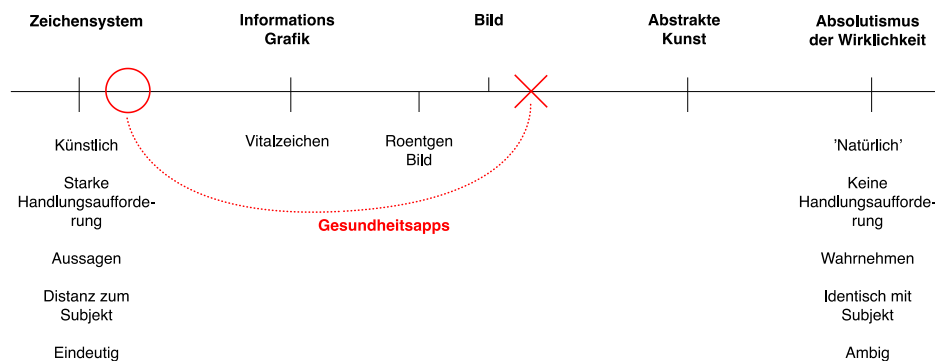


Abb. 13

Auf der linken Seite haben wir somit die Zeichensysteme, die künstlich sind und insofern eine starke Handlungsaufforderung aufweisen, da ihr kulturimmanenter Zweck darin besteht, eine ›korrekte‹ Interpretation einzufordern. In ihrer Eindeutigkeit ›sagen‹ sie etwas aus, im Gegensatz zum »Absolutismus der Wirklichkeit«, welcher als Grenzbegriff eben uninterpretiert existiert und eine praktisch unmögliche ›reine Wahrnehmung‹ darstellt. Damit ist die Wahrnehmung untrennbar von dem Subjekt, welche sie erfährt – im Gegensatz zum Zeichen-System, welches mit seinem Anspruch, intersubjektive, objektive Bedeutungen zu vermitteln, eine starke Distanz zum Subjekt aufweist. Insgesamt stellt dieser Skalierungsversuch also die beiden Grenzwerte einer kulturellen Eindeutigkeit und einer ›natürlichen‹ Nicht-Bedeutung bzw. Ambiguität dar. Innerhalb dieser Pole lassen sich dann weniger eindeutige und eindeutige Visualisierungen von Körpern und Körperaktivitäten einordnen, ohne dass jeweils einer der beiden Pole gänzlich erreicht werden könnte.

So würde sich die Darstellung des Körperzustandes anhand einer Ziffer am linken äußeren Rand platzieren, da diese nahezu eindeutig in ihrer Bedeutung ist. Eine Informationsgrafik wäre hinsichtlich ihrer visuellen Qualität weiter rechts davon zu positionieren, da sie aus einer Vielzahl von Elementen besteht und somit auch über die reine Information Bedeutung erzeugt. Das Bild im Sinne eines Abbildes eines Körpers, etwa ein Foto, würde in der Mitte der Skala seinen Platz finden. Durch die Erhöhung der Informationsdichte steigt die Mehrdeutigkeit und die Bedeutung wird zunehmend durch die subjektive Wahrnehmung der Betrachter*innen bestimmt. Ein Röntgenbild, welches ebenfalls ein ›Abbild‹ darstellt, wäre demnach wieder links von unserem ›Norm-Bild‹ zu platzieren, da der ihm implizierte Einsatzkontext zur

medizinischen Diagnostik seine Ambiguität reduziert. Wiederum rechts vom »Norm-Bild« könnte beispielsweise die Kunst des abstrakten Expressionismus stehen. Diese vermittelt einen subjektiven Eindruck der jeweiligen Künstler*innen bzw. erzeugt eine Erfahrung, welche auf Grund der Resonanz des Betrachtenden – also wieder auf einer individuellen Ebene – geschieht.

Bezogen auf die Problemstellung situieren also diejenigen Visualisierungen, welche sich rechts von dem »Norm-Bild« befinden, die Bedeutungserzeugung weniger bei den Designer*innen und stärker auf der Seite der Nutzer*innen der Anwendung. Je mehrdeutiger die Visualisierung desto unterschiedlichere Interpretationen und folglich auch Gesundheitserfahrungen sind möglich.

Wenn die aktuellen Visualisierungen von Körperlichkeit in Gesundheitsapps also aktuell zu eindeutig sind (**Abbildung 13** – Kreis), sollten sie auf der Skala nach rechts bewegt werden (**Abbildung 13** – Kreuz). Für die Arbeit von Designer*innen könnte die Grafik eine Hilfestellung bieten, um passende Assoziationen für die Visualisierungen in den Anwendungen zu finden. So könnte der Sprung vom Zeichen zum Körperbild – und damit auch zur individuellen Eigenkörpererfahrung – gelingen.

6. Fazit und Zusammenfassung

Die App verspricht doch nur »Sexy Beine und Po« (**Abbildung 2**). Ist es da nicht zu weit hergeholt, das entziehe den Nutzer*innen die Hoheit über die Deutung ihrer Gesundheit oder mache diese gar krank? Sicher konnten einige Ausnahmen hier nicht berücksichtigt werden, und die Thesen wurden zur Veranschaulichung etwas überspitzt. An *einer* Perspektive auf ihr Design kann aber kaum gezweifelt werden: Gesundheitsapps in ihrer aktuellen Form funktionieren nicht gut. In der Annahme, dass sich »Gesundheit« in der Erfahrung eines Selbst in einem Gegenüber formt, und es in Gesundheitsapps darum gehen sollte, Nutzer*innen, gesunder zu machen (was der Name ja nun einmal impliziert), dann fehlt im aktuellen State of the Art ein Design, welches dies wirklich ermöglicht. Wenn Apps nun aber über Fitness und Selbstoptimierung hinaus nichts dazu anzubieten haben, wie Nutzer*innen sich sonst als »gesund« erfahren können, dann sollte hier mit einem Gegenentwurf interveniert werden. Ein Vorschlag dazu soll der vorliegende Text liefern: wollen Grafik-Designer*innen die Möglichkeit einer individuellen Gesundheitserfahrung *designen*, sollten sie die erfassten Informationen über Körper der Nutzer*innen *bildnäher* als im aktuellen State of the Art gestalten. Gesundheit ist nicht synonym mit einem »sexy Po«, und es sollte nicht versucht werden, Sexiness nach pseudo-objektiven Kriterien zu definieren. Ob zur Gesundheit ein attraktiver Hintern gehört, muss im Design der App den Nutzer*innen überlassen werden, genauso wie das Urteil und die Einschätzung, ob er es erreicht hat.

Apps

- 7MIND: *7Mind Meditation & Achtsamkeit* (Version 2.12.0). IOS & Android. Dortmund [7Mind GmbH Gesundheit & FitnessBildung] 2020. www.7mind.de
- ABISHKKING: *30 Tage Fitness Challenge* (Version 2.0.18). IOS. Honk Kong [Abishkking Limited] 2020a
- ABISHKKING: *Workouts Zuhause* (Version 1.1.24). IOS. Honk Kong [Abishkking Limited] 2020b
- AMAZING APPS: *Muscle Booster Fitness zu Hause* (Version 1.5.1). IOS. Lefkosia [A.L. Amazing Apps Limited] 2020
- ASANA REBEL: *Asana Rebel: Yoga und Fitness* (Version 4.9.0.4116). Android. Berlin [Asana Rebel GmbH] 2020. www.asanarebel.com
- BENDING SPOONS: *30 Tage Fitness Challenge* (Version 5.3.4). IOS. Mailand [Bending Spoons Apps IVS] 2020. <https://bendingspoons.com>
- DAILY YOGA: *Tägliches Yoga - Daily Yoga* (Version 7.28.00). Android. Xi'an [Daily Yoga Culture Technology Co., Ltd.] 2020. www.dailyyoga.com
- FREELETICS: *Freeletics – Training Couch* (Version 6.9.0). IOS & Android. München [Freeletics GmbH] 2020. www.freeletics.com
- GYMONDO: *Gymondo: Fitness & Yoga* (Version 4.3.0). IOS & Android. Berlin [Gymondo GmbH] 2020. <https://www.gymondo.com/de>
- KOGLER, ANDREAS: *Joggen Laufen Walken Goals GPS* (Version 1.52). IOS. [apptuitive] 2019. <https://apptuitive.at/>
- KOMOOT: *KOMOOT – Fahrrad, Wander & Mountainbike Navi* (Version 10.7.7.). Android. Potsdam [Komoot GmbH] 2020
- LIFESUM: *Lifesum: Diät Planer & Tracker* (Version 10.3.0). IOS & Android. Stockholm [Lifesum AB] 2020. www.lifesum.com
- RUNKEEPER: *Runkeeper – GPS-Lauf-Tracker* (Version 10.5). IOS. Boston [ASICS Digital] 2020. www.runkeeper.com
- RUNTASTIC: *Adidas Runtastic Lauf-App* (Version 10.12). IOS. Pasching bei Linz [Runtastic GmbH] 2020. <https://www.runtastic.com/de>
- TEMEDICA: *Pelvina – Beckenbodenkurs* (Version 1.8.0). Android. München [Temedica GmbH] 2019. www.temedica.com
- YAZIO: *YAZIO Kalorienzähler: Abnehmen mit Ernährungsplan* (Version 6.7.0). Android. Erfurt [YAZIO GmbH] 2020. www.yazio.com
- YOGAEASY: *YogaEasy: Yoga & Meditation* (Version 4.4.1). Android. Hamburg [YogaEasy GmbH & Co. KG] 2020. www.yogaeasy.de

Literatur

- ALBRECHT, URS VITO; UTE VON JAN: Einführung und Begriffsbestimmungen. In: ALBRECHT, URS VITO (Hrsg.): *Chancen und Risiken von Gesundheits-Apps (CHARISMHA)*. Hannover [Medizinische Hochschule Hannover] 2016, S. 48-61
- BLUMENBERG, HANS: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1996
- BREDEKAMP, HORST: *Theorie des Bildakts*. Berlin [Suhrkamp] 2010
- BMG: Gesundheitswirtschaft im Überblick. Bundesgesundheitsministerium. 2019.
<https://www.bundesgesundheitsministerium.de/themen/gesundheitswesen/gesundheitswirtschaft/gesundheitswirtschaft-im-ueberblick.html>
[letzter Zugriff 03.06.2020]
- ENGEMANN, CHRISTOPH. 2019. »eHealth. In: KASPROWICZ, DAWID; STEFAN RIEGER (Hrsg.): *Handbuch Virtualität*, 1–13. Wiesbaden [Springer Fachmedien] 2019, S. 361-372
- FRANKE, ALEXA: Salutogenetische Perspektive. In: BUNDESZENTRALE FÜR GESUNDHEITLICHE AUFKLÄRUNG (Hrsg.): *Leitbegriffe der Gesundheitsförderung und Prävention: Glossar zu Konzepten, Strategien und Methoden*. Köln [Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung] 2015, S. 877-881
- GEIGER, ANETTE: *Andersmöglichsein. Zur Ästhetik des Designs*. 1. Bielefeld [transcript] 2018
- HÄNISCH, TILL. 2016. eHealth-eine Begriffsbestimmung. In: ANDELFINGER, VOLKER P.; TILL HÄNISCH (Hrsg.): *eHealth. Wie Smartphones, Apps und Wearables die Gesundheitsversorgung verändern werden*. Wiesbaden [Springer] 2016
- HENNIG, JEAN-LUC: *Der Hintern: Geschichte eines markanten Körperteils*. Köln [vgs] 1998
- KRIPPENDORFF, KLAUS: *Die semantische Wende. Eine neue Grundlage für Design*. Basel [Birkhäuser] 2013
- RESEARCH2GUIDANCE. 2017. *Weltweite Anzahl der Downloads von mHealth-Apps in den Jahren 2013 bis 2017 (in Milliarden)*. In: *mHealth Developer Economis*. Research2Guidance 2017
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: [Herbert von Halem] 2007
- STATISTA: Aktivitätsschwerpunkte von Anbietern von mHealth-Apps nach Zielgruppen im Jahr 2014. Statista. 2014.
<https://de.statista.com/statistik/daten/studie/440433/umfrage/aktivitaetsschwerpunkte-von-anbietern-von-mhealth-apps-nach-zielgruppen/>
[letzter Zugriff: 03.06.2020]

- STATISTA.: Anzahl der im Apple App Store verfügbaren Apps in ausgewählten Monaten von Juli 2008 bis Januar 2017. Statista. 2017.
<http://de.statista.com/statistik/daten/studie/20150/umfrage/anzahl-der-im-app-store-verfuegbaren-applikationen-fuer-das-apple-iphone> [letzter Zugriff: 03.06.2020]
- STATISTA: Anteil der Apps im App Store nach den Top-20-Kategorien in den USA im Januar 2020. Statista. 2020.
<https://de.statista.com/statistik/daten/studie/166976/umfrage/beliebteste-kategorien-im-app-store/> [letzter Zugriff: 03.06.2020]
- STATISTA. 2020b. »Anzahl der verfügbaren Apps im Google Play Store von April 2018 bis Februar 2020«. Statista.
<http://de.statista.com/statistik/daten/studie/74368/umfrage/anzahl-der-verfuegbaren-apps-im-google-play-store> [letzter Zugriff: 03.06.2020]
- STIEGLER, BERND: *Theorien der Literatur- und Kulturwissenschaften*. Paderborn [Ferdinand Schöningh] 2015
- TRILL, ROLAND: »eHealth Anwendungen in der Übersicht«. In: TRILL, ROLAND (Hrsg.): *Praxisbuch eHealth. Von der Idee zur Umsetzung*. Stuttgart [Kohlhammer] 2018, S. 45-68
- WHO: What Is the WHO Definition of Health? 2020.
<https://www.who.int/about/who-we-are/frequently-asked-questions> [letzter Zugriff: 03.06.2020]

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1-4: ABISHKKING: *30 Tage Fitness Challenge* (Version 2.0.18). IOS. Honk Kong [Abishkking Limited] 2020
- Abb. 5-8: RUNTASTIC: *Adidas Runtastic Lauf-App* (Version 10.12). IOS. Pasching bei Linz [Runtastic GmbH] 2020. <https://www.runtastic.com/de>
- Abb. 9-12: GYMONDO: *Gymondo: Fitness & Yoga* (Version 4.3.0). IOS & Android. Berlin [Gymondo GmbH] 2020. <https://www.gymondo.com/de>
- Abb. 13: Grafik zur »Bildnähe« Eigene Darstellung

Inga Tappe

Warum Bilder keine Täter sind

Abstract

In recent years, within the field of visual studies / iconology there has been a surge in popularity of theories that have replaced the idea that images function as ›image acts‹ in a very similar way that utterances constitute ›speech acts‹ with the more radical notion that images are themselves autonomous agents performing ›image acts‹.

Images are now understood to share a set of traits and capabilities that only humans and other living beings actually have. They have been described as being very similar to actual persons in several respects; it has been suggested that they ›act‹ on the basis of their own individual aims and purposes. This animistic conception of images is based on the assumption that, like humans, images are embodied beings, and that the way they affect others is never fully predetermined by the intentions of those who created them.

The kind of agency that can rightfully be ascribed to images differs, however, significantly from human agency. Human agency doesn't just imply that there is any kind of activity at all and that the agent is able to affect others; it also implies that the agent's actions are deliberate and intentional and thus, that the agent is responsible for their actions. Treating images as independent, human-like agents in their own right might deflect from necessary discussions about questions of actual human responsibility in the production, use and consumption of images.

If images are indeed agents in their own right, they can't be personal agents, they have to be a different kind of agent. Actor-Network-Theory can serve as a framework within which that kind of agency...

Bildtheoretische Positionen, die sich dadurch auszeichnen, dass Bilder nicht mehr analog zu Sprechakten als Kommunikationsakte aufgefasst werden, sondern stattdessen als Akteure, die selbst einen Bildakt vollziehen, sind in den letzten Jahren verstärkt vorgebracht und rezipiert worden. Vertreter*innen dieser Theorien schreiben Bildern Eigenschaften und Fähigkeiten zu, die eigentlich nur Menschen oder anderen lebenden Wesen zukommen. Bilder werden als personenähnliche Wesen beschrieben, die eigene Interessen verfolgen. Diese Form des Bildanimismus wird unter anderem dadurch begründet, dass Bilder analog zum Menschen einen Körper besitzen und dass ihre Wirkung durch die Absichten derer, die sie erschaffen haben, nicht determiniert ist.

Das vermeintliche ›Handeln‹ von Bildern unterscheidet sich aber signifikant von menschlichem Handeln. Der Begriff des Handelns setzt nicht nur Aktivität oder Wirksamkeit voraus, sondern die Fähigkeit zum willentlichen, absichtlichen Agieren und damit auch eine Verantwortlichkeit des Akteurs für sein Tun. Bilder als eigenständige Akteure aufzufassen kann davon ablenken, wichtige Fragen nach der Verantwortung menschlicher Akteure, die Bilder herstellen, verwenden oder rezipieren, zu stellen.

Wenn Bilder Akteure sind, dann sind sie eine andere Art von Akteuren als es handelnde Menschen sind. Innerhalb des Rahmens der Akteur-Netzwerk-Theorie ist die Art von Agency, zu der Bilder fähig sind, möglicherweise besser zu fassen als durch bildanimistische Vergleiche mit dem Handeln von Menschen.

1. Einleitung

»Bilder«, so behauptet der amerikanische Bildtheoretiker W. J. T. Mitchell in *Das Leben der Bilder*, »sind Gegenstände, die mit sämtlichen Stigmata des Personenhaften und des Beseeltseins gezeichnet worden sind« (MITCHELL 2008: 48). Der englische Originaltitel der Monographie lautet: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Die Personalität von Bildern geht, so suggeriert es Mitchell mit dieser Formulierung, so weit, dass sie einen Willen und Leben besitzen und zu Empfindungen in der Lage sind – zumindest im weitesten oder übertragenen Sinn. Zwei Jahre nach der Veröffentlichung der deutschen Übersetzung von Achim Eschbach, Anna-Victoria Eschbach und Mark Halawa forderte der deutsche Kunsthistoriker Horst Bredekamp ähnlich provokant, »Bilder nach Maßgabe dessen zu behandeln, daß sie ein genuines ›Lebensrecht‹ besitzen« (BREDEKAMP 2010: 53). Dies beinhaltet »einerseits das Gebot, dieses [Lebensrecht] zu sichern und die Behandlung von Bildern zu einer den Grundrechten vergleichbaren substantiellen Größe zu machen«, darüber hinaus aber auch, »in allen medialen, politischen, juridischen wie ästhetischen Sphären der Bilder auch die Frage von Verfehlungen zu stellen« (BREDEKAMP 2010: 53). Bilder sind für Bredekamp also ethische Subjekte und Objekte, sie

sind wie Menschen Träger von Rechten und Pflichten; das »Lebensrecht« der Bilder begründet ebenso deren Schutz wie deren Kritik« (BREDEKAMP 2010: 53).

Die Positionen Mitchells und Bredekamps zählen im Spektrum verschiedener Theorien des Bildhandelns zu jenen, in deren Horizont Bildakte nicht mehr Kommunikationsakte sind, die Menschen mit Hilfe von Bildern vollziehen, sondern eigenmächtige Handlungen des »Akteurs Bild«.¹ Sie weichen damit entschieden von älteren Bildakttheorien ab, insbesondere von den Pionierarbeiten Søren Kjørups, der in den 1970er Jahren in Analogie zum Konzept des Sprechaktes die Existenz von »bildlichen Sprechakten« (»Pictorial speech acts«, KJØRUP 1978) postulierte, die von Menschen durch Bildverwendungen (durch das »Zeigen« von Bildern) vollzogen werden.² Während andere Theorien und Strömungen innerhalb der Bildwissenschaften sich dem Thema des Bildhandelns aus einer kommunikationswissenschaftlich informierten, die Pragmatik in den Vordergrund stellenden Perspektive nähern, üben sich Bredekamp, Mitchell und andere (zu denen im französischen Raum beispielsweise Georges Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN 1999, 2011) und außerhalb des Felds der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft der Historiker Gerhard Paul (PAUL 2013) gezählt werden können) in einem mystifizierenden, teils poetisch, teils esoterisch wirkenden Philosophieren über Bilder als Handlungsträger. Zur Bezeichnung einer solchen anthropologisierenden oder personalisierenden Auffassung von Bildern hat sich der Terminus »Bildanimismus« etabliert, abgeleitet von dem Begriff des Animismus, den Ethnologen des 19. Jahrhunderts geprägt hatten.

2. Bildanimismus

Unter »Animismus« wird das in vielen Kulturen verbreitete Phänomen gefasst, unbelebte Gegenstände als belebt oder beseelt aufzufassen; Eigenschaften und Fähigkeiten, die eigentlich nur bei Menschen (oder manchen Tieren) anzutreffen sind – wie beispielsweise die Fähigkeit zum Denken, Sprechen und Fühlen –, werden in leblose Dinge hineinprojiziert. Diese Haltung, die ihren Ursprung vor allem in kultisch-religiösen Zusammenhängen zu haben scheint und die Riten und Traditionen verschiedenster Kulturen geprägt hat, sehen einige Vertreter*innen diverser geisteswissenschaftlicher Disziplinen auch noch

¹ Dies macht Bredekamp u.a. deutlich, als er ankündigt, das Bild »nicht an die Stelle der Wörter, sondern an die des Sprechenden« setzen zu wollen (BREDEKAMP 2010: 51).

² Irritierenderweise verzichtet er dabei allerdings auf eine Differenzierung zwischen Urheber*innen und Verwender*innen von Bildern, was insofern problematisch ist, als ja beispielsweise eine Fotografie von einer ganz anderen Person als dem/der Fotograf*in verwendet werden kann, der oder die das Bild aufgenommen hat – z.B. von einem/r Bildredakteur*in einer Zeitung oder von den Verantwortlichen einer Werbeagentur, die das Bild für eine Anzeige aussucht. Es liegt auf der Hand, dass in solchen Fällen die Intentionen derer, die Bilder verwenden, von jenen, die diese Bilder hergestellt haben, auch abweichen können. Kjörup aber setzt den/die Produzent*in mit der-/demjenigen gleich, als der/die ein Bild zeigt: als »whoever does the showing, whether it be in person or in some [...] roundabout ways« (KJØRUP 1978: 61). Spätere Ausarbeitungen von Bildakttheorien verfahren hier differenzierter.

in Praktiken und Denkweisen moderner, mehr oder weniger säkularer Gesellschaften manifestiert.³ Verbunden wird diese Diagnose bisweilen mit der Forderung, den Animismus nicht länger als primitive, unreflektierte Praxis zu belächeln, die in krassem Gegensatz zur ›aufgeklärten‹ wissenschaftlichen Betrachtungsweise stehe. Animismus soll nun vorurteilsfrei betrachtet und bejaht werden, er soll als Ergänzung zum wissenschaftlichen Methodenspektrum moderne Diskurse bereichern (vgl. hierzu diverse Texte aus ALBERS 2012).

In der Bildtheorie schlägt sich die neue Wertschätzung animistischer Betrachtungsweisen in der Etablierung eben jener Bildakttheorien nieder, die Bildhandeln nicht als Handeln von Menschen *mit* Bildern und *durch* Bilder, sondern als Eigenaktivität gewissermaßen ›beseelter‹ Bilder interpretieren. Theoretiker wie Bredekamp und Mitchell behaupten: Bilder sind lebendig, sie haben Absichten und Wünsche, werden selbstständig aktiv und kommunizieren mit uns, ihren Betrachter*innen.⁴ Ein so radikaler Animismus, der darauf basiert, dass animistische Bildrezeptionsweisen »nicht mehr historisiert und als Phänomen bestimmter Kulturen, Epochen oder Haltungen analysiert, sondern methodologisch adaptiert und damit theoretisiert« werden (HORNUFF 2012: 111), scheint sich, wie Daniel Hornuff zurecht beklagt, »zum diskursiven sensus communis der Bildwissenschaften verhärtet« zu haben (HORNUFF 2012: 111). Das personalisierende Sprechen über Bilder in Texten von Autoren wie Mitchell oder Bredekamp mutet aber stellenweise geradezu esoterisch an und ähnelt in den extremsten Fällen eher einer quasireligiösen Verehrung von Bildgeistern als einer rational-analytischen Auseinandersetzung mit Artefakten, wie sie lange als paradigmatisch für die wissenschaftliche Beschäftigung mit Bildwerken betrachtet wurde. Hornuffs Bedenken sind nachvollziehbar, wenn er schreibt:

[E]ine solche Geisteranrufung verstärkt nur den Eindruck, dass die Bildwissenschaften mit dem Einzug des Animismus den gesunden Menschenverstand verlassen. Sie entwerten sich selbst zu Glaubensveranstaltungen, in denen nicht mehr das schlüssige Argument, sondern die richtige Weihe zählt (HORNUFF 2012: 111).

³ So etwa bei Mitchell: »Dabei ist es eine offene Frage, ob es [...] irgendeine Aussicht auf ›Heilung‹ für die Krankheit des Fetischismus gibt [...]. Meine eigene Position ist die, dass das subjektiviert, beseelte Objekt in der einen oder anderen Form ein unheilbares Symptom ausmacht [...]. Kurz gesagt: Wir sind gegenüber Objekten – und in besonderem Maße gegenüber Bildern – gefangen in magischen, vormodernen Haltungen; und unsere Aufgabe ist es nicht, diese Haltungen zu überwinden, sondern sie zu verstehen« (MITCHELL 2008: 48-49).

⁴ So schreibt Bredekamp, er wolle sich »dem Leben der Bilder als einem Problem der Aufklärung stellen« (BREDEKAMP 2010: 53); es gehe ihm um die »Kraft der Bilder selbst« (BREDEKAMP 2010: 55) und um die Fähigkeit des Bildes, »von sich aus eine eigene, aktive Rolle zu spielen«; und Mitchell ist der Ansicht: »Bilder sind Gegenstände, die mit sämtlichen Stigmata des Personenhaften und des Beseeltseins gezeichnet worden sind: Sie weisen sowohl physische als auch virtuelle Körper auf; sie sprechen zu uns – manchmal im buchstäblichen, manchmal im übertragenen Sinne; oder aber sie erwidern unsere Blicke schweigend [...]. Sie weisen nicht nur eine Oberfläche auf, sondern auch ein Gesicht, das dem Betrachter entgegensieht« (MITCHELL 2008: 48).

3. Argumente zum Status der Bilder als Akteure

Begründet wird der Bildanimismus vor allem mit der schwer zu bestreitenden *Körperlichkeit* von Bildern.⁵ Nicht ohne Grund befasst sich Bredekamp bei seinen grundlegenden Ausführungen zum »Bildakt« auffallend häufig mit Bildwerken, die menschliche Körper darstellen – und im Übrigen vor allem mit Skulpturen, deren Dreidimensionalität ihre Körperlichkeit gefühlt unmittelbar hervortreten lässt als dies bei Bildern im engeren Sinn, also Flächengebilden, möglich ist. Dass ein Gegenstand, der die Form eines Menschenkörpers hat, in gewissem Sinne selbst ein Körper ist, lässt sich relativ leicht plausibel machen. Schwieriger nachzuvollziehen ist die These von der Körperlichkeit des Bildes vielleicht, wenn etwa von abstrakten Gemälden oder digitalen Fotografien die Rede ist. Doch bis zu einem gewissen Grad hält auch hier die Analogie einer Überprüfung stand: Was von einigen Bildtheoretiker*innen und Semiotiker*innen als »Bildträger« bezeichnet wird – also der materielle Gegenstand, durch dessen sichtbare Eigenschaften das Bild in seiner jeweils gegenwärtigen Erscheinungsform konstituiert wird –, kann mit ähnlich gutem Recht »Bildkörper« genannt werden. Leinwand und Farbe sind der »Körper« des Gemäldes, Licht und Schatten auf ihrem Untergrund sind der »Körper« des projizierten Lichtbilds, der in unterschiedlichen Farb- und Helligkeitsstufen leuchtende Bildschirm ist der momentane »Körper«, in dem das digitale Bild den Betrachter*innen erscheint. Was diese Gegenstände körperähnlich macht, scheint vor allem die Tatsache, dass sie einem Immateriellen (oder, wenn man so will: einem Geistigen) einen Platz in der Welt der Dinge geben. Sie verkörpern die nicht greifbare Essenz des Bildes, die dabei prinzipiell auch von einem Träger auf einen anderen übergehen kann (wenn beispielsweise das digitale Foto auf einem anderen Gerät angezeigt wird). Diese Dichotomie aus immateriellem Gehalt und materieller Manifestationsform erinnert naturgemäß stark an die christliche Unterscheidung von Seele und Körper sowie an philosophische Auseinandersetzungen um den Leib-Seele-Dualismus.⁶ In Anbetracht solcher Ähnlichkeiten scheint der Reflex, Bilder als Körper aufzufassen, vollkommen verständlich und die Annahme einer Beseeltheit des Bildkörpers nur konsequent. Betrachtet man die Angelegenheit jedoch näher, stellt sich heraus, dass es einen wesentlichen Unterschied zwischen Bildkörpern und Menschenkörpern gibt: Beim Menschen ist zu beobachten, dass mentale Zustände den physischen Zustand des Körpers beeinflussen können. Der Mensch kann durch

⁵ Siehe beispielsweise die weiter oben bereits zitierte Passage, in der Mitchell Bildern Körper und Gesichter zuschreibt (MITCHELL 2008: 48).

⁶ Wer nun einwendet, dass im Bild der »Körper« von der »Seele« nicht zu trennen sei, weil jedes Element, jeder Aspekt der physischen Verfasstheit des Trägers das Ideelle, Imaginierte des Bildes mit forme und somit im Geiste des »material turn« abstreitet, dass zwei unterschiedliche materielle Manifestationen derselben visuellen Information tatsächlich dasselbe Bild sein können, der sei daran erinnert, dass ein weitgehend analoges Problem auch die fragwürdige Unterscheidung von Körper und Seele des Menschen betrifft. Aus der Perspektive der modernen Neurowissenschaften betrachtet determiniert das Gehirn als materieller Gegenstand, als Körper(teil), den Geist; was früher »Seele« genannt wurde, ist demzufolge nichts Anderes als der jeweils gegenwärtige Zustand des Körperteils Gehirn.

willentliche Anstrengung bestimmte Prozesse kontrollieren, er kann zum Beispiel Bewegungen ausführen oder lernen, seine emotionalen Reaktionen auf Stimuli selbst zu regulieren. Soweit es überhaupt Sinn ergibt, Körper und ›Geist‹ des Menschen als getrennte Entitäten zu behandeln, muss ihre Beziehung somit als eine der gegenseitigen Beeinflussung aufgefasst werden. Dies wiederum wirft bezüglich der ›Körperlichkeit‹ von Bildern die Frage auf, ob denn das vermeintlich beseelte ›Wesen Bild‹ seinen ›Körper‹ in ähnlicher Weise beeinflussen oder verändern kann wie der menschliche Wille den Menschenkörper. Die Antwort hierauf kann nur sein: nein, zumindest nicht ohne menschliche Hilfe – und nicht, ohne dabei seine Identität zu verlieren. Zwar gibt es durchaus das Phänomen, dass die verschiedenen Verkörperungen eines Bildes Variationen enthalten, die im Verlauf seiner Rezeptions- und Reproduktionsgeschichte aufgetreten sind. Es wäre jedoch nicht plausibel, Varianten, Neufassungen und Neuinterpretationen eines Bildes als Äußerungen eines Bildwillens aufzufassen.⁷ Vielmehr sind sie Resultate menschlicher Interventionen: Bildschaffende haben ein Bild zum Vorbild genommen, um ausgehend von diesem ein neues, dem ersten verwandtes, von diesem aber verschiedenes Bild zu schaffen.

Ein zweites Argument, das den Bildanimismus stützen soll, indem es den Bildkörper in den Fokus nimmt, bezieht sich auf die *Verletzbarkeit* von Bildern. Naheliegende Beispiele findet Bredekamp im Werk Niki de Saint-Phalles (vgl. BREDEKAMP 2010: 94ff.). Die sogenannten Schießbilder Niki de Saint-Phalles sind eher dreidimensionale Objekte als Bilder im strengen Sinn.⁸ Sie enthalten unter einer angetrockneten Farbschicht verborgene Farbbeutel;

⁷ Eine derartige Interpretation von Bildzitat als Selbstumformungen eines sich verändernden Bildes findet sich beispielsweise bei Paul (2013: 617-618) im Zusammenhang seiner Ausführungen zur Wirkungsgeschichte der Fotografie »Terror of War« von Nick Ut und scheint auch bei Mitchell anzuklingen, wenn er beschreibt, dass in der Werbung verwendete Bilder »über die wundersame Fähigkeit zu verfügen [scheinen], im Rahmen von Werbekampagnen völlig neue Richtungen einzuschlagen und überraschende Wendungen hervorzurufen, ganz so, als besäßen sie selbst Intelligenz und Entschlossenheit« (MITCHELL 2008: 49). Mitchell muss hier zu Gute gehalten werden, dass er, wie durch die Verwendung des Konjunktiv deutlich wird, hier nur eine mögliche Interpretationsweise wiedergibt, der er sich nicht notwendig anschließt – von der er sich aber andererseits auch nicht ausdrücklich distanziert. Meines Erachtens wird in beiden Fällen zu wenig berücksichtigt, welche Rolle menschliche Akteure bei der Veränderung von Bildern bzw. bei der Erschaffung verschiedener Varianten des selben Bildmotivs spielen. Die Fotografie Nick Uts hat nicht selbst entschieden, sich im Kontext von Demonstrationen in ein ›lebendes Bild‹ zu transformieren, sondern Menschen haben das Motiv des Bildes aufgegriffen und es zitiert, indem sie die fotografierte Szene mit ihren Körpern nachgestellt haben. Und wenn eine Werbefotografie beispielsweise die Komposition eines klassischen Gemäldes kopiert, dann hat nicht das Gemälde im von Mitchell (2008: 49) wohl gemeinten Sinne ›Beine‹ bekommen, sich also selbst in neuer Erscheinungsform manifestiert, sondern Menschen haben sich entschlossen, mit einer Fotografie ein Gemälde zu zitieren.

⁸ Mit »Bildern im strengen Sinn« sind an dieser Stelle zweidimensionale Bilder, also Flächenobjekte gemeint. Eine begriffliche Unterscheidung zwischen Bildern in diesem Sinn – wie Fotografien, Zeichnungen, Drucken und vielen Gemälden – auf der einen Seite und dreidimensionalen Artefakten, die als Körper im Raum rezipiert werden – wie Skulpturen und Plastiken, aber auch solchen Gemälden, die wie die genannten »Schießbilder« keine flache Oberfläche aufweisen – scheint mir üblich und im Großen und Ganzen sinnvoll zu sein. Dass beispielsweise Bredekamp beide Arten von Artefakt als »Bild« bezeichnet und seine Bildakttheorie zu einem großen Teil auf Beispielen aus dem Bereich der Skulptur aufbaut, trägt meines Erachtens zur Problematik der Theorie deutlich bei.

während die in den Beuteln befindliche Farbe noch flüssig war, wurde mit Schusswaffen auf die Bilder geschossen, so dass »Wunden« entstanden, aus denen Farbe an die Oberfläche quoll, die im erstarrten Zustand seither an Blutspuren auf einem geschundenen Körper erinnert. Diese Bilder zeigen, dass Bilder die Verletzlichkeit von Körpern nachahmen, mit ihrer Körperähnlichkeit spielen und Assoziationen mit Körperbestandteilen (in diesem Fall Blut) provozieren können. Darin ähneln sie z.B. auch Werken Lucio Fontanas; Fontanas aufgeschlitzte Leinwände lassen an verwundete Haut denken. Beispiele wie diese, wie zahlreich sie auch sein mögen, belegen jedoch natürlich nicht, dass jede Art von Bild auf diese Weise körperbezogen ist, und auch nicht, dass alle Bilder es idealerweise sein sollten. Wenn auch die zur Schau getragene Verletzbarkeit dieser speziellen Kunstwerke ihre Interpretation als Körperwesen nahelegen mag, gilt dies beispielsweise nicht für digitale Fotografien, die keinen vergleichbaren materiellen Körper besitzen. Wenn Bildakttheorien als Theorien über alle Bilder und nicht nur über einen bestimmten Bildtypus aufgefasst werden sollen, können sie sich nicht allein auf die beschriebene Art von Bildkörperlichkeit stützen.

Unabhängig von Fragen der Körperlichkeit führen Proponenten des Bildanimismus aber noch weitere Argumente ins Feld, vor allem das der *Wirksamkeit*: Bilder haben eine Wirkung auf ihre Betrachter*innen; sie verursachen etwas, sie affizieren Menschen. In diesem Sinne, und darin ist Bredekamp, Mitchell und anderen prinzipiell zuzustimmen, sind sie *Akteure*. Doch folgt daraus auch, dass sie in einer Weise aktiv sind, die menschlichem Tun ähnelt?⁹

Es ist hilfreich, zur Beantwortung dieser Frage den Untersuchungsbereich auszuweiten: Von welcher Art Gegenstände, die mich affizieren können, würde ich sagen, dass sie mir dabei als Handelnde gegenüberreten? Eine heiße Herdplatte, auf die ich versehentlich die Hand lege, affiziert mich auch – vollzieht sie deshalb einen Verbrennungsakt? Und wenn ein appetitlich aussehender Schokoladenkuchen eine unwiderstehlich anziehende Wirkung auf mich ausübt – muss ich ihn mir dann als beseeltes Ding mit eigenem Willen vorstellen? Beides scheint absurd. Als quasi-lebendig erscheinen uns doch vor allem Gegenstände, die durch Ähnlichkeit ihrer äußeren Form Lebewesen darstellen: Plüschtiere oder Puppen beispielsweise, und entsprechend möglicherweise auch Figurenplastiken, Porträtfotografien usw. Bilder von Personen wirken also offenbar nicht deshalb beseelt, weil sie eine emotionale bzw. psychische Reaktion verursachen – denn das können die Herdplatte und der Schokoladenkuchen auch –, sondern weil wir in ihnen eine Person sehen, nämlich die Person, die abgebildet ist. Wenn jemand, wie bei Mitchell (2008: 49) beschrieben, Hemmungen hat, ein Foto einer ihm/ihr nahestehenden Person zu

⁹ Dies wird beispielsweise impliziert, wenn Mitchell am Beispiel der von Rekrutierungsplakaten der US Army bekannten Figur »Uncle Sam« darlegt, das Bild greife den Betrachter aus der Menge heraus, klage ihn an und erteile ihm Befehle (MITCHELL 2008: 55). Mitchell beschreibt hier nicht nur, wie der Betrachter affiziert wird, welche Wirkung also bei ihm erzielt wird, sondern was das Bild mit dem Betrachter tut. Der Betrachter fühlt sich nicht nur angeklagt, er wird angeklagt; aus der Wirkung, die eintritt, schließt Mitchell auf ein Handeln des Bildes, das diese Wirkung beabsichtigt und hervorgerufen hat.

beschädigen, dann hat das weniger etwas damit zu tun, dass er/sie einem als *lebendig* begriffenen Bild nicht wehtun möchte, sondern mehr mit der jeweiligen Beziehung zu der Person, die im Bild erkannt und offenbar mindestens so weit respektiert wird, dass ihr keine Verletzungen zugefügt werden sollen – auch keine rein *symbolischen* Verletzungen. An einem weiteren, ähnlich gelagerten Beispiel lässt sich dies noch deutlicher machen: Wer ein Wahlplakat beschädigt, indem er oder sie dem oder der darauf Abgebildeten eine Fratze malt oder die Augen aussticht, möchte damit nicht das Bild als belebtes Wesen beleidigen oder es irgendwie besiegen, seine Macht bannen oder Ähnliches. Vielmehr bringt diese Form von Vandalismus eine Ablehnung der abgebildeten Person und all dessen, wofür sie steht, zum Ausdruck. Bilder von Menschen erscheinen also belebt, weil sie lebende Wesen abbilden, und nicht, weil Bildlichkeit immer affektiv-emotionale Reaktionen provoziert.

Anscheinend ist also weder die Körperlichkeit des Bildes noch seine Wirksamkeit ein überzeugender Grund, Bilder zu eigenständig handelnden Individuen zu erklären. Auch andere Charakteristika mancher Bilder scheinen aber naheulegen, dass Bilder mehr sind als nur tote Dinge. So scheinen einige besondere Bilder durchaus in einem gewissen Sinne die Realität, auf die sie sich beziehen, nicht nur abzubilden, sondern zugleich zu deuten. Es scheint, als »urteilen« sie über das Geschehen, das man auf ihnen dargestellt sieht; sie »werten« und ordnen die Ereignisse in größere Zusammenhänge ein. Damit können sie beeinflussen, wie wir Menschen die Realität sehen oder wie wir zu den dargestellten Ereignissen stehen. Wie das funktionieren kann, haben Gerd Blum, Jörg Schirra und Klaus Sachs-Hombach am Beispiel der ikonischen Fotografie »Terror of War« von Nick Ut ausführlich dargelegt (vgl. BLUM/SCHIRRA/SACHS-HOMBACH 2007). Macht diese Interpretationsleistung der Bilder sie zu personenähnlichen Akteuren? Oder, anders gefragt: Wenn Bilder Menschen von etwas überzeugen können¹⁰ – handelt es sich dabei dann nicht um eine ganz andere Art von Wirkung als um die reine Affizierung, zu der eine heiße Herdplatte ganz genauso in der Lage ist? Jemanden überzeugen bedeutet, ihm Gründe dafür zu geben, eine bestimmte Behauptung für wahr zu halten. Ein unbelebter Gegenstand, wie die Herdplatte aus unserem Beispiel, kann nicht in diesem Sinn ein Grund sein oder einen Grund geben; sie kann nur eine natürliche Ursache für mein Verhalten sein, indem sie z.B. einen automatischen Reflex auslöst, die Hand wegzuziehen. Gründe sind nicht dasselbe wie natürliche Ursachen. Die Hitze der Herdplatte verursacht meine reflexhafte Bewegung, die unreflektiert und ungesteuert abläuft; meine Gründe dafür, anzunehmen, dass im Vietnamkrieg Kinder zu Schaden kamen, determinieren nicht kausal, dass ich auch wirklich zu dieser Schlussfolgerung komme. Eine natürliche Ursache erzwingt ihre Folge; Gründe für Überzeugungen sind andere Überzeugungen, aus denen ich Schlussfolgerungen ziehen kann, aber nicht mit kausaler Notwendigkeit ziehen muss. Wenn also unbelebte Gegenstände uns

¹⁰ Dass sie dazu in der Lage sind, lässt sich tatsächlich gut begründen. Wie Bilder dies vermögen, wird bei MÖSSNER (2013), HARTH (2013) und STEINBRENNER (2013) ausführlich diskutiert.

nicht mit Gründen überzeugen, sondern höchstens natürliche Ursachen für unsere Handlungen sein können, Bilder uns aber durchaus Gründe für Überzeugungen geben können, bedeutet das dann, dass Bilder tatsächlich keine unbelebten Gegenstände sind? Formal scheint diese Argumentation korrekt; auch sie geht jedoch nicht auf. Wie Manfred Harth ausführlich darlegt (HARTH 2013), ist nicht das Bild als Gegenstand Grund dafür, etwas zu glauben. Vielmehr ist die Tatsache, dass das sich mir gegenüber befindliche Bild von jemandem verwendet wird, Grund für mich, zu einer bestimmten Überzeugung zu kommen. Bilder, so lautet Harths zentrale These, sind keine kausalen Ursachen für menschliche Überzeugungen, sondern im selben Sinne Gründe, wie sprachliche Äußerungen auch Gründe sein können. Diese Analogie macht deutlich, warum aus der Überzeugungskraft von Bildern keineswegs ihre Personalität abzuleiten ist: Es würde schließlich auch kaum jemand behaupten wollen, dass *der Satz* »Draußen scheint die Sonne« ein lebendes Wesen mit eigener Handlungsmacht wäre, nur weil er mich davon überzeugen kann, dass jetzt ein guter Zeitpunkt zum Spaziergehen ist.

Ein letztes und besonders bedeutsames Argument für die Erhebung von Bildern zu autonomen Akteuren, welches hier einer kritischen Überprüfung unterzogen werden soll, ist weit schwieriger zu entkräften. Es handelt sich um das Argument der Verselbstständigung: 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. Hierfür finden sich zahlreiche historische Beispiele, insbesondere dort, wo mit Bildverwendungen politische Zwecke verfolgt wurden¹¹ oder Bilder als Gewaltmittel zur Demütigung anderer Menschen eingesetzt werden. Zwei Beispiele sollen Letzteres veranschaulichen.

Die polnisch-ukrainische Stadt Lemberg war im Jahr 1941 Schauplatz eines fürchterlichen Pogroms. Aufgehetzt durch antisemitische Stimmungsmache, die u.a. von den Offizieren der Deutschen Wehrmacht ausging, die die Stadt besetzt hielt, jagten Mitglieder der Zivilbevölkerung ihre jüdischen Mitbürger durch die Straßen, prügeln auf sie ein, rissen ihnen die Kleider vom Leib, quälten sie und töteten etliche ihrer Opfer. Soldaten der Wehrmacht griffen in die Ausschreitungen nicht ein, beobachteten sie aber, fotografierten und filmten sie (zum Pogrom und dessen Bildzeugnissen vgl. ausführlich PAUL 2013: 155-198). Eine der dabei entstandenen Aufnahmen (Abb. 1) zeigt eine bis auf die Unterwäsche entkleidete Frau mit blutverschmiertem Gesicht, die – in offensichtlicher Panik – die Straße herab schräg durchs Bild läuft. Sie versucht anscheinend, ihren Peinigern zu entkommen, die hinter und neben ihr zu sehen sind. Einige der Verfolger sind augenscheinlich noch sehr jung; der Junge, der

¹¹ Die Probleme, die sich aus der Unkontrollierbarkeit des Kommunikationsmittels Bild beispielsweise im Zusammenhang der Kriegsführung ergeben, sind mittlerweile gut untersucht. Aufschlussreich sind diesbezüglich vor allem die Ausführungen des Historikers Gerhard Paul über die Kommunikationsstrategien der US-Regierung in den Golfkriegen (PAUL 2005) und in anderen Kriegen des 20. Jahrhunderts (PAUL 2004, 2013).

am rechten Bildrand zu sehen ist, zeigt das aufgeregt-fröhliche Gesicht eines ein wildes Spiel genießenden Kindes. In der Hand hält er eine Holzlatte, die wohl als Schlagwaffe dient. Über die Schulter der Frau hinweg sieht man die verzerrte Fratze eines weiteren, etwas älteren Jungen, dessen Körper dunkel überschattet ist und der die Zunge herausstreckt, was ihm ein irres, unheimliches Aussehen verleiht.



Abb. 1:
Unbekannter Fotograf: Jüdische Frau wird durch die Straßen von Lemberg gejagt. Lemberg 1941.
Quelle: *Yad Vashem Photo Collection*, 80DO2. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=38540013>.

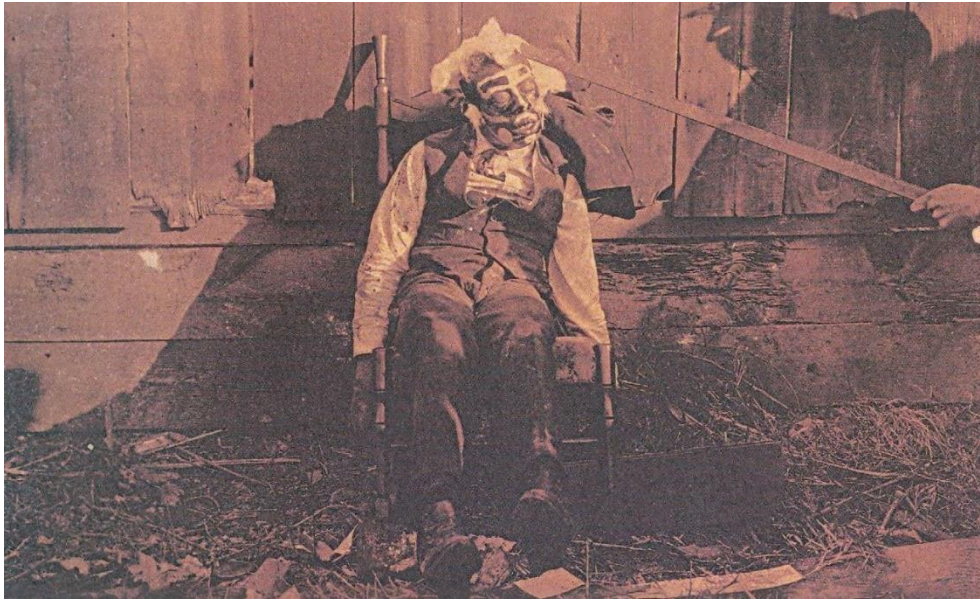


Abb. 2:

Unbekannter Fotograf: Fotopostkarte. Bemalt und verkleidet zur Schau gestellter Leichnam eines wohl durch Lynchmord zu Tode gekommenen Afroamerikaners. USA (genauer Ort unbekannt) um 1900.

Quelle: <https://withoutsanctuary.org/> und im Ausstellungskatalog: ALLEN et al 2000

Bilder dieser Art bilden ein eigenes Subgenre der Schock- und Gewaltfotografie: Demütigungs- und Trophäenbilder. Sie waren in den großen Kriegen des 20. Jahrhunderts populär unter Soldaten, wurden entweder von den Tätern selbst oder von ihnen nahestehenden Beobachter*innen aufgenommen und dienten dazu, die eigene Dominanz über die Opfer herauszustellen, ein Souvenir von einem als positiv empfundenen Gewaltrausch mitzunehmen und die Schmach der Opfer dadurch ins Unendliche zu verlängern. Ihre Bloßstellung bleibt im Bild festgehalten und wird damit jedes Mal wiederholt, wenn jemand das Bild betrachtet – was der Grund dafür ist, dass das Gesicht der Frau in Abbildung 1 hier unkenntlich gemacht wurde. Im Internet ist das Bild allerdings unbearbeitet für jedermann zugänglich, so dass noch fast achtzig Jahre nach den schrecklichen Ereignissen in Lemberg die Demütigung dieser Person immer und immer wieder aktualisiert wird, indem moderne Betrachter*innen einen Platz in den Reihen der Gaffer und des prügelnden Mobs einnehmen. Die Betrachter*innen sehen die Situation aus demselben Blickwinkel, aus dem der Fotograf sie gesehen hat; sie übernehmen damit gewissermaßen dessen Rolle und Position. Bilder wie dieses wurden seit Erfindung der Fotografie im Zusammenhang vieler verschiedener Konflikte aufgenommen; sie stellen einen verbreiteten Typus innerhalb einer internationalen, epochenübergreifend überraschend konstanten Ikonographie des Grauens dar.¹² Heutigen

¹² Umfassende Forschungsliteratur zu dieser gewachsenen »Ikonographie«, d.h. dem Motivrepertoire, der Gewaltfotografie mit internationalem und epochenübergreifendem Anspruch gibt es meines Wissens noch nicht. Wer aber Bildbände mit fotografischen Zeugnissen aus verschiedenen Kriegen unterschiedlicher Jahrhunderte durchsieht – dem Krimkrieg, dem amerikanischen

Betrachter*innen sind andere Vertreter derselben Gattung hinlänglich bekannt: etwa die zu Ikonen avancierten Folterbilder aus Abu Ghraib.

Abbildung 2 zeigt ein Beispiel für eine weitere Variation des Typus, die sich in den USA des 19. Jahrhunderts herausbildete, nämlich die Lynchmordfotografie. Wurden Menschen für Verbrechen, derer sie zu Recht oder zu Unrecht beschuldigt wurden, von einem wütenden Mob aufgehängt, dann war oft auch jemand mit einer Kamera zugegen. Die Bilder von den Lynchmorden wurden nicht nur von Privatleuten hergestellt und verkauft, sondern oft auch als Fotopostkarten vertrieben. Auch die Aufnahme aus Abbildung 2 wurde als Postkarte verbreitet. Sie zeigt den auf einem Stuhl präsentierten Leichnam eines gelynchten Afroamerikaners, dessen Gesicht mit einer Art imitierter Stammes- oder Kriegsbemalung beschmiert und der mit einem Kopfschmuck ausgestattet wurde (Sein Gesicht wurde nicht unkenntlich gemacht, da individuelle Züge aufgrund der grotesken Maskerade ohnehin schwer auszumachen sind). Diese herabwürdigenden Anspielungen auf eine als ›primitiv‹ und ›minderwertig‹ verstandene fiktive bzw. imaginierte afrikanische Kultur stehen in krassem Gegensatz zur zeittypischen, amerikanisch-europäischen Konventionen entsprechenden Kleidung des Toten aus Hose, Hemd und Weste. Sinn und Zweck solch rassistischer Inszenierungen war neben der Demütigung des Getöteten auch die Einschüchterung weiterer Afroamerikaner*innen. Der Bildakt, der mit dieser Fotopostkarte vollzogen wurde, war also nicht nur eine brutale Dominanzgeste, sondern eine unverhohlene Drohung. Dass dieses dunkle Kapitel in der Geschichte der Bildkommunikation nicht in Vergessenheit geraten ist, ist dem amerikanischen Antiquitätensammler James Allen zu verdanken, der über 140 dieser historischen Fotografien zusammentrug und in einem kommentierten Bildband der Öffentlichkeit zugänglich machte (ALLEN 2000; hierher stammen auch die Informationen zu Abbildung 2).

Was beiden Beispielen gemeinsam ist, liegt auf der Hand: Es ist zum ersten die böartige Absicht der Bildproduzenten und zum zweiten die Art und Weise, wie die Kamera bzw. das Bild als Werkzeug zur Herabwürdigung des jeweiligen Gewaltopfers benutzt worden ist. In beiden Fällen handelt es sich bei dem Bildakt, den die Bildproduzent*innen und die ursprünglichen, entstehungszeitlichen Verwender*innen der Bilder mit Hilfe der Aufnahmen durchführten, um einen bildlich vollzogenen Gewaltakt. Doch sind diese beiden Bilder deshalb *Täter*? Sind sie es, die den Gewaltakt vollziehen? Heute werden beide Bilder ganz anders kontextualisiert. Sie werden nicht mehr zur Belustigung Gleichgesinnter oder zur Einschüchterung anderer herumgezeigt. Stattdessen begegnen sie uns in historischen Fachpublikationen oder Ausstellungen. Aus der historischen Distanz, vor dem Hintergrund der Moralvorstellungen unserer heutigen Gesellschaften, erscheinen sie uns auf geradezu obszöne

Bürgerkrieg, dem deutsch-französischen Krieg von 1870/71, den beiden Weltkriegen und dem Vietnamkrieg beispielsweise –, der bemerkt schnell, dass sich bestimmte Motive und Darstellungsweisen wiederholen, u.a. bei Bildern des demütigend ausgestellten getöteten Feindes, der eigenen Opfer im Moment ihrer Folterung oder Hinrichtung, bei Präsentationen der eigenen Waffen oder Darstellungen der zerstörten Behausungen des Feindes.

Weise *böse* und *falsch*. In den Augen der hoffentlich großen Mehrheit heutiger Betrachter*innen stellen diese Bilder plötzlich nicht mehr die Opfer, sondern die Täter bloß – ihre Brutalität, ihre Geschmacklosigkeit, ihre Unmenschlichkeit. Und die Bilder selbst stützen diese Auslegung, obwohl das nicht die Absicht ihrer Urheber gewesen sein kann. Doch im Lichte all dessen, was wir über Pogrome und Holocaust wissen, wirken die düstere Figur und die viehische Fratze des die Zunge herausstreckenden Jungen auf Abbildung 1 geradezu teuflisch, während die gehetzte Frau die einzige Person auf dem Bild ist, deren Gesicht wirklich gut erkennbar ist und die eine nachvollziehbare Emotion zeigt. Somit ist sie die Figur, mit der sich die Betrachter*innen am ehesten identifizieren können; sie ist die Einzige, die hier *menschlich* wirkt, ein Mensch unter Teufeln. Im Fall von Abbildung 2 irritiert das Groteske der Inszenierung, die aus heutiger Sicht nicht nur aufs brutalste geschmacklos, sondern beinahe absurd wirkt. Der einzige Mensch, der hier zu sehen ist – und damit auch hier wieder die einzige Figur, für die die Betrachter*innen etwas empfinden, mit der sie sich vielleicht identifizieren können – ist der Tote. Seine Mörder sind nicht sichtbar; sie agieren außerhalb des Bildrandes, indem sie von außen eine Stange ins Bild halten, um den Kopf des Getöteten damit zu fixieren. Dabei fällt der Schatten des die Stange haltenden Mannes ins Bild: Er ist der Böse, der Schatten, das Dunkle.

Beide Bilder verfügen also über Eigenschaften, die dafür sorgen, dass sie fundamental anders interpretierbar und kontextualisierbar sind, als es ihre Urheber*innen intendiert haben. In einem neuen, veränderten Zusammenhang verwendet, verurteilen sie, was sie eigentlich zelebrieren sollten; sie haben sich gegen ihre Schöpfer*innen gewendet. Auch darin ähneln sie den bekannten Aufnahmen aus Abu Ghraib, die von Folterwerkzeugen zu Anklägern wurden. Die Figur des »Kapuzenmannes« hat sich längst von der Aufnahme emanzipiert, die die Folternden machten, um den darauf dargestellten Mann zu quälen und zu erniedrigen. Seine Silhouette hat den Weg in unzählige weitere Bilder als ein Zitat gefunden; weitere Bilder, die geschaffen wurden, um das Vorgehen der US-Armee im Irak und die Misshandlungen im Foltergefängnis zu kritisieren – vom politischen Graffito bis zum Kunstprojekt (auch hierzu finden sich Beispiele und Erläuterungen bei PAUL 2013: 601-626).

Ist diese Selbstständigkeit der Bilder nun ein überzeugendes Argument für ihre Personenhaftigkeit, ihren Akteursstatus? Eine so radikale Schlussfolgerung ginge zu weit, denn es gibt eine durchaus plausible alternative Erklärung für die geisterhafte Eigenständigkeit solcher Bilder. Diese Erklärung hängt paradoxerweise doch maßgeblich mit den mit Bildern verbundenen bzw. den hinter Bildern vermuteten menschlichen Intentionen zusammen.

4. Ein pragmatischer Bildbegriff

Tatsache ist, dass Bilder in der Regel absichtlich erzeugte Gegenstände sind. Eine Konfiguration aus Formen und Farben, die rein zufällig entstanden ist – zum Beispiel eine Ansammlung von Blättern, die im Herbst vom Baum gefallen sind und auf dem Boden zufällig in optisch ansprechender Anordnung zusammenliegen – würden die wenigsten Menschen als »Bild« bezeichnen, es sei denn, jemand, der sie aufgefunden hat, verwendet sie als Bild und macht so durch eine entsprechende Verwendung das Nichtbildliche zum Bild. In jedem Fall ist es menschliche Tätigkeit, die aus etwas ein Bild macht, entweder, indem ein Bild produziert, oder, indem etwas als Bild verwendet wird. Der Bildbegriff, von dem ich hier ausgehe, entspricht also dem von Klaus Sachs-Hombach, der Zufallsphänomene wie »natürliche Bilder« ebenfalls aus seinen Betrachtungen ausschließt.¹³ Diese Position bezieht sich wesentlich auf die kommunikative Funktion von Bildern, die unter den so eingegrenzten Bildbegriff fallen, und wird somit von Silvia Seja (2009) als »pragmatisch« von jenen Theorien des Bildhandelns unterschieden, die menschliche Intervention nicht als Voraussetzung der Bildwerdung betrachten.¹⁴

Ein Bild als von Menschen absichtlich hergestellt aufzufassen, bedeutet nun aber auch, dass sich ganz automatisch die Frage nach den Absichten der Urheber*innen oder Verwender*innen stellt. Wenn jemand ein Bild macht und verwendet, dann tut er/sie dies wohl aus bestimmten Gründen; man möchte damit etwas kommunizieren oder eine bestimmte Wirkung erzielen. Eine Theorie des Bildhandelns ergibt wenig Sinn, wenn nicht nach dem *Warum* und *Wozu* des Handelns gefragt wird, denn: »Werden Bildverwendungen als kommunikative Akte gefasst, dann bilden sie einen speziellen Typ intentionaler Handlungen. Sie setzen die Absicht eines Handelnden voraus« (SACHS-HOMBACH 2013: 81).

Versuchen die Betrachter*innen eines Bildes nun aber herauszufinden, worin genau diese Absicht des oder der Bildproduzent*in oder der Bildverwender*in(nen) besteht, bleibt ihnen häufig nichts anderes übrig, als sie sich *aus dem Bild selbst zu erschließen*. In vielen Fällen sind Bilder nicht von diesbezüglich aufschlussreichen Erklärungen begleitet, und oft ist gar nicht klar, wer das Bild unter welchen Umständen aufgenommen bzw. angefertigt hat oder

¹³ »Den natürlichen Bildern liegen die für die Bildwahrnehmung typischen wahrnehmungsnahen Interpretationsprozesse zu Grunde, ihnen fehlt aber der Zeichenstatus, der einen artifiziellen (und damit international hervorgebrachten) Zeichenträger voraussetzt. Bilder im engeren Sinne liegen meiner Explikation zufolge erst dann vor, wenn wir den wahrnehmungsnah rezipierten Gegenstand auch als Zeichen klassifizieren und wir ihm damit einen (etwa durch den Rahmen hervorgehobenen) Artefakt-Charakter zu schreiben [...] und [ihn] so zum potentiellen Kommunikationsmittel machen« (SACHS-HOMBACH 2013: 90).

¹⁴ »Auf der einen Seite gibt es Konzeptionen, die [...] davon ausgehen, dass die Abbildungsleistung von Bildern auf einem Gebrauch beruht. Hierbei kommt ein Handlungsbegriff zum Tragen, der sich auf Verstehens- und Interpretationsleistungen richtet: Das Bildhandeln ist eine Spielart der Sinnzuschreibung [...]. Auf der anderen Seite gibt es Konzeptionen, die [...] davon ausgehen, dass Bilder nur deshalb gebraucht werden können, da sie bereits als Bilder erfasst wurden. Diese Konzeptionen [...] arbeiten mit der Prämisse, dass Bilder bereits unabhängig von einem Gebrauch existieren« (SEJA 2009: 11).

wer der oder die aktuellen Verwender*innen sind. Besonders verwirrend gestalten sich die Verhältnisse, wenn anscheinend mehrere verschiedene Personen am Produktionsprozess oder an unterschiedlichen Verwendungssituationen beteiligt sind.¹⁵

Wenn eine Betrachter*in ein Bild nun als *absichtlich hergestelltes Artefakt* begreift und die Intentionen möglicherweise unbekannter Urheber*innen und/oder Verwender*innen ihr nicht zugänglich sind, dann entsteht der Eindruck, die Wirkungsabsicht stecke irgendwie ›im Bild‹ selbst. Dieser Effekt entsteht auch dann, wenn die Rezipient*innen über die Intentionen der Urheber*innen eigentlich gut informiert sind, es ihnen aber so erscheint, als sage das Bild noch mehr oder sogar etwas ganz Anderes aus, als das von den Autor*innen Intendierte. Dieser Eindruck hängt maßgeblich mit der Deutungs Offenheit von Bildern (wie auch Texten) zusammen und ist im Bereich der Literaturtheorie im Anschluss an den von Roland Barthes postulierten »Tod des Autors« (BARTHES 2000) ausführlich diskutiert worden. Umberto Eco hat er zu der Schlussfolgerung geführt, dass es über die tatsächlichen Absichten einer Autor*in hinaus eine »Textintention« gibt, also eine Wirkungsabsicht, die im Text auch dann angelegt ist, wenn diejenigen, die diesen Text geschrieben haben, sich dieser Absicht ganz oder in Teilen nicht bewusst waren (vgl. ECO 2000). Aus denselben Gründen, aus denen Texte entsprechend als ›Subjekte‹ mit *eigenen* Intentionen erscheinen können, wirken Bilder oftmals, als würden sie eigene Ziele verfolgen und sich dadurch von ihren Urheber*innen und Verwender*innen emanzipieren.

5. Bildverwendung und Verantwortung

Sämtliche hier diskutierten Argumente dafür, Bilder als eigenständig handelnde, personenähnliche Akteure aufzufassen, haben sich also als wenig überzeugend herausgestellt. Der Bildanimismus scheint schwer begründbar – muss er deshalb verworfen werden? Werden animistische Bildakttheorien mit einem rein deskriptiven Anspruch vorgebracht, also als Beschreibung einer Rezeptionshaltung, die bestimmte Sinndimensionen von Bildern zu erschließen in der Lage ist, die in anderen Rezeptionsmodi wie beispielsweise jenen, die als Methoden der Kunstgeschichte in universitären Seminaren gelehrt werden, nicht erfasst werden können, dabei aber eben nur eine mögliche

¹⁵ Diese Einschränkungen wirken möglicherweise überraschend, wenn man mit dem Begriff des Bildes primär Kunstwerke wie Gemälde oder Handzeichnungen verbindet. Die Konventionen des Kulturbetriebs verlangen bei derartigen »Autorenwerken« natürlich bei jeder Präsentation oder Verwendung eine Nennung des/der Künstler*in, so diese/r namentlich bekannt ist. Die Zuschreibbarkeit der Urheberschaft an eine einzelne Person gilt in diesem Kontext als der wünschenswerte Normalzustand. Dasselbe lässt sich über andere Bereiche der Bildkommunikation aber nicht sagen. Dass Pressefotograf*innen namentlich genannt werden, wenn ihre Bilder irgendwo verwendet werden, ist nicht garantiert, häufig wird stattdessen nur die Agentur genannt, die die Bildrechte hält. Und viele tausendfach in sozialen Netzwerken geteilte Bilder sind mit keinerlei Informationen über ihre Urheber*innen mehr verbunden.

Betrachtungsweise unter vielen darstellt, ist letztlich wenig gegen sie einzuwenden. Zu vielen der von Mitchell und Bredekamp behandelten Kunstwerke lassen sich durch eine personifizierende Annäherung tatsächlich interessante, originelle und auch gut begründbare Interpretationen finden; gerade Mitchells Ansatz, Bilder »in einer Art von Gedankenexperiment« (MITCHELL 2008: 48) sozusagen probenhalber als Personen zu betrachten, um zu sehen, zu welchen neuen Interpretationsansätzen das führt, fördert interessante Aspekte der so rezipierten Bilder zu Tage, die ohne diese spezielle Perspektive vielleicht nicht ohne Weiteres aufgefallen wären. Als Methode der Kunstrezeption scheint diese Herangehensweise also durchaus gerechtfertigt, insbesondere dort, wo Werke im Zentrum der Auseinandersetzung stehen, die kultisch-religiösen Zusammenhängen entstammen, in denen animistische Traditionen ohnehin verankert sind – wie beispielsweise im Bereich der Ikonenmalerei des orthodoxen Christentums. Eine Interpretation, die etwa nicht berücksichtigt, dass ein Heiligenbild in diesem Zusammenhang nicht nur eine »einfache Darstellung« der/des Heiligen ist, sondern für gläubige Betrachter*innen zudem die abgebildete Person selbst »real« vergegenwärtigt, wäre natürlich unvollständig. Problematisch erscheint es mir jedoch, wenn Theorien eines animistisch ausgeprägten Bildakts mit einem normativen Anspruch auftreten, also vorgeben, Maßstäbe dafür zu setzen, was die *richtige*, dem Wesen des Bildes als Akteur angemessene Betrachtungsweise in der Bildrezeption – und zwar für alle Arten von Bildern – ist.¹⁶ So sinnvoll die Einbeziehung des Gedankenspiels vom »beseelten Bild« in Interpretationsprozessen zu manchen Kunstwerken auch sein kann, erweist sie sich doch in einigen Kontexten als problematisch. Deshalb sollten einige wesentliche Schwachstellen solcher Theorien, die Bilder als handelnde Akteure auffassen, unbedingt Beachtung finden.

Manche Bildakttheorien, insbesondere die Horst Bredekamps, sind deutlich in der Auseinandersetzung mit religiöser Kunst und Kultgegenständen verwurzelt. Die Rezeptionsweisen und Bildpraktiken, die sie beschreiben, gehören in diesen Sinnzusammenhang. Damit stellt sich unausweichlich die Frage, welchen Platz sie in einer weitgehend säkularen modernen Gesellschaft wie der unseren einnehmen: Wie viel haben solche Bild-Mensch-Beziehungen noch mit der Art und Weise gemeinsam, wie die Mehrheit unserer Zeitgenoss*innen Bildern begegnet? Verschärft tritt diese Problematik hervor, wenn wir zudem die Sphäre der Kunst, der Museen und Galerien, verlassen, und der Umgang der Menschen mit massenmedial verbreiteten Bildern oder privaten Fotografien im Alltag in den Fokus rückt. Empfinden junge Menschen ihre mit dem Smartphone aufgenommenen Selfies als mystische Geisterwesen? Haben wir das Gefühl, dass ein Meme einen Sprechakt vollzieht? Kommt uns ein Pressefoto in der Tageszeitung unmittelbar lebendig vor? In vielen dieser Zusammenhänge scheint es zweifelhaft, dass Bilder wirklich so rezipiert werden.

¹⁶ Ein Anspruch, den Bredekamp beispielsweise in der eingangs zitierten Passage (BREDEKAMP 2010: 53) durchaus zu vertreten scheint, wenn er fordert, Bildern – und nicht nur manchen Bildern, sondern offenbar allen – müssten genuine »Rechte« zugestanden werden und sie müssten auf eine bestimmte, diesen Rechten gerecht werdende Weise »behandelt« werden.

Angesichts der enormen Menge an Bildern, mit denen wir tagtäglich umgehen, ist wohl zu vermuten, dass die meisten Menschen sich längst eine weit prosaischere, weniger schwärmerische Haltung zugelegt haben. Dies bedeutet jedoch nicht, dass der menschliche Umgang mit Bildern deshalb uninteressant wäre. Im Gegenteil ist gerade die weitverbreitete Kommunikation durch Bilder, das Handeln mit Bildern, die alltägliche Bildpraxis ein höchst ergiebiges Forschungsfeld. Was Bilder so spannend macht, ist nicht irgendeine Art von ›Beseelung‹, ein ihnen innewohnender ›Geist‹, sondern die Rolle, die sie in menschlichen Interaktionen spielen, und die Bedeutung, die sie für diejenigen haben, deren soziale Praxis mit ihnen verknüpft ist.

Hans Belting bringt dies treffend auf den Punkt, wenn er feststellt: »Bilder entfalten ihre Wirkung unter bestimmten Setzungen, die von den Intentionen ihrer Produzenten geleitet sind« (BELTING 2007: 16). Das menschliche Bedürfnis nach Bildern und die enge Beziehung zwischen den Bildern und ihren Betrachter*innen stehen im Zentrum von Beltings Interesse, was beispielsweise deutlich wird, wenn er den Menschen als »lebendes Organ für Bilder« (BELTING 2011: 57) bezeichnet. In Anbetracht der von Belting klar erkannten Bedeutung des Bildes für menschliches Zusammenleben und Interagieren ist davor zu warnen, dass eine Fokussierung auf das Bild als vermeintlich autonomem Akteur den Blick auf mit dem Bild verbundene menschliche Handlungszusammenhänge verstellen und so vom eigentlichen Wesentlichen ablenken könnte.

Zudem ist es konzeptuell bedenklich, wenn die Art von Aktivität, zu der Bilder als Gegenstände überhaupt in der Lage sind, nicht klar von menschlichem Handeln und dessen spezifischen Eigenheiten unterschieden wird. Im Zusammenhang des Beispiels der heißen Herdplatte haben wir bereits festgestellt: die Tatsache, dass etwas eine Wirkung zeigt, lässt noch nicht zwingend darauf schließen, dass dieses Etwas auch *handelt*. Der Begriff des Handelns ist sehr viel schärfer umrissen als der des generellen Aktiv-, Wirksam- oder Tätigseins.

So ist der Handlungsbegriff der Praktischen Philosophie und Ethik eng an den Begriff der *Verantwortung* gebunden. Handeln ist nicht bloß Agieren, es ist Agieren unter der Bedingung der Verantwortlichkeit. Wenn ein Hund beim Spaziergang davonläuft und ein Reh reißt, dann handelt er nicht. Er tut zwar etwas, ist für das, was er tut, aber nicht verantwortlich, denn sein Tun ist instinktgesteuert. Handeln bedeutet, etwas zu tun, wofür man sich entschieden hat und was man prinzipiell auch hätte unterlassen können. Damit setzt Handeln, im Gegensatz zum reflexartigen (Re-) Agieren des Tiers auf einen Reiz hin, einen freien Willen und Vernunft voraus. Handeln ist nicht automatisches Reagieren auf natürliche Ursachen, sondern Agieren auf der Basis von Gründen bzw. Agieren mit dem Zweck, ein Ziel zu erreichen. Schon für Aristoteles steht fest, dass »jedes Vorhaben [...] auf irgendein Gut ab[zielt]« (ARISTOTELES 2017: 5). Ein Akteur, den man entsprechend mit Recht als *Handelnden* bezeichnen kann, muss also Überzeugungen und Motivationen (Wünsche, Ziele) haben, aus denen seine Handlungsgründe hervorgehen. Diese psychische

Tiefendimension fehlt dem Bild noch in größerem Maße als dem Hund, der, wenn schon nicht über einen freien Willen, so doch möglicherweise über Wünsche und Überzeugungen verfügt. Wie sollten die Überzeugungen eines Bildes auch aussehen? Das Bild weiß nichts über die Welt. Und jenes ›Wollen‹, das Mitchell (2008) Bildern zuschreibt, hat wenig mit menschlichen Wünschen zu tun. Es bestehe vielmehr, so Mitchell, in einem Mangel, einem Defizit, das das Bild auszugleichen versuche.¹⁷ Vollkommen unklar bleibt in Mitchells Ausführungen, wie sich etwas, das gar nicht über ein Ich-Bewusstsein verfügt, selbst als defizitär begreifen kann.

Weshalb es wichtig ist, auf diese Unterschiede hinzuweisen, macht das Beispiel der beiden weiter oben diskutierten Fotografien deutlich. Es ist nicht etwa so, dass Bilder ethisch neutrale Gegenstände wären, die nichts mit Diskursen über Handeln und Verantwortung zu tun hätten. Ihre Herstellung und Verwendung stellt stets eine Handlung dar, die ganz und gar in den Bereich dessen fällt, was die Moralphilosophie als *verantwortliches menschliches Handeln* zu ihrem Untersuchungsfeld gemacht hat. Bildhandeln kann, wie jede andere Form des Handelns auch, richtiges oder falsches, gutes oder böses Handeln sein (bzw. begründet als solches beurteilt werden). Deshalb ist es nicht irrelevant, wer dabei die Täter*innen sind, die für das, was getan wurde, verantwortlich gemacht werden können. Wer Bilder zu eigenständig Handelnden erklärt, muss sich der Frage stellen, ob sie folglich auch Böses tun können.

Dass Bildhandeln verletzen kann, ist schon in den 1990er Jahren von Liza Bakewell (1998) hervorgehoben worden und findet auch bei Mitchell,¹⁸ ansatzweise bei Bredekamp (2010: 224-230) und umfangreich in Gerhard Pauls durch die Bildakttheorie geprägten Arbeiten zur Visual History (vgl. insbesondere PAUL 2013) Beachtung, könnte aber meines Erachtens innerhalb der Bildakttheorie insgesamt noch systematischer untersucht werden. Anders wird die Thematik in über die Medien geführten öffentlichen Diskursen verhandelt, wo mögliche schädliche Wirkungen von Bildern sehr umfangreich und teils undifferenziert diskutiert werden, wenn beispielsweise nach Amokläufen und anderen Gewalttaten Bilder pauschal zu Mitschuldigen erklärt werden: »Man versteht das Bild [...] als ›Anstifter zum Verbrechen‹, wann immer ein Mord sein Vorbild in den Fiktionen zu haben scheint, die über die Bildschirme verbreitet werden« (MONDZAIN 2006: 11). Wer aber, so fragt die französische Kunsttheoretikerin Marie-José Mondzain zurecht, sind die wirklich Schuldigen: »Diejenigen, die töten, oder diejenigen, die die Bilder produzieren und verbreiten?« (MONDZAIN 2006: 11) In jedem Fall, so Mondzains Antwort, sind es Menschen, und nicht die Bilder selbst, denn »Schuld und Verantwortung [sind] nur auf

¹⁷ Insbesondere in einem Mangel an Macht über sich selbst und ihre Betrachter*innen: »Wenn die Macht der Bilder der Macht der Schwachen gleicht, dann mag das der Grund dafür sein, warum ihr Begehren entsprechend stark ist – nämlich um ihre tatsächliche Machtlosigkeit auszugleichen« (MITCHELL 2008: 52).

¹⁸ Er setzt sich mit der von der amerikanischen Juristin und Frauenrechtlerin Catharine MacKinnon (u.a. in MACKINNON 1991) gegen pornografische Bilder vorgebrachten Kritik auseinander (MITCHELL 2018: 50-51) und erkennt an, dass Angehörige diskriminierter gesellschaftlicher Gruppen »Opfer von vorurteilsbehafteten Bildern« geworden sind (MITCHELL 2018: 47).

Personen anwendbar, niemals auf Dinge« (MONDZAIN 2006: 11). Dieser Einschätzung ist in jeder Hinsicht beizupflichten: Die heiße Herdplatte trägt keine Schuld an der Verbrennung, die sie verursacht. Die Aufnahme der gequälten Frau aus Lemberg trägt keine Schuld an der Gewalt, die sie zeigt, und keine Verantwortung für die Gewalt, die sie selbst der Dargestellten durch die demütigende Abbildung noch immer antut. »Bilder sind Dinge«, stellt Mondzain fest; die »seltsame Rhetorik« von Bildern als Tätern und Schuldigen sollte vermieden werden (MONDZAIN 2006: 11). Auf personifizierendes Sprechen über Gewaltbilder zu verzichten, ist vor allem deshalb wichtig, weil es davon ablenkt, wer eigentlich die Verantwortung trägt, wer Verpflichtungen hat oder wem die Schuld für ein Unrecht zugesprochen werden muss. Nicht die Fotografien aus Lemberg sind die Gewalttäter; es waren die nichtjüdischen Bewohner der Stadt, die zu Gewalttäter*innen wurden, und in zweiter Linie auch die Wehrmachtssoldaten, die filmten, fotografierten und anstachelten, anstatt zu intervenieren. Die Bilder waren in diesem Zusammenhang Werkzeuge, nicht Täter. Ähnlich verhält es sich bei den Lynchmordfotografien aus Allens Sammlung: Sie dienten als Werkzeug zur Demütigung und Einschüchterung; verantwortlich für die Gewalt und den Terror waren die Lynchmörder*innen selbst.

Wenn also Bilder überhaupt als Akteure aufgefasst werden können, dann sollten sie unter keinen Umständen, wie Bredekamp in der eingangs zitierten Passage fordert, als moralische Handlungssubjekte aufgefasst werden. Es müsste also ein alternativer Handlungs- und Akteursbegriff gefunden werden, der besser erfassen kann, um was für eine Art von ›Akteur‹ es sich bei unbelebten Gegenständen wie Bildern handeln kann. Hierzu bietet sich vor allem die Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latours an, die explizit neben Menschen auch Dinge als Aktanten oder Teile von Akteur-Netzwerken zulässt.

6. Bilder im Rahmen der Akteur-Netzwerk-Theorie

Latours Beschreibungen dessen, was Akteure sind und was ihr Handeln auszeichnet, liefert viele Argumente dafür, Bilder durchaus als mögliche Teile von Akteur-Netzwerken nach einem entsprechenden Verständnis aufzufassen. Willensfreiheit ist in Latours Modell keine Voraussetzung dafür, ein Akteur zu sein, denn der Ursprung einer Handlung ist nicht der Wille des Handelnden: »Ein ›Akteur‹ in dem Bindestrich-Ausdruck Akteur-Netzwerk ist nicht der Ursprung einer Handlung, sondern das bewegliche Ziel eines riesigen Aufgebots von Entitäten, die zu ihm hin strömen« (LATOUR 2007: 81). Statt selbstständig die Handlung zu verursachen, ist er »die Hauptquelle der Unbestimmtheit über den Ursprung der Handlung« (LATOUR 2007: 82), da andere Akteure, mit denen er verbunden ist, sein Handeln stets mitbestimmen; wir sind »nie allein [...], wenn wir eine Handlung ausführen« (LATOUR 2007: 77). Die Handlung ist hier also nicht das Tun eines autonomen, klar umrissenen Subjekts, sondern »ein Knoten, eine Schlinge, ein Konglomerat aus vielen überraschenden

Handlungsquellen« (LATOUR 2007: 77), das Ergebnis der gegenseitigen Beeinflussung zahlloser verbundener Akteure. Folglich sind dem Akteur die eigentlichen Gründe seines Handelns nicht vollumfänglich bekannt. So kommt es, dass »wir nie tun, was wir wollen«, und »von Kräften gehalten [werden], die wir nicht selber gemacht haben« (LATOUR 2007: 76). Deshalb, so folgert Latour, »sollte man von Akteuren stets sagen: ›Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun‹« (LATOUR 2007: 82).

Wenn Handeln bei Latour sowieso nie »unter der vollen Kontrolle des Bewußtseins« (LATOUR 2007: 77) steht, dann muss Bewusstsein keine Voraussetzung für Handeln sein. Und wenn dieses immer relational nie individuell und autonom ist, dann spricht nichts dagegen, dass zu den in Akteur-Netzwerken gemeinsam und interdependent handelnden Entitäten neben Menschen auch Bilder zählen. Ein Akteur in Latours Sinne ist dabei kein einzelnes menschliches Individuum und auch kein einzelner Gegenstand – kein einzelnes Bild, kein einzelner Text –, sondern stets selbst bereits ein Netzwerk. Bilder als Teile von Akteur-Netzwerken müssen diesem Modell zufolge die Initiative zur Handlung nicht aus einem eigenen Willen, eigenen Motivationen oder eigenen Überzeugungen heraus erbringen, die sie demnach ja gar nicht haben können, denn »Akteur ist, wer von vielen anderen zum Handeln gebracht wird« (LATOUR 2007: 81), und nicht nur, wer aus eigenem Antrieb aktiv wird.

Die Akteur-Netzwerk-Theorie stößt allerdings dort an ihre Grenzen, wo man ihren Handlungsbegriff zugrunde legen möchte, um ethische Fragen des Bildhandelns zu thematisieren. Wenn Handeln nicht das Handeln identifizierbarer Akteure, sondern immer eines diffusen Kollektivs ist, dann ergibt sich auch ein Effekt der Verantwortungsdiffusion. Ohne identifizierbaren Handelnden kein identifizierbarer Verantwortlicher. Ist also nichts, was im und vom Akteur-Netzwerk getan wird, irgendjemandes eigene Verantwortung, Pflicht oder Schuld? Sind Akteur-Netzwerke im Sinne Latours und die in ihnen mit Bildern verbundenen Bildproduzent*innen, Bildverwender*innen und Bildrezipient*innen in keiner Form verantwortlich zu machen für das, was diese Bilder bewirken können? Zwar kann man innerhalb dieses Modells die Folgen bestimmter Bildverwendungen beschreiben, aber kann man aus dieser Beschreibung auch normative Aussagen ableiten? Wo es keine individuelle Verantwortung gibt, gibt es auch keine individuellen Verpflichtungen.

Findet sich keine Lösung für dieses Problem, so ist auch der Handlungsbegriff der Akteur-Netzwerk-Theorie nicht dazu geeignet, die Aktivität des Bildes so zu fassen, dass eine darauf aufbauende Theorie des Bildhandelns anschlussfähig an medienethische Diskurse wäre. Die Medienethik ist eine noch junge Subdisziplin der angewandten Ethik, die sich als Konsequenz aus einem insgesamt »gestiegenen ›Ethik-Bedarf‹« der Gesellschaft in »Bereichen, in denen ständig neue Handlungs- und Entscheidungsmöglichkeiten entstehen« (FUNIOK 2002: 37), entwickelt hat und angesichts der Globalisierung von

medialer Kommunikation von großer und internationaler Relevanz ist.¹⁹ Sie ist in ihrer gegenwärtigen Ausprägung aus guten Gründen ihrem Wesen nach eine Verantwortungsethik (vgl. FUNIOK 2016). Als solche nimmt sie nicht nur Kollektive, sondern insbesondere den *einzelnen* Akteur in den Blick:

Ein Spezifikum des verantwortungsethischen Ansatzes ist sein Ausgehen von der Akteursperspektive. Nimmt man als eingängige Kurzformel die W-Frage »Wer (Subjekt) ist für was (Objekt: Handlung/Unterlassung), wem gegenüber (Adressat), vor welcher Instanz, warum (Normen) und in welcher Zeitperspektive verantwortlich?«, so beginnt der gedankliche Prozess bei den individuellen, korporativen und gesellschaftlichen Verantwortungssubjekten (FUNIOK 2016: 74).

Aus der Identifikation und Klassifikation dieser *Verantwortungssubjekte* ergeben sich die vier »klassischen Unterbereiche von Medienethik – demokratische Funktion der Medien, Ethos der Medienschaffenden, Ethik der Medienunternehmen, Publikumsethik« (FUNIOK 2016: 74). Die Medienethik nimmt also alle an der Bildkommunikation Beteiligten in den Blick – und in die Pflicht. Auf den ersten Blick scheint es die Akteur-Netzwerk-Theorie allerdings zu erschweren, solche Zuschreibungen an Einzelakteure vorzunehmen.

Andererseits ist es ja wirklich, wie von Latour beschrieben, häufig genug schwer, das Handeln eines Einzelnen in der Analyse von den Einflüssen anderer Akteure zu trennen. Außerdem ergibt sich im netzartigen Geflecht verschiedener Einflussnahmen aus jeder Aktion neben den in erster Linie beabsichtigten oder bewusst in Kauf genommenen Folgen eine unüberschaubare Vielzahl von Neben- und Sekundärfolgen, in Bezug auf welche wiederum nicht mehr klar ist, wer sie zu verantworten hat. Beide Probleme – die eingeschränkte Autonomie des durch Einflussnahme anderer Akteure beeinflussten Handelnden und die Unabsehbarkeit der Handlungsfolgen im komplexen Gefüge sozialer Beziehungen – treten nicht erst in Erscheinung, wenn man die Realität durch die Brille der Akteur-Netzwerk-Theorie betrachtet. Sie sind in der philosophischen Ethik hinlänglich bekannt, führen aber meist nicht dazu, dass der Anspruch aufgegeben würde, individuelles (menschliches) Handeln als prinzipiell freies und damit verantwortliches Handeln zu interpretieren.²⁰

Wie auf dieser Voraussetzung aufbauende normative Forderungen angesichts der von der Akteur-Netzwerk-Theorie anschaulich beschriebenen Komplexität realer Handlungszusammenhänge und der Involvierung

¹⁹ »Die neue Herausforderung liegt in der grenz- und kulturüberschreitenden Natur der globalen Medienkommunikation selbst. Damit rücken Fragen nach kultureller Diversifizität und Kulturimperialismus, Fragen nach Möglichkeiten und Grenzen interkultureller Verständigung und Fragen nach der kritischen Reflexion der Ursachen und Bedingungen der globalen Medienkommunikation in den Mittelpunkt« (KARMASIN 2002: 9-10).

²⁰ Siehe dazu beispielsweise bei Quante: »Fragt man sich nach der Reichweite von Verantwortung für unser Handeln oder nach den Möglichkeiten sowie Grenzen menschlicher Autonomie, tun sich verschiedene Problemfelder auf: Unsere alltägliche Rede davon, für unser Handeln mehr oder weniger verantwortlich zu sein, unsere alltägliche Praxis des Vorbringens und Akzeptierens von Entschuldigungen, oder auch das manchmal verwirrende Zusammenspiel von Verantwortung und Verursachung werfen viele Rätsel auf. Die menschliche Freiheit ist immer situativ, kontextuell eingebunden und auf vielfache Weise beschränkt; dennoch räumen wir ihrer Ausübung einen sehr hohen Stellenwert ein, der sich in liberalen Gesellschaften vor allem darin zeigt, wie sehr der Gesichtspunkt, die Autonomie des Einzelnen zu respektieren, Vorrang vor anderen ethisch ebenfalls bedeutenden Gesichtspunkten erhält« (QUANTE 2016).

nichtmenschlicher Akteure zu begründen sind, ist eine Frage, die bislang zwar weniger im Hinblick auf Bildakteure, wohl aber in anderen Zusammenhängen diskutiert worden ist. So stehen Ethiker*innen angesichts der Entwicklung künstlicher Intelligenzen letztlich vor dem gleichen Problem: Wie kann das »Handeln« einer KI, die ja kein Mensch ist, sondern ein lebloses System, in den Begriffen der Ethik gefasst und beurteilt werden? Der Philosoph und Medienethiker Matthias Rath nutzt in dieser Frage ebenfalls die Akteur-Netzwerk-Theorie als Bezugsrahmen. Er weist ganz richtig darauf hin, dass Handlungen in der Ethik traditionell »auf mikrosozialer Ebene verhandelt« werden, also als Handlungen zwischen »wie selbstverständlich vorausgesetzt menschlichen Individuen, denen bestimmte Eigenschaften unterstellt werden« (RATH 2019: 224). Er merkt aber ebenso an, dass dies nicht zwingend so sein muss: »Verantwortung als ethische Kategorie fordert keine klassische ontologische Verortung im Sein eines moralischen Subjekts« (RATH 2019: 225-226). Diese These stützt er mit dem Hinweis darauf, dass auch in anderen Bereichen der angewandten Ethik, beispielsweise der Wirtschaftsethik, der Umgang mit »moralischen Akteuren, die sich nicht unmittelbar auf individuelle Menschen zurückführen lassen« (RATH 2019: 226), längst gang und gäbe sei. Schließlich ist ein Unternehmen keine einzelne Person, sondern ein Kollektiv oder eine Art Netzwerk verbundener Akteure; dennoch lassen sich Unternehmen Pflichten und Verantwortlichkeiten auferlegen oder zuschreiben. Es gibt folglich durchaus Möglichkeiten der »Verantwortungszuweisung in kollektiven Zusammenhängen« (RATH 2019: 227). Wie weiter oben in Hinblick auf bildethische Problemstellungen bereits angedacht wurde, kann hier die Akteur-Netzwerk-Theorie ein Feld geführt werden, um das »metaethische Problem [...], einerseits Entitäten Verantwortungsfähigkeit zu attribuieren, denen man andererseits zwei grundlegende Kompetenzen moralischer Zurechenbarkeit abspricht: einen individuellen Willen und abwägende Entscheidungsfähigkeit« (RATH 2019: 227-228), zu lösen bzw. zu umgehen. Mit der Auffassung von Akteuren als Akteur-Netzwerken, in denen unbelebte Entitäten mit handelnden Menschen oder Kollektiven von Menschen verbunden sind, werden

nicht einfach »Dinge« (wie Maschinen, Algorithmen, Roboter) zu Menschen gemacht – also anthropologisiert –, sondern die Voraussetzung dieser Zuweisung wird außer Kraft gesetzt, nämlich einen Unterschied zwischen Menschen als Trägern ethisch ausgezeichneten Eigenschaften wie Vernunft, Freiheit, Intention usw. und »Nicht-Menschen« anzunehmen, der quasi ontisch absolut und damit selbstverständlich wäre. [...] 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. Kommunikationen sind für die ANT [Akteur-Netzwerk-Theorie] »Figurationen«, die durch alle Akteure gestaltet werden – also auch durch die Maschinen oder andere »non-humans« (RATH 2019: 233).

In der Konsequenz ermöglicht der begriffliche Rahmen der Akteur-Netzwerk-Theorie eine »Zuweisbarkeit« von Handlungen an »das Netzwerk als Akteur, ohne eine Differenzierung nach Mensch und Maschine, nach Bewusstsein und Funktion überhaupt vorauszusetzen« (RATH 2019: 235).

Ersetzen wir in diesem Befund die Maschine durch das Bild, dann kristallisiert sich tatsächlich eine Lösung für das gestellte Problem heraus: Bilder ›handeln‹ insofern, als sie zusammen mit menschlichen Akteuren in Akteur-Netzwerken agieren. Die moralische Verantwortung für das Handeln des Akteur-Netzwerks tragen sie dabei nicht, zumindest nicht im klassischen Sinne; dazu sind sie nicht in der Lage, weil ihnen die dafür notwendigen Eigenschaften fehlen, da sie keine Personen sind. Verantwortlich sind all jene menschlichen Akteure, die im Netzwerk mit dem Bild in Berührung kommen; und diese wiederum tragen sowohl individuell als auch als Kollektiv für all das die Verantwortung, was mit den Bildern oder mit Hilfe der Bilder getan wird.

Literatur

- ALBERS, IRENE: *Animismus. Revisionen der Moderne*. Erschienen anlässlich des Projekts »Animismus« (Ausstellung 15.03. - 05.05.2012) im Haus der Kulturen der Welt, Berlin. Zürich [Diaphanes] 2012
- ALLEN, JAMES; HILTON ALS; JOHN LEWIS; LEON F. LITWACK (Hrsg.): *Without Sanctuary. Lynching Photography in America*. Santa Fe [Twin Palms] 2000
- ARISTOTELES: *Nikomachische Ethik*. Übersetzt und hrsg. von Gernot Krapinger. Stuttgart [Reclam] 2017
- BAKEWELL, LISA: Image Acts. In: *American Anthropologist*, 100, 1998, S. 22-32
- BARTHES, ROLAND: Der Tod des Autors. In: JANNIDIS, FOTIS; GERHARD LAUER; MATIAS MARTINEZ; SIMONE WINKO (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart [Reclam] 2000, S. 185-193
- BELTING, HANS: Der Ort der Bilder. Ein anthropologischer Versuch. In: BELTING, HANS (Hrsg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München [Fink] 2007, S. 57-86
- BELTING, HANS: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. 4. Aufl. Paderborn [Fink] 2011
- BLUM, GERD; JÖRG R.J. SCHIRRA; KLAUS SACHS-HOMBACH: Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft. Eine Gegenüberstellung am konkreten Beispiel: die Fotografie »Terror of War« von Nick Ut (Vietnam, 1972). In: FRÜCHTL, JOSEF; MARIA MOOG-GRÜNEWALD (Hrsg.): *Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten. 100 Jahre »Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft«*, Sonderheft 8. Hamburg [Meiner] 2007, S. 117-152
- BREDEKAMP, HORST: *Theorie des Bildakts*. Berlin [Suhrkamp] 2010
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Was wir sehen, blickt uns an: Zur Metapsychologie des Bildes*. München [Fink] 1999
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Wenn die Bilder Position beziehen*. München [Fink] 2011

- ECO, UMBERTO: Zwischen Autor und Text. In: JANNIDIS, FOTIS; GERHARD LAUER; MATIAS MARTINEZ; SIMONE WINKO (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart [Reclam] 2000, S. 279-294
- FUNIOK, RÜDIGER: Medienethik. Trotz Stolpersteinen ist der Wertediskurs über Medien unverzichtbar. In: KARMASIN, MARTIN (Hrsg.): *Medien und Ethik*. Stuttgart [Reclam] 2002, S.37-58
- FUNIOK, RÜDIGER: Verantwortung. In: HEESEN, JESSICA (Hrsg.): *Handbuch Medien- und Informationsethik*. Stuttgart [Metzler] 2016, S. 74-80
- HARTH, MANFRED: Bilder als Gründe? In: HARTH, MANFRED; JAKOB STEINBRENNER (Hrsg.): *Bilder als Gründe*. Köln [Herbert von Halem] 2013, S. 58-72
- HORNUFF, DANIEL: *Bildwissenschaft im Widerstreit. Belting, Boehm, Bredekamp, Burda*. München [Fink] 2012
- KARMASIN, MARTIN; CARSTEN WINTER: Medienethik vor der Herausforderung der globalen Kommerzialisierung von Medienkultur. Probleme und Perspektiven. In: KARMASIN, MARTIN (Hrsg.): *Medien und Ethik*. Stuttgart [Reclam] 2002, S. 9-36
- KJØRUP, SØREN: Pictorial Speech Acts. In: *Erkenntnis*, 12, 1978, S. 55-71
- LATOUR, BRUNO: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Übersetzt von Gustav Roßler. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2007
- MACKINNON, CATHARINE: Pornography as defamation and discrimination. In: *Boston University Law Review*, 1991, S. 793-815
- MITCHELL, WILLIAM J.T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago [Chicago UP] 1995
- MITCHELL, WILLIAM J.T.: *Das Leben der Bilder*. Übersetzt von Achim Eschbach, Anna-Victoria Eschbach und Mark Halawa. München [Beck] 2008
- MONDZAIN, MARIE-JOSÉ: *Können Bilder töten?* Zürich [Diaphanes] 2006
- MÖSSNER, NICOLA: Können Bilder Argumente sein? In: HARTH, MANFRED; JAKOB STEINBRENNER (Hrsg.): *Bilder als Gründe*. Köln [Herbert von Halem] 2013, S. 35-57
- PAUL, GERHARD: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn [Schöningh] 2004
- PAUL, GERHARD: *Der Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der Operation „Irakische Freiheit“*. Göttingen [Wallstein] 2005
- PAUL, GERHARD: *BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts*. Göttingen [Wallstein] 2013
- QUANTE, MICHAEL: *Handlungstheoretische Grundlagen der Ethik*. Preprints and Working Papers of the Centre for Advanced Study in Bioethics Münster 2016/86. https://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/kfg-normenbegrueundung/intern/publikationen/quante/86_quante_-_handlungstheorie.pdf [Letzter Zugriff: 18.03.2020]
- RATH, MATTHIAS: Verantwortungsfähigkeit künstlicher »moralischer Akteure«. Problemanzeige oder Ablenkungsmanöver? In: RATH, MATTHIAS; FRIEDRICH KROTZ; MATTHIAS KARMASIN (Hrsg.): *Maschinenethik. Normative Grenzen autonomer Systeme*. Wiesbaden [Springer] 2019, S.223-242

- SACHS-HOMBACH, KLAUS: *Das Bild als kommunikatives Medium*. 3., überarbeitete Neuauflage. Köln [Herbert von Halem] 2013
- SEJA, SILVIA: *Handlungstheorien des Bildes*. Köln [Herbert von Halem] 2009
- STEINBRENNER, JAKOB: »Dies ist das Haus« – Wie wir zu Überzeugungen aufgrund von Bildern gelangen. In: HARTH, MANFRED; JAKOB STEINBRENNER (Hrsg.): *Bilder als Gründe*. Köln [Herbert von Halem] 2013, S. 73-84

Lukas Sonnemann

Zwischen-Bildlichkeit. Zur Frage bildlicher Übergänge und Bildgrenzen

Abstract

In recent times there has been an intensified interest concerning the questions of the relation between images in art history, -theory and -education. Plural images, image series as well as temporary constellation, e.g. in art exhibition are more and more subject of image science reflections. On the basis of the discourses of the ›Bild im Plural‹ and ›Ikonische Situationen‹ this article poses the question of the relations between images and their surroundings. Both discourses indicate a productive addition through a phenomenological concept of the image in context of a visual syntagmatic. The question of the singular or related image can then be considered a performative and medial modalization of image experiences.

In den letzten Jahren zeigt sich ein intensiviertes Interesse an der Frage der Relationierungsweisen von Bildern in Kunstgeschichte, -theorie und -pädagogik. Plurale Bildformen, Serien, aber auch temporäre Konstellationen, wie sie für beispielsweise Kunstaussstellungen typisch sind, rücken so verstärkt in den Fokus auch bildtheoretischer Reflektionen. Auf Grundlage der Diskurse um das ›Bild im Plural‹ wie um die ›Ikonischen Situationen‹ wird in dem Aufsatz der Frage nach der ›Umweltkorrespondenz‹ von Bildern nachgegangen. Beide Ansätze verweisen auf eine produktive Ergänzung durch einen phänomenologischen Bildbegriff im Kontext einer visuellen Syntagmatik. Die Frage nach dem singulären oder relationierten Bild lässt sich damit als performative und mediale Modalisierung der Bilderfahrung ausweisen.

Einleitung

In meinem Forschungsvorhaben beschäftige ich mich mit den oft komplexen Beziehungen zwischen Bildern in spezifischen Ausstellungssituationen. Die Frage, wie sich bildliche Bezugnahmen in diesen begrifflich wie theoretisch fassen lassen, ist für mich zentral. Weder, so meine grundlegende These, lassen sich Ausstellungen primär entlang des Paradigmas des singulären Bildes fassen noch gehen diese in einem Gesamtbild höherer Ordnung auf. Stattdessen sehe ich in der Figur eines ›Zwischen-Bildlichen‹ die Möglichkeit, visuelle An- und Abschlüsse in ein dynamisches und wechselseitiges Konstitutionsverhältnis zu Fragen der Medialität von Kunstausstellungen zu bringen. Ausstellungen, verstanden als Situationen, modalisieren Bilderfahrungs- und Rezeptionsprozesse auf entscheidende Weise, die in der bildwissenschaftlichen und kunstpädagogischen Forschung jedoch bisher eine eher untergeordnete Rolle spielte.

1. Bilder jenseits ihrer Grenzen? Zur Frage der ›Zwischen-Bildlichkeit‹

Bilder begegnen uns immer schon in spezifischen Situationen. Wir sehen ein Bild in einer Ausstellung an der Wand, in einem Buch – vielfach umgeben von anderen Bildern, Texten. Diese Umgebungen von Bildern sowie die Räume und Rahmungen dieser beeinflussen und lenken die Erfahrungs- und Rezeptionsprozesse, die sich an ihnen initiieren. So schreiben Meier, Sachs-Hombach und Totzke:

Der Bedeutungshorizont eines Gemäldes ist [...] nicht durch seinen Rahmen abgeschlossen. Es steht vielmehr in bedeutungsgenerierender Korrespondenz zu seiner ›Umwelt‹ [...]. Die Kombination des Gemäldes mit anderen Bildern (z.B. in einer bestimmten Ausstellung oder in einem Katalog) stellt das Bild zudem in weitere bedeutungsrelevante Relationen (MEIER et al. 2015: 59).

Diese Feststellung scheint offensichtlich und hinlänglich bekannt. Sie verweist jedoch auch auf die Schwierigkeiten, bildliche Übergänge und Zwischenbildliches mit einem engen Bildbegriff in Einklang zu bringen: Werden Bilder als begrenzt, in minimaler Weise artifiziell und relativ dauerhaft verstanden (vgl. SACHS-HOMBACH 2003; SACHS-HOMBACH/REHKÄMPFER 1999), stellt sich die Frage, wie hiermit bildliche Übergänge theoretisch überhaupt kompatibel sind. Denn welchen Status hätte der ›Grenzverkehr‹ zwischen Bildern und anderen Bildern oder deren Umgebung? In welchem Verhältnis steht die Begrenztheit der Bilder mit einer – im weiten Sinne – Interpiktoralität bzw. Zwischen-Bildlichkeit? Wie lässt sich der Widerspruch zwischen der paradigmatischen Fixierung der Begrenztheit bei gleichzeitiger ›Umweltkorrespondenz‹ auflösen oder theoretisch ausbuchstabieren? Virulent werden derartige Fragen dort, wo es um semantisch bedeutsame räumliche und zeitliche Arrangements von Bildern geht, beispielsweise in Kunstausstellungen, komplexen Bildsystemen, in

ortsspezifischen Installationen (vgl. REBENTISCH 2018: 232ff.). Visuelle An- und Abschlüsse, narrative oder typologische Bildordnungen, aber auch assoziative Verbindungen (vgl. SABISCH/ZAHN 2018) sind hier durchaus typische Formen bildlicher Bezugnahmen, scheinen mir aber bis zu einem gewissen Grad immer wieder im Konflikt mit der Annahme der Begrenztheit der Bilder zu stehen. Weiterhin stellen beispielsweise Bild-Konstellationen in Ausstellungen vielfach nur temporäre Gebilde dar; das Verhältnis zum Kriterium der Dauerhaftigkeit scheint mir hier ebenfalls ausgelotet werden zu müssen (vgl. ALLOA 2020: 52).

Ich möchte hier versuchen, entlang zweier Ansätze in der jüngeren kunstgeschichtlichen Diskussion aufzuzeigen, wie sich in diesen ein möglicherweise komplementärer Bildbegriff andeutet. Ich beziehe mich hierbei insbesondere auf das im Anschluss an Felix Thürlemann beschriebene ›Bild im Plural‹ und was Bruno Haas als ›ikonische Situationen‹ fasst. Beide Ansätze, so meine These, beziehen sich stärker auf die perzeptive und performative Dimension der Bilderfahrung als auf das materielle und begrenzte Bild und zeigen sich gerade hierin produktiv für die Beschäftigung mit der Frage der Zwischen-Bildlichkeit. Sie korrespondieren zudem mit den zwei Dimensionen bildlicher Kontexte, die im obigen Zitat angesprochen werden: Kontextualisierung von Bildern durch ›andere Bilder‹ und durch ›Umwelt‹.

2. Das Bild im Plural – *das* Bild oder *die* Bilder?

Unter dem Begriff des ›Bilds im Plural‹ versammeln sich in den letzten Jahren eine Reihe von exemplarischen Einzelstudien, die sich verstärkt mehrteiligen Bildformen zuwenden. Unter dem Begriff verstehen die Kunsthistoriker David Ganz und Felix Thürlemann einen spezifischen Modus der Bildlichkeit, in dem Bilder in einer räumlichen Anordnung so verbunden würden, dass eine neue, mehrteilige Konfiguration mit eigener Bedeutung aus ihnen entstehe (vgl. GANZ/THÜRLEMANN 2010b: 8). Diese Zusammenstellung verstehen die Autoren dabei als komplexes Gefüge, dessen Sinnpotenziale nicht deckungsgleich mit denen einzelner Bilder sind und das damit auch nicht als Summe der sie konstituierenden Bilder begriffen werden kann (vgl. GANZ/THÜRLEMANN 2010b: 8; THÜRLEMANN 2013: 8).

Während die kunstgeschichtliche Forschung, so Thürlemann, bislang einen großen Teil ihrer Forschung dazu aufgewendet habe, die Bilder ›hinter‹ einem ausgewählten Bild zu bestimmen, d.h. Bilder, die für dessen Genese wichtig gewesen sein mögen, werde mit dem ›Bild im Plural‹ der Fokus verschoben; hier würden Fälle untersucht, in denen der »Blick auf Bilder durch andere Bilder in einem Nebeneinander[...]« greifbar werde (THÜRLEMANN 2013: 8). Thürlemann und Ganz verstehen den Ansatz damit komplementär zu einer nach dem Einfluss-Modell operierenden Kunstgeschichte (vgl. GANZ/THÜRLEMANN 2010b: 31f.).

Als Differenzierung schlagen Ganz und Thürlemann die Einteilung des Bilds im Plural in drei Typen kalkulierter Bildarrangements vor (vgl.

GANZ/THÜRLEMANN 2010b: 14). Unter »Bildensembles« verstehen die Autoren Gefüge mehrerer Bildeinheiten, die koordiniert geplant und hergestellt wurden, unter »hyperimages« die temporäre Zusammenstellung prinzipiell autonomer Einzelbilder und unter »summierenden Bildern« Zusammenstellungen in lockerer, kompositorischer Fügung, in denen die Einzelbilder aber ihre Eigenständigkeit behaupten würden (GANZ/THÜRLEMANN 2010b: 14). Obgleich diese Kategorisierung im Einleitungstext der Anthologie *Das Bild im Plural* (GANZ/THÜRLEMANN 2010a) zwar vorgeschlagen wird, findet sie, wie Bettina Dunker feststellt, darüber hinaus keine Anwendung in den folgenden Einzelstudien des Bandes (vgl. DUNKER 2018: 19). Sie stellt fest, dass auch in der Folgeschrift *Pendant Plus* (BLUM et al 2012a) eine deutliche Fokussierung auf das »hyperimage« stattfindet, sodass andere Aspekte des Bilder-Plurals ausgeblendet blieben (vgl. DUNKER 2018: 19). Aus bildwissenschaftlicher Perspektive wäre auch vor dem Hintergrund der sehr heterogenen Differenzierungsversuche eine Reflexion des Bildstatus pluraler Bildformen erforderlich.¹ Wie verhält sich damit die Forschung zu mehrteiligen Bildern zu der Frage nach »dem Bild« (vgl. PICHLER 2010: 111ff.)? Handelt es sich bei pluralen Bildern um ein Sonderphänomen der Verbindung grundsätzlich singulär zu denkender Bilder oder erschließen sich Bilder, wie es Aleida Assmann beispielsweise andeutet, viel eher stets durch andere Bilder (vgl. ASSMANN 2012: 48)?²

So deutet sich im Kontext des Diskurses um das Bild im Plural zumindest ein gewisses Spannungsfeld unterschiedlicher Ansätze an. Einerseits liegen hier Ansätze vor, die von einer stärker geschlossenen, vielfach auch forschungspragmatisch legitimierten, übergreifenden Einheit pluraler Bilder ausgehen – wie sie sich beispielsweise im Begriff des »Supra-Zeichens« ausdrückt (vgl. THÜRLEMANN 2012: 25). Unter dem Begriff des »hyperimage« als Zusammenstellung »von grundsätzlich autonomen Einzelbildern«, geriete das Prädikat »grundsätzlich« hier zur entscheidenden Frage (GANZ/THÜRLEMANN 2010b: 14).

Dem gegenüber stehen Ansätze, die verstärkt von einer grundsätzlichen Pluralität der Bilder ausgehen. So konstatiert beispielsweise Bettina Dunker zugespitzt, dass auch im Kontext des Bilds im Plural immer wieder der Versuch entstehe, die Mehrteiligkeit bildlicher Konstellationen auf die Einzelbilder zurückzuführen (vgl. DUNKER 2018: 10). Stattdessen meint Dunker, dass die

¹ Der Differenzierung von Ganz und Thürlemann steht beispielsweise die Unterscheidung Dunkers in narrativen, konzeptionellen oder sekundären Plural entgegen (vgl. DUNKER 2018: 29-54). Wolfram Pichler schlägt dagegen eine topologische Differenzierung – Verteilung, Überlagerung und Verschachtelung – vor (vgl. PICHLER 2010). Im Kontext der Interpiktoralität modelliert Isekenmeier dagegen – ohne Rekurs auf das Bild im Plural allerdings – eine an der Intertextualitätsforschung orientierte Differenzierung (tabellarische Übersicht vgl. ISEKENMEIER 2013: 76). Der Diskurs zum Bild im Plural scheint damit bis zu einem gewissen Grad das zu reproduzieren, was Ganz und Thürlemann in ihrer Einleitung als die Schwierigkeit mit dem Bild im Plural zurechtzukommen beschreiben (vgl. GANZ/THÜRLEMANN 2010b: 7).

² Assmann beginnt ihren Artikel mit dem folgenden Satz: »Bilder treten in aller Regel nicht in der Einzahl, sondern in der Mehrzahl auf« (ASSMANN 2012: 47). Dies verstehe ich als Hinweis, dass vielmehr das singuläre Bild einen Sonderfall darstellt bzw. eine spezifische Abstraktionsleistung zumindest impliziert (vgl. auch PAZZINI 2015: 39).

Konstellation mehrerer Bilder sich sinnmäßig vor allem von dem Zusammenhang, also als Teile des Plurals, erschließen würde (vgl. DUNKER 2018: 10).³

Auf der einen Seite stehen, so könnte hier verkürzt festgestellt werden, Ansätze, die von einer prinzipiellen Strukturhomologie singulärer und pluraler Bilder ausgehen, auf der anderen Seite Ansätze, die das Paradigma des singulären Bildes grundsätzlich infrage stellen (vgl. DOBBE 2010: 331). Die erste Fassung sucht die Frage nach einer Zwischen-Bildlichkeit dadurch zu umgehen, dass singuläre und plurale Bilder prinzipiell gleichartig wären – womit die genuinen Sinnpotenziale pluraler Bilder (vgl. GANZ/THÜRLEMANN 2010b: 8) gegenüber singulären wiederum auf dem Prüfstand stehen müssten. Auf der anderen Seite scheint mir der Versuch zu stehen, von einer genuinen Pluralität des ›Bilder im Plural‹ auszugehen, die dies nicht in Gegenüberstellung zum Paradigma des Einzelbildes zu beschreiben versucht. Diese Differenz, so meine These, lässt sich genauer beschreiben, wenn angenommen wird, dass im Diskurs um das Bild im Plural zwei komplementäre Bildbegriffe miteinander verschränkt werden: Einerseits das materiell begrenzte Bild im engeren Sinne, andererseits ein Bildbegriff, der sich stärker von der Bilderfahrung her orientiert, also in einer stärker phänomenologisch orientierten Perspektive auf den, wie Blum et al. schreiben, »Akt der Rezeption« (BLUM et al. 2012b: 13) pluraler Bilder zielt.

3. Bild-Umgebung im Bild im Plural

Offen bleibt insgesamt im Diskurs des Bilds im Plural die Frage danach, wie sich die ›Umweltkorrespondenz‹ von Bildern nicht nur auf andere Bilder, wie es im Eingangszitat von Meier et al. anklingt, beschreiben ließe, sondern auch auf die ›Umgebung‹, also die je spezifischen Orte, Räume, Displays usw. Die Frage nach dem Kontext der Bildumgebung ist hier bislang nur punktuell thematisiert worden (vgl. BARTELSHEIM 2017). So weisen Ganz und Thürlemann in ihrer Einleitung zwar auch auf die Verbindung von Bildern und räumlicher Umgebung hin: »Über den Zwischenraum der Bilder dringt der Realraum, den der Betrachter mit seinem Körper besetzt, in das Bildgefüge ein. Dispositive begehbare Raumstrukturen sind die Folge, eine erst ansatzweise erforschte Domäne der pluralen Bilder« (GANZ/THÜRLEMANN 2010b: 18). Wird aber in der anschließenden Forschung das ›hyperimage‹ fokussiert, als Verbindung prinzipiell autonomer Bilder, nicht aber Bildumgebungen, scheint mir hier ein gewisses Desiderat im Kontext pluraler Bildformen vorzuliegen. So konstatiert Sabine Bartelsheim, dass zwar das Nebeneinander der Bilder, wie es auf einzelnen Wänden oder Buchseiten inszeniert würde, durchaus häufig thematisiert wurde (vgl. BARTELSHEIM 2017: 1). Unberücksichtigt blieben aber vor allem solche

³ Damit spiegelt sich bis zu einem gewissen Grad in mehrteiligen Bildkonstellationen das, was auch für die Bildsyntax einzelner Bilder gilt, nämlich dass sich die Bestimmung einzelner Elemente und der Regeln ihrer Kombination immer nur kontextuell, also in ihrem Gesamtzusammenhang, erschließen lässt (vgl. SACHS-HOMBACH 1999: 66).

Bildkonstellationen, die nicht ohne Ortswechsel oder körperliche Aktion der Betrachtenden erschlossen werden können, also Arrangements, die sich in Raum und Zeit strukturieren wie beispielsweise Kunstaussstellungen (vgl. BARTELSHEIM 2017). Während erstere als Ganzes auf einen Blick wahrnehmbar seien, vollziehen sich beispielsweise in Kunstaussstellungen Bilderfahrungen zwischen aktuellen und erinnerten Bildern, also zwischen räumlichen und zeitlichen Überlagerungen, so Bartelsheim (vgl. BARTELSHEIM 2017: 1). Während es im ersten Fall durchaus möglich erscheint, Bildkonstellationen im Sinne eines Suprazeichens als Kompositbild im Singular zu verhandeln, gerät die Analyse pluraler Bildformen in komplexen Gefügen, wie sie für Kunstaussstellungen typisch sind, m.E. an ihre Grenzen.

Während die Bild-Umgebung im Kontext des Bilds im Plural eher ausgeklammert wurde, nimmt sie in dem zweiten hier vorgestellten Ansatz eine entscheidende Rolle ein. In seiner Monografie *Die ikonischen Situationen* widmet sich Bruno Haas gänzlich dem Zusammenspiel von Orten und Bildern und der Korrespondenz bildinterner und bildexterner Organisation.

4. Ikonische Situationen

In seiner Einleitung berichtet Bruno Haas von einer, wie mir scheint, bemerkenswerten Bilderfahrung, die deutlich macht, was er unter »ikonischen Situationen« versteht:

Die kleine Kathedrale von Biasca im Tessin, ein romanisches Bauwerk aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert, hat in der Apsis ein Fresko bewahrt, das den Pantokrator darstellt und das, obgleich es aus dem sechzehnten Jahrhundert stammt, noch ältere Darstellungsmodi pflegt. [...] Man gelangt zu der Kathedrale, indem man den Hügel am Fuße der hohen Berge hinaufgeht, die das Tal umgeben. Der Anstieg zieht sich bis in das Kirchenschiff hinein. Wenn man durch den Haupteingang im Westen die Kirche betritt, ist man zunächst von einer tiefen Dunkelheit umgeben, an die sich das Auge aber schnell gewöhnt. Die kleinen Öffnungen im östlichen Massiv der Kirche beleuchten das Innere und blenden uns zunächst, was die Wände und ihre Dekoration noch dunkler erscheinen läßt. Es dauert aber nur zwei oder drei Minuten, bis sich das Auge hinreichend an die Dunkelheit gewöhnt hat, um schließlich das monumentale Fresko zu erkennen, das das gesamte Apsisgewölbe bedeckt.

[...]

Der Pantokrator steht leibhaftig vor uns als eine wahrhafte Erscheinung. Wir stehen dort vor ihm, und nicht wir sind es eigentlich, die ihn, sondern er ist es vielmehr, der uns betrachtet und durchschaut. Man versteht sofort, daß die ganze Kirche nur dazu dient, dieses Bild erscheinen zu lassen. Ohne die Dunkelheit und ohne die Zeit, die das Auge braucht, sich daran zu gewöhnen, hätte die Wirkung nicht dieselbe Kraft, noch dasselbe Maß. Wir müssen in die Dunkelheit der Kirche eingehen, dem Tage »sterben«, um uns der majestätischen Erscheinung dieses Gottes ganz hingeben zu können. Die allgemeine Dunkelheit, das Gegenlicht in der Apsis und das Licht, das zusätzlich durch die offene Tür dringt, die eine wichtige Lichtquelle in der mittelalterlichen Architektur ist – all dies führt zu einem Maximum an Plastizität und Präsenz.

In mancher Hinsicht fällt die Illusion, die durch diese alte Malerei hervorgerufen wird, unvergleichlich viel stärker aus als die Illusion, die eine Fotografie zu erzeugen vermag. Denn um in den Bildraum eines Fotos einzutreten, müssen wir uns innerhalb der beschriebenen Struktur des doppelten Betrachters an die Stelle eines anderen versetzen. Und wir sehen das, was jener sah. Hier dagegen betreten wir keinen anderen Raum, sondern das Bild erscheint ganz einfach hier und jetzt und überfällt den Betrachter eben dort, wo er

sich tatsächlich befindet, nämlich irgendwo im Kirchenschiff der Kathedrale von Biasca (HAAS, 2015: 21).

Haas beschreibt hier die gekonnte Inszenierung einer mittelalterlichen Kapelle. Die gesamte Architektur zielt auf einen bestimmten Wahrnehmungseffekt, der der Inszenierung des Pantokrators diene. Die Rezeptionsprozesse, die sich entlang des Bildes vollziehen, spielen sich so nicht allein auf der ›Bildfläche‹ ab, vielmehr zeigen sie eine enge Verwobenheit mit der räumlichen und zeitlichen Dimension der gesamten Dramaturgie. Die Kathedrale, so Haas, schaffe durch ihre architektonische Beschaffenheit optimale Sichtverhältnisse und lasse eine Situation entstehen, in welcher sich die dargestellte Figur als Gott offenbare (vgl. HAAS 2015: 22). Die Art und Weise, *wie* das Bild erfahren wird, wird in entscheidendem Maße durch die Situation, in der es erfahren wird, orientiert. Umgekehrt wirkt das Bild selbst auf die Situation zurück. Die Bilderfahrung spielt sich hier in einer engen Trias aus Bild, Situation und Betrachter*in ab.

Unter »ikonischen Situationen« versteht Haas die Ganzheit derjenigen Dispositionen, in die das Subjekt eintritt, sobald es sich irgendwie auf ein Bild beziehe (vgl. HAAS 2015: 22) und über die es sich als Subjekt in der Bilderfahrung erst konstituiert und hebt drei Dimensionen hervor: Haas weist erstens darauf hin, dass *jedes* Bild in einem Kontext erscheint, ob es sich um eine Fotografie in einem Buch handelt oder an einer Wand, in einer Galerie, die nach dem Ideal des White Cube konzipiert ist (vgl. HAAS 2015: 23). Er schreibt diesen Dispositionen bzw. Situationen zu, dass sie für das Verständnis von Bildern von großem Interesse seien (vgl. HAAS 2015: 23). Zweitens nimmt Haas an, dass die »ikonischen Situationen« immer auch historisch und geografisch spezifische Betrachter*innensubjekte konstituieren (HAAS 2015: 23f.). Die »ikonischen Situationen«, so Haas, sagen damit auch stets etwas über Funktionen von Bildern innerhalb einer Gesellschaft aus (vgl. HAAS 2015: 23f.). Drittens postuliert Haas, dass »ikonische Situationen« weitaus mehr beinhalten als bloße Inszenierungen. Vielmehr korrespondiere der bildäußeren Organisation in je spezifischen ikonischen Situationen die bildinterne Organisation (vgl. HAAS 2015: 24).

Der Begriff der »ikonischen Situationen« markiert damit ein gesteigertes Interesse gegenüber der medialen Disposition von Bilderfahrung. Die Bildsituation, verstanden hier als gerade das grundlegende Zusammenspiel, von Bild und (räumlich-ästhetischer) Situation ist nichts den Bildern Nachrangiges oder Sekundäres, sondern wird von Haas als mediale Grundlage jeder Bilderfahrung begriffen.

Stärker als in der Formulierung einer »Kontextsensitivität« von Bildern geht Haas damit in einem sehr viel fundamentalerem Sinne von einer Interdependenz von Bild(ern) und Situation(en) aus. Während der Kontext etwas Hinzukommendes bzw. prinzipiell vom Bild Ablösbares suggeriert, deutet sich bei Haas die ikonische Situation als unhintergebar Grund jeder Bilderfahrung an.

In Abgrenzung zu einem negativen Verständnis, das dem Begriff der Inszenierung anhängt, geht Haas von einer wechselseitigen Bedingtheit von Bild

und Umgebung aus, deren Zusammenspiel er im Begriff der ›ikonischen Situation‹ verklammert. Damit gerät ›das Bild‹ nicht in ein defizitäres oder sekundäres Verhältnis zur Inszenierung, sondern wird vielmehr erst *durch* die Situation als solches erfahrbar.

Ergänzend anzufügen bleibe jedoch die Frage, inwieweit sich wirklich jedes Bild im starken Sinne in einem Kontext konstituiert. Die enge Verklammerung zwischen bildinterner und bildexterner Organisation, die Haas als Bedingung für die ›ikonische Situation‹ hervorhebt, scheint mir nur bedingt für sämtliche Relationierungen zwischen Bildern und Kontexten in dieser Tiefe vorzuliegen. Denkbar wäre stattdessen eine Art Kontinuum engerer und weiterer Fügungen von Bildern und Situationen, wie sie analog in engerer und loser Verbindung für plurale Bildformen von Ganz und Thürlemann vorgeschlagen wurde (vgl. GANZ/THÜRLEMANN 2010b: 14f.). Eine vertiefte bildtheoretische Diskussion der ikonischen Situationen – z.B. entlang der Diskussion zum »Planozentrismus« des Bildbegriffs (vgl. WINTER et al. 2009: 9f.) – wäre zudem auszuloten.

5. Phänomenologie der Bildgrenzen

Das Bild im Plural und die ikonischen Situationen scheinen mir, als Flanken eines eher indirekt verhandelten Bildbegriffs verstanden, einige Gemeinsamkeiten aufzuweisen. Beide Ansätze zielen verstärkt auf die performative und perzeptive Dimension der durch Bilder initiierten und bis zu einem gewissen Grad orientierten Bilderfahrung. Auch bei Felix Thürlemann zeigt sich eine verstärkt phänomenologisch orientierte Fokussierung von Bildrelationen:

Das Triptychon ist [...] ein Bildensemble, das an zwei Formen des Sehens appelliert. Zum Mittelbild tritt der Betrachter in eine Art persönlichen Dialog, was beim gewählten Beispiel durch die Darstellung der beiden besonders verehrenden Figuren noch unterstützt wird. Obwohl die Muttergottes mit dem Kind vor einem ausstrahlenden Goldgrund dargestellt ist, ist die Mauer des *hortus conclusus* zum Betrachter hin geöffnet, was für diesen wie eine Einladung wirkt, sich den Figuren zu nähern und dabei gleichsam in den Himmel einzutreten. Anders wird er sich den beiden Flügelbildern gegenüber verhalten. Ihre Doppeltheit und die symmetrische Verteilung favorisiert zusätzlich eine Blickeinstellung aus distanzierter Position, die man als analytisch-reflektierend bezeichnen kann. [...] Der Blick springt von links nach rechts und zurück, um immer neue, noch feinere Differenzen in der figürlichen Darstellung und der jeweiligen malerischen Gestaltung auszuloten (THÜRLEMANN 2013: 14f.).

In Felix Thürlemann dichter Beschreibung der Bild- und Blickbildung in der Betrachtung des Triptychons wird deutlich, dass hier unterschiedliche Weisen des Sehens kanalisiert werden. Die Bilderfahrung pluraler Bilder, so möchte ich hier anschließen, scheint sich von der singulärer Bilder zu unterscheiden. Während das von Thürlemann beschriebene empathische Sehen sich in enger Verwandtschaft zum kontemplativen Sehen bewegt, spielt das

zwischen-bildliche vergleichende Sehen auf eine andere Form der Bilderfahrung an (vgl. THÜRLEMANN 2013: 14f.).⁴

In vergleichbarer Weise spielt auch die Bilderfahrung in Bruno Haas »ikonischen Situationen« eine entscheidende Rolle. Auch er beschreibt ein Sehen, das nicht entlang der Bildgrenzen haltmacht, sondern vielmehr zwischen Bild und Umgebung springt und Korrespondenzen bildet. Beide Ansätze zielen in meinem Verständnis damit in einem starken Sinn auf die generative Wirkung der Bilderfahrung in Rezeptionsprozessen.

Sie scheinen mir bis zu einem gewissen Grad die Frage nach der Begrenztheit der Bilder nicht als Ausgangspunkt der Rezeptionsakte zu stellen, sondern vielmehr als spezifischen Ordnungsbildungsprozess *in* der Bilderfahrung zu verstehen: So bilden sich in Felix Thürlemanns Beschreibung die je spezifischen Rezeptionsweisen des vergleichenden und emphatischen Sehens zuerst durch die spezifische Weise des Bildarrangements. Bildgrenzen, so ließe sich hier die Verbindung beider Ansätze beschreiben, sind kontingent und keineswegs im Vorfeld der Bilderfahrung bereits festgeschrieben, sondern bilden sich im Prozess der Bilderfahrung erst heraus. Phänomenologisch gewendet scheint mir der Bildrezeption auch singulärer und begrenzter Bilder dann ein weiteres Feld des Bildlichen vorgängig zu sein, dass ich Bernhard Waldenfels folgend als »pervasive Bildlichkeit« verstehe (vgl. WALDENFELS 2019: 206). Im phänomenologischen Sinne wäre hier an Andrea Sabisch anschließend die Erfahrung von Bildern zu verstehen als »Bildwerdung«, die erst im Prozess der Bilderfahrung geschieht (vgl. SABISCH 2018a: 56ff.). Die Begrenztheit der Bilder ist dann, phänomenologisch gewendet, nicht als Bedingung des Bildlichen, sondern vielmehr als bereits spezifische Modalisierung der Bilderfahrung zu verstehen. Zwischen-bildliche Strukturbildungsprozesse, Korrespondenzen zwischen Bildern und Umwelt sind dann nicht als Sonderphänomene des Bildlichen zu verstehen, sondern als grundlegender Aspekt der Bilderfahrung. Ohne diesen Gedanken hier letztlich auszuführen, ließen sich dann spezifische Aspekte der Medialität von Bildern, beispielsweise die Rahmung, oder auch serielle Hängungen als Dispositionen über je unterschiedliche Seh- und Rezeptionsweisen deuten. Die Frage nach dem Bild im Singular wäre dann ebenso auf Fragen an die Medialität des Bildlichen zu richten, wie die Frage der Zwischen-Bildlichkeit. Die Ansätze im Kontext des Bilds im Plural und den ikonischen Situationen versprechen hier einen produktiven Ansatz für weitere Differenzierungen.

Anschlussfähig könnte sich dann hier zeigen, die bislang vorwiegend an der Kontemplation singulärer Bilder orientierten Modelle der Bilderfahrung infrage zu stellen. Bilder und Orte binden dann, so meine abschließende These, nicht nur Aufmerksamkeit in sich, sondern können diese gewissermaßen auch weitergeben: »Dem Tiefensog des Einzelbildes, das einen imaginären Raum gleichsam vor und hinter der gemalten Bildfläche öffnet, antwortet eine

⁴ Darauf, dass diese »anderen« Formen des Sehens jenseits des »gaze«, also eines intentionalen durchdringenden Sehens, in der Philosophie bislang nur eine untergeordnete Rolle spielten, weist beispielsweise Edward Casey hin (vgl. CASEY 2007: 132ff.).

laterale Tendenz, in der wir die Bilder als Beispiele nebeneinander stellen« (BLUM et al. 2012b: 13). Bilderfahrung dann von einer situierten und zumindest potenziell pluralen Bildlichkeit her aufzuschlüsseln, wäre im Kontext einer visuellen Syntagmatik (vgl. SABISCH 2018b: 406; THÜRLEMANN 2012: 25) damit ein vielversprechendes Anliegen und für eine vertiefte Analyse bildlicher Übergänge und Bezugnahmen in zeitgenössischen Kunstaussstellungen dringend erforderlich.

Literatur

- ALLOA, EMMANUEL: Wann ist ein Bild? Bildwissenschaft als Symptomatologie. In: CREMONINI, ANDREAS; MARKUS KLAMMER (Hrsg.): *Bild-Beispiele. Zu einer pikturalen Logik des Exemplarischen*. München [Wilhelm Fink] 2020, S. 49-73
- ASSMANN, ALEIDA: Bilder im Kopf. Präfiguration, Prämediation, Resonanz. In: BLUM, GERD; STEFFEN BOGEN; DAVID GANZ, DAVID; MARIUS RIMMELE (Hrsg.): *Pendant Plus – Praktiken der Bildkombinatorik*. Berlin [Reimer Verlag] 2012, S. 47-61.
- BAL, MIEKE: Guest Column: Exhibition Practices. In: *Modern Language Association of America* 1 (2010). <https://www.jstor.org/stable/25614433> [letzter Zugriff: 30.04.2020]
- BARTELSHEIM, SABINE: Bilder, Räume, Realitäten. Künstlerausstellungen als Hyperimages. In: *Kunsttexte.de* 1 (2017). http://www.kunsttexte.de/index.php?id=6&tx_zjdspaceviewer_viewer%5Buuid%5D=e0e0a412-e546-44ec-b36d-d08ea20fe826&tx_zjdspaceviewer_viewer%5Baction%5D=showItem&tx_zjdspaceviewer_viewer%5Bcontroller%5D=Viewer&cHash=4cd43851fec0639ade3910221ad1a67 [letzter Zugriff: 14.5.2020]
- BLUM, GERD; STEFFEN BOGEN; DAVID GANZ; MARIUS RIMMELE (Hrsg.): *Pendant Plus – Praktiken der Bildkombinatorik*. Berlin [Reimer Verlag] 2012a
- BLUM, GERD; STEFFEN BOGEN; DAVID GANZ; MARIUS RIMMELE: Zur Einführung in das Konzept des Bandes. In: BLUM, GERD; STEFFEN BOGEN; DAVID GANZ; MARIUS RIMMELE (Hrsg.): *Pendant Plus – Praktiken der Bildkombinatorik. Berlin* [Reimer Verlag] 2012b, S. 9-20
- CASEY, EDWARD S.: *The world at a glance*. Bloomington, Indianapolis [Indiana University Press] 2007
- DOBBE, MARTINA: Fotografische Bildanordnungen – Visuelle Argumentationsmuster bei Francis Galton und Bernd & Hilla Becher. In: GANZ, DAVID; FELIX THÜRLEMANN (Hrsg.): *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Berlin [Reimer Verlag] 2010, S. 331-350
- DUNKER, BETTINA: *Bilder-Plural. Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart*. München [Wilhelm Fink] 2018

- GANZ, DAVID; FELIX THÜRLEMANN (Hrsg.): *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Berlin [Reimer Verlag] 2010a
- GANZ, DAVID; FELIX THÜRLEMANN: Zur Einführung. Singular und Plural der Bilder. In: GANZ, DAVID; FELIX THÜRLEMANN (Hrsg.): *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Berlin [Reimer Verlag] 2010b, S. 7-38
- HAAS, BRUNO: *Ikonische Situationen*. München [Wilhelm Fink] 2015
- ISEKENMEIER, GUIDO: In Richtung einer Theorie der Interpiktoralität. In: ISEKENMEIER, GUIDO (Hrsg.): *Interpiktoralität*. Bielefeld [transcript Verlag] 2013, S. 11-86
- MEIER, STEFAN; KLAUS SACHS-HOMBACH; RAINER TOTZKE: Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft. In: NETZWERK BILDPHILOSOPHIE (Hrsg.): *Bild und Methode*. Köln [Herbert von Halem Verlag] 2014, S. 11-22
- PAZZINI, KARL-JOSEF: *Bildung vor Bildern. Kunst. Pädagogik. Psychoanalyse*. Bielefeld [transcript Verlag] 2015
- PICHLER, WOLFRAM: Topologie des Bildes – Im Plural und im Singular. In: GANZ, DAVID; FELIX THÜRLEMANN (Hrsg.): *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Berlin [Reimer Verlag] 2010, S. 111-132
- REBENTISCH, JULIANE: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt/M. [Suhrkamp Verlag] 2018
- SABISCH, ANDREA: *Bildwerdung – Reflexionen zur pathischen und performativen Dimension der Bilderfahrung*. München [Kopaed Verlag] 2018a
- SABISCH, ANDREA: Visuelle Assoziation als generatives Prinzip. Vom Anschließen und Verknüpfen zum Bilden und Denken. In: SABISCH, ANDREA; MANUEL ZAHN (Hrsg.): *Visuelle Assoziationen – Bildkonstellationen und Denkbewegungen in Kunst, Philosophie und Wissenschaft*. Hamburg [Textem Verlag] 2018b, S. 406-425
- SABISCH, ANDREA; MANUEL ZAHN: Visuelle Assoziation. Zur Einleitung. In: SABISCH, ANDREA; MANUEL ZAHN (Hrsg.): *Visuelle Assoziationen – Bildkonstellationen und Denkbewegungen in Kunst, Philosophie und Wissenschaft*. Hamburg [Textem Verlag] 2018, S. 7-16
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: Gibt es ein Bildalphabet? In: SACHS-HOMBACH, KLAUS; KLAUS REHKÄMPFER (Hrsg.): *Bildgrammatik*. Magdeburg [Scriptum Verlag] 1999, S. 57-66
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: Bildtheorien in Geschichte und Gegenwart. In: *Ta katoptrizómena. Magazin für Theologie und Ästhetik* 2003. <https://www.theomag.de/25/ksh1.htm> [letzter Zugriff am 27.4.2020]
- SACHS-HOMBACH, KLAUS; KLAUS REHKÄMPFER: Aspekte und Probleme der bildwissenschaftlichen Forschung – Eine Standortbestimmung. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS; KLAUS REHKÄMPFER (Hrsg.): *Bildgrammatik*. Magdeburg [Scriptum Verlag] 1999 S. 9-20

- THÜRLEMANN, FELIX: Vom Einzelbild zum hyperimage. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik. In: BLUM, GERD; STEFFEN BOGEN; DAVID GANZ; MARIUS RIMMELE (Hrsg.): *Pendant Plus – Praktiken der Bildkombinatorik*. Berlin [Reimer Verlag] 2012, S. 23-44
- THÜRLEMANN, FELIX: *Mehr als ein Bild – Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*. München [Wilhelm Fink] 2013
- WALDENFELS, BERNHARD: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2019
- WINTER, GUNDOLF; JENS SCHRÖTER; JOHANNA BARCK: Das Raumbild. Eine Einleitung. In: WINTER, GUNDOLF; JENS SCHRÖTER; JOHANNA BARCK (Hrsg.): *Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*. München [Wilhelm Fink] 2009, S. 7-20

Das bildphilosophische Stichwort

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

Vorbemerkung

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

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

In dieser Ausgabe setzen wir »Das bildphilosophische Stichwort« in IMAGE mit den folgenden drei Beiträgen fort: (34) »Kunstgeschichte als Bildgeschichte« von Mark A. Halawa-Sarholz, (35) »Symbol, Index, Ikon« von Jörg R.J. Schirra sowie (36) »Beobachtung« von Hans Dieter Huber.

Das bildphilosophische Stichwort 34

Mark Halawa

Kunstgeschichte als Bildgeschichte

Wiederabdruck des gleichnamigen Beitrags aus
Schirra, J.R.J.; Liebsch, D.; Halawa, M.
sowie Birk E. und Schürmann E. (Hg.):
Glossar der Bildphilosophie.
Online-Publikation 2013-2020.

1. Die Kunstgeschichte als prädestinierte Bildwissenschaft

Die Kunstgeschichte gilt als eine der ältesten und versiertesten bildwissenschaftlichen Disziplinen. Eine intensive Auseinandersetzung mit Bildwerken verschiedenster Art gehört für sie seit jeher zum Tagesgeschäft. Seit ihrer akademischen Etablierung im 19. Jahrhundert hat sie dabei eine Reihe von Methoden entwickelt, die die wissenschaftliche Beschäftigung mit etwaigen Bildwerken unter systematischen Gesichtspunkten anleiten. Viele davon haben in der internationalen kunsthistorischen Forschung weite Verbreitung gefunden (> Ikonografie, Ikonologie, Ikonik). Seit dem Ende der 1980er Jahre werden allerdings zahlreiche dieser Methoden hinsichtlich ihres grundlegenden disziplinären Stellenwertes in Frage gestellt. Obwohl die Arbeiten von Autoren wie Erwin Panofsky (1892-1968), Ernst Gombrich (1909-2001) oder Heinrich Wölfflin (1864-1945) nach wie vor als Klassiker der Kunstgeschichte gelten, machen sich etliche einflussreiche kunsthistorische Stimmen für eine methodische Reformation ihrer Disziplin stark.

Im Großen und Ganzen sind es zwei Gründe, die diesen Reformwunsch initiieren: Zum einen wird zunehmend das Bedürfnis geäußert, sich von Methoden zu lösen, die in ihrer Bildanalyse vornehmlich hermeneutische und semiotische Erkenntnisinteressen in den Vordergrund rücken. Das in Panofskys Ikonologie prominent ins Auge gefasste Ziel, die »eigentliche Bedeutung« eines Bildwerks zu ermitteln (vgl. PANOFSKY 2002: 36-67), wird verworfen und durch die Überzeugung ersetzt, dass selbst die genaueste hermeneutische bzw. semiotische Bildanalyse weder dem Wesen des Bildphänomens noch der erlebten Erfahrung von Bildwerken angemessen Rechnung tragen könne (vgl. exemplarisch DIDI-HUBERMAN 2000).

Zum anderen mehrten sich Zweifel an der humanistischen Voraussetzungslastigkeit der traditionellen Kunstgeschichte. War es lange Zeit üblich, den Fortgang kunsthistorischer Forschung an einem westlichen, eurozentrisch geprägten Kunstverständnis auszurichten, plädieren diverse namhafte zeitgenössische Kunsthistoriker für eine Erweiterung des kunsthistorischen Gegenstandsbereichs (vgl. FREEDBERG 1991; ELKINS 1999; BELTING 2004; MITCHELL 1986a). Zur Debatte steht dabei meist ein humanistisch geschultes »Diktat der Kunstgeschichte« (BELTING 2002: 77), demzufolge nur solche Bildwerke von kunsthistorischem Wert und Interesse sind, die einem klassischen, durch Antike und Renaissance geprägten Kunst- und Ästhetikverständnis entgegenkommen. Demgegenüber wird darauf hingewiesen, dass die Tragweite des menschlichen Bildschaffens durch eine derartige Forschungsprogrammatik in keiner Weise eingefangen werden könne. Wie unter anderem James Elkins demonstriert hat, übersteigt das Reich der Bilder das der Kunst in beträchtlichem Maße (vgl. ELKINS 1999). Nicht alles, was ein Bild ist, ist zugleich auch Kunst.

Um die Vielfalt menschlichen Bildschaffens erfassen und beschreiben zu können, wurde daher verschiedentlich der Vorschlag gemacht, die Kunstgeschichte in eine Bildgeschichte bzw. historische Bildwissenschaft zu überführen (vgl. FREEDBERG 1991; BELTING 2004; BREDEKAMP 2003). Gegenstand kunsthistorischer bzw. nun: bildgeschichtlicher Forschung wären demnach *sämtliche* Bilderzeugnisse, darunter gerade solche Bildwerke, die von der traditionellen Kunstgeschichte ignoriert oder vernachlässigt worden sind. Leitend ist in solchen Forschungen nicht eine spezifische Idee von Kunst, sondern das Phänomen des Bildes in dessen gesamten Facettenreichtum. Zu erwähnen ist, dass dieses Forschungsinteresse von den Intentionen philosophischer Bildtheorien meist verschieden ist. Während philosophische Bildtheorien in der Regel den *Begriff* des Bildes untersuchen, befassen sich bildgeschichtliche Studien häufig in erster Linie auf einem empirischen, historischen und/oder kulturwissenschaftlichen Wege mit speziellen Bildartefakten (> Bildwissenschaft vs. Bildtheorie). Der Möglichkeit, über die Analyse konkreter Bildwerke hinaus ebenfalls zu allgemeinen Einsichten über die Besonderheit bildlicher Darstellungen zu gelangen, steht diese Betrachtungsweise allerdings keineswegs prinzipiell entgegen.

2. Kunstgeschichte als Bildgeschichte

Die vielleicht einflussreichsten Anregungen, kunstgeschichtliche Forschung im Sinne einer Bildgeschichte zu betreiben, finden sich in den Schriften Hans Beltings. In seinem Buch *Das Ende der Kunstgeschichte* – ein Werk, das bei seiner Erstveröffentlichung noch ein Fragezeichen im Titel trug (vgl. BELTING 1983)¹ – regt er die gegenwärtige Kunstgeschichte zu einer »Denkpause« (BELTING 2002: 22) an und fragt, »ob die Kunst und die Erzählung von Kunst noch so, wie man es gewohnt war, zueinander paß[en]« (BELTING 2002: 22). Wie im weiteren Verlauf des Textes deutlich wird, verneint Belting diese Frage. Allerdings betont er, dass die Notwendigkeit einer Kunstgeschichte damit unter keinen Umständen hinfällig geworden sei. Vielmehr hätten sich, angestoßen etwa durch die avantgardistische Kunstpraxis des 20. Jahrhunderts, etablierte Analysemethoden und Denkweisen mit der Zeit abgenutzt, sodass nunmehr die Dringlichkeit zu einer erneuerten Form kunsthistorischen Forschens und Erzählens offenkundig geworden sei:

Das Ende der Kunstgeschichte bedeutet nicht, daß die Kunst oder die Kunstwissenschaft an ihrem Ende angelangt wären, sondern registriert die Tatsache, daß sich in der Kunst wie in den Denkbildern der Kunstgeschichte das Ende einer Tradition abzeichnet, einer Tradition, die seit der Moderne in der uns vertrauten Gestalt zum Kanon geworden war (BELTING 2002: 22).

Angesprochen ist ein Kanon, der auf die Tradition der Renaissance und Antike zurückgeht und von kunsthistorischen Wegbereitern wie Leon Battista Alberti (1404-1472) und Giorgio Vasari (1511-1574) sowie Pionieren der akademischen Kunstgeschichte wie Alois Riegl (1858-1905), Heinrich Wölfflin oder Erwin Panofsky popularisiert und etabliert wurde. Im Zentrum dieses Kanons steht neben dem Werkbegriff häufig auch die Idee der kunstvoll-virtuosen Autorschaft, derzufolge »großartige« oder »wahre« Kunst nur von solchen Personen kreiert werden könne, die mit einer außergewöhnlichen artistischen Begabung und künstlerischen Genialität versehen sind (▷ Original).²

Besonders die drei zuletzt genannten Autoren haben gemeinsam, dass sie zur Formulierung und Etablierung einer modernen Kunstgeschichte entscheidend beitrugen. Zugleich werden sie jedoch verstärkt als Vertreter eines überbordenden Intellektualismus gesehen, welcher trotz seiner unstrittigen Pionierkraft und Modernität in letzter Konsequenz einen konservativen Kern in sich trage, der sich spätestens mit den neueren, dezidiert nicht-klassischen Kunstströmungen seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert unmöglich vereinbaren lasse (vgl. BELTING 2002).

Eine der pointiertesten Kritiken eines kunsthistorischen Intellektualismus findet sich in Georges Didi-Hubermans Buch *Devant l'image* (dt.: *Vor*

¹ Im Vorwort zur vollständig überarbeiteten Fassung des Buches heißt es: »Die Veränderung, die in der neuen Fassung zuerst ins Auge springt, ist der Wegfall des Fragezeichens, das früher hinter dem Titel stand. Was damals noch eine Frage war, ist in den letzten Jahren für mich zu einer Gewißheit geworden« (BELTING 2002: 9).

² Vgl. klassisch dazu die Ausführungen von KRIS/KURZ 1995.

einem Bild), in dem vor allem in kritischer Auseinandersetzung mit Erwin Panofskys Ikonologie der Versuch unternommen wird, sich von der »positivistische[n] Hoffnung« (DIDI-HUBERMAN 2000: 147) klassischer kunstwissenschaftlicher Methoden zu lösen, um auf diese Weise einen Zugang zu der *sinnlichen* Wirkungsmacht von Bildern zu gewinnen, wie sie nach Ansicht von Didi-Huberman durch eine rein hermeneutische oder semiotische Betrachtungsweise niemals registriert werden könne. Bilder sind dieser Position zufolge nicht als *Wissenobjekte* von Interesse, die hinsichtlich ihrer semiologischen Bedeutungen und Rätsel prinzipiell entschlüsselbar sind, sofern nur das »richtige« ikonologische Instrumentarium verwendet wird. Vielmehr treten sie als besondere *Sichtbarkeitsgebilde* in den Blick, die, von der intellektualistisch-positivistischen »Rhetorik der Gewißheit« (DIDI-HUBERMAN 2000: 11) sowie der »Tyrannei des Lesbaren« (DIDI-HUBERMAN 2000: 16) befreit, in ihrer unbegrifflichen Phänomenalität und der damit einhergehenden hermeneutisch wie semiotisch undurchdringlichen Rätselhaftigkeit anerkannt und akzeptiert werden. Hinter diesem Vorstoß steht die in vielen gegenwärtigen bildtheoretischen Studien geteilte Überzeugung,

daß Bilder ihre Wirksamkeit nicht ausschließlich der Vermittlung eines – sichtbaren, lesbaren oder unsichtbaren – Wissens verdanken, sondern daß im Gegenteil ihre Wirksamkeit im Geflecht, wenn nicht im Wirrwarr von übermitteltem und zerlegtem Wissen, von erzeugtem und umgewandeltem Nicht-Wissen zum Zuge kommt (DIDI-HUBERMAN 2000: 23).³

Ausgesprochen ist damit die Forderung einer Abkehr von klassischen kunst- und bildwissenschaftlichen Forschungsprogrammen. Ein etabliertes Primat der Interpretation soll hier durch eine Sensibilisierung für die phänomenalen, nicht immer schon in Interpretation und Wissen aufgehenden, gleichsam irrationalen Facetten der *Bilderfahrung* in Frage gestellt werden. Eingefordert wird dabei eine Sensibilität, wie sie sich nach Didi-Hubermans Dafürhalten im Anschluss an kunsthistorische Klassiker wie Panofsky oder Gombrich offenbar niemals entwickelt lässt.

Was den konstatierten Konservatismus des zur Disposition stehenden kunstwissenschaftlichen Kanons betrifft, so setzt Belting diesen mit einer für seine Begriffe allzu einseitigen wissenschaftlichen Aufmerksamkeitsspanne in Verbindung. Belting stellt die wissenschaftlichen Leistungen kunsthistorischer Pioniere nicht in Frage. Jedoch merkt er kritisch an, dass selbst dann, wenn in kanonischen kunsthistorischen Studien ausdrücklich von »neuerer« Kunst die Rede gewesen sei, lediglich »die Kunst von Renaissance und Barock« (BELTING 2002: 38) sowie anderen vergangenen Kunstepochen im Zentrum gestanden hätten. Dazu notiert Belting:

³ Vgl. ähnlich BOEHM 2007 und besonders MERSCH 2002a.

Damit wird ein Widerspruch in der Grundlegung der Kunstwissenschaft offenbar, der weitreichende Folgen gehabt hat. Sie entstand zwar in der Moderne, suchte aber ihren Gegenstand in der alten Kunst und fand dort ihre wissenschaftlichen Regeln, mit Kunst schlechthin umzugehen. (BELTING 2002: 38).⁴

Der kritische Hinweis auf diesen Widerspruch ist insofern nachvollziehbar, als die konservative Orientierung an Regeln und Methoden, die an Kunstwerken aus der entfernten Vergangenheit gewonnen wurden, spätestens mit dem Aufkommen jüngerer Kunstpraktiken an ihre Grenzen stößt. Eine klassische *Werkästhetik*, wie sie innerhalb des traditionellen kunstwissenschaftlichen Kanons in der Regel vorausgesetzt wurde, wird seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert nicht zuletzt von der Kunstpraxis selbst zunehmend in Frage stellt. Speziell in der Avantgardekunst tritt eine künstlerische Praxis in den Blick, die es sich ausdrücklich nicht zum Ziel macht, symbolisch verschlüsselte Sinnwelten zu konstruieren, die von ausreichend vorgebildeten Betrachtern im Hinblick auf ihre eigentlichen Bedeutungsgehalte zu entschlüsseln sind. Traditionelle Mimesis-Ideale werden konsequent hinter sich gelassen, ebenso gängige Angelpunkte, durch die ein Kunstwerk an einen spezifischen narrativen Rahmen gekoppelt wird, um ein lektüreartiges Verstehen des Werkes zu ermöglichen. Auch haben sich im Laufe des 20. Jahrhunderts die Erfahrungsbedingungen von Kunst gewandelt. Kunst wird nicht mehr nur ausgestellt und für einen distanzierten Kunstgenuss zugänglich gemacht, sondern sie wird verstärkt als ästhetisches Ereignis aufgeführt, in dem Betrachtende insofern zu Teilnehmenden gemacht werden, als sie durch geschickte Inszenierungen buchstäblich mit ihrem ganzen Leib in Kunstperformances hineingezogen werden (vgl. FISCHER-LICHTE 2004). Nicht das *Verstehen* von Kunst ist hier von Relevanz, sondern die *Erfahrung* des Ereignischarakters von Kunst (vgl. MERSCH 2002b). Phänomene wie diese lassen sich mit traditionellen Analyseinstrumenten in der Tat nicht angemessen beschreiben und erklären. Ein revidiertes Analyseinstrumentarium erscheint daher als ebenso unerlässlich wie ein erweitertes Kunst- und Ästhetikverständnis.

Belting geht noch einen Schritt weiter. Seiner Meinung nach sollte die Emanzipation von den Widersprüchen eines klassischen kunsthistorischen Kanons nicht nur in eine kritische Überprüfung von traditionellen Kunst- und Ästhetikvorstellungen münden, sondern zugleich eine Revision und Erweiterung des kunsthistorischen Forschungsfeldes insgesamt nach sich ziehen. Gefordert wird damit eine Revision und Erweiterung, die insofern bildwissenschaftliche Konsequenzen mit sich bringt, als sie den Ausgangspunkt für eine Transformation der Kunstgeschichte in eine Bildgeschichte bildet. Wesentlich für eine solche Transformation ist die Formulierung neuartiger Forschungsdirektiven und Erkenntnisinteressen. Nicht die Analyse von *Kunstwerken* soll im Vordergrund stehen, sondern die Beschäftigung mit Bildwerken – und dies unter

⁴ Man beachte, dass Panofskys klassischer Aufsatz zur Ikonografie und Ikonologie als »Einführung in die Kunst der Renaissance« gedacht war (PANOFSKY 2002: 36-67). Eine der einflussreichsten kunstwissenschaftlichen Methoden, die auch heute noch auf diverse Bildformen angewendet wird, wurde mithin – mit Belting gesprochen – ausgehend von »alter« Kunst entwickelt.

Gesichtspunkten, die weniger von abendländisch tradierten ästhetischen Leitmotiven als von geistesgeschichtlichen, kulturwissenschaftlichen und kulturanthropologischen Erkenntnisinteressen bestimmt sind. Das menschliche Bildschaffen soll auf diese Weise nicht mehr unter eurozentristischen, sondern unter interkulturellen Gesichtspunkten zum Gegenstand der Forschung gemacht werden (vgl. dazu BELTING/HAUSTEIN 1998; BELTING 2001).

Einen prägnanten Eindruck von diesem reformatorischen Ansinnen vermittelt Beltings Studie *Bild und Kult* – ein Buch, das seit seiner Erstveröffentlichung im Jahr 1990 mehrfach neu aufgelegt wurde und heute zu den einflussreichsten Werken der jüngeren Kunstgeschichte zählt (vgl. BELTING 2004). Schon der Untertitel dieser Arbeit – »Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst« – signalisiert eine am Bild, nicht an der Kunst, orientierte Untersuchungsperspektive, aus der sich eine tiefgreifende Verschiebung der wissenschaftlichen Fragestellung ergibt. Entscheidend ist für Belting nicht, was ein konkretes Bild bedeutet, wie es zwecks einer gelungenen Interpretation »gelesen« werden muss oder inwieweit es mit einem kanonisierten Kunst- oder Werkbegriff korrespondiert. Stattdessen ist von Interesse, in welcher Form Menschen zu Zeiten, in denen ein elaborierter Kunstbegriff noch nicht existiert hat,⁵ in gewissen politischen, religiösen und vor allem kultischen Kontexten von Bildwerken Gebrauch machten. Ob es sich in den betreffenden Bildverwendungskontexten im traditionellen Sinne um Kunstwerke handelte, ist aus dieser dezidiert bildgeschichtlichen Perspektive irrelevant.

Ein bildgeschichtliches Erkenntnisinteresse äußert sich etwa in den folgenden Forschungsfragen: Warum haben Menschen das Bedürfnis, bei der Durchführung etwaiger politischer, religiöser oder kultischer Handlungen und Rituale nicht nur Bilder zu verwenden, sondern diese auch ins Zentrum entsprechender Handlungen und Rituale zu stellen? Was motiviert Menschen dazu, Bilder zu schaffen? Warum knüpfen Menschen insbesondere in religiösen und kultischen Zusammenhängen existenzielle sowie spirituelle Hoffnungen und Erwartungen an die Schöpfung, Verwendung und quasi-personale Interaktion mit Bildwerken? Wie lässt sich verstehen, warum Bildern seit Jahrtausenden besondere Kräfte und Mächte zugesprochen werden, die auch heute noch die Vorstellungen von einer eigentümlichen Bildmagie bzw. Bildmacht prägen?⁶ Was führt Menschen dazu, sich vor Bildern zu ängstigen oder sogar ikonoklastische Handlungen durchzuführen, durch die – wie etwa in den spätantiken oder reformatorischen Bilderstürmen oft geschehen – mitunter auch Menschenleben ein Ende finden?⁷

Fragen wie diese sind noch immer von historischem Wert. Allerdings unterstehen sie nicht mehr klassischen kunsthistorischen Forschungsimperativen. Der Gebrauch und die Wirkung von spezifischen Bildwerken und

⁵ *Bild und Kult* konzentriert sich auf Bildpraktiken, die von der Spätantike bis in die Reformation und den Beginn der Neuzeit reichen und insofern vor der Renaissance, die den Ausgangspunkt für den traditionellen Kanon der Kunstgeschichte bildet, stattfanden.

⁶ Vgl. hierzu für einen facettenreichen Überblick neben den bereits erwähnten Studien von Belting und Freedberg die Ausführungen in LIPPOLD 1993.

⁷ Vgl. dazu neben FREEDBERG 1991: Kap. 14 und MITCHELL 2008: 106-128 die Beiträge in WARNKE 1993.

Bildpraktiken stehen im Vordergrund der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit, nicht der ästhetische Genuss oder die methodisch angeleitete ›Lektüre‹ bzw. Dechiffrierung eines bestimmten Kunstwerkes. Kurz: Eine kunstgeschichtliche weicht einer bildgeschichtlichen Forschungsperspektive, die insofern von großer bildwissenschaftlicher Relevanz ist, als sie über den Kontext des ästhetischen und künstlerischen Bildgebrauchs hinaus neben Einblicken in die vielfältigen Bildverwendungsweisen des Menschen auch Auskünfte über die Motive für die Schöpfung von Bildwerken gibt. Entsprechend programmatisch heißt es gleich zu Beginn von *Bild und Kult*: »Eine Geschichte des Bildes ist etwas anderes als eine Geschichte der Kunst« (BELTING 2004: 9).

Dieser Leitsatz einer bildgeschichtlichen Forschungsperspektive wird bereits wenige Jahre vor der Erstveröffentlichung von *Bild und Kult* in David Freedbergs Buch *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* ernst genommen, in dessen Einleitung es ausdrücklich heißt: »This book is not about the history of art. It is about the relations between images and people in history. It consciously takes within its purview all images, not just those regarded as artistic ones« (FREEDBERG 1991: XIX). Auch bei Freedberg findet sich der Impuls, eine als verkrustet empfundene Kunstgeschichte durch die Einführung anderer Forschungsperspektiven und -direktiven zu erneuern, die vorwiegend auf das Bild als Gegenstand des Erkenntnisinteresses bezogen sind und die Frage nach dem künstlerischen Wert eines Bildwerkes bewusst unberücksichtigt lassen.

Expliziter als Belting verbindet Freedberg seinen bildgeschichtlichen Vorstoß mit dem Appell, gängige Dichotomien aus der kunsthistorischen Forschung zu verbannen. Freedberg hält es für unangemessen, im Anschluss an tradierte Denk- und Analyseformen nur solchen Bildartefakten größere Aufmerksamkeit zu schenken, die gemeinhin als höhere bzw. gehobene Künste angesehen werden. Freedberg versucht diese Haltung durch den Nachweis zu begründen, dass die Hintergründe, die den produktiven und rezeptiven Umgang mit Bildwerken motivieren und leiten, durch eine alleinige Fokussierung auf die so genannten höheren Künste historisch nur lückenhaft rekonstruiert werden können. Um diesem Problem zu entgehen, schlägt er vor, traditionelle kunsthistorische Betrachtungsweisen durch eine im weitesten Sinne kultur-anthropologisch-ethnografische Forschungshaltung zu ersetzen (vgl. FREEDBERG 1991: 23). Eine derartige Haltung führt seines Erachtens zu der Einsicht, dass die historischen Voraussetzungen für den Umgang mit Werken der höheren Künste erst dann angemessen nachvollzogen werden können, wenn dieser mit Bildpraktiken in Beziehung gesetzt wird, die im Zuge eurozentristischer Vorurteile unberechtigtweise gemeinhin als ›einfach‹ oder ›primitiv‹ deklariert worden sind. Aus dieser Erweiterung des kunstwissenschaftlichen Horizonts leitet Freedberg die Hoffnung ab, die Kunstgeschichte in eine Bildgeschichte transformieren zu können. Der Bildgeschichte spricht er dabei einen vollkommen eigenständigen wissenschaftlichen Status zu, der im Vergleich zur klassischen Kunstgeschichte vor allem in anthropologischer Hinsicht von weitaus elementarerer Natur ist:

In order to understand our responses to ›high‹ art we need the general and specific evidence supplied by responses to ›low‹ images. The history of art is thus subsumed by the history of images. [...] The history of images takes its own place as a central discipline in the study of men and women; the history of art stands, now a little forlornly, as a subdivision of the history of cultures (FREEDBERG 1991: 23).

3. Von der Bildgeschichte zur Bildanthropologie

Die anthropologischen Konsequenzen, die sich aus einer bildgeschichtlichen Forschungsperspektive ergeben, sind von Belting ausführlicher als von Freedberg herausgearbeitet worden. In seinem Buch *Bildanthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* unternimmt er den Versuch, über eine anthropologische Zuspitzung des bildgeschichtlichen Ansatzes einen systematischen Beitrag zur allgemeinen Bildtheorie beizusteuern. Dieser Beitrag äußert sich zunächst in der im vorangegangenen Text bereits geschilderten Überzeugung, »daß sich das Bild nur auf Wegen erschließen läßt, die interdisziplinär gegangen werden und auch vor einem interkulturellen Horizont nicht zurückschrecken« (BELTING 2001: 8). Bildwissenschaft im Sinne von Bildtheorie ließe sich dieser Position zufolge nur dann erfolgreich betreiben, wenn sich von einem Bildbegriff gelöst wird, der im Wesentlichen auf die abendländische Kultursphäre zugeschnitten ist. Eine von aller Empirie getrennte Analyse des Bildbegriffs, wie Lambert Wiesing sie beispielsweise für eine philosophische Bildtheorie fordert, wäre demnach von vornherein zum Scheitern verurteilt und damit zwecklos.

So kommt es, dass in Beltings Studien – ähnlich wie bei Freedberg in *The Power of Images* – neben archäologischen Fundstücken auch fernöstliche Bildwerke oder indigene Körperbemalungen Berücksichtigung finden. Das in *Bild und Kult* skizzierte Projekt einer Bildgeschichte mündet dabei insofern in eine Bildanthropologie, als sich die Geschichte des Bildes aus Sicht von Belting immer auch zugleich als eine Geschichte des Menschen erweist. Eine historisch offene (d.h. nicht auf die Geschichte der Kunst beschränkte) und interkulturelle Perspektive macht nach seinem Dafürhalten ein anthropologisches Faktum kenntlich, demzufolge der Mensch als »natürlicher Ort der Bilder« (vgl. BELTING 2001: 57) anzusehen sei. Diese These besitzt zwei Komponenten: Auf der einen Seite deutet sie auf die (freilich triviale) Tatsache hin, dass »[t]rotz aller Apparate, mit denen wir heute Bilder aussenden und speichern, [...] allein der Mensch der Ort [ist], an dem Bilder in einem lebendigen Sinne [...] empfangen und gedeutet werden« (BELTING 2001: 57); auf der anderen Seite resultiert sie aus der Beobachtung, dass der Mensch selbst mitsamt seines Körpers »gleichsam ein lebendes Organ für Bilder« (BELTING 2001: 57) darstellt. Der Mensch gestaltet und reflektiert das Verhältnis zu sich und der Welt nicht nur mithilfe des Bildes; auch nutzt er seinen eigenen Körper als den wohl ersten und damit ursprünglichsten Bildträger.⁸

⁸ Belting verweist in diesem Zusammenhang unter anderem auf die bildhafte Manipulation von Totenschädeln, die um 7.000 v.Chr. im Nahen Osten offenbar getätigt wurden, um Verstorbene im

4. Zum bildwissenschaftlichen Nutzen einer bildgeschichtlichen Forschungsperspektive

Worin liegt nun der bildwissenschaftliche Wert einer anthropologisch zuge-spitzten Bildgeschichte? Die Antwort auf diese Frage ist nur vermeintlich ein-fach und lapidar: Konsequenter umgesetzt, ergibt sich aus einer bildgeschichtli-chen Forschungsperspektive ein dynamisches Bildverständnis. Was ein Bild ist, lässt sich aus bildgeschichtlicher Sicht nicht auf einen fixen Begriff bringen, weil – semiotisch gesprochen – sowohl die Intension als auch die Extension des Bildbegriffs je nach Epoche und Kontext höchst unterschiedliche Richtun-gen annehmen kann. Bei dieser Erkenntnis handelt es sich einerseits sicherlich um eine Binsenweisheit. Andererseits ist indes nicht minder richtig, dass sich die Frage, woran genau sich die Plastizität des Bildbegriffs festmacht, mitunter nur sehr mühsam beantworten lässt. Durch seine kulturwissenschaftliche, eth-nografische und anthropologische Erweiterung der Forschungsperspektive un-ternimmt das Konzept der Bildgeschichte den Versuch, diese Schwierigkeit auf-zulösen.

Deutlich wird dies etwa in der bildgeschichtlichen Analyse von spätan-tiken religiösen und kultischen Bildpraktiken. Hier tritt ein Bildgebrauch in den Blick, der durch ein Bildverständnis getragen wird, das sich in Anlehnung an Ernst Cassirer als *mythisch* bezeichnen lässt (vgl. CASSIRER 1925). Während es heutzutage in den meisten (gewiss nicht in allen) Fällen üblich ist, Bilder als Repräsentationen von Gegenständen und Sachverhalten wahrzunehmen, war es bis ins Mittelalter hinein besonders in kultischen und religiösen Kontexten gebräuchlich, in Bildern die leibhaftige Präsenz einer Sache auszumachen. Im einen Fall wird eine Sache lediglich zeichenhaft aufgefasst: was im Bild sichtbar ist, weist auf Gegenstände und Sachverhalte hin, die als Einheiten aufgefasst werden, die nicht aktuell anwesend sind. Im anderen Fall sehen sich die Be-trachter eines Bildes mit der unmittelbaren Leibhaftigkeit einer Sache konfron-tiert: was im Bild sichtbar ist, wird als die Sache selbst wahrgenommen. Zwi-schen Darstellung und Dargestelltem besteht ein Verhältnis der Identität; beide Komponenten verschmelzen miteinander und bilden eine untrennbare Einheit.

Genau hier findet sich der erwähnte Berührungspunkt zwischen den bildwissenschaftlichen Implikationen einer bildgeschichtlichen Forschungsperspektive und Ernst Cassirers kulturphilosophisch hergeleiteter Theorie des My-thos. Was das mythische Denken nach Cassirer charakterisiert, ist das Fehlen eines abstrakten Zeichenbewusstseins. Dinge werden hier nicht im Modus der Repräsentation, sondern ausschließlich im Modus der Präsenz erfasst:

Wo wir [d.h.: die Vertreter eines wissenschaftlich geprägten, nicht-mythischen Denkens] ein Verhältnis der »Repräsentation« sehen, da besteht für den Mythos [...] ein Verhältnis realer *Identität*. Das »Bild« stellt die »Sache« nicht dar – es *ist* die Sache; es vertritt sie nicht nur, sondern es wirkt gleich ihr, so daß es sie in ihrer unmittelbaren Gegenwart ersetzt. Man kann es demgemäß geradezu als ein Kennzeichen des mythischen Denkens

Medium des Bildes symbolisch präsent zu machen bzw. symbolisch am Leben zu erhalten (vgl. BELTING 2001: 146ff.).

bezeichnen, daß ihm die Kategorie des »Ideeellen« fehlt, und daß es daher, wo immer ihm ein rein Bedeutungsmäßiges entgegentritt, dieses Bedeutungsmäßige selbst, um es überhaupt zu fassen, in ein Dingliches, in ein Seinsartiges umsetzen muß (CASSIRER 1925: 51).

Bezogen auf einen religiösen Kontext bedeutet dies: Das Bild eines Heiligen ist vor einem mythischen Hintergrund der Heilige höchstselbst. Das Heiligenbild wird nicht als abstrakte Repräsentation einer möglicherweise realen, dafür aber nicht aktuell anwesenden Person aufgefasst. Stattdessen ist eine Person, die dem Heiligenbild unter magisch-mythischen Voraussetzungen gegenübersteht, davon überzeugt, mit dem im Bild präsenten Objekt der religiösen Verehrung unmittelbar in Kontakt treten zu können. Der Faktor des Schein- oder Phantomhaften, wie er einigen phänomenologischen Bildkonzeptionen zufolge für Bildlichkeit allgemein charakteristisch ist (vgl. WIESING 2005: 30ff.; WIESING 2009: 201ff.), lässt sich in einem solchen Szenario folglich nicht feststellen. Was in der Bildtheorie zuweilen als ein universales Element für genuine Bildlichkeit überhaupt postuliert wird, lässt sich durch die Befunde einer bildgeschichtlichen Forschungsperspektive nicht verifizieren.⁹

Die historische Plastizität des Bildbegriffs macht verständlich, weshalb es in der religiösen und kultischen Bildpraxis immer wieder möglich gewesen ist, Bilder »wie eine echte Person« (BELTING 2004: 9) zu behandeln. Wer in einem Bild eine Identität zwischen Darstellung und Dargestelltem ausmacht, kann im Bild eines Menschen ohne Weiteres die leibhaftige Präsenz desselben ausmachen. Nach Ansicht von W.J.T. Mitchell und David Freedberg erklärt die Virulenz eines solchen magisch-mythischen Bildbegriffs, warum Menschen in privaten, politischen, religiösen oder kultischen Kontexten bis heute bisweilen ein quasi-personales Verhältnis zu Bildern pflegen können, in dem Bildwerke als autonome Akteure in Erscheinung treten, die wie »echte« Personen gelobt, geliebt, gehasst und getadelt werden können (vgl. FREEDBERG 1991: Kap. 14; MITCHELL 2008: 106-128). Obwohl die Idee des Bilderanimismus durchaus kritisch bewertet werden kann (vgl. WALDENFELS 2010: Kap. 2.7), verdeutlicht sie einmal mehr den Kerngedanken einer bildgeschichtlichen Forschungsperspektive: Die Geschichte des Bildes geht nicht nur nicht mit der Geschichte der Kunst einher; auch verweist sie auf ein Forschungsfeld, das von der traditionellen Kunstgeschichte offenbar unerkannt bleiben musste, weil diese aufgrund ihres ästhetischen Konservatismus und Eurozentrismus keine ausreichende Sensibilität für die Vielfalt des menschlichen Bildschaffens entwickeln konnte.

⁹ Das magisch-mythische Prinzip der Identität zwischen Bild und Sache bildet seit der Spätantike den Ausgangspunkt für zahlreiche religiöse Konflikte. So hingen die byzantinischen und reformatorischen Bilderstürme vor allem damit zusammen, dass die Bilderskeptiker bzw. Bilderfeinde der Ansicht waren, dass Bilder stets als Zeichen zu gebrauchen seien und eine Verehrung des Bildes selbst anstelle der durch ein Bild dargestellten Sache einer Verkennung des Wesens des Bildes darstelle, die einer götzendienerischen Sünde gleichkomme. Im Bilderstreit treffen sodann Bildpraktiken aufeinander, die durch Bildverständnisse geleitet werden, die sich wechselseitig ausschließen. Was der Götzendiener in einem Bild sieht (die Sache selbst), widerspricht aus Sicht des Ikonoklasten allem, was ein Bild *sein kann* und *sein darf*. Vgl. FREEDBERG 1991; BELTING 2004.

Literatur

- BELTING, HANS; LYDIA HAUSTEIN: *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt*. München [C.H. Beck] 1988
- BELTING, HANS: *Das Ende der Kunstgeschichte?*. München [Deutscher Kunstverlag] 1983
- BELTING, HANS: *Bildanthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München [Wilhelm Fink] 2001
- BELTING, HANS: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München [C.H. Beck] 2002
- BELTING, HANS: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München [C.H. Beck] 2004
- BOEHM, GOTTFRIED: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin [Berlin UP] 2007
- BREDEKAMP, HORST: Bildwissenschaft. In: PFISTERER, ULRICH (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler] 2003, S. 56-58
- CASSIRER, ERNST: *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken*. Berlin [Bruno Cassirer] 1925
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Vor einem Bild*. München, Wien [Carl Hanser] 2000
- ELKINS, JAMES: *The Domain of Images*. Ithaca, London [Cornell UP] 1999
- FISCHER-LICHTE, ERIKA: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2004
- FREEDBERG, DAVID: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response (1989)*. Chicago, London [U of Chicago P] 1991
- KRIS, ERNST; OTTO KURZ: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1995
- LIPPOLD, LUTZ: *Macht des Bildes – Bild der Macht: Kunst zwischen Verehrung und Zerstörung bis zum ausgehenden Mittelalter*. Leipzig [Edition Leipzig] 1993
- MERSCH, DIETER: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München [Fink] 2002a
- MERSCH, DIETER: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer performativen Ästhetik*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2002b
- MITCHELL, WILLIAM J.T.: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago, London [U of Chicago P] 1986
- MITCHELL, WILLIAM J.T.: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*. München [C.H. Beck] 2008
- PANOFSKY, ERWIN: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts)*. Köln [Dumont] 2002
- WALDENFELS, BERNHARD: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2010
- WARNKE, MARTIN (Hrsg.): *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*. Frankfurt/M. [S. Fischer] 1993

WIESING, LAMBERT: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes.*
Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005

WIESING, LAMBERT: *Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie.* Frankfurt/M.
[Suhrkamp] 2009

Das bildphilosophische Stichwort 35

Jörg R.J. Schirra

Symbol, Ikon, Index

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

1. Einteilung der Zeichen bei Peirce

Charles S. Peirce (1839-1914) gilt als einer der Gründungsväter der modernen Zeichentheorie. Auf ihn geht auch eine differenzierte Einteilung der Zeichenarten zurück (Abb. 1), von der zumindest ein Teil sehr weite Verbreitung gefunden hat. Grob skizziert unterscheidet Peirce drei zeichenrelevante Ebenen, die ungefähr mit der Einteilung in Pragmatik, Semantik und Syntax übereinstimmen. In jeder dieser Ebenen setzt er eine weitere Dreiteilung an. Syntaktisch differenziert Peirce Zeichen in »Sinzeichen«, »Legizeichen« und »Qualizeichen«, während »Thema«, »Rhema« und »Dicent« pragmatische (wirkungsbezogene) Zeichenunterkategorien bilden (vgl. PEIRCE 1983; siehe auch BIRK et al. 2014).

Es ist vor allem die semantische Ebene, deren Peircesche Dreiteilung unter Semiotikern und Theoretikern benachbarter Disziplinen, wie Sprachphilosophie und Kunstgeschichte, machtvoll nachwirkt und nicht zuletzt in seinem

Begriff der Ikonizität für die Bildtheorie große Relevanz aufweist.¹

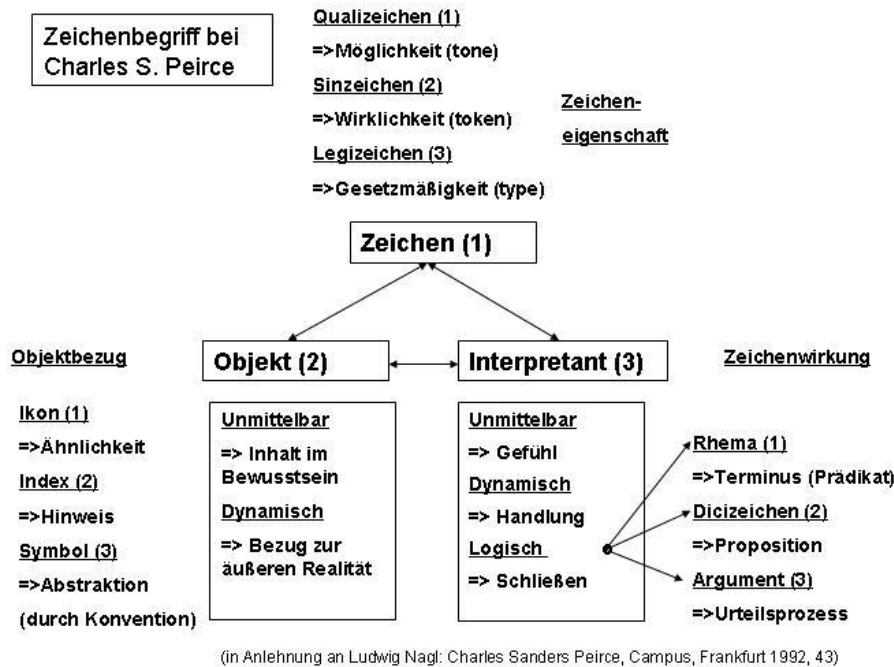


Abb. 1:

Kleine Übersicht über die dreifache Basis-Dreiteilung der Peirceschen Zeichenbegriffe

Quelle: commons.wikimedia.org/wiki/File:Peirce_Zeichenbegriff.jpg

2. Semantische Dreiteilung: Eigenheiten der Bedeutungsbeziehung

Da sie auf die semantische Ebene fokussiert sind, differenzieren die Peirceschen Zeichenkategorien »Index«, »Ikon« und »Symbol« die Klasse der Zeichen gemäß dem Charakter der Beziehung, die zwischen dem Zeichenträger und dem damit Bezeichneten besteht (in Abb. 1 als »Objektbezug« charakterisiert). Diese »Objekt«beziehung gilt als konstitutiv für die Bedeutung, die dem Zeichenträger zugeschrieben wird.² Genau genommen handelt es sich bei den drei Kategorien um Idealtypen; in konkreten Fällen wirken die zugehörigen

¹ Ob sich die Bestimmung der entsprechenden Begriffe tatsächlich im rein semantischen Sinn durchführen lässt, oder nicht vielmehr tatsächlich notwendiger Weise pragmatische Aspekte berücksichtigt werden müssen, hängt letztlich an dem Status, den man der Semantik relativ zur Pragmatik zuschreibt (▷ Glossarlemma »Pragmatik, Semantik, Syntax«, Abschnitt »Semantik«).

² Offen bleibt an dieser Stelle, ob der »Objektbezug« einen Referenten im engeren (extensionalen) Sinn meint (▷ Glossarlemmata »Bedeutung und Referenz« und »Nomination«) bzw. welches Verhältnis zu einem Sachbezug im engen (propositionalen) Sinn besteht. Vgl. auch SCHELSKE 2000.

Bedeutungsrelationen oft auf komplizierte Weise zusammen (vgl. das ausführliche Beispiel unten).

2.1 Ikonizität und Ähnlichkeiten

Der Peircesche Ausdruck ›Ikon‹ (Plural: ›Ikone‹),³ der seine altgriechische Wurzel (εἰκών, etwa ›Abbild‹) ganz offensichtlich sowohl mit der mittelalterlich-religiösen Ikone als auch mit dem englischen Leihwort ›Icon‹ des Informationszeitalters (dazu ▷ »Bilderschrift und Piktogramm«) teilt, mit beidem aber nicht verwechselt werden sollte, bezeichnet solche Zeichen, deren Bedeutungsbeziehung sich einer Ähnlichkeitsrelation zwischen Zeichenträger und Bezeichnetem verdankt (vgl. PEIRCE 1983: 64). Dies trifft unter anderem auf ›natürliche‹ Bilder (Spiegelbild) wie auch ›normale‹ abbildende Bilder (Phantomskizze),⁴ auf »Foleys« (von einem Geräuschespezialisten für Hörspiel, Film oder Computerspiel erzeugte »Geräuschattrappen«) und synthetische Gerüche (künstliches Erdbeeraroma), sowie im sprachlichen Bereich auf onomatopoetische Wörter (›Kuckuck‹), form-ikonische Ausdrücke (›T-Träger‹) und – in gewisser Weise – auf Metaphern (»Sprachbilder«) zu.

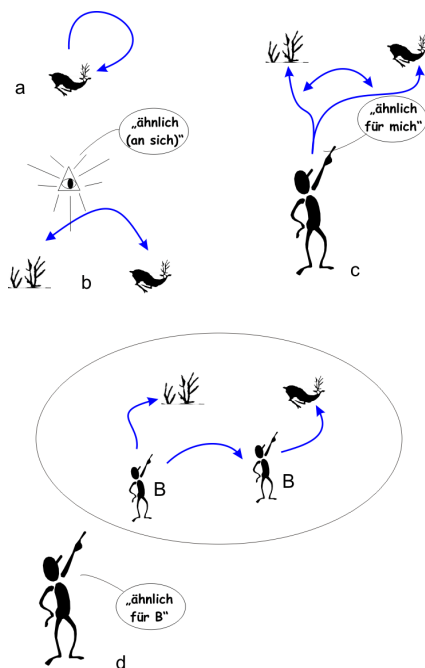


Abb. 2:

Skizze zu verschiedenen Ähnlichkeitskonzeptionen: (a) »Selbstähnlichkeit« als Exemplifikation (*genuines Ikon* bei Peirce: ›Hirsch exemplifiziert Geweihförmigkeit‹); (b) ontologischer Ähnlichkeitsbegriff; (c) epistemischer Ähnlichkeitsbegriff; (d) handlungstheoretischer Ähnlichkeitsbegriff

Quelle: © J.R.J. Schirra

³ Seltener, und laut Duden auch nicht ganz korrekt, findet sich auch die anglisierte Form ›Ikons‹ als Plural.

⁴ Da die gezeichnete Person durchaus fiktiv sein kann, deutet das Beispiel »Phantombild« zugleich an, dass es sich auch um eine nur intentionale Abbildlichkeit handeln kann.

Tatsächlich liegen bei Peirce *echte* (*genuine*) Ikone nur dann vor, wenn man eine Eigenschaft eines (als Zeichenträger) wahrgenommenen Gegenstands dazu benutzt, sich (oder einen anderen) auf eben diese Eigenschaft aufmerksam zu machen – wenn also, in Goodmans Begrifflichkeit, eine Exemplifikation vorliegt.⁵ Zeichen, bei denen wegen geteilter Eigenschaften ein Gegenstand auf einen *anderen Gegenstand* verweist, bezeichnet Peirce genauer als »Hypoikone« (auch »degenerierte Ikone«; PEIRCE 1998: §276). Doch hat sich genau diese abgeleitete Charakterisierung für den in der Semiotik zumeist verwendeten Begriff »Ikon« durchgesetzt. Offen bleibt dabei zunächst, welche Konzeption eigentlich von »Ähnlichkeit« zu verwenden ist. Geht man von einem »ontologisch« gefassten Ähnlichkeitsbegriff aus, so stellt die Ähnlichkeitsbeziehung eine »an sich« bestehende Relation zwischen zwei Gegenständen dar, die nicht von spezifischen Wahrnehmungs- und Erkenntnisfähigkeiten eines über Ähnlichkeit Urteilenden abhängt. Ein »epistemisch« gefasster Ähnlichkeitsbegriff würde hingegen auf das zurückgreifen, was einem bestimmten Betrachter⁶ als ähnlich *erscheint*. Nur insofern sich ein Teil der (als objektiv oder subjektiv gefassten) »Eigenschaftsstruktur« eines Dings in der Eigenschaftsstruktur eines anderen Dings spiegelt, kann dieses als ikonisches Zeichen für jenes verwendet werden – und umgekehrt.⁷ Bei einem »behavioristischen« (genauer: handlungstheoretischen) Ähnlichkeitsbegriff verschiebt sich der Fokus darauf, dass ein Beobachter beurteilt, ob ein beobachtetes Wesen in seinem Verhalten Anlass zu der Behauptung gibt, etwas als etwas anderem ähnlich erkannt zu haben.⁸ Diese Ansätze tragen dem Sachverhalt Rechnung, dass introspektive Begründungen für Ähnlichkeitszuschreibungen alleine nicht ausreichen, um über Ikonizität intersubjektiv Einigkeit zu erreichen (vgl. SCHIRRA/SACHS-HOMBACH 2013).⁹

Im Prinzip genügt jeweils bereits *eine einzige* (objektive bzw. subjektive) wahrnehmbare Eigenschaft, die – neben beliebig vielen differierenden – von

⁵ Genau aus diesem Grund gelten genuine Ikone Peirce auch als die einfachste der in Zeichen vorkommenden Gegenstandsbeziehungen: Im Gegensatz zu den beiden anderen Klassen richtet sich der Blick bei genuinen Ikonen nämlich nur auf *einen* Gegenstand (der »Eigenschaftsträger«), da Zeichenträger und Bezeichnetes in gewisser Weise zusammenfallen. Diese Identität lässt ihn andererseits aber auch von einem degenerierten Zeichen sprechen.

⁶ Der Ausdruck »Betrachter« ist hier natürlich recht weit gefasst, da er nicht auf die visuelle Sinnesmodalität eingeschränkt verwendet wird.

⁷ Technisch wird oft von einer partiellen Isomorphie – einer teilweisen Strukturgleichheit – gesprochen. Da dieser Typ von Ähnlichkeitsbeziehung offensichtlich reflexiv ist, folgt dasselbe für die darauf aufbauende Ikonizität: Wenn *X* ähnlich zu bzw. ikonisches Zeichen für *Y* ist, dann ist auch *Y* ähnlich zu bzw. ikonisches Zeichen für *X*.

⁸ Diese um eine Ebene zurückverlegte Betrachtung erlaubt eine »Symmetrie-Brechung«, denn aus dem Vorliegen solcher Gründe, die *A* dafür vorbringt, dass *B* *X* für *Y* ähnlich hält, folgt eben keineswegs, dass *A* auch Gründe in *B*'s Verhalten dafür findet, dass *B* *Y* für *X* ähnlich hält.

⁹ Der Unterschied zwischen tierischer Gegenstandswahrnehmung und menschlicher Gegenstandswahrnehmung lässt sich (u.a. bei handlungstheoretischer Betrachtung) auch darauf zurückführen, dass bei letzterer prinzipiell und daher unabtrennbar eine reflektierende Distanz zum Wahrnehmen tritt: Das menschliche Gegenstandssehen ist immer ein »sich selbst zu sehen geben« (wobei der dabei in der Erläuterung verwendete Ausdruck »sehen« auf die tierische, d.h. nicht reflektierte Version bezogen bleibt; > Sehen; vgl. auch die Glossarartikel »Sortale Gegenstände und Individuation« und »Dezeptiver und immersiver Modus«). In der Folge ist dann die Rede davon, dass Menschen sehen, indem sie sich – sich selbst gegenüber – als Sehende darstellen.

den betrachteten Gegenständen geteilt wird, um die Ikonizität einer Zeichenbeziehung zwischen jenen zu gewährleisten. Je größer die Ähnlichkeit, desto stärker ist die Ikonizität, wenn der eine Gegenstand als Zeichen für den anderen betrachtet wird. Probleme ergeben sich hingegen, wenn *alle* Eigenschaften übereinstimmen: Als im engen Sinne »ähnlich« werden üblicherweise zwei Gegenstände nur dann betrachtet, wenn es mindestens auch eine Eigenschaft gibt, in der sie sich nicht gleichen.¹⁰

2.2 Indexikalität und raumzeitliche Zusammenhänge

Von einem »Index« (Plural »Indizes«) spricht Peirce bei einem Zeichen, dessen Träger aufgrund seines raumzeitlichen und insbesondere kausalen Zusammenhangs mit dem Bezeichneten als Zeichen für letzteres verwendet wird (vgl. PEIRCE 1983: 65): wenn also beispielsweise Rauch das Zeichen für Feuer oder rote Hautflecken das Zeichen für (eine Infektion mit) Masern bilden. Alles was in den entsprechenden Naturwissenschaften von Physik bis Medizin als Auswirkung, Anzeichen oder Symptom für ein Phänomen *X* gilt, stellt mithin auch einen Peirceschen Index für *X* dar.¹¹ Genau genommen verweist ein indexikalisches Zeichen daher weniger auf einen anderen Gegenstand als vielmehr auf die Anwesenheit eines anderen Gegenstands in direkter Nähe zum Zeichenträger. Das unterscheidet Indizes deutlich von den beiden anderen Zeichenarten, die eher dazu verwendet werden, Abwesendes zu bezeichnen.¹² Was genau als »Nähe zum Zeichenträger« zu verstehen ist, kann dabei allerdings von verschiedenen Faktoren abhängen. Bei einer Spur etwa kann die zeitliche Koinzidenz mehr oder weniger stark in die Vergangenheit ausgedehnt sein: Der die Spur erzeugende Hase beispielsweise mag längst über alle Berge sein, wenn der Jäger sie als indexikalisches Zeichen für den Hasen (oder genauer seine Anwesenheit) nutzt. Kausalketten können zu einer fast beliebig großen räumlichen Ausdehnung der zu betrachtenden Nähe-Region beitragen. Wesentlich ist für Indexikalität, dass der Bereich, den der Zeichennutzer als (erweitertes) »Hier und Jetzt« betrachtet, neben dem Zeichenträger stets auch das Bezeichnete enthält, so dass man gewissermaßen auch mit dem Finger darauf deuten könnte.¹³

Zu beachten ist allerdings, dass die Definition der Indexikalität nicht

¹⁰ Ob jeder Gegenstand als sich selbst ähnlich verstanden werden sollte, ob der Begriff »Ähnlichkeit« also als Begriff einer reflexiven zweistelligen Relation angesetzt werden sollte, ist umstritten (vgl. etwa GOODMAN 1970). Weitgehende Einigkeit herrscht hingegen darüber, dass ein Zeichenträger nur dann Zeichenfunktion erfüllen kann, wenn er nicht mit dem Gegenstand, auf den er verweist, identisch ist (vgl. bereits PLATON 1922: 432a-c). Peirce etwa bezeichnet genuine Ikone wegen der Verletzung dieser Bedingung auch als »degenerierte Zeichen«.

¹¹ Vgl. auch Glossarlemma »Zeichen, Zeichenträger, Zeichensystem«: Anmerkung 8. — Da Symptome nicht kriterial (also weder hinreichend noch notwendig) für das, was sie anzeigen (können), sind – Rauch kann auch ohne Feuer auftreten (und Feuer ohne Rauch), so wie rote Hautflecken ohne Maserninfektion (und Maserninfektionen ohne das Ausbilden von roten Hautflecken) möglich sind – kann der Index-Charakter eines Zeichens recht labil sein.

¹² Wie oben erwähnt stellen nur genuine Ikone im Peirceschen Sinn eine Ausnahme davon dar.

¹³ Wegen dieser Besonderheit spielen Indizes in Taufsituationen, wie sie zur Einführung von symbolischen Zeichen verwendet werden, eine wichtige Rolle. — Die Bezeichnung »Index« leitet sich vom lateinischen Wort für Zeigefinger ab.

notwendig von einer natürlichen Beziehung zwischen Zeichenträger und Bezeichnetem ausgeht: Auch das Ortseingangsschild am Rand einer Stadt steht in direkter, wenn auch absichtlich erzeugter raumzeitlicher Beziehung zu dem Bezeichneten (eben dem Rand jener Stadt). Gleiches gilt für das auf den Seiten des »Glossars der Bildphilosophie« links oben gezeigte Logo (das markiert: »dies ist eine Seite des ›Glossars der Bildphilosophie«), die farblichen Markierungen, die in dem Online-Glossartext anzeigen, an welchen Stellen durch Mausklick eine andere Seite erreicht werden kann, oder auch generell Pfeile und Zeiger. Nicht alle Indizes sind mithin auch Symptome im engen (physikalisch-kausalen) Sinn, oder, wie es dann auch heißt: ›natürliche Indizes«. Im Gegensatz zu den natürlichen ist die raumzeitliche Beziehung, die zwischen Zeichenträger und Bezeichnetem vermittelt, bei den *künstlichen* Indizes mit Absicht erzeugt – Intentionalität ersetzt also in diesen Fällen Kausalität.¹⁴ Gleichwohl besteht die semantische Pointe auch bei dieser Unterklasse darin, dass allein die raumzeitliche Nähe bereits die Bedeutung des Zeichens bei der Verwendung zu induzieren scheint.

Sprachliche Ausdrücke, wie insbesondere ›hier‹ und ›jetzt‹, aber auch ›ich‹, ›wir‹, ›du‹, ›ihr‹ hängen in ihrer jeweiligen Bedeutung ebenfalls stark ab vom Kontext ihrer Verwendung: Die raumzeitliche Beziehung zu Ort und Zeit ihrer Äußerung bestimmt, welcher Ort mit ›hier‹, welche Person mit ›du‹ gemeint ist. Gleiches gilt natürlich auch für ›ici‹ oder ›here‹, für ›tu‹ oder ›you‹ – um nur zwei andere europäische Sprachen als Beispiele zu bemühen. Neben aller Konventionalität, die diese Art von Ausdrücken eigentlich zu Symbolen im Sinne von Peirce werden lässt, bleibt ihnen ein Moment an Indexikalität wesentlich, weshalb man auch von ›indexikalischen Ausdrücken‹ spricht.¹⁵

Einen weiteren Sonderfall indexikalischer Zeichen stellen Photographien (und die Produkte verwandter technischer Bildgebungsverfahren) dar: Offenkundig beruhen die hier betrachteten Produktionsverfahren für Zeichenträger darauf, dass eine mehr oder weniger lange, aber durchgehende Kette streng kausaler, physikalisch-chemischer Schritte den Zeichenträger automatisch aus dem Bezeichneten (›Abgebildeten‹) ableiten.¹⁶ Obwohl als Bilder eigentlich den ikonischen Zeichen zuzuordnen, schwingt zumindest bei dieser Untermenge auch Indexikalität in ihrem Begriff mit.¹⁷

¹⁴ Die intentionsbasierten Indizes stehen in enger Verbindung zum Begriff des Zeigens, d.h. der Deixis (›jemand zeigt jemandem etwas‹), während die kausalen Indizes höchstens als einfache Fälle von »Sich-Zeigen« (›etwas zeigt sich‹) begriffen werden können.

¹⁵ Sprachphilosophisch ist Indexikalität zudem im Falle von Metonymen wirksam: Wenn ein Ganzes über (Bezeichnungen für) eines seiner Teile angesprochen wird, liegt offensichtlich ebenfalls eine entsprechende Nähe-Beziehung zwischen Zeichenträger (Teil) und damit Bezeichnetem (Ganzes) vor.

¹⁶ Vgl. hierzu auch die Diskussion im Glossarbeitrag »Digitales Bild« zu deren (Nicht-)Indexikalität.

¹⁷ Eine analoge Argumentation gilt für technisch erzeugte »Tonkonserven«: Auch diese beinhalten offenkundig stets sowohl ikonische als auch indexikalische Momente.

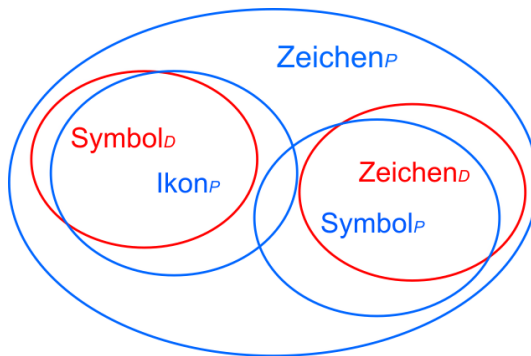


Abb.3:

Skizze zum Problem um die Ausdrücke ›Zeichen‹ und ›Symbol‹

Quelle: © J.R.J. Schirra

2.3 Symbolhaftigkeit und Bedeutungskonventionen

Ikone gleichen Indizes in einer wichtigen Hinsicht, in der die dritte semantische Zeichenkategorie von Peirce abweicht: Wegen des direkt erkennbaren Zusammenhangs zwischen Zeichenträger und Bezeichnetem scheint die Bedeutung des Zeichens nicht erst durch einen geeigneten Taufakt etabliert werden zu müssen. Indizes und Ikone funktionieren ohne vorangehende Festlegung einer entsprechenden Bedeutungskonvention. Das gilt für viele der von uns im Alltag verwendeten Zeichengebräuche keineswegs, wie jeder leicht selbst feststellen kann, wenn er eine fremde Sprache erlernen will. Zeichen, deren Bedeutungsbeziehung mithilfe einer Konvention festgelegt werden müssen, nennt Peirce ›Symbole‹ (vgl. PEIRCE 1983: 65ff.).¹⁸

Dieser Wortgebrauch differiert deutlich von einer anderen, vor allem im deutschsprachigen Raum verbreiteten (auch von Saussure benutzten) Konvention, die dem ›Zeichen‹ das ›Symbol‹ gegenüberstellt, wobei ›Symbol‹ in diesem Sinn häufig synonym zu ›Sinnbild‹ gebraucht wird.¹⁹ Markiert man die unterschiedlichen Wortgebräuche mit den Indizes ›D‹ (deutsch) und ›P‹ (Peirce), so ergibt sich (Abb. 3): »Symbole_D« sind gerade keine »Zeichen_D«, während »Symbole_P« eine Unterart von »Zeichen_P« sind; des Weiteren entsprechen »Symbole_P« weitgehend »Zeichen_D«, während »Symbole_D« in etwa den Peirceschen »Ikonen« entsprechen, also zwar keine »Zeichen_D«, wohl aber »Zeichen_P« sind.²⁰ Es empfiehlt sich daher, – besonders in der bildwissenschaftlichen Diskussion – sehr genau darauf zu achten, in welcher

¹⁸ Das Wort geht auf das griechische *συνβάλλω* zurück (*symbállō* – zusammenfügen).

¹⁹ Vgl. hierzu auch die Anmerkungen zu ›Sinnbild‹ im Artikel »Emblem«. Eine grobe Übersicht findet sich unter <http://de.wikipedia.org/wiki/Symbol>.

²⁰ Da zudem der wesentliche Unterschied zwischen »Zeichen_D« und »Symbolen_D« darin besteht, dass die Bedeutungsrelation bei ersteren als rein willkürlich, bei letzteren hingegen als aus dem Symbolisierten natürlich erwachsende Relation verstanden wird, schließen sich beide wechselseitig aus. Die Peirceschen Begriffsumfänge überlappen sich hingegen.

Bedeutung die Ausdrücke ›Zeichen‹ und ›Symbol‹ jeweils verwendet werden.²¹

Eine konventionelle Bedeutungszuschreibung liegt im Übrigen nicht nur dann vor, wenn eine Regel, auf die man sich im Zweifelsfall berufen kann, ausdrücklich festgelegt wird (Taufakt im weiten Sinn). Es kann sich auch um historisch gewachsene Gewohnheiten oder stillschweigende (implizite) Übereinkünfte handeln, wie sie bei den meisten Zeichen der »natürlichen« Sprachen, etwa den Wörtern und Sätzen des Deutschen, vorliegen. Hier existieren keine vorweisbaren Situationen mit entsprechenden bedeutungsstiftenden Akten, auf die man beim Verdacht einer falschen Verwendungsweise des symbolischen Zeichens verweisen könnte. Zudem wirken in aller Regel die sozialen Mechanismen, die zur Bildung der Tradition beigetragen haben, immer weiter, weswegen sich die Traditionen kontinuierlich »unter der Hand« ändern (»Sprachwandel«). Im Gegensatz zu den tradierten Bedeutungskonventionen können ausdrücklich vereinbarte Zeichenbedeutungen hingegen nur wieder durch weitere ausdrückliche Vereinbarungen der betroffenen Zeichennutzer verändert werden.²²

Obwohl verwandt sollten die Begriffe »Konvention« und »Willkürlichkeit« (auch »Arbitrarität«) in diesem Zusammenhang nicht miteinander verwechselt werden: Auch tradierte Konventionen sind in der Regel auf die eine oder andere Weise motiviert und nicht rein willkürlich.²³ Und selbst die an sich frei verfügbaren Assoziationsmöglichkeiten werden bei explizit vereinbarten Konventionen aus guten (etwa mnemotechnischen) Gründen kaum je wirklich ausgeschöpft. Historisch bildete zwar die Frage nach der Willkürlichkeit der Bedeutungsbeziehung in Gestalt der *phýsei/thései*-Debatte in der griechischen Antike den wesentlichen Ausgangspunkt für die sukzessive Differenzierung möglicher Objektrelationen bis hin zu Peirce (und darüber hinaus). Doch ergab sich im Verlauf dieser begrifflichen Entfaltung, dass es weniger um die Frage nach einer natürlich (sprich: unabhängig von Zeichenverwendern) bestehenden Beziehung zwischen Zeichen(träger) und Bezeichnetem geht, als vielmehr um verschiedene Möglichkeiten, Aspekte eines als Zeichenträger verwendeten Objekts in das komplexe Geschehen von Zeichenhandlungen zu integrieren (vgl. TRABANT 1996a: Abschn. II.4).²⁴

Ein Beispiel für diesen Zusammenhang kann man in der Diskussion um

²¹ Vor diesem Hintergrund mag jemand, der Bilder als (ikonische) »Zeichen_P« betrachtet, schnell in ein Wortgefecht über die Zeichenhaftigkeit von Bildern geraten mit jemandem, der Bilder als »Symbole_D« versteht.

²² Als Alternative bleibt allerdings eine Entwicklung von der explizit vereinbarten Konvention zu einer die ursprüngliche »Taufsituation« vergessenden und im Weiteren als rein tradierte Konvention verstandenen Bedeutungsrelation möglich.

²³ Ein Beispiel für derartige Motivationen ist im Glossar im »Exkurs: Beispiel für motivierte Zeichenkonventionen« dargestellt.

²⁴ In engem Zusammenhang zur »Willkürlichkeit« von Zeichenträgern für die zugehörigen Bedeutungen steht zudem die Diskussion um die Möglichkeit einer Rückwirkung des Zeichenträgers auf das Verständnis dessen, was dieser Ausdruck bedeutet: Unter der Bezeichnung »Prinzip der sprachlichen Relativität« (auch: »Sapir-Whorf-Hypothese«; vgl. <http://de.m.wikipedia.org/wiki/Sapir-Whorf-Hypothese>) wird die Vorstellung diskutiert, dass die »Weltsicht«, das »Weltbild« einer Sprach- (oder allgemeiner: Zeichen-)gemeinschaft entscheidend durch die von ihren Mitgliedern verwendeten Sprachzeichen bestimmt wird; > Glossarlemmata »Weltbild, Lebensform« & »Linguistic turn, pictorial turn, medial turn«.

die Perspektive als einer symbolischen Form²⁵ »sehen« (vgl. PANOFSKY 1924). Zwar scheinen zentralperspektivische Konstruktionen in einer quasi kausalen Ableitung besonders natürlich wirkende Bildzeichen zu erzeugen. Doch um diese Zeichen geht es nun gar nicht. Vielmehr ist die Konstruktion selbst – als Zeichen für das jene Natürlichkeit allererst begründende Sehen genommen – nur eine (historisch gewachsene) Möglichkeit unter vielen anderen; eine Möglichkeit, die, da sie ein einäugiges, simultanes Sehen mit starrem Blick unterstellt, trotz aller ikonischer Anteile (d.h. bestehenden Ähnlichkeiten zur Bedeutung dieses Zeichens, dem zweiäugigen, sakkadischen Sehen mit beweglichen Augen) auch stark von tradiert-konventionellen Faktoren abhängt: der Konvention nämlich, dass eben auf genau diese Weise das Sehen darzustellen sei (vgl. CASSIRER 1930).

3. Zur Anwendung auf Bilder: Ein (komplexes) Beispiel

Nach diesen Prämissen sind Bilder häufig als der Prototyp des ikonischen Zeichens interpretiert und gelegentlich sogar mit dem Ikon überhaupt verwechselt worden [...] Es gibt aber Bilder, die in größerem Maße ikonisch, solche, die eher indexikalisch, und andere, die überwiegend symbolisch sind. Das Kriterium des Anteils an ikonischen, indexikalischen und symbolischen Elementen erlaubt es, in der Kulturgeschichte des Bildes drei Prototypen zu bestimmen. Prototyp des ikonischen Bildes ist danach nicht die gegenständliche, sondern vielmehr die nichtgegenständliche, die abstrakte Malerei. Prototyp des indexikalischen Bildes sind ebenso die Photographie wie die gegenständliche Malerei, und Prototyp des symbolischen Bildes ist die *ikonologisch* beziehungsweise *ikonographisch* kodifizierte Malerei (NÖTH 2009: 243f.).

Aus bildwissenschaftlicher Perspektive spielen Ikonizität (insofern »Bild« und »Ähnlichkeit« zusammenhängen) und Indexikalität (vor allem bei den kausalen Bildgebungsverfahren) die größere, aber keineswegs die alleinige Rolle. Auch bei Bildverwendungen treten zahlreiche symbolische Aspekte auf.²⁶ In der Praxis dürften prototypische Fälle von Ikonizität, Indexikalität oder Symbolhaftigkeit in der Tat weder bei Bildern noch auch bei anderen Zeichentypen häufig auftreten. Mischformen dominieren unseren Bild(Zeichen)gebrauch.

Die Anwendung der drei Aspekte auf ein konkretes Beispiel mag besser verdeutlichen, wie vielfältig die semantischen Relationen letztendlich für einen

²⁵ Cassirer bezeichnet mit dem Ausdruck »symbolische Form« »jede Energie des Geistes [...], durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird« (CASSIRER 2009: 67). Der Ausdruck »Zeichen« wird dabei offensichtlich im Sinn von »Zeichenträger« verwendet und »Symbol« (als dritte im vorliegenden Text erwähnte Bedeutungsvariante dieses Ausdrucks) analog zu »Zeichen« (s.o.).

²⁶ Nöths Zuordnung der ikonischen Prototypikalität mit der nichtgegenständlichen Malerei in obigem Zitat mag zunächst verwundern, ist aber dem Umstand geschuldet, dass er die beiden Pole der Assoziation auf je spezielle Weise interpretiert: Mit solchen Bildträgern würde erstens nämlich nur auf eine Eigenschaft des jeweiligen Bildträgers verwiesen, was zweitens eben genau dem ursprünglichen Peirceschen *genuine*n Ikon entspricht. Allerdings sind einerseits andere Interpretationen des Phänomens ungegenständlicher Bilder möglich (> »Bild in reflexiver Verwendung«, Abschnitt »Zusammenhänge mit anderen Begriffen«), und andererseits eine weiter gefasste Verwendungsweise von »Ikon« bildphilosophisch durchaus üblicher.

einzigsten Bildträger zusammenwirken: Abbildung 4 gibt das Schwarz-Weiß-Photo eines unbekannten Photographen wieder, das vermutlich in den letzten Tagen des Jahres 1945 aufgenommen wurde und im *Hiroshima Peace Memorial Museum* aufbewahrt wird. Zu sehen sind zwei Stufen einer steinernen Treppe, die zum Eingang des Gebäudes der Sumitomo-Bank im Zentrum der japanischen Stadt Hiroshima führt, sowie ein kleiner Ausschnitt der Wand des Gebäudes. Auf den Treppenstufen zeichnen sich schwärzliche Spuren im perspektivisch verzerrten Umriss eines menschlichen Körpers ab. Es wird angenommen, dass sie entstanden sind, als am 6. August 1945 um 8 Uhr 15 eine Atombombe die Stadt zerstörte und Druck, Hitze und Strahlung die verglühenden Überreste einer Person, die zufällig zu diesem Zeitpunkt vor dem Gebäude auf den Stufen stand, in den Stein eingebrannt haben.



Abb. 4:
Ein Schatten in Hiroshima – 6. August 1945, 8:15
Quelle:

3.1 Ikonizität, Indexikalität und Symbolhaftigkeit der Beispielphotographie

Wegen der längeren, aber durchweg kausalen Kette von optischen, photochemischen und digitaltechnischen Transformationen, die den hier betrachteten Zeichenträger mit der Aufnahmesituation in Hiroshima zu einem unbekannten Zeitpunkt kurz nach der Bombenexplosion verbinden, hat das damit verwendete Zeichen offensichtlich Index-Charakter. Da zudem eine visuelle Ähnlichkeit zu den tatsächlichen Treppenstufen in Japan besteht, ist auch ein deutlicher ikonischer Anteil gegeben. Symbolhaftigkeit tritt hinzu, weil die Signifikanz dieses Bildes erst klar werden kann, wenn man es in seinen

historischen Kontext einordnen kann: Zwar ist – ikonisch – eine Art menschlicher Schatten zu sehen, der – indexikalisch – als Teil einer real in Raum und Zeit existierenden (d.h. mit dem Hier und Jetzt der Rezeptionssituation kausal verbundenen) Szene verstanden wird, doch dass diese Photographie etwa auch als Zeichen für die schreckliche Gewalt einer Atombombenexplosion über bewohntem Gebiet dienen mag erschließt sich nur in einem durch Konventionen etablierten Verständnisrahmen.

3.2 Ikonizität, Indexikalität und Symbolhaftigkeit des »Schattens«

Tatsächlich lassen sich Ikonizität, Indexikalität und Symbolhaftigkeiten in diesem Beispiel (wie übrigens bei fast allen Bildern) auch noch auf einer zweiten Ebene anwenden: Denn auch der »Schatten« selbst wird in der Regel ja zeichenhaft gelesen. Als Symptom der ihn verursachenden Explosion kann er als Index für alle der in der zu ihm führenden Kausalkette enthaltenen Faktoren verwendet werden: Dominant in dieser Hinsicht sind sicherlich die Person, die in jenem verhängnisvollen Augenblick an jener Stelle stand, die Strahlungen, die in jenem Moment den Schatten in den Stein brannten, sowie das Ereignis, das die Strahlung ausgelöst hat: die Explosion von »Little Boy«. ²⁷ Voraussetzung für eine solche indexikalische Zeichenverwendung mit einer dieser Bedeutungen ist die Einbettung des »Schattens« in eine kommunikative Interaktion (inklusive Selbstdarstellung des Senders) mit bewusster Kontrolle des kommunikativen Zwecks der Handlung (Reflexivierung inklusive Antizipation des Kommunikationspartners; ► Bildrezeption als Kommunikationsprozess). Diese Bedingung ist auch erfüllt, wenn sich jemand selbst vor Ort mithilfe des »Schattens« auf die entsprechende Ursache aufmerksam macht.

Insofern der »Schatten« eine gewisse Ähnlichkeit mit jenem Menschen hat, kann er zudem als ein ikonisches Zeichen für jenen stehen. Auch hier ist die Einbettung in den komplexen Handlungszusammenhang einer Zeichenverwendung Voraussetzung. Analog zur Verlängerung der indexikalischen Aspekte des Dargestellten durch die Indexikalität der Darstellung »verlängert« die Ikonizität des Bildes die ikonischen Aspekte des im Bild Dargestellten. ²⁸

Als einem symbolischen Zeichen kann man sich dem »Schatten« schließlich zuwenden, wenn man damit etwa die eigene Aufmerksamkeit oder die eines anderen absichtlich auf den Sachverhalt lenken möchte, dass die Menschheit mit der in Hiroshima erstmals grauenvoll demonstrierten Fähigkeit, Atombomben über bevölkerten Städten explodieren zu lassen, eine gefährliche Grenze überschritten hat.

²⁷ Wegen der Transitivität der Kausalbeziehung »verlängert« die Photographie als Index die bereits signifikanten Kausalketten der abgebildeten Szene sozusagen bis zum Betrachter.

²⁸ Diese Transitivität ist allerdings weniger deutlich ausgeprägt als bei der Kausalität: Wenn A ähnlich zu B ist, B ähnlich zu C und schließlich C ähnlich zu D, folgt bekanntlich keineswegs zwingend, dass A auch ähnlich zu D ist – mit entsprechenden Konsequenzen für die Ikonizität der zugehörigen Darstellungsbeziehungen (etwa: die Kopie einer Kopie einer Kopie eines Bildes).

3.3 Ikonizität, Indexikalität und Symbolhaftigkeit des reflexiv genutzten Photos

Eine dritte Bedeutungsebene ergibt sich, wenn wir in Betracht ziehen, dass jedes Bild auch dazu benutzt werden kann, als Zeichen für einen Aspekt des Zeichengebrauchs selbst zu dienen (▷ Bild in reflexiver Verwendung). Eben dies ist ja unter anderem in diesem Glossarartikel mit dem Zeichenträger aus Abbildung 4 geschehen. Auch auf dieser Ebene können die drei Arten von *Objektbezügen* auftreten:

- * Ikonizität als Exemplifikation einer konkreten Eigenschaft des aktuellen Zeichenhandlungsschemas: Z.B. kann mithilfe des Bildträgers darauf aufmerksam gemacht werden, dass die Bedeutungen jeder seiner Zeichenverwendungen ikonische, indexikalische und symbolische Aspekte umfasst, indem eben diese Eigenschaft am Exempel demonstriert wird.

- * Indexikalität als Verweis auf die gerade im Kontext ablaufenden Zeichenhandlungsinstanzen und ihre Eigenheiten: So kann sich ein Leser dieses Text-Bild-Ensembles etwa mithilfe des Zeichenträgers aus Abbildung 4 darauf aufmerksam machen, dass die Bedeutungen, die er ihm in verschiedenen Instanziierungen der Zeichenhandlung im Verlauf der Lektüre des umgebenden Textes gibt, sich wandeln und etwa mal mehr, mal weniger ikonisch oder indexikalisch bestimmt sind.

- * Symbolhaftigkeit, insofern alle abstrakten Eigenschaften des Zeichenhandlungsschemas, auf die mit der reflexiven Verwendung des Bildträgers verwiesen werden kann, wegen ihrer Abstraktheit konventionell (oder traditionell) etabliert worden sind: Dass eine Bildverwendung Begriffe wie »syntaktische Dichte«, »genuine Ikonizität« oder »Ästhetisierung eines Sujets« exemplifizieren kann, hat stets auch eine regelbezogene Komponente. Das gilt insbesondere für Fälle negativer Exemplifikation, bei denen definitionsgemäß keine ikonischen oder indexikalischen Momente auftreten können.

— In jedem konkreten Gebrauch des in Abbildung 4 wiedergegebenen Zeichenträgers können auf den erwähnten drei Zeichenebenen die drei von Peirce inspirierten Objektbezüge in jeweils verschiedenen Ausprägungen und variierenden Kombinationen die effektive Kommunikation semantisch prägen. Vor diesem Hintergrund ist die Vorstellung von einer einzigen »Bedeutung eines Bildträgers« bestenfalls stark verkürzt und stets abhängig von einer – meist nur implizit – als Standard festgelegten Referenzverwendungsweise, zu der ein Begriff von standardisierten Kommunizierenden mit bestimmtem Hintergrundwissen ebenso wie standardisierte Kommunikationsziele gehören (z.B. ikonische, nicht-reflexive Verwendung). Semiose – bei Peirce als fortlaufende Erzeugung weiterer Interpretanten gedacht, genauer: als Folge (mentaler) Zeichen, die die Bedeutung des ersten Zeichens elaborieren – kann offensichtlich auch noch in einem anderen Sinn verstanden werden: als ein sukzessives Ausarbeiten der verschiedenen Möglichkeiten, einen Zeichenträger als Zeichen zu verwenden.

Für die Frage nach der Identität bildhafter Zeichen verschiebt sich der

Fokus von einem am physischen Bildträger orientierten Kriterium zu einem an der jeweiligen Verwendungssituation orientierten Kriterium.

Literatur

- BERNDT, FRAUKE; HEINZ J. DRÜGH (Hrsg.): *Symbol – Grundlagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2009
- BIRK, ELISABETH; MARK A. HALAWA; DORIS MOSBACH: Semiotik. In: NETZWERK BILDPHILOSOPHIE (Hrsg.): *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft*. Köln [Halem] 2014, S. im Druck
- CASSIRER, ERNST: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum (1930). In: RECKI, BIRGIT (Hrsg.): *Ernst Cassirer: Gesammelte Werke, Bd. 17*. Hamburg [Meiner] 2004, S. 411-436
- CASSIRER, ERNST: Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften. *Schriften zur Philosophie der symbolischen Formen*. Hamburg [Meiner] 2009, S. 63-92
- GOODMAN, NELSON: Seven Strictures on Similarity. In: FOSTER, LAWRENCE; JOE WILLIAM SWANSON (Hrsg.): *Experience and Theory*. Amherst [U of Massachusetts P] 1970, S. 19-30
- NÖTH, WINFRIED: Bildsemiotik. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2009, S. 235-254.
- PANOFSKY, ERWIN: Die Perspektive als symbolische Form (1924). In: MICHELS, KAREN; MARTIN WARNKE (Hrsg.): *Erwin Panofsky, Deutschsprachige Aufsätze, Bd. 2*. Berlin [Akademie] 1998, S. 664-757
- PEIRCE, CHARLES S.: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1983
- PEIRCE, CHARLES S.: *Collected Papers, Vol. 2: Elements of Logic*. Bristol [Thoemmes] 1998
- PLATON: *Kratylos*. Leipzig [Meiner] 1922
- SCHELSKE, ANDREAS: Bedeutung oder Bezeichnung. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS; KLAUS REHKÄMPER (Hrsg.): *Vom Realismus der Bilder*. Magdeburg [Scriptum] 2000, S. 147-158
- SCHIRRA, JÖRG R.J.; SACHS-HOMBACH, KLAUS: The Anthropological Function of Pictures. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS; JÖRG R.J. SCHIRRA (Hrsg.): *Origins of Pictures. Anthropological Discourses in Image Science*. Köln [Halem] 2013, S. 132-159
- TRABANT, JÜRGEN: *Elemente der Semiotik*. Tübingen [Franke] 1996

Das bildphilosophische Stichwort 36

Hans Dieter Huber

Beobachtung

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

1. Das Beobachten

Die aufmerksamste und am intensivsten an einem Geschehen beteiligte visuelle Aktivität ist das Beobachten. Das deutsche Universalwörterbuch kennt vier verschiedene Bedeutungen von »beobachten«. Erstens: »etwas über eine gewisse Zeit aufmerksam und genau betrachten, mit den Augen verfolgen«. Zweitens: »über eine gewisse Zeit zu einem bestimmten Zweck auf etwas oder jemanden achten, jemanden oder etwas kontrollieren oder überwachen«, zum Beispiel in der Redewendung: »einen Patienten beobachten«, »jemanden beobachten lassen«, »jemanden zur Beobachtung ins Krankenhaus einweisen«. Drittens: »eine bestimmte Feststellung an jemandem oder an etwas machen, etwas bemerken«. Viertens: »eine Vorschrift, Abmachung oder ähnliches beachten oder einhalten« (DUDEN 2003: 261).

Der Sozialpsychologe Carl Friedrich Graumann hat den Begriff der Beobachtung 1966 wie folgt definiert:

Die absichtliche, aufmerksam-selektive Art des Wahrnehmens, die ganz bestimmte Aspekte auf Kosten der Bestimmtheit von anderen beobachtet, nennen wir Beobachtung. Gegenüber dem üblichen Wahrnehmen ist das beobachtende Verhalten planvoller, selektiver, was eine Suchhaltung bestimmt und von vorneherein auf die Möglichkeit der

Auswertung des Beobachteten im Sinne der übergreifenden Absicht gerichtet (GRAUMANN 1966: 86).

›Beobachten‹ als eine aktive, sensomotorische Tätigkeit bezeichnet also eine längere, aufmerksame, selektive und vor allem auf ein Ergebnis hin ausgerichtete Tätigkeit. Interessant ist hier der Zusammenhang mit dem aus dem 17. Jahrhundert stammenden Substantiv ›Obacht‹, das von ›Acht‹ kommt und ›Vorsicht‹ oder ›Aufmerksamkeit‹ meint. Es kommt heute nur noch im süddeutschen ›Obacht geben‹ vor, was soviel wie ›aufpassen, aufmerksam, wachsam sein‹ bedeutet (DROSDOWSKI 1989: 493). Nach Kluge gibt ›Obacht‹ in größerem Umfang das lateinische ›observare‹ und das französische ›observer‹ wieder (KLUGE 2002: 109). In Beobachten ist also ein besonders aufmerksamer, wachsender, kontrollierender oder überwachender Aspekt vorhanden. Auch die anderen europäischen Sprachen besitzen ein eigenes Wort für ein aufmerksames, kontrollierendes, überwachendes oder wachsames Sehen: griech. ›skopein‹, das lateinische ›observare‹, das italienische ›guardare‹ und das französische ›garder‹.

2. Das Betrachten

Die Tätigkeit des Betrachtens ist hinsichtlich ihrer Semantik eine deutlich entspanntere und kontemplativere Tätigkeit. Das *Stilwörterbuch der deutschen Sprache* umschreibt ›betrachten‹ in dreierlei Hinsicht. Erstens: »jemanden, sich, etwas längere Zeit ansehen«. Zweitens: »jemanden, sich, etwas für etwas halten«: zum Beispiel »er betrachtet sich als meinen Freund«, »jemanden als Verbündeten betrachten«, »jemanden als politisch tot betrachten«, »jemanden als einen Betrüger betrachten«, »jemanden als enterbt betrachten«. Drittens: »etwas genauer erörtern oder beurteilen«, wie in »etwas objektiv betrachten«, »etwas unter einem anderen Aspekt betrachten«, »etwas von zwei Seiten betrachten«, »die finanzielle Situation der Firma betrachten«, »genau betrachtet ist die Sache etwas anders« (DROSDOWSKI 1988: 156).

Betrachten ist also ein Vorgang, der wie das Beobachten zwar ebenfalls längere Zeit benötigt, aber stärker als das aufmerksame, gespannte und ergebnisorientierte Beobachten in sich gekehrt ist und mit Überlegen, Einschätzen und Beurteilen zu tun hat. Betrachten hängt eng mit den lateinischen Verben ›contemplari‹ und ›considerare‹ zusammen, besitzt also eine deutlich kontemplativere und nachdenklichere Konnotation. Das Verb entsteht im 8. Jahrhundert und ist eine Verstärkung des einfachen ›trachten‹. Es bedeutet zunächst ›erwägen‹. Erst in frühneuhochdeutscher Zeit, also etwa um 1350, kommt es zu der heutigen Bedeutung von ›beim Anschauen erwägen‹. In dieser Zeit wird es allmählich mehr und mehr mit dem visuellen Sinn in Verbindung gebracht. Das Substantiv ›Betracht‹, wie in der Redewendung ›in Betracht ziehen‹ oder ›in Betracht kommen‹, bewahrt noch heute die ältere Bedeutung von ›erwägen‹. Adverb und Adjektiv ›beträchtlich‹

entwickeln sich aus der ursprünglichen Bedeutung mit Überlegung zu der allgemeineren Bedeutung ›erheblich‹. Das Abstraktum ›Betrachten‹ bezieht sich dagegen stärker auf das inhaltliche Betrachten (KLUGE 2002: 116).

3. Das Blicken

Wie steht es mit der Tätigkeit des Blickens? Das deutsche Universalwörterbuch charakterisiert das Substantiv als »ein kurzes Anschauen oder Hinschauen«, als »einen Ausdruck der Augen«, »einen Ausblick oder eine Aussicht« und als »eine Form der Urteilskraft« im Sinne von »ein sicherer Blick« oder »einen Blick für etwas haben« (DUDEN 2003: 298). Auffällig ist, dass es sich beim Blicken um einen, zeitlich gesehen, relativ kurzen Vorgang handelt, während Beobachten, Betrachten und Zuschauen beide als zeitlich länger andauernde Tätigkeiten verstanden werden. Ein Blick ist also etwas Kurzes und etwas Aktives. Er kann sich auf etwas richten. Das Verb ›blicken‹ hat im Wesentlichen drei Bedeutungen: Erstens: »bewusst seinen Blick irgendwo hin richten«. Zweitens: »in einer bestimmten Weise dreinschauen«, wie in »freundlich blicken«, »kühl blicken« oder »streng blicken«. Die dritte Bedeutung ist jugendsprachlich und meint »begreifen, kapieren, schnallen«, wie »der blickt es nicht«, oder »ich blick da nicht durch« (DUDEN 2003: 298). Interessant ist hier, dass es zwar das Substantiv ›der Blick‹ gibt, aber kein nomen agentis, also keinen Blicker. Ähnlich verhält es sich mit den sinnverwandten Verben wie ›äugen‹, ›glotzen‹, ›gucken‹, ›kieken‹, ›linsen‹, ›luchsen‹, ›lugen‹, ›schauen‹, ›schielen‹, ›sehen‹, ›starren‹ oder ›stieren‹ (vgl. MÜLLER 1985: 151). Sie alle kennen kein nomen agentis.

4. Das Schauen

›Schauen‹ ist ein Ausdruck, der vorwiegend im süddeutschen, österreichischen oder schweizerischen Sprachraum Verwendung findet. Das Stilwörterbuch des Duden unterscheidet sechs verschiedene Bedeutungsvarianten von ›Schauen‹. Erstens: »blicken, irgendwohin schauen«; zweitens: »etwas ansehen, betrachten« (›ich habe den ganzen Abend Fernsehen geschaut‹); drittens: »auf etwas Wert legen« (wie zum Beispiel »auf Ordnung, Pünktlichkeit oder Äußerlichkeiten schauen«); viertens: »zusehen« (›er soll schauen, dass er damit fertig wird‹); fünftens: »etwas schauen« (zum Beispiel die Herrlichkeit Gottes) und sechstens: »nach jemandem schauen, sich um jemanden oder etwas kümmern« (DROSDOWSKI 1989: 622f.). Etymologisch gesehen, bezeichnet das westgermanische Verb (mittelhochdeutsch ›schouwen‹ oder althochdeutsch ›scouwen‹) den Bedeutungskomplex ›sehen, betrachten‹. Das englische Verb ›to show‹ (›zeigen‹) gehört mit den beiden altisländischen Verben ›skygn‹ (›scharfsichtig‹) und ›skygna‹ (›spähen‹) zu einer gemeinsamen Wurzel [s]keu- (›auf etwas achten, aufpassen, bemerken‹), die auch der Wortsippe von ›schön‹ zugrunde liegt (eigentlich ›ansehnlich‹). Im Unterschied zu ›sehen‹ bezeichnet

›schauen‹ meist das absichtliche Beobachten und Blicken. In gehobener Sprache steht ›schauen‹ auch für das innere, geistige Sehen (vgl. DUDEN 2003: 663f.). Ableitungen stellen die Worte ›Schau‹, ›anschauen‹, ›anschaulich‹, ›veranschaulichen‹, ›Anschauung‹, ›beschauen‹, ›Beschauer‹, ›beschaulich‹, ›Schaufenster‹, ›Schauplatz‹, ›Schauspieler‹, aber auch ›zuschauen‹ und ›Zuschauer‹ dar.

5. Das Zuschauen

Der Zuschauer wird im *Universalwörterbuch der deutschen Sprache* als jemand definiert, der einem Vorgang, besonders einer Aufführung, einer Vorführung oder etwas Ähnlichem zusieht (vgl. DUDEN 2003: 1881). Das Entscheidende am Zuschauer ist, dass er nicht aktiv in das von ihm beobachtete Geschehen eingreift, sondern passiv bleibt. Er bleibt unbeteiligt. Zuschauer sind zwar ebenfalls relativ aufmerksame Beobachter, aber nicht alle Beobachter sind Zuschauer. Der Psychologe Bernd Strauss definiert Zuschauer folgendermaßen:

Zuschauer sind Beobachter, die erstens während des Ereignisses, das sie beobachten, nicht immanenter Bestandteil des beobachteten Geschehens sind und in diesem Sinne inaktiv sind und die zweitens im wesentlichen aus personinternen Gründen und nicht aus personexternen Gründen beobachten und die drittens relevante Kosten für das Beobachten aufwenden müssen (STRAUSS 1998: 16).

Etymologisch stammt ›Zuschauer‹ von ›schauen‹, dem mittelhochdeutschen ›scouwen‹. Außergermanisch lässt sich das Wort mit dem griechischen ›thyoskóos‹ der ›Opferschauer‹ und ohne anlautendes ›s-‹ ›koéo‹ (›ich bemerke, fasse auf‹) vergleichen. Lateinisch stehen ›cavere‹ und eventuell das altitalienische ›akuvate‹ (›beabsichtigt‹) nahe. Als Substantive kennen wir ›Schau‹ oder ›Anschauung‹, als altertümliche nomina agentis den ›Beschauer‹, englisch ›beholder‹, als Adjektiv das Wort ›beschaulich‹.

6. Das Sehen

Der Ausdruck ›Sehen‹ ist das am meisten und im umfassendsten Sinne gebrauchte Wort für die visuelle Tätigkeit eines Beobachters. Das Wort bedeutete wohl ursprünglich ›mit den Augen verfolgen‹. Denn es ist mit dem lateinischen ›sequi‹ (›folgen‹) verwandt. Wahrscheinlich liegt hier ein altes Wort der Jägersprache zu Grunde, das sich auf den verfolgenden und spürenden Hund bezog. Das *Universalwörterbuch der deutschen Sprache* kennt elf unterschiedliche Bedeutungen und Verwendungsweisen des Verbs, was für seine verbreiteten, wichtigen und vielfältigen Einsatz im Deutschen spricht. Erstens: »mit dem Gesichtssinn, mit den Augen optische Eindrücke wahrnehmen«. Zweitens: »den Blick irgendwohin richten, gerichtet halten«; »blicken, um etwas festzustellen oder zu ermitteln«, sowie »seine Aufmerksamkeit, sein Interesse, seine Erwartung auf jemanden oder auf etwas gerichtet halten«. Drittens: »aus etwas

heraus ragen und zu sehen sein, hervorsehen«. Viertens: »eine Lage mit Blick in eine bestimmte Richtung haben«. Fünftens: »erblicken, bemerken, als vorhanden feststellen«. Sechstens: »sich jemanden oder etwas ansehen, betrachten« oder »durch Sehen in einen bestimmten Zustand gelangen«, wie bei »satt sehen« oder »müde sehen«. Siebtens: »erleben«. Achters: »bemerken, feststellen«, aber auch »beurteilen, einschätzen, erkennen, erfassen, überlegen und prüfen«. Neuntens: »zu jemandem oder etwas hingehen und sich darum kümmern« wie im Ausdruck »nach den Kindern sehen«. Zehntens: »auf etwas besonders achten, besonderen Wert legen«, aber auch »auf jemanden oder etwas aufpassen, etwas im Auge behalten«. Elftens: »sich darum kümmern, etwas Bestimmtes zu erreichen«, wie bei »sieh zu, dass du bald fertig wirst« (DUDEN 2003: 1432f.).

Etymologisch betrachtet, beruht das gemeingermanische, mittelhochdeutsche Verb ›sehen‹ (althochdeutsch ›sehan‹) mit verwandten Wörtern in anderen indogermanischen Sprachen auf der indogermanischen Wurzel ›sek-‹ (›bemerken‹, ›sehen‹). Deren eigentliche Bedeutung ›mit den Augen verfolgen‹ ergibt sich aus den verwandten Wortsippen von lateinisch ›sequi‹ (›folgen‹, ›verfolgen‹), dem altindischen ›sacaté‹ (›er begleitet, folgt‹) und dem lettischen ›sekt‹ (›folgen‹, ›spüren‹, ›wittern‹). Aus der Bedeutung ›bemerken‹ hat sich weiterhin über ›zeigen‹, ›ankündigen‹ die Bedeutung ›sagen‹ entwickelt (vgl. DROSDOWSKI 1989: 662).

7. Das Publikum

Von einem Publikum spricht man dann, wenn man ein Personenkollektiv vor sich hat, das durch den gleichzeitigen Konsum eines bestimmten Erlebnisangebotes wie ein Konzert, eine Vernissage, einen Kinofilm oder ein Fußballspiel gekennzeichnet ist (vgl. SCHULZE 2000: 460). Die zeitliche Dauer des Zuschauens kann unterschiedlich lange währen. Je nach der Länge der Veranstaltung kann sie von wenigen Minuten bis zu mehreren Stunden dauern. Bei Zeitschriften kann die Teilnahmedauer in Tagen und Wochen gezählt werden. Bei Modeartikeln, Büchern oder Musikkonserven in Monaten, bei Autos, Möbelstücken oder Moden sogar in Jahren. Meistens lässt sich der Zeitpunkt, zu dem ein Publikum entsteht oder zusammenkommt, durch das Erlebnisangebot selbst relativ genau bestimmen, während sein Ende und das Zerstreuen und Auseinanderfallen von Publika schwerer abzugrenzen sind. Publika stellen jedenfalls temporär verdichtete Szenen dar, die sich aus Anlass des kollektiven Konsums eines Erlebnisangebotes an einem bestimmten Ort treffen und versammeln, um gemeinsam als soziale Gruppe das Ereignis zu erleben.¹

¹ Dieser Text ist ein Auszug aus einem Manuskript mit dem Titel »Der Zugang zum Schönen. Bilder in der Erlebnisgesellschaft«.

Literatur

- DROSDOWSKI, GÜNTHER: Die Verwendung der Wörter im Satz. In: DROSDOWSKI, GÜNTHER (Hrsg.): *Duden Stilwörterbuch der deutschen Sprache*. Mannheim [Dudenverlag] 1988
- DROSDOWSKI, GÜNTHER: *Duden Etymologie. Herkunftwörterbuch der deutschen Sprache*. Mannheim [Dudenverlag] 1989
- DUDEN (Hrsg.): *Duden. Das Stilwörterbuch*. Mannheim [Dudenverlag] 2003
- GRAUMANN, CARL FRIEDRICH: Grundzüge der Verhaltensbeobachtung. In: MEYER, ERNST; HANS MAIER (Hrsg.): *Fernsehen in der Lehrerbildung. Neue Forschungsansätze in Pädagogik*. München [Manz] 1966, S. 86-107
- KLUGE, FRIEDRICH: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin, New York [de Gruyter] 2002
- MÜLLER, WOLFGANG: *Duden Bedeutungswörterbuch*. Mannheim [Dudenverlag] 1985
- SCHULZE, GERHARD: *Die Erlebnis-Gesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart*. Frankfurt/M., New York [Campus] 2000

Impressum

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

Bisherige Ausgaben

IMAGE 31

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

KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial

MIRELA RAMLJAK PURGAR: Bewegter Holzschnitt und Film. Bewegungsdarstellungen in der frühen Druckgraphik Ernst Ludwig Kirchners

ANNA MOHL/RICCARDA STIRITZ: Vom Bild zur Medienikone. Bedingungen der Entstehung von Bildikonen am Beispiel des Bildes *Der Man mit den blutenden Augen*

HENNING MAYER: Soziale Vexierbilder: Zur motivierenden Verklammerung von Spiel und Ernst in virtuellen Beobachtungsarenen

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 7: The Trivial, the Popular, and the Current

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 8: Wege zu einem Korpus der historischen Bildwissenschaften

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 9: Auch Texte sind Bilder

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 10: Strenge Blicke

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 11: Ikonodegradierung

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 12: Das Land in meiner Hand

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 13: De Chirico-Platz

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 14: Der Vogel im Vau

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 15: Ethnopluralismus

MARKUS RAUTZENBERG: Das bildphilosophische Stichwort 31. Psychoanalytische Theorien des Bildes

JÖRG R.J. SCHIRRA: Das bildphilosophische Stichwort 32. Cyberspace

ANNA VALENTINA ULLRICH: Das bildphilosophische Stichwort 33. Bildzitat

IMAGE 30

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

KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial

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

ELIZE BISANZ: Das Phaneron und das Archiv. Zur Anatomie von Future Image

ERIKA FÁM: Private Bilder

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

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Vorbemerkung: Vive les images!

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 1: Die Augenöffner

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 2: Häuptling einsamer Wolf

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 3: Der neue Huber Weltatlas

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 4: Unpolitisch oder gleich Faschist?

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 5: Die aufblasbare Kathedral

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

ELISABETH BIRK: Das bildphilosophische Stichwort 28. Bilderschrift und Piktogramm

THOMAS SUSANKA: Das bildphilosophische Stichwort 29. Authentizität

JAKOB STEINBRENNER/RAINER SCHÖNHAMMER: Das bildphilosophische Stichwort 30. Kippbild

IMAGE 29

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

KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial

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

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

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

SONJA ZEMAN: Das bildphilosophische Stichwort 25. Perspektivik

DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort 26. Griechisch: ἄγαλμα, φάντασμα, εἶδωλον, τύπος, εἰκών. Gesichtsdarstellung

RAINER TOTZKE: Das bildphilosophische Stichwort 27. Diagramm

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

Herausgeber: Lukas R.A. Wilde

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

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

IMAGE 28

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

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

IMAGE 28 Themenheft: Ikonische Grenzverläufe

Herausgeberin: Martina Sauer

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

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

IMAGE 27

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

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

IMAGE 26

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

KLAUS SACHS-HOMBACH/JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

MADÉLINE FERRETTI-THEILIG/JOCHEN KRAUTZ: Speaking Images of Humanity. »The Family of Man« Exhibition as an Exemplary Model of Relational Aesthetic and Pictorial Practice

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

MARKUS C. MARIACHER: »Macht braucht Platz!« Eine Untersuchung des Meskel Square in Addis Abeba, Äthiopien

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

ULRICH RICHTMEYER: Das bildphilosophische Stichwort 16. Ikonische Differenz

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

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

IMAGE 25

Herausgeber/in: Anne Burkhardt, Klaus Sachs-Hombach

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

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

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

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

Aus aktuellem Anlass:

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

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

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

JENS BONNEMANN: Das bildphilosophische Stichwort 14. Bildbewusstsein

JENS SCHRÖTER: Das bildphilosophische Stichwort 15. Digitales Bild

IMAGE 24

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

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

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

JOHANNES BAUMANN: Zur (kulturellen) Subjektivität im Fremdbild

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

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

MICHAELA OTT: Das bildphilosophische Stichwort 10. Theorien des Bildraums
JÖRG R.J. SCHIRRA: Das bildphilosophische Stichwort 11. Kontext
MARK LUDWIG: Das bildphilosophische Stichwort 12. Werbung

IMAGE 23

KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial
TIM IHDE: Die da!?! Potentials of Pointing in Multimodal Contexts
HEIKE KREBS: Roman Jakobson Revisited. The Multimodal Trailer Event
MICHELLE HERTE: »Come, Stanley, let's find the story!« On the Ludic and the Narrative Mode of Computer Games in *The Stanley Parable*
FRANZ REITINGER: Das Unrecht der Bildnutzung. Eine neue Form der Zensur? Bemerkungen aus der Peripherie des wissenschaftlichen Publizierens über das Spannungsfeld von Staats- und Gemeinbesitz und die Kapitalisierung von öffentlichem Kulturgut zu Lasten der Autoren
JÖRG R.J. SCHIRRA/MARK A. HALAWA/DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung
HANS-ULRICH LESSING: Das bildphilosophische Stichwort 7. Ästhesiologie
ROLF SACHSSE: Das bildphilosophische Stichwort 8. Bildhermeneutik
NICOLA MÖßNER: Das bildphilosophische Stichwort 9. Bild in der Wissenschaft

IMAGE 22: Interdisciplinary Perspectives on Visual Literacy

Herausgeber/in: Elisabeth Birk, Mark A. Halawa

ELISABETH BIRK/MARK A. HALAWA: Introduction. Interdisciplinary Perspectives on Visual Literacy
JAKOB KREBS: Visual, Pictorial, and Information Literacy
ANDREAS OSTERROTH: Das Internet-Meme als Sprache-Bild-Text
ANDREAS JOSEF VATER: Jenseits des Rebus. Für einen Paradigmenwechsel in der Betrachtung von Figuren der Substitution am Beispiel von Melchior Mattspergers *Geistliche Herzenseinbildungen*
AXEL RODERICH WERNER: Visual Illiteracy. The Paradox of Today's Media Culture and the Reformulation of Yesterday's Concept of an *écriture filmque*
SASCHA DEMARMELS/URSULA STALDER/SONJA KOLBERG: Visual Literacy. How to Understand Texts Without Reading Them
KATHRYN M. HUDSON/JOHN S. HENDERSON: Weaving Words and Interwoven Meanings. Textual Polyvocality and Visual Literacy in the Reading of Copán's Stela J
DAVID MAGNUS: Aesthetical Operativity. A Critical Approach to Visual Literacy with and Beyond Nelson Goodman's Theory of Notation
JÖRG R.J. SCHIRRA/MARK A. HALAWA/DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung
TOBIAS SCHÖTTLER: Das bildphilosophische Stichwort 4. Bildhandeln
CHRISTA SÜTTERLIN: Das bildphilosophische Stichwort 5. Maske
MARTINA DOBBE: Das bildphilosophische Stichwort 6. Fotografie

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

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

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

IMAGE 21

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

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

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

- JAN-NOËL THON:** Introduction. Media Convergence and Transmedial Worlds (Part 2)
JOHANNES FEHRLE: Leading into the Franchise. Remediation as (Simulated) Transmedia World. The Case of *Scott Pilgrim*
MARTIN HENNIG: Why Some Worlds Fail. Observations on the Relationship Between Intertextuality, Intermediality, and Transmediality in the *Resident Evil* and *Silent Hill* Universes
ANNE GANZERT: »We welcome you to your *Heroes* community. Remember, everything is connected«. A Case Study in Transmedia Storytelling
JONAS NESSELHAUF/MARKUS SCHLEICH: A Stream of Medial Consciousness. Transmedia Storytelling in Contemporary German Quality Television
CRISTINA FORMENTI: Expanded Mockuworlds. Mockumentary as a Transmedial Narrative Style
LAURA SCHLICHTING: Transmedia Storytelling and the Challenge of Knowledge Transfer in Contemporary Digital Journalism. A Look at the Interactive Documentary *Hollow* (2012–)

IMAGE 20

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

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

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

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

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

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

Aus aktuellem Anlass:

FRANZ REITINGER: Der Bredekamp-Effekt

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

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

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

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

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

VERA CUNTZ-LENG: Harry Potter transmedial

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

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

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

IMAGE 19

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

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

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

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

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

FRANZ REITINGER: Die »ultimate« Theorie des Bildes

IMAGE 18: Bild und Moderne

Herausgeber: Martin Scholz

MARTIN SCHOLZ: Bild und Moderne

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

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

PAMELA C. SCORZIN: Über das Unsichtbare im Sichtbaren. Szenografische Visualisierungsstrategien und moderne Identitätskonstruktionen am Beispiel von Jeff Walls »After ›Invisible Man‹ by Ralph Ellison, the Prologue«

HEINER WILHARM: Weltbild und Ursprung. Für eine Wiederbelebung der Künste des öffentlichen Raums. Zu Heideggers Bildauffassung der 30er Jahre

NORBERT M. SCHMITZ: Malewitsch »Letzte futuristische Ausstellung ›0,10‹« in St. Petersburg 1915 oder die Paradoxien des fotografischen Suprematismus. Die medialen Voraussetzungen des autonomen Bildes

ROLF NOHR: Die Tischplatte der Authentizität. Von der kunstvollen Wissenschaft zum Anfassen

ROLF SACHSSE: Medien im Kreisverkehr. Architektur – Fotografie – Buch

SABINE FORAITA: Bilder der Zukunft in der Vergangenheit und Gegenwart. Wie entstehen Bilder der Zukunft? Wer schafft sie und wer nutzt sie? Bilder als designwissenschaftliche Befragungsform

THOMAS HEUN: Die Bilder der Communities. Zur Bedeutung von Bildern in Online-Diskursen

IMAGE 17

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

REBECCA BORSCHTSCHOW/LARS C. GRABBE/PATRICK RUPERT-KRUSE: Bewegtbilder. Grenzen und Möglichkeiten einer Bildtheorie des Films

HANS JÜRGEN WULFF: Schwarzbilder. Notizen zu einem filmbildtheoretischen Problem

LARS C. GRABBE/PATRICK RUPERT-KRUSE: Filmische Perspektiven holonisch-mnemonischer Repräsentation. Versuch einer allgemeinen Bildtheorie des Films

MARIJANA ERSTIĆ: Jenseits der Starrheit des Gemäldes. Luchino Viscontis kristalline Filmwelten am Beispiel von *Gruppo di famiglia in un interno* (*Gewalt und Leidenschaft*)

INES MÜLLER: Bildgewaltig! Die Möglichkeiten der Filmästhetik zur Emotionalisierung der Zuschauer

REBECCA BORSCHTSCHOW: Bild im Rahmen, Rahmen im Bild. Überlegungen zu einer bildwissenschaftlichen Frage

NORBERT M. SCHMITZ: Arnheim versus Panofsky/Modernismus versus Ikonologie. Eine exemplarische Diskursanalyse zum Verhältnis der Kunstgeschichte zum filmischen Bild

FLORIAN HÄRLE: Über filmische Bewegtbilder, die sich wirklich bewegen. Ansatz einer Interpretationsmethode

DIMITRI LIEBSCH: Wahrnehmung, Motorik, Affekt. Zum Problem des Körpers in der phänomenologischen und analytischen Filmphilosophie

TINA HEDWIG KAISER: Schärfe, Fläche, Tiefe. Wenn die Filmbilder sich der Narration entziehen. Bildnischen des Spielfilms als Verbindungslinien der Bild- und Filmwissenschaft

IMAGE 16

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

MATTHIAS MEILER: Semiologische Überlegungen zu einer Theorie des öffentlichen Raums.
Textur und Textwelt am Beispiel der Kommunikationsform Kleinplakat

CLAUS SCHLABERG: »Bild«. Eine Explikation auf der Basis von Intentionalität und Bewirken

ASMAA ABD ELGAWAD ELSEBAE: Computer Technology and Its Reflection on the Architecture
and Internal Space

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

IMAGE 16 Themenheft: Bildtheoretische Ansätze in der Semiotik

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

DORIS SCHÖPS: Semantik und Pragmatik von Körperhaltungen im Spielfilm

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

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

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

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

IMAGE 15

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

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

RAY DAVID: A Mimetic Psyche

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

KATHARINA SCHULZ: Geschichte, Rezeption und Wandel der Fernsehserie

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

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

KLAUS SACHS-HOMBACH: Einleitung

MARCEL HEINZ: Born in the Streets. Meaning by Placing

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

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

IMAGE 14

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

RONNY BECKER/KLAUS SACHS-HOMBACH/JÖRG R.J. SCHIRRA: Einleitung
GODA PLAUM: Funktionen des bildnerischen Denkens
CONSTANTIN RAUER: Kleine Kulturgeschichte des Menschenbildes. Ein Essay
JENNIFER DAUBENBERGER: »A Skin Deep Creed«. Tattooing as an Everlasting Visual
Language in Relation to Spiritual and Ideological Beliefs
SONJA ZEMAN: »Grammaticalization« Within Pictorial Art? Searching for Diachronic
Principles of Change in Picture and Language
LARISSA M. STRAFFON: The Descent of Art. The Evolution of Visual Art as Communication
via Material Culture
TONI HILDEBRANDT: Bild, Geste und Hand. Leroi-Gourhans paläontologische Bildtheorie
CLAUDIA HENNING: Tagungsbericht zur internationalen Fachkonferenz »Ursprünge der
Bilder« (30. März – 1. April 2011)

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

Herausgeber: Mark A. Halawa

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

IMAGE 13

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

IMAGE 12: Bild und Transformation

Herausgeber: Martin Scholz

MARTIN SCHOLZ: Von Katastrophen und ihren Bildern

STEPHAN RAMMLER: Im Schatten der Utopie. Zur sozialen Wirkungsmacht von Leitbildern
kultureller Transformation

KLAUS SACHS-HOMBACH: Zukunftsbilder. Einige begriffliche Anmerkungen

ROLF NOHR: Sternenkind. Vom Transformatorischen, Nützlichen, dem Fötus und dem
blauen Planeten

SABINE FORAITA/MARKUS SCHLEGEL: Vom Höhlengleichnis zum Zukunftsszenario oder wie
stellt sich Zukunft dar?

ROLF SACHSSE: How to do things with media images. Zur Praxis positiver Transformationen
stehender Bilder

HANS JÜRGEN WULFF: Zeitmodi, Prozesszeit. Elementaria der Zeitrepräsentation im Film

ANNA ZIKA: gottseidank: ich muss keine teflon-overalls tragen. mode(fotografie) und
zukunft

MARTIN SCHOLZ: Versprechen. Bilder, die Zukunft zeigen

IMAGE 11

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

TINA HEDWIG KAISER: Dislokationen des Bildes. Bewegter Bildraum, haptisches Sehen und
die Herstellung von Wirklichkeit

GODA PLAUM: Bildnerisches Denken

MARTINA ENGELBRECHT/JULIANE BETZ/CHRISTOPH KLEIN/RAPHAEL ROSENBERG: Dem Auge auf
der Spur. Eine historische und empirische Studie zur Blickbewegung beim Betrachten
von Gemälden

CHRISTIAN TRAUTSCH: Die Bildphilosophien Ludwig Wittgensteins und Oliver Scholz' im
Vergleich

BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Topologie des S(ch)eins

IMAGE 10

Herausgeberinnen: Claudia Henning, Katharina Scheiter

- CLAUDIA HENNING/KATHARINA SCHEITER:** Einleitung
ANETA ROSTKOWSKA: Critique of Lambert Wiesing's Phenomenological Theory of Picture
NICOLAS ROMANACCI: Pictorial Ambiguity. Approaching ›Applied Cognitive Aesthetics‹ from a Philosophical Point of View
PETRA BERNHARDT: ›Einbildung‹ und Wandel der Raumkategorie ›Osten‹ seit 1989. Werbebilder als soziale Indikatoren
EVELYN RUNGE: Ästhetik des Elends. Thesen zu sozialengagierter Fotografie und dem Begriff des Mitleids
STEFAN HÖLSCHER: Bildstörung. Zur theoretischen Grundlegung einer experimentell-empirischen Bilddidaktik
KATHARINA LOBINGER: Facing the picture. Blicken wir dem Bild ins Auge! Vorschlag für eine metaanalytische Auseinandersetzung mit visueller Medieninhaltsforschung
BIRGIT IMHOF/HALSZKA JARODZKA/PETER GERJETS: Classifying Instructional Visualizations. A Psychological Approach
PETRA BERNHARDT: Tagungsbericht zur internationalen Fachkonferenz »Bilder – Sehen – Denken« (18. – 20. März 2009)

IMAGE 9

- KLAUS SACHS-HOMBACH:** Editorial
DIETER MAURER/CLAUDIA RIBONI/BIRUTE GUJER: Frühe Bilder in der Ontogenese
DIETER MAURER/CLAUDIA RIBONI/BIRUTE GUJER: Bildgenese und Bildbegriff
MICHAEL HANKE: Text – Bild – Körper. Vilém Flussers medientheoretischer Weg vom Subjekt zum Projekt
STEFAN MEIER: »Pimp your profile«. Fotografie als Mittel visueller Imagekonstruktion im Web 2.0
JULIUS ERDMANN: My body style(s). Formen der bildlichen Identität im Studivz
ANGELA KREWANI: Technische Bilder. Aspekte medizinischer Bildgestaltung
BEATE OCHSNER: Visuelle Subversionen. Zur Inszenierung monströser Körper im Bild

IMAGE 8

Herausgeberin: Dagmar Venohr

- DAGMAR VENOHR:** Einleitung
CHRISTIANE VOSS: Fiktionale Immersion zwischen Ästhetik und Anästhesierung
KATHRIN BUSCH: Kraft der Dinge. Notizen zu einer Kulturtheorie des Designs
RÜDIGER ZILL: Im Schaufenster
PETRA LEUTNER: Leere der Sehnsucht. Die Mode und das Regiment der Dinge
DAGMAR VENOHR: Modehandeln zwischen Bild und Text. Zur Ikonotextualität der Mode in der Zeitschrift

IMAGE 7

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

BEATRICE NUNOLD: Sinnlich – konkret. Eine kleine Topologie des S(ch)eins

DAGMAR VENOHR: ModeBilderKunstTexte. Die Kontextualisierung der Modefotografien von F.C. Gundlach zwischen Kunst- und Modesystem

NICOLAS ROMANACCI: »Possession plus reference«. Nelson Goodmans Begriff der Exemplifikation – angewandt auf eine Untersuchung von Beziehungen zwischen Kognition, Kreativität, Jugendkultur und Erziehung

HERMANN KALKOFEN: Sich selbst bezeichnende Zeichen

RAINER GROH: Das Bild des Googelns

IMAGE 6

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

SABRINA BAUMGARTNER/JOACHIM TREBBE: Die Konstruktion internationaler Politik in den Bildsequenzen von Fernsehnachrichten. Quantitative und qualitative Inhaltsanalysen zur Darstellung von mediatisierter und inszenierter Politik

HERMANN KALKOFEN: Bilder lesen...

FRANZ REITINGER: Bildtransfers. Der Einsatz visueller Medien in der Indianermission Neufrankreichs

ANDREAS SCHELSKE: Zur Sozialität des nicht-fotorealistischen Renderings. Eine zu kurze, soziologische Skizze für zeitgenössische Bildmaschinen

IMAGE 6 Themenheft: Rezensionen

STEPHAN KORNMESSEER rezensiert: Symposium »Signs of Identity—Exploring the Borders«

SILKE EILERS rezensiert: *Bild und Eigensinn*

MARCO A. SORACE rezensiert: *Mit Bildern lügen*

MIRIAM HALWANI rezensiert: *Gottfried Jäger*

SILKE EILERS rezensiert: *Bild/Geschichte*

HANS JÜRGEN WULFF rezensiert: *Visual Culture Revisited*

GABRIELLE DUFOUR-KOWALSKA rezensiert: *Ästhetische Existenz heute*

STEPHANIE HERING rezensiert: *MediaArthistories*

MIHAI NADIN rezensiert: *Computergrafik*

SILKE EILERS rezensiert: *Modernisierung des Sehens*

IMAGE 5

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

HERMANN KALKOFEN: Pudowkins Experiment mit Kuleschow

REGULA FANKHAUSER: Visuelle Erkenntnis. Zum Bildverständnis des Hermetismus in der Frühen Neuzeit

BEATRICE NUNOLD: Die Welt im Kopf ist die einzige, die wir kennen! Dalis paranoisch-kritische Methode, Immanuel Kant und die Ergebnisse der neueren Neurowissenschaft

PHILIPP SOLDT: Bildbewusstsein und »willing suspension of disbelief«. Ein psychoanalytischer Beitrag zur Bildrezeption

IMAGE 5 Themenheft: Computational Visualistics and Picture Morphology

Herausgeber: Jörg R.J. Schirra

JÖRG R.J. SCHIRRA: Computational Visualistics and Picture Morphology. An Introduction
YURI ENGELHARDT: Syntactic Structures in Graphics
STEFANO BORGO/ROBERTA FERRARIO/CLAUDIO MASOLO/ALESSANDRO OLTRAMARI:
Mereogeometry and Pictorial Morphology
WINFRIED KURTH: Specification of Morphological Models with L-Systems and Relational
Growth Grammars
TOBIAS ISENBERG: A Survey of Image-Morphologic Primitives in Non-Photorealistic
Rendering
HANS DU BUF/JOÃO RODRIGUES: Image Morphology. From Perception to Rendering
THE SVP GROUP: Automatic Generation of Movie Trailers Using Ontologies
JÖRG R.J. SCHIRRA: Conclusive Notes on Computational Picture Morphology

IMAGE 4

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial
BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Topologie des Seins
STEPHAN GÜNZEL: Bildtheoretische Analyse von Computerspielen in der Perspektive Erste
Person
MARIO BORILLO/JEAN-PIERRE GOULETTE: Computing Architectural Composition from the
Semantics of the *Vocabulaire de l'architecture*
ALEXANDER GRAU: Daten, Bilder: Weltanschauungen. Über die Rhetorik von Bildern in der
Hirnforschung
ELIZE BISANZ: Zum Erkenntnispotenzial von künstlichen Bildsystemen

IMAGE 4 Themenheft: Rezensionen

Aus aktuellem Anlass:
FRANZ REITINGER: Karikaturenstreit
Rezensionen:
FRANZ REITINGER rezensiert: *Geschichtsdeutung auf alten Karten*
FRANZ REITINGER rezensiert: *Auf dem Weg zum Himmel*
FRANZ REITINGER rezensiert: *Bilder sind Schüsse ins Gehirn*
KLAUS SACHS-HOMBACH rezensiert: *Politik im Bild*
SASCHA DEMARMELS rezensiert: *Bilder auf Weltreise*
SASCHA DEMARMELS rezensiert: *Bild und Medium*
THOMAS MEDER rezensiert: *Blicktricks*
THOMAS MEDER rezensiert: *Wege zur Bildwissenschaft*
EVA SCHÜRMANN rezensiert: *Bild-Zeichen und What do pictures want?*

IMAGE 3

KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial
HEIKO HECHT: Film as Dynamic Event Perception. Technological Development Forces
Realism to Retreat
HERMANN KALKOFEN: Inversion und Ambiguität. Kapitel aus der psychologischen Optik

KAI BUCHHOLZ: Imitationen. Mehr Schein als Sein?
CLAUDIA GLIEMANN: Bilder in Bildern. Endogramme von Eggs & Bitschin
CHRISTOPH ASMUTH: Die Als-Struktur des Bildes

IMAGE 3 Themenheft: Bild-Stil. Strukturierung der Bildinformation

Herausgeber/in: Martina Plümacher, Klaus Sachs-Hombach

MARTINA PLÜMACHER/KLAUS SACHS-HOMBACH: Einleitung
NINA BISHARA: Bilderrätsel in der Werbung
SASCHA DEMARMELS: Funktion des Bildstils von politischen Plakaten. Eine historische Analyse am Beispiel von Abstimmungsplakaten
DAGMAR SCHMAUKS: Rippchen, Rüssel, Ringelschwanz. Stilisierungen des Schweins in Werbung und Cartoon
BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Immersionsraum und Sakralisierung der Landschaft
KLAUS SACHS-HOMBACH/JÖRG R.J. SCHIRRA: Bildstil als rhetorische Kategorie

IMAGE 2: Kunstgeschichtliche Interpretation und bildwissenschaftliche Systematik

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach

KLAUS SACHS-HOMBACH: Einleitung
BENJAMIN DRECHSEL: Die Macht der Bilder als Ohnmacht der Politikwissenschaft. Ein Plädoyer für die transdisziplinäre Erforschung visueller politischer Kommunikation
EMMANUEL ALLOA: Bildökonomie. Von den theologischen Wurzeln eines streitbaren Begriffs
SILVIA SEJA: Das Bild als Handlung? Zum Verhältnis der Begriffe ›Bild‹ und ›Handlung‹
HELGE MEYER: Die Kunst des Handelns und des Leidens. Schmerz als Bild in der Performance Art
STEFAN MEIER-SCHUEGRAF: Rechtsextreme Bannerwerbung im Web. Eine medienspezifische Untersuchung neuer Propagandaformen von rechtsextremen Gruppierungen im Internet

IMAGE 2 Themenheft: Filmforschung und Filmlehre

Herausgeber/in: Eva Fritsch, Rüdiger Steinmetz

- EVA FRITSCH/RÜDIGER STEINMETZ:** Einleitung
KLAUS KEIL: Filmforschung und Filmlehre in der Hochschullandschaft
EVA FRITSCH: Film in der Lehre. Erfahrungen mit einführenden Seminaren zu Filmgeschichte und Filmanalyse
MANFRED RÜSEL: Film in der Lehrerfortbildung
WINFRIED PAULEIT: Filmlehre im internationalen Vergleich
RÜDIGER STEINMETZ/KAI STEINMANN/SEBASTIAN UHLIG/RENÉ BLÜMEL: Film- und Fernsehästhetik in Theorie und Praxis
DIRK BLOTHNER: Der Film. Ein Drehbuch des Lebens? Zum Verhältnis von Psychologie und Spielfilm
KLAUS SACHS-HOMBACH: Plädoyer für ein Schulfach ›Visuelle Medien‹

IMAGE 1: Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen. Eine Standortbestimmung

- KLAUS SACHS-HOMBACH:** Editorial
PETER SCHREIBER: Was ist Bildwissenschaft? Versuch einer Standort- und Inhaltsbestimmung
FRANZ REITINGER: Die Einheit der Kunst und die Vielfalt der Bilder
KLAUS SACHS-HOMBACH: Arguments in Favour of a General Image Science
JÖRG R.J. SCHIRRA: Ein Disziplinen-Mandala für die Bildwissenschaft. Kleine Provokation zu einem neuen Fach
KIRSTEN WAGNER: Computergrafik und Informationsvisualisierung als Medien visueller Erkenntnis
DIETER MÜNCH: Zeichentheoretische Grundlagen der Bildwissenschaft
ANDREAS SCHELSKE: Zehn funktionale Leitideen multimedialer Bildpragmatik
HERIBERT RÜCKER: Abbildung als Mutter der Wissenschaften

IMAGE 1 Themenheft: Die schräge Kamera

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach, Hans Jürgen Wulff

- KLAUS SACHS-HOMBACH/HANS JÜRGEN WULFF:** Vorwort
KLAUS SACHS-HOMBACH/STEPHAN SCHWAN: Was ist ›schräge Kamera‹? Anmerkungen zur Bestandsaufnahme ihrer Formen, Funktionen und Bedeutungen
HANS JÜRGEN WULFF: Die Dramaturgien der schrägen Kamera. Thesen und Perspektiven
THOMAS HENSEL: Aperspektive als symbolische Form. Eine Annäherung
MICHAEL ALBERT ISLINGER: Phänomenologische Betrachtungen im Zeitalter des digitalen Kinos
JÖRG SCHWEINITZ: Ungewöhnliche Perspektive als Exzess und Allusion. Busby Berkeleys »Lullaby of Broadway«
JÜRGEN MÜLLER/JÖRN HETEBRÜGGE: Out of focus. Verkantungen, Unschärfen und Verunsicherungen in Orson Welles' *The Lady from Shanghai* (1947)